



HAL
open science

La "mise en savoirs" des danses africaines : Approche anthropo-didactique des liens entre transposition d'une pratique culturelle et évolution de ses modes de diffusion : le cas du sabar au Sénégal et en France

Aurélie Doignon

► To cite this version:

Aurélie Doignon. La "mise en savoirs" des danses africaines : Approche anthropo-didactique des liens entre transposition d'une pratique culturelle et évolution de ses modes de diffusion : le cas du sabar au Sénégal et en France. Education. Université de Bordeaux, 2019. Français. NNT : 2019BORD0257 . tel-02898182

HAL Id: tel-02898182

<https://theses.hal.science/tel-02898182v1>

Submitted on 13 Jul 2020

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.

THÈSE PRÉSENTÉE
POUR OBTENIR LE GRADE DE

**DOCTEUR DE
L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX**
Spécialité : Sciences de l'éducation

Par Aurélie DOIGNON
Née le 24/06/1987

La "mise en savoirs" des danses africaines

Approche anthropo-didactique des liens entre transposition d'une pratique culturelle et évolution de ses modes de diffusion : le cas du sabar au Sénégal et en France

Sous la direction de : Mme la Professeure Marie-Pierre CHOPIN

Soutenue le 26 Novembre 2019

Membres du jury :

Marie-Pierre CHOPIN	Professeure à l'université de Bordeaux – <i>Directrice de thèse</i>
Julie DELALANDE	Professeure à l'université de Caen Normandie - <i>Rapporteur</i>
Yves RAIBAUD	Maitre de conférences HDR à l'université Bordeaux Montaigne - <i>Rapporteur</i>
Bernard SARRAZY	Professeur à l'université de Bordeaux – <i>Président du jury</i>
Jérémy SINIGAGLIA	Maitre de conférences à l'université de Strasbourg- <i>Examineur</i>

THÈSE PRÉSENTÉE
POUR OBTENIR LE GRADE DE

**DOCTEUR DE
L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX**
Spécialité : Sciences de l'éducation

Par Aurélie DOIGNON
Née le 24/06/1987

La "mise en savoirs" des danses africaines

Approche anthropo-didactique des liens entre transposition d'une pratique culturelle et évolution de ses modes de diffusion : le cas du sabar au Sénégal et en France

Sous la direction de : Mme la Professeure Marie-Pierre CHOPIN

Soutenue le 26 Novembre 2019

Membres du jury :

Marie-Pierre CHOPIN

Professeure à l'université de Bordeaux – *Directrice de thèse*

Julie DELALANDE

Professeure à l'université de Caen Normandie - *Rapporteur*

Yves RAIBAUD

Maitre de conférences HDR à l'université Bordeaux Montaigne -
Rapporteur

Bernard SARRAZY

Professeur à l'université de Bordeaux – *Président du jury*

Jérémy SINIGAGLIA

Maitre de conférences à l'université de Strasbourg- *Examineur*

La "mise en savoirs" des danses africaines

Approche anthropo-didactique des liens entre transposition d'une pratique culturelle et évolution de ses modes de diffusion : le cas du sabar au Sénégal et en France

Par Aurélie DOIGNON

Danse des quartiers populaires de Dakar, le sabar fait l'objet de reconfigurations professionnelles et spatiales. Autrefois défini par la naissance au sein d'une lignée de griots, et un enseignement structuré par des institutions informelles, de nouveaux cadres viennent structurer ce tableau de manière plus formelle, intégrant la danse dans la catégorie « art », qui pose les prémices d'une nouvelle structuration économique. Les griots, dont le savoir relève d'une transmission ataviste ne sont finalement plus en majorité aujourd'hui dans le cercle professionnel de la danse. Ceci entraîne de nouvelles attitudes de transmission, de formation et d'apprentissage de la danse. Le sabar s'institutionnalise, pour mieux se rapprocher du champ chorégraphique légitime international. La dialectique entre références traditionnelles (religieuse, aux anciens, etc.) et ancrage dans la modernité est étudiée, à l'aune des stratégies de la nouvelle professionnalisation de ces danseurs. Comment ces processus d'institutionnalisation et de transposition de la pratique du sabar vont permettre et favoriser ces échanges, ces flux de corporités et de danseurs à travers le monde et de recomposer les espaces ? Devenir danseur de sabar, à un niveau professionnel, relève de parcours protéiformes, à la fois issus des apprentissages « classiques », formels, et des apprentissages quotidiens, informels ; et marque de fait la porosité des catégorisations structurelles des apprentissages. Cette thèse met en relief les modifications multiples qu'entraîne cette mise en savoir, des modifications gestuelles et chorégraphiques déjà, mais aussi didactiques et inévitablement sociétales, reconfigurant les modalités de genre et de statut social.

Mots clés :

Mise en savoirs, institutionnalisation, transposition, danse, formation, genre, mise en art, professionnalisation, apprentissages, communautés de pratique, topogénèse, espaces, études post-coloniales.

* * *

Unité de recherche : Equipe d'accueil Culture et diffusion des savoirs (EA-7440)
Université de Bordeaux

« Put into knowledges » of African Dances

An anthropo-didactic approach of the links between a cultural practice's transposition and the evolution of its modes of diffusion: the case of the sabar dance in Senegal and France.

By Aurélie DOIGNON

Dance of the popular districts of Dakar, sabar dance is subject to professional and spatial reconfigurations. This dance was formerly defined as originating from a line of griots and education through informal institutions. New frames structure this dance tradition in a more formal way, integrating it in the "art" category and leading to a new economic structure. The griots, whose knowledge is an atavist transmission, are no longer in the majority in professional circles of dance. This leads to new attitudes of transmission, training and learning of dance. The sabar is institutionalized, to access the international legitimate choreographic field. This thesis studies the dialectic between traditional references (religious, old, etc.) and modern approaches, in light of the new professionalization of these dancers. How do the processes of institutionalization and transposition of the practice of the sabar allow and encourage exchanges and circulation of corporealities and dancers around the world? Becoming a sabar dancer at a professional level means getting one's education both from "classical" and formal learning, and from everyday, informal learning. This overall education marks the porosity of the structural categorizations of learning. This thesis highlights the multiple modifications involved in this learning. It explores choreographic changes and shows how sabar dance is undergoing a reconfiguration in terms of gender and social status.

Keywords :

Put into knowledges, teachable knowledges, institutionalization, transposition, dance, training, professionalization, gender, learning, communities of practice, topogenesis, postcolonial studies, spaces.

* * *

Research laboratory : Equipe d'accueil Culture et diffusion des savoirs (EA-7440)
Bordeaux University

Sommaire

Sommaire	5
Remerciements	7
Glossaire	7
Note aux lecteur·rices	11
Entrée en matière : quatre récits de sabar	14
Introduction	26
Caractériser les pratiques du sabar	27
Etudier la "mise en savoirs" du sabar	33
PARTIE 1 - TERRAIN, POSITIONNEMENT, PROBLEMATISATION.....	37
Chapitre 1 – Terrain	38
1.1 Le "choix" du sabar	38
1.2 Méthodes	42
1.3 Négocier et maintenir ma position de chercheuse	50
Chapitre 2 – Les scènes du sabar	55
2.1 Déclinaison des lieux dédiés au sabar	55
2.2 L'articulation entre agencements collectifs et définitions du soi	58
2.3 Les interconnexions du local au global	66
Chapitre 3 - "Mise en savoirs" du sabar : repères notionnels et théoriques	73
3.1. L'interdépendance de la visibilisation et de l'institutionnalisation de l'art dit « africain »	73
3.2. La diffusion du sabar : de l'artification à une approche anthropo-didactique	81
PARTIE 2 – (RE)-AGENCEMENTS DES PRATIQUES ET DES SAVOIRS DU SABAR	92
Chapitre 4 – De la rue à la scène : transpositions	93
4.1 Topogénèse et chronogénèse du sabar	93
4.2 L'institutionnalisation de la danse sabar	109
Chapitre 5 – Le travail de légitimation.....	118
5.1 Jeux entre espaces formels et informels pour s'instituer comme danseur·se.....	118
5.2 Le champ chorégraphique investi.....	132
5.3. La politisation de la danse en particulier et du culturel en général.....	144
PARTIE 3 - DEVENIR DANSEUR·SE : EDUCATION, FORMATION, MIGRATION.....	148
Chapitre 6 – Apprentissages	149
6.1 « Ça ne s'apprend pas ! » : la danse dans une famille de griots	150
6.2. De l'école de la rue	159
6.3 Aux écoles des ballets	162
6.4 Apprendre auprès d'un maître : patronage.....	175
Chapitre 7 – Profession : danseur·se de sabar	185
7.1 Essai de définition : à propos de profession.....	185
7.2 Une danse de femmes, un métier d'hommes.....	195
7.3 Le corps du danseur : des signifiants au-delà de la danse.....	207
Chapitre 8 - Gagner le Nord / S'accorder à l'Occident	216
8.1 Négociations dans la « culture »	216

8.2 L'importance du voyage	229
8.3 La danse contemporaine pour mieux s'exporter ?	235
CONCLUSION	247
ANNEXES	255
Annexe 1 - Les castes de la société Wolof	255
Annexe 2 - Carte des lieux d'expression du sabar à Dakar	256
Annexe 3 - Tableau détaillé des entretiens	257
Annexe 4 - Revue internet	264
Annexe 5 - L'enseignement du sabar à la philharmonie de Paris	266
Annexe 6 - Articulation sabar et danse contemporaine	267
Annexe 7 - Photos d'illustrations	268
Annexe 8 - Publicité et affiches	270
Annexe 9 - Revue de presse - Sabar , danse contemporaine et pop culture	273
Annexe 10 - Extraits d'entretiens	274
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	279
Table des matières	296
Listes des tableaux, cartes et illustrations	301
Résumé / Abstract	303

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement :

Ma directrice de thèse, Marie-Pierre Chopin, sans qui ce travail n'aurait pu voir le jour. Merci pour ces échanges, ta joie transmissible et convaincante de chercher jusque dans les interstices des « choses » que sont les objets de recherche. Merci d'avoir compris ce qui m'était parfois difficile à formuler, d'avoir ainsi voyagé au Sénégal avec moi, cet « ailleurs » par procuration porté tout à la fois par la danse, les corps et le jeu des savoirs. D'avoir accompagné et supporté ce travail.

Les membres du jury, qui me font l'honneur d'examiner ce travail.

Bernard Sarrazy, président de ce jury et directeur du laboratoire CeDS, qui m'a proposé d'intégrer l'équipe au détour d'un cours de danse. Cette anecdote est sans doute révélatrice de l'importance accordée à la *philia*, au sein du laboratoire, et dont je mesure la nécessité, autant intellectuelle que personnelle.

J'en profite alors pour remercier les laboratoires qui ont financé une partie de mes voyages sur le terrain : CeDS et PASSAGES. Et l'énergie mise à l'œuvre pour la recherche, les débats, séminaires ou discussions qui portent et font fleurir la pensée, la construction des savoirs au sein de CeDS.

Toutes les personnes interrogées, qui ont accepté de répondre à mes questions et sollicitations, en France et au Sénégal, les danseur-ses qui se sont prêtés au jeu de cet exercice universitaire qui questionnait parfois de manière intime, leur entité et leur art. Merci d'avoir contribué à créer ce lien si intime et indéfectible que j'ai désormais avec votre pays et votre passion. Le Sénégal, (ses sons, ses couleurs, ses odeurs, ses habitants...) résonne désormais comme le sabar, tel un gimmick, quotidiennement en moi.

Une pensée particulière et chaleureuse pour mes amis sénégalais, et en particulier Omar Tacko et Mbaye Babacar Gueye, qui m'ont permis de rentrer dans leur quotidien et celui de leurs familles (de sang, de quartier et artistique) et constituant à leur tour ma famille du Sénégal. Je remercie le premier pour toutes ses attentions envers moi, sa patience et pour m'avoir fait partager son savoir à propos du sabar (me voilà désormais la quatrième mousquetaire de l'équipe et pas peu fière !). Il a été comme un grand frère, au sens affectif comme au sens de passeur de savoir que j'emploie dans cette thèse. Et le second pour m'avoir présenté à de nombreux artistes et son accueil chaleureux au sein de sa famille. C'est avec eux et leurs familles que j'ai pu fêter la Tabaski, comme un membre de la leur.

Mon frère Jean-Christophe, pour son soutien. Ma famille et mes ami-es, qui ne comprenaient pas toujours l'articulation entre sciences de l'éducation et danse...

J'adresse une profonde gratitude envers toutes les petites fourmis qui ont apporté leur pierre à l'édifice, que ce soit pour la relecture (Marie-Claire, Anaïs, Florence, Philippe, Pierre-Edouard), la traduction (Hiie), l'articulation (Coralie), ou l'intérêt porté vis-à-vis de ce travail.

Mes grands-parents et en particulier mes deux supers grand-mères, Ginette et Marie-Claire, leurs petits soins et leur amour rassurant et encourageant.

Mon père, François, mon coach et principal mécène de ce travail (voilà une des grandes similitudes entre l'art et la science !) ... il a été un pilier à bien des égards.

Ma mère, Nathalie, qui m'a faite entrer dans la danse, donné le goût du voyage (que dis-je, de l'aventure !), et qui m'a toujours portée, soutenue... dans la danse ou dans cette thèse, dès les prémices de ce projet, mais qui ne peut, je le regrette tant, en voir l'aboutissement.

Mon amoureux, qui enveloppe de douceur mon quotidien.



Danseuses sénégalaises, B. Bonnault

« J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable, on ne voit rien, on n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence. »

Le Petit Prince, Antoine de St Exupéry, 1943.

A ma maman

Glossaire

Bàkk : Partition musicale et danse de création, sur laquelle les musicien·nes jouent tou·tes le même rythme. Chaque année, de nouveaux bàkk sont à la mode. Les bàkk désignent aussi les chants de louanges.

Baay fall : Sous catégorie du mouridisme (confrérie soufie). Courant spirituel basé autour d'un mode de vie se voulant simple et auto-suffisant, dépourvu de possessions matérielles. Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké (aussi nommé Sérigne Touba) et Mame Cheikh Ibrahima Fall (appelé aussi Lamp Fall) sont les maîtres spirituels, les *Sériñ* (référénts religieux) fondateurs.

Confrérie : Sous-groupes de l'islam soufi en Afrique de l'ouest. L'islam est partagé en plusieurs confréries au Sénégal (Les Tijianes et les Mourides sont les deux plus importantes).

Faux-lions / Simb : Spectacle de rue (payant), dans lequel des danseurs costumés en lions dansent et font peur aux enfants.

Fecc : Danser, danse.

Griot / Géwél : Caste des artistes laudateurs, chanteur·ses, musicien·nes et danseur·ses en Afrique de l'Ouest. (*Géwel* est le mot wolof)

Korité : *Aïd-el-Fitr* : Fête de fin du ramadan.

Lutte sénégalaise / Làmb : Sport national au Sénégal, la lutte est très présente à Dakar : sur la plage, dans les publicités et dans les stades. Des danseurs de sabar dansent avant les combats.

Mbalax : Musique populaire du Sénégal inspirée du sabar. Le *mbalax* est intégré dans la « world music » en France (Youssou N'dour, Pape Diouf, Baba Maal, Wally Seck, Thione Seck, Viviane, Titi,...).

Mouridiyya: Confrérie musulmane au Sénégal.

Sabar : Nom d'une danse, des tambours longs, de la fête, de la musique.

Soirée sénégalaise : Soirée dans une discothèque avec des chanteur·ses de *mbalax* et des danseur·ses et musicien·nes de sabar, en plus de la musique enregistrée.

Tabaski: *Aïd-el-kébir*: C'est la plus grande fête des musulmans, elle marque la foi d'Abraham (Ibrahim) envers Dieu, prêt à sacrifier son fils Isaac.

Tànnëbéer: Grande fête populaire de nuit, appelée aussi "grand sabar".

Tijianiyya : C'est la plus grande des confréries musulmanes au Sénégal en nombre d'adeptes.

Tontine / Daayira : Groupes (de femmes essentiellement) d'épargne. Chaque membre cotise une somme fixée, chaque semaine. A la fin de chaque semaine/mois, soit est effectué un tirage au sort, soit l'argent est alloué à la personne qui a un événement dans sa famille, soit à un projet, soit on fait une fête comme un sabar. Cela permet à des groupes de femmes d'investir pour monter des projets ou une économie.

Instruments du sabar :

Thiol¹ (la basse), **N'deer²** (soliste), **Toungouné³**, **Mbabass**, **Talmbat**, **Ngorong**, **Mbëng-mbëng**: ces instruments sont des tambours constitués d'un fût de bois, et une peau de chèvre, assemblés avec des *peck* (morceaux de bois) qui permettent aussi d'ajuster la tension de la peau. Toutefois aujourd'hui, de nombreux sabars sont montés comme des djembés pour des raisons pratiques (on les accorde beaucoup moins souvent et parce que ce montage permet de diffuser un son plus fort). Mais le son perd en qualité. Enfin le **Tama** est un tambour d'aisselle, fait de bois et de peau de varan d'eau douce (marécages). Les cordes, situées sous l'aisselle du/de la musicien-ne, permettent de tendre et détendre la peau, en même temps qu'elle est frappée. Tous les instruments du sabar sont joués une main munie d'une baguette en bois et une main sans rien dans une alliance de percuté-frappé.

Rythmes du sabar⁴:

Ya ñu moom / Sadj : Prière collective entre les musicien·nes, qui sont en cercle entre eux. Ils ouvrent leur cercle à la fin de ce rythme d'introduction, afin d'inviter alors les danseurs·ses dans le cercle. *Ya ñu moom* signifie « C'est toi qui es notre maître », c'est un rythme relatif aux *Baye Fall*, qui a émergé avec le mouridisme.

(*Ardin*)⁵

Fajudjar

Cciep bu jën: Littéralement "riz au poisson", c'est le nom du plat national sénégalais, mais aussi du rythme le plus rapide du sabar.

Mbarem Mbaye : Nom propre. Rythme dont on dit qu'il est le plus ancien. C'est le rythme des anciennes.

(*Yaaba*)

(*Fass*): Nom d'un quartier populaire de Dakar où se trouve une arène et une école de lutte (c'est le rythme de cette école à l'origine). C'est le rythme des lutteurs, des hommes, le rythme où le son qui percute est le plus marqué. Avant de jouer les musiciens chantent « *Douma, couma sam morom douma* », qui veut dire « Celui qui est le plus fort frappe/bat tout le monde »⁶.

Musical: Rythme performé le plus souvent par des hommes ou des jeunes, c'est un rythme dans lequel la création est le plus possible, c'est le rythme d'où sont issus la plupart de *bàkk*.

Walo-Walo/ Niary gorong: Les Walo-Walo sont une des sociétés du Sénégal.

(*Yang ciap*)

(*Ndieth*)

Leumbeul: appelé aussi "ventilateur", c'est la danse des fesses, effectuée seulement par les femmes. Pour le Leumbeul, on installe en général une chaise dans le cercle pour que la danseuse s'appuie. Elle peut aussi s'appuyer sur le cadre en fer qui supporte le plus grand tambour, ou encore danser au sol.

¹ Appelé *Junjun* (= tambour selon le dictionnaire français – wolof de Fal et al., 1990) dans certaines régions du pays, c'est un tambour plus court que le *ndéer* et un peu rétréci en bas par rapport aux autres tambours sabar.

² Le *Ndéer* vient des paroles de la *lingèer* (reine, princesse). *Kadou* = quelqu'un qui est écouté. Le *ndéer* dirige.

³ Signifie le nain

⁴ Nous énumérons ici ces rythmes. Un récit plus développé de leur imbrication avec le déroulement du sabar est disponible en annexe- Annexe 10 - Extraits d'entretiens -.

⁵ Les rythmes entre parenthèses sont facultatifs, et dépendent des musicien·nes, de la demande des organisateur·trices du sabar, ainsi que de la durée de la prestation.

⁶ Traduction donnée par les danseurs mais il y a une notion littérale d'inégalité dans cette phrase.

Note aux lecteur·rices

Je voudrais introduire cette thèse par quelques remarques tenant aux conventions d'écriture adoptées dans les pages qui s'ouvrent.

La première, somme toute classique, concerne l'usage du « je », celui d'auteur, qui s'est imposé à l'écriture de la thèse. Lié à la démarche ethnographique à laquelle je me suis livrée, il s'impose dans la majeure partie du texte de façon assumée. Mais il composera aussi, lorsque le type de discours l'exigera (distanciation critique, inscription du propos dans un questionnement plus large incluant un collectif, *etc.*), avec le recours plus académique au « nous ».

Le deuxième usage présenté ici, dont les lignes précédentes donnent déjà un aperçu, tient à un autre choix : celui de l'écriture inclusive. Il permettra d'éviter que les évocations produites par le texte ne renvoient qu'à des dimensions masculines, au sens où, par exemple, l'on penserait seulement à des hommes à travers la catégorie de « danseurs ». La question du genre et du sexe est importante à propos du sabar, et encore plus précisément à propos des processus qui réalisent ce que j'appellerai ici sa « mise en savoirs », qu'il s'agisse de son artification (Shapiro, 2004), ou plus largement des diverses formes d'institutionnalisation dont il est l'objet (s'accompagnant de phénomènes de désignation-communication des pratiques auxquelles il réfère). Parmi ces processus, celui de la professionnalisation des danseur·ses est tout particulièrement marqué par la question du genre.

Concernant la troisième précaution d'écriture, elle renvoie à l'usage – voulu le plus fidèle possible – de la langue wolof pour ce qui ne résiste pas à la traduction vers le français. Ceci m'a confrontée à la stabilité très relative de cette langue vis-à-vis du grand public. Après divers échanges avec des linguistes et des chercheur·ses⁷, les termes que j'emploierai en langue Wolof (en italique) sont

⁷ Dr. Marie Diagne (linguiste, IFAN, UCAD, Dakar), Dr. Mouhamed Ly (socio-linguiste, IFAN, Dakar), Dr. Cheikh Sow (sociologue et musicien, Université de Bordeaux Montaigne), Dr. Patrick Acogny (danseur et directeur de l'*Ecole des sables* à Dakar – institution chorégraphique importante pour le sujet même de la thèse) ; M. Oumar Sall.

conformes aux usages institués par le DECRET n° 2005-992 du 21 octobre 2005 et du « Dictionnaire Français ↔ Wolof » de Fal et al. (1990)⁸.

Enfin, c'est à un terme fréquemment usité dans ce texte, mais dont le statut doit être précisé, que je souhaiterais consacrer quelques lignes : celui d' « ethnie ». Ce sont d'abord les enquêté·es croisé·es au fil de la recherche qui recourent à ce terme, dans le contexte – il faut le rappeler – d'une socialisation postcoloniale. Comme l'écrit Mangeon en reprenant les expressions de l'anthropologue Amselle :

« Des anciennes relations coloniales, nous sont ainsi demeurées des "identités verticales, ethniques" qui découpent, fragmentent et cloisonnent désormais les corps sociaux ou les champs intellectuels, littéraires et artistiques en autant de "tranches" et d' "entailles verticales" » (Mangeon, 2015, p.10).

Si le terme « ethnie » renvoie souvent en France à un ailleurs exotique et tribal, proche du mot « race », les Sénégalais·es distinguent des particularités plutôt régionales pour désigner un ensemble de personnes "partageant" la même langue et la même culture (comme il serait possible, en France, de parler de l'ethnie des Bretons ou des Corses). J'ai choisi de parler d'ethnie lorsque les personnes avec qui j'échangeais l'employaient, en respect de cet usage vernaculaire⁹. Il ne réfèrera pas à l'idée d'un substrat. Suivant en cela Bensa (2016), s'appuyant lui-même sur Durkheim, le regard anthropologique que je porterai reposera sur l'idée que les actes des individus et leurs paroles trouvent un sens objectif en étant rapportés aux positions que chacun·e occupe dans la société ; il s'agit bien d'« expliquer les faits sociaux par d'autres faits sociaux » (Durkheim, 1963, table des matières, chap.V, II).

Pour clore ce préambule, tous les noms des personnes avec qui je me suis entretenue ont été modifiés, à l'exception de Patrick Acogny qui dirige *l'Ecole des sables* car son parcours diffère des autres et son récit fait autorité sur les explications de fonctionnement de l'école – j'y reviendrai. J'ai également

⁸ Je ferai l'exception du mot « sabar », trop récurrent dans le texte, que je considérerai comme un mot français en l'accordant.

⁹ Notons en complément que, après avoir échangé avec des universitaires de l'université Cheikh Anta Diop à Dakar, où le terme est également sujet à polémique, l'utilisation admise dans le champ scientifique au Sénégal est celle de « groupe culturel » ou de « société ». Les débats autour de ces termes, énoncés depuis des années par les travaux d'Amselle, Bazin, Dozon, M'Boloko, *etc.*, ne sont toujours pas clos et le terme d' « ethnie » peine à se défaire de la marque coloniale. C'est en son nom que des guerres sanglantes ont pu se tenir, justifiées par la construction de différences entre plusieurs groupes humains, comme dans le conflit qui a ravagé le Rwanda à partir de 1994, où Hutu et Tutsi n'étaient pas des « ethnies » au sens où nous l'avons rappelé ci-dessus.

conservé les noms des personnes citées dans les discours des enquêté·es. Il s'agit de personnages publics à la renommée plus ou moins établie à propos du sabar et dont l'évocation permet d'objectiver les positions et les parcours des danseur·ses rencontré·es (certaines des personnes citées font partie du panel et seront identifiées sous un autre nom lorsqu'il s'agit d'extraire leur propos).

Entrée en matière : quatre récits de sabar

Récit 1 - Sabar : Baptême à Fass, mercredi 27 avril 2016

C'est le premier programme de sabar auquel je participe. Je vais y suivre l'équipe des musiciens de Saloum¹⁰. Ce jour-là, les musiciens ont rendez-vous à 14h, une femme les a contactés quelques jours auparavant (ou peut-être la veille) pour venir jouer pour le baptême de son nouveau-né¹¹. La tradition¹² veut qu'un nouveau-né soit baptisé entre 7 et 10 jours après sa naissance, il recevra alors son prénom et sa tête sera rasée (parfois juste une mèche de cheveux). Saloum m'a donc appelé car il a « un programme », et c'est généralement lui que l'on contacte car c'est le plus âgé du groupe, et celui qui transmet le savoir (musical surtout) du sabar aux autres. Il a aussi été danseur, et est maintenant (suite à une blessure) musicien et luthier. Je rejoins Saloum chez lui, dans le quartier de la Médina, puis nous passons chercher Issa et Saliou et les instruments (avec un taxi) dans le quartier voisin de Fass¹³. Nous arrivons vers 14h30, sur le lieu de l'évènement, dans le quartier Fass. Rien n'est commencé, c'est même comme si rien n'allait se passer : aucune agitation, personne ne vient vers nous, seulement des gens qui posent des pneus pour barrer la route. La sensation est étrange ; une sorte de calme avant la tempête. Nous rentrons dans une cour et préparons un thé. Le rituel de l'« *ataya*¹⁴ » est long ; le thé est une vraie activité pour les sénégalais (les hommes en particulier), qui occupent leurs début d'après-midi à sa préparation en discutant ou en jouant aux cartes avec leurs amis, en attendant que la chaleur diminue. Je pensais que la maman du bébé baptisé se présenterait à nous. Personne ne vint.

¹⁰ J'ai rencontré dans cette équipe, Saloum, Saliou et Issa lors d'un stage de danse, en 2014.

¹¹ J'assisterai quelques jours plus tard à la transaction qui s'opérera entre Saloum et la mère d'un nourrisson pour leur venue à la fête de baptême.

¹² Tradition qui se veut musulmane mais qui n'est pas pratiquée dans tous les pays musulmans, elle est propre à la tradition islamique telle qu'elle est pratiquée au Sénégal.

¹³ La Médina, Fass, Parcelles et Gueule Tapée sont les quartiers les plus populaires (et les plus animés) de Dakar (voir carte en annexe).

¹⁴ *Ataya* = thé en wolof

Photo 1 - Musicien préparant du thé dans la cour



Crédit photos : Aurélie Doignon, avril 2016

Photos 2 et 3 - Musiciens s'échauffant avant le début du sabar



Crédit photos : Aurélie Doignon, avril 2016

Je rencontre les autres musiciens de l'équipe. Il faut que mon oreille se fasse au wolof car eux ne parlent pas français. C'est à moi d'apprendre. Saloum traduit ou bien nous parlons par gestes. À un moment, nous traversons la rue pour aller nous présenter dans une cour d'immeuble où des femmes cuisinent dans de grandes bassines. Puis quelqu'un nous apporte à manger, vers 16h 30 (l'heure du déjeuner). Les plats arrivent, nous pouvons être 3 ou 10, il s'agit d'un grand plat commun. Nous nous trouvons dans un patio, une cour comme on en trouve souvent dans les maisons sénégalaises, avec plusieurs membres d'une même famille ayant une chambre autour et possédant des espaces communs pour cuisiner, se laver et accéder aux toilettes. Il y a un grand arbre au milieu, sous lequel nous restons pour profiter de l'ombre. Nous attendons encore, puis sortons. Des gens installent les chaises, et petit à petit les invités arrivent. Il est entre 17h30 et 18h. Les boubous de fête sont de sortie, les tenues, confectionnées sur mesure, en bazin de luxe et dentelles tout en couleurs, uniques,

sont un régal pour les yeux. Les musiciens préparent leurs instruments : il faut tendre les cordes des *tamas*¹⁵, tendre la peau des *sabars* en resserrant les bouts de bois qui tiennent les peaux (*peck*), à l'aide de gros cailloux trouvés par terre. Les batteurs s'échauffent, pendant que de grands plats sont apportés pour que les invités mangent à leur tour. La fête commence, à la fois à l'extérieur (dans la rue) et à l'intérieur (dans la cour). Certaines personnes dansent, notamment une femme griotte. Les griottes sont assez reconnaissables car elles portent souvent de longs faux cheveux (un peu dépeignés), des faux cils et leurs tenues sont plus osées que celles des autres femmes (elles laissent apparaître plus de peau). Les griottes sont ici pour gagner de l'argent ; leur danse est plus provocatrice, et leurs chants (des louanges la plupart du temps) visent à attirer l'attention ainsi que les billets.

Photo 4- Les invités arrivent pour la fête du baptême



Crédit photo : Aurélie Doignon, avril 2016

La maman du bébé baptisé arrive, s'extirpant d'un taxi. Il est 19h30. Après notre arrivée, les musiciens avaient été avertis qu'un décès avait récemment eu lieu dans la famille. Ainsi la fête sera réduite leur avait-on signifié ; les musiciens feront seulement de « l'animation », c'est-à-dire des déambulations et l'accueil avec les *tamas* et les *bongos*. Il est commun à Dakar que la survenue d'un décès amoindrisse le retentissement de la fête. Il n'y aura pas de concert avec l'ensemble des instruments du *sabar*. La mère est pourtant fortement célébrée. Sans la présence du nouveau-né, la voilà assaillie tant par les photographes que par les musiciens et les invités. Tout le monde en réalité s'improvise photographe. Les flashes ainsi qu'une intense lumière sont braqués sur elle. Elle peut à peine avancer. Les musiciens l'accueillent, la suivent, lui chantent des louanges, accompagnés des *bongos* et des *tamas*. Les gens leur glissent des billets pour les louanges

¹⁵ Tambour d'aisselle.

chantées et lorsqu'ils estiment que ces derniers ont bien joué. Ensuite les invités de la reine du jour lui remettent des cadeaux : chaussures, robes, tissus, *binbin* (colliers de perles pour la taille qui est un accessoire de beauté érotique), pagnes sous-vêtements... tout ce qu'il faut pour une mise en beauté, de ce que doit être, doit porter une femme pour être séduisante. Le baptême est à la fois une fête pour célébrer la mère, mais encore plus une fête pour célébrer la femme. Je m'étonne encore du fait que nous n'ayons vu aucun bébé, ni le père de l'enfant (ou du moins je n'en n'ai pas été informée). S'il s'avère qu'il fut présent ce jour-là, force est de constater qu'il passa très largement inaperçu.

Photos 5 et 6 – Le taxi de la mère célébrée arrive



Crédit photos : Aurélie Doignon, avril 2016

En rentrant, les musiciens se partagent les gains récoltés par les dons des invité-es. Saliou me donne « ma part », une part symbolique car j'étais là comme eux, en tant que « griotte ». Je refuse mais il me dit que je ne peux pas refuser. En revanche,

Saloum m'explique que je ne peux pas refuser mais que je peux redonner plus que ce que l'on m'a versé, en tant que griotte. C'est tout un jeu de don et de contre-don auquel il faut se roder.

Récit 2 - Sabar de tontine, Médina, 1 Mai 2016

Ce sont les femmes d'une tontine qui ont organisé ce sabar après avoir collecté de l'argent qu'elles se répartissent selon les besoins de chacune, ou pour organiser des événements festifs comme un sabar.

Il se déroule à l'intérieur d'une cour. Nous attendons, un peu dedans, un peu dehors... Nous sommes dans le quartier de la médina à Dakar et les espaces ne sont pas vraiment clos.

Photo 7 – Les musiciens attendent devant la maison où va se dérouler le sabar



Crédit Photo : A.Doignon, Mai 2016

Photos 8– En face de la maison, un trottoir banal de la médina, avec moutons et linge

Photos 9- Des garçons jouent au football dans la rue



Crédit Photo : A.Doignon, Mai 2016

Il est 18h, les musiciens commencent à s'échauffer dans la cour. Sous l'œil des enfants, ils m'apprennent un peu à jouer. Seulement par signe et imitation car hormis Saloum qui parle bien français, je ne parle encore pas assez bien le wolof pour élaborer une communication fluide. Les filles se préparent, parfument leur

maquillage sous l'affiche d'un marabout. Les enfants sont les premiers installés, il n'y a toujours pas d'adultes.

Photos 10 et 11– En la présence des seuls enfants, les musiciens s'échauffent



Crédit photos : A.Doignon, Mai 2016

Photo 12 – En attendant les invités, sous le regard des enfants amusés, les musiciens « m'apprennent à jouer »



Crédit photos : L. Mbaye, Mai 2016

La fête commence vers 19h. Au départ les participantes n'osent pas trop danser, et petit à petit la danse se transforme en compétition entre amies. Les plus à l'aise avec la danse et les moins timides viennent danser le plus souvent possible ; la danse devient presque compétition, avec la fierté de ses amies lorsque la prestation est belle, originale, ou provocante envers les musiciens.

Plus la nuit arrive et plus l'intensité sensuelle s'accroît. Les femmes viennent à danser toutes ensemble. Le *sabar* se termine par un *leumbeul* (appelée également « la danse des fesses » ou « ventilateur »). Il fait nuit et les femmes sont d'autant moins timides pour mimer des actes sexuels : à quatre pattes, allongées sur le sol (parfois se forment des « tas ») ou debout entre deux personnes). Juste à la fin, un homme arrive et danse avec son casque de moto encore sur la tête, puis repart comme il était arrivé. Le lieu fermé de cette cour, l'obscurité et l'absence d'hommes (hormis les musiciens) favorise les espaces de transgressions et les évocations sexuelles entre femmes.

Récit 3 – Sabar au *Tànnëbéer* Niary taly, Mai 2016

Alassane veut m'amener dans un *tànnëbéer* dans son quartier d'enfance, Niary Taly. Il me prévient : « On est des stars là-bas ». Ce sont des amis à lui (des hommes d'environ 30 ans) qui organisent cette soirée à l'occasion d'un anniversaire. Avec Wally, nous préparons une petite chorégraphie à trois, avant de partir, sur le rythme que l'on nomme *Fass*, comme l'un des quartiers de Dakar. Alassane et Wally (mais aussi leur deux amis) sont habillés en jean, baskets et sweat-shirt. Moi je porte une tenue inspirée des tenues traditionnelles car au départ ils avaient annoncé : « On s'habille en boubous traditionnels »...

J'ai hâte d'assister à mon premier *tànnëbéer*, mais apparemment, nous ne devons pas arriver trop tôt. Alassane m'explique : « Si on me voit, il faut que je danse, et moi, quand je danse, après, je pars ». Je suis interloquée. Tout d'abord car je voulais assister à un *tànnëbéer* en entier, et puis parce que je m'interroge sur ce fonctionnement, car pour moi danser sans regarder les autres me paraît déplacé. Mais Alassane me dit qu'au contraire, c'est pour ne pas « faire la star », car après, « les gens viennent te voir, redemandent à ce que tu dances », et cette attitude, de se faire prier, de revenir danser, peut être perçue comme vaniteuse. Moustapha et Ismaël n'étant ni du quartier, ni danseurs, partent en éclaireurs voir où en est le sabar quand nous approchons de la rue. Nous percevons les échos de la musique. Suite aux informations, il n'est pas encore temps d'y aller (je m'interroge sur ce qui est considéré comme le bon moment pour y aller), le sabar n'a pas commencé il y a longtemps, nous prenons des photos sous les lumières d'une boutique, d'abord en groupe, puis Wally et Moustapha veulent que je les prenne en photo seuls, photos qu'ils publieront dès le lendemain sur Facebook.

Photo 13 Un danseur pose sous l'éclairage urbain en attendant le feu vert pour aller au tànnëbéer



Crédit photo : A.Doignon

Nous allons chez l'oncle d'Alassane qui habite à côté, dans une chambre à la lumière rouge, pour attendre le feu vert. Nous manquons de nous endormir car il se fait tard. L'excitation est retombée. Suite à un coup de téléphone de ses amis demandant où il est, Alassane nous dit que l'on peut y aller, mais nous y allons toujours en étant prudents, désireux de savoir où en est la soirée et qui l'on peut croiser. Nous arrivons donc en nous tenant à l'écart. Nous révisons une dernière fois dans la rue notre partition chorégraphique.

Je trépigne d'impatience. Il est environ 2h du matin et nous n'avons toujours rien vu. Le *tànnëbéer* a lieu dans une rue, entre bitume et poussière, avec un énorme projecteur complétant ceux de la rue et des immeubles, se mêlant aussi à la lumière d'un caméraman filmant musiciens et danseur·ses, et leur posant parfois des questions... Ou bien les danseur·ses parlent à la

caméra sans qu'une question ait été posée. Cette lumière intense de la caméra met d'autant plus en valeur la personne qui se trouve devant, presque étourdie par l'intensité des lux. Il faut donc s'approcher pour y voir, d'autant plus que des gens entourent la piste. Le public est constitué à la fois d'hommes, de femmes et d'enfants ; mais tandis que les femmes sont assises sur les chaises avec des enfants, les hommes se tiennent plutôt debout derrière... et derrière les instruments.

Il y a beaucoup de batteurs, ils sont environ 30. Les gens sont assis formant un ovale, fermé par les batteurs. En retrait, et avec ma petite taille, j'ai du mal à voir ce qu'il se passe. Alassane et Wally me disent « On y va ». Je commence à les suivre, puis, entendant les acclamations pour eux, je reste finalement spectatrice. Les gens les reconnaissent, les comptent parmi les stars du quartier. Ils font ainsi quelques solos puis Alassane me prend par la main et m'entraîne sur la piste pour que nous dansions tous trois. Nous voulons un rythme *Fass*, les musiciens mettent du temps à s'accorder (il faut qu'ils voient tous les danseur·ses faire le geste qui indique le *Fass*). Ils sont très nombreux, si bien qu'ils ne jouent pas tous le même rythme et ne s'écoutent pas, ni ne regardent bien les danseur·ses. Lorsque nous commençons, Wally se trompe au bout de trois mouvements et choisit de poursuivre sur le mode du solo. Je suis totalement perdue ; je ne sais plus s'il faut improviser, continuer, le laisser seul... Et je suis véritablement déçue, ressentant la scène comme une humiliation : me faire venir puis m'abandonner dans la fosse aux lions. Du coup, je vais danser un solo sur le rythme *Cciép bou ccien*. Les musiciens sont trop nombreux, et certains ne suivent pas ceux qui regardent les danseurs, donc sont à contre-temps. Alassane est déçu par l'attitude des musiciens qui « n'en font qu'à leur tête », alors que le propre d'un musicien de sabar est de s'accorder au danseur. Aussitôt fini, Alassane me dit « Viens, on part », je lui demande si on ne peut pas rester regarder un peu. Nous restons cinq minutes. Je reconnais la danseuse japonaise du ballet *Wato-Sita*¹⁶. Je reconnais dans le public les autres danseur·ses de la compagnie que j'ai vu le jour même à leur répétition, puis nous rentrons.

Moustapha, qui était assis à côté d'eux et qui est musicien pour ce ballet nous narre la scène de l'intérieur: « En fait, eux ils sont là depuis le début, et quand tu as dansé, c'est ouf, tu ne t'es pas rendue compte de ce qu'il s'est passé mais tu as mis la pagaille. Y'a un gars qui leur a dit : "La blanche, elle arrive, elle danse, elle déchire, alors que vous ça fait 2h que vous êtes là, assis sur vos chaises". Donc c'est pour ça qu'ils ont enchaîné à danser après toi ». Grand étonnement, et il faut bien l'avouer sorte de réconfort pour la débutante que je suis, surtout après la panique de notre trio.

¹⁶ Célèbre Ballet au Sénégal, où l'on exerce comme professionnel.

Photo 14- Notre trio prêt à danser



Crédit photo : Ismaël

Récit 4 – Sabar au Tànnëbéer Pikine - 5 Novembre 2016

J'ai été malade ces trois derniers jours, suite au sandwich avarié que j'ai mangé, à la chaleur et sûrement la tristesse de savoir ma maman malade et de rentrer plus tôt que prévu, la retrouver en mauvaise forme. Je suis très fatiguée mais j'ai vraiment envie d'aller à ce *tànnëbéer*, dont Laye me parle depuis plusieurs jours, et dont il est l'un des invités d'honneur. Par chance, le *tànnëbéer* est à deux pas de nos logements, à Pikine, dans la banlieue populaire de Dakar¹⁷. Nous y allons donc, Laye, Abdou, Alpha, Moustapha et moi. Sur le trajet (à pieds), nous nous arrêtons plusieurs fois : Laye est interpellé car il connaît des personnes que nous croisons. Nous en profitons pour faire quelques photos.

Photo 15 - Nous immortalisons notre venue au *tànnëbéer*



Crédit photo : Moustapha

¹⁷ Pikine Taly Bou Bess est le quartier de Laye et Alpha.

Mes amis me taquinaient d'avance pour que je danse, mais la forme me manque. Nous arrivons derrière les musiciens et les chaises sont placées en cercle autour d'eux. Le spot de lumière loué pour l'occasion éclaire la piste devant eux. Le public est constitué à la fois d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous essayons de nous rapprocher afin de voir le centre du cercle et très vite, on nous propose des chaises au premier rang.

D'abord défilent les groupes de femmes qui ont organisé l'évènement. Elles paradent, font le tour du cercle lentement, elles sont toutes vêtues de très belles tenues, qui brillent, et portent souvent un tout petit sac à main qui brille beaucoup lui aussi ; de l'autre main, elles tiennent leur téléphone pour filmer/prendre des photos. Les femmes scintillent de strass et de paillettes, de leurs chaussures jusqu'au bout de leurs ongles. Elles défilent à plusieurs reprises avec des bombes désodorisantes censées embaumer l'espace du *tànnëbéer*. Le mélange de la poussière et de cette odeur artificielle est un peu suffocant. Un animateur parle dans le micro, présente, récite des louanges, des chants panégyriques et reçoit en échange des billets, tout comme la chanteuse (griotte) qui va chanter des louanges juste après. Les organisatrices saluent les louanges de la chanteuse en lui donnant de nombreux billets. Les invités d'honneur (comme Laye) sont présentés, ce sont souvent des artistes ou "bienfaiteurs" du quartier. Ensuite, des danseurs dansent enfin et reçoivent des billets dans leur bouche pour leur prestation, par des personnes qui se lèvent du public. Ces danseurs sont tous des hommes, de moins de 30 ans, vêtus de jeans slim et de longs teeshirts.

Des vrombissements retentissent : environ vingt-cinq scooters arrivent dans le cercle, c'est très impressionnant tous ces engins dans un espace si réduit, faisant danser la poussière. Il y a souvent deux personnes sur chaque machine. Ils font quelques tours, puis repartent, laissant un gros nuage de poussière ainsi qu'un miasme d'effluves de gasoil derrière eux ; les défilés reprennent. Nous sommes un peu lassés, car la danse tarde à venir alors que la fatigue est pour nous très intense. Je commence à comprendre pourquoi il vaut effectivement mieux arriver tardivement dans un *tànnëbéer*. Nous partons vers 2h du matin. Le lendemain Wally me dit qu'il a dansé dans ce *tànnëbéer* mais que lui est arrivé vers 2h30... Nous nous sommes donc croisés et les danseur·ses n'ont dansé qu'à une heure avancée de la nuit.

Ainsi s'achève ce premier moment de présentation de ce qu'est un sabar à Dakar aujourd'hui ; de ce que sont les sabars en réalité – car l'un des détonateurs de cette thèse doit être précisément trouvé dans le hiatus qui existe entre, d'un côté, la permanence d'un terme assurant la continuité d'une pratique (le « sabar »), et de l'autre le constat de la variété des façons de faire qu'il recouvre, depuis ces

fêtes populaires (baptême ou tontines) où les femmes se livrent à des danses d'amusement portées par la musique des griots jouant le sabar, à ces *tànnëbéer* nocturnes, où dans la masse des participant·es se logent ceux et celles que l'on reconnaîtra comme de véritables danseur·ses de sabar (souvent des hommes) et où à la légitimité populaire se mêlent déjà des formes de reconnaissance professionnelle. Cette thèse sera consacrée à l'exploration plus minutieuse de ces phénomènes de transposition du sabar d'une institution à une autre, en se déployant vers d'autres espaces, non abordés encore mais qui contribuent également à ce jeu de déplacement de la pratique du sabar : les écoles qui lui sont dédiées dans les quartiers de Dakar, les ballets nationaux, ou encore les compagnies et scènes internationales. Nous les découvrirons dans cette thèse.

Introduction

Le sabar est une danse pratiquée au Sénégal, dans les quartiers populaires de Dakar. Décrite comme « traditionnelle », elle est associée aux *Wolof*, groupe majoritaire du pays et aux *Lébu* (qui sont pour la plupart des pêcheurs vivants sur la presqu'île du Cap-Vert). Mais le sabar est également une pratique dansée visible aujourd'hui sur la scène chorégraphique internationale, dite « afro-contemporaine », ou dans les espaces de pratique y référant (stages, master-class, *etc.*). Cette thèse est consacrée à l'étude des processus accompagnant et réalisant cette transposition des pratiques dansées relatives au sabar, de l'espace de la rue où elles se déploient (en particulier à Dakar), à celui de la scène, entendue ici au sens large, comme espace de visibilité artistique plus ou moins institutionnalisé. De la pratique populaire du sabar au sein des sphères privées et festives au Sénégal (baptêmes ou tontines principalement), aux institutions intermédiaires comme les *tànnëbéer* (fêtes populaires où la danse et sa promotion sont vécues de façon plus explicite¹⁸), jusqu'aux espaces de création et de diffusion chorégraphique (ballets nationaux, compagnies et scènes internationales), il s'agira de contribuer à mieux comprendre les processus de transposition de la pratique du sabar, s'accompagnant de l'émergence d'un ensemble de savoirs (qu'ils soient traditionnels, professionnels ou encore académiques...), permettant leur désignation.

Deux enjeux peuvent être avancés à propos de ce travail. Le premier concerne l'intérêt théorique et pratique de la compréhension de la manière dont des pratiques culturelles (ici le sabar) sont reconfigurées au prisme des institutions qui s'en emparent. Cet enjeu oblige à une approche contextualisée et non substantialiste du sabar et des pratiques sociales dans lesquelles on l'origine. Le second enjeu est celui d'une clarification de la façon dont le sabar peut se diffuser, qu'il s'agisse de gagner d'autres corps par le vecteur de la transmission (de l'initiation informelle à la formation professionnelle en somme), ou d'autres aires géographiques, culturelles et sociales (*via* les institutions artistiques ou

¹⁸ Le *tànnëbéer* est aussi désigné comme un « grand sabar », nous aurons l'occasion d'y revenir.

médiatiques). Dans le cas de cette étude, l'ensemble des espaces-institutions dont nous parlerons (baptêmes, tontine et *tànnëbéer*, mais aussi ballets¹⁹ et compagnies) sont aussi des cadres référentiels pour la transmission et l'apprentissage. S'agissant par exemple des ballets nationaux en Afrique (*Les Ballets Africains*, compagnie portée aux nues par Sékou Touré - premier président de la République de Guinée, de 1958 à 1984 - afin de valoriser les danses régionales du pays, puis se multipliant en Afrique de l'Ouest après les indépendances), leur rôle en terme de diffusion de la danse et de la musique ou en termes de formation fut essentiel. Plus largement, les scènes (espaces de représentation), comme les formations, se sont fortement diversifiées en Afrique, se partageant entre espaces privés et publics, financements étrangers ou locaux. Le nom des chorégraphes ayant participé à l'ouverture de centres dédiés à la danse sont aujourd'hui connus : Salia Sanou et Seydou Boro, Irène Tassembédo, ou encore Germaine Acogny. Tous ont travaillé avec des chorégraphes européens : Mathilde Monnier, ou Maurice Béjart pour ne citer que les plus célèbres.

Caractériser les pratiques du sabar

Comme l'ont montré les récits de l'« entrée en matière » (p.11), le terme de sabar est polysémique : il désigne à la fois la danse, les rythmes qui lui sont associés, l'ensemble des instruments, et la fête qui se joue. Nous distinguerons à ce stade quatre espaces principaux où se joue et s'établit le sabar (ils seront repris et détaillés dans le chapitre 2) :

- **Les sabars de rue**, correspondant à des fêtes de femmes où quelques enfants sont présents (baptêmes, mariages, ou encore tontines – ils sont illustrés par les récits 1 et 2 de l'entrée en matière) ;
- **Les sabars de nuit**, parmi lesquels on trouve en particulier les grands sabars appelés aussi *tànnëbéer*, qui correspondent à des fêtes nocturnes où hommes et femmes sont présents, et où seul·es les bon·nes danseur·ses évoluent en tant que praticien·nes (ils sont illustrés par les récits 3 et 4) ;

¹⁹ Après les Ballets Nationaux africains, de nouveaux ballets ont en effet vu le jour en Afrique de l'Ouest afin de proposer à la fois une formation et une diffusion de la danse et de la musique.

- **Les sabars de scène** (qui n'ont pas été abordés dans les saynètes initiales). Ces sabars sont ceux qui se jouent, par des professionnel·les dans les ballets, compagnies et scènes contemporaines. Ils correspondent à un « style de danse » et renvoient à des objets chorégraphiques ;
- Enfin, **les espaces (formels) de formation au sabar** tels que les écoles mais aussi les stages ou masterclass qui sont aujourd'hui visibles au Sénégal et à l'international et dont l'émergence, comme le rôle, sont déterminants pour cette thèse.

Si les formes prises par le sabar sont diverses, les écrits qui lui sont consacrés sont rares²⁰. La lisibilité de cette danse repose ainsi sur la connaissance des dimensions sociales et culturelles qui la structurent. Il s'agit d'une « danse chargée de significations sociales, de représentations et de modes d'agir qui ne prennent leur sens qu'au regard des normes qui continuent à se transmettre dans la société » (Dessertine, 2010, p. 90). Nous retiendrons la structuration temporelle très forte de cette danse et sa puissante imbrication à des temporalités sociales constitutives du vivre ensemble (Sue, 1994).

Le rythme comme lien : A la confluence de pratiques sociales et culturelles

« Les êtres humains sont unis les uns aux autres par une succession de rythmes spécifiques à une culture, et qui s'expriment à travers la langue et les mouvements corporels. »

Hall, *Au-delà de la culture*, 1979 (1976), p.75.

C'est sous une appellation on ne peut plus explicite, celle de « mathématicien des rythmes », que Doudou N'diaye Rose a personnifié l'art de la musique sabar à travers le monde. D'abord repéré par la danseuse Joséphine Baker, ce grand *tambour major*²¹ a travaillé avec Maurice Béjart et France Gall, pour ne citer que ces deux personnalités du monde artistique. La maîtrise du rythme est

²⁰ Parmi les productions, disponibles, dont on notera qu'elles sont relativement récentes : Kringelbach (2007), Tang (2007), Dessertine (2010), Bizas (2014), Brandt (2014), Seye (2016), ou encore Aterianus-Owanga (2018). Nous nous y référons dans la première partie de la thèse.

²¹ Nom donné aux chefs d'orchestres (et maître en la matière) de sabar.

ainsi reconnue comme un marqueur fort de la pratique du sabar sur la scène internationale.

Mais le sabar repose d'abord sur des rythmes inscrits dans la vie quotidienne au Sénégal. Les sons des sabars étaient jadis utilisés pour la communication entre les villages. Un rythme appelé *Laban* retentissait à 4h du matin pour célébrer la femme vierge lors de son mariage. Le *Touss*, qui résonne par sept coups portés sur le *Thiol* (la basse), était le rythme pour les rois, les reines, les lutteurs et les héros : c'est le rythme du jubilé, lorsque se produit une victoire²². Le *Tassou*, joué avec des doundouns pour la communication dans le Siné Saloum, serait quant à lui l'origine du rap²³.

Lors d'un programme musical de sabar les musiciens jouent les mêmes rythmes et (approximativement) dans le même ordre²⁴ :

0. Yaa ñu moom / Sadj
1. Fajudjiar 1bis. Ardin
2. Cciep bu jën
3. Mbarem Mbaye 3bis Yaaba
4. Fass
5. Kaolakh / Musical
6. Niary Gorong / Walo-walo
7. Leumbeul

Le nom de ces rythmes en dit long sur la façon dont ces temps de danse et de musique s'inscrivent au cœur des activités humaines. *Cieep bu jën*, par exemple, se traduit littéralement par « riz au poisson », nom du plat national sénégalais. Il est le rythme le plus rapide. *Fass*, tient quant à lui son nom du quartier éponyme de Dakar, marqué par une importante tradition de lutte (il dispose d'une arène). *Fass* est ainsi un rythme plus marqué que les autres mais aussi plus guerrier. Ce rythme, performé par les hommes, est peu joué dans les sabars de jour. En revanche, il est l'un des plus demandé lors des *tànnëbéer*²⁵. *Walo-Walo* renvoie à un groupe culturel du Sénégal, portant le même nom. Ainsi le nom des rythmes du sabar épouse-t-il ceux de la vie au Sénégal, dans sa complexité et son

²² On le retrouve encore aujourd'hui dans les arènes de lutte.

²³ Leymarie (1999, p.155) appuie aussi ce propos. Le rap est d'ailleurs très présent à Dakar

²⁴ Après avoir parcouru ces différents rythmes, les musiciens rejouent ceux sur lesquels les femmes ont le plus dansé. Notons d'ailleurs que, dans un événement sabar (de nuit également), ce sont les danseur·ses qui dirigent. Si un·e danseur·se veut un *bàkk* en particulier, il/elle le dit au musicien (en le chantant souvent), ou bien fait un pas de danse annonciateur du *bàkk*. Parfois, lors des baptêmes, la mère, qui n'est pas *Wolof*, peut demander des rythmes spécifiques de sa région. Ainsi, j'ai assisté à un baptême *Séeréer*, avec des rythmes joués à la guitare et au bongo en plus ou à part des sabars.

²⁵ Mais de fait, sa demande dans les sabars de jour s'accroît aussi car internet regorge de vidéos de *tànnëbéer*.

métissage ; le sabar contribue même parfois à la pratique de l'humour et la taquinerie²⁶.

Le nom générique des tambours, semblable à celui de la danse, relève en outre l'importance de la dialectique opérée entre musique et danse dans le cas du sabar. Mouvement du corps et sons sont à la fois distincts et indissociables, dans l'espace de la rue, les cérémonies wolofs, mais de façon plus diffuse dans tout le Sénégal : on entend le *mbalax* dès que l'on allume la radio ; on retrouve des instruments sabar dans les fêtes de *Taoukhane* qui célèbrent la fin de la récolte de l'arachide (dans la région du Baoul), mais aussi dans le rythme *Ngoyan* (région du Sine Saloum) associé aux *xalams*²⁷ et aux calebasses ; le sabar rythme encore les cérémonies religieuses *Baay fall* ou d'exorcisme de *Ndëpp*²⁸ et fait partie intégrante de celles dites des *faux-lions* (*Simb Gaynde*) que nous découvrirons plus loin dans la thèse. En lien avec ce que nous avançons plus haut à propos du *Touss*, le sabar motive les lutteurs et vise à intimider les adversaires dans les arènes de lutte sénégalaise, sport national.

Même les dimensions religieuses peuvent être questionnées à travers le sabar, qui révèle, selon Dessertine, « la place de représentations et de ritualités étrangères à l'Islam dans une société très largement islamisée » (2010, p.91). En effet, le Sénégal est le fruit d'un syncrétisme paisible mais dénié : l'islam prônant un Dieu unique, et l'unicité de Dieu²⁹, côtoie des croyances autres comme l'animisme. Notons que le sabar était particulièrement utilisé par les *thiédo* (païens) et que le rapport à l'islam³⁰, sur la dimension des corps et de la sensualité tout particulièrement, est largement négocié à travers le sabar.

L'art des griots : le dépassement des catégories sociales

A ces éléments de caractérisation s'ajoute le fait que le sabar s'inscrit dans des espaces où la tradition orale et artistique est perpétuée par les griots (*gégél* en wolof). Pour présenter brièvement la société wolof, celle-ci est divisée en trois principaux groupes : les *géer* (nobles), les *ñeeño* (personnes castées, dont font

²⁶ Le « cousinage à plaisanterie » entre personnes de sociétés « proches », comme les *Peuls* avec les *Séeréers*, est visible dans des taquineries quotidiennes...et dans les sabars, que ce soit à travers la danse, les présentations ou les *tassou* (louanges) !

²⁷ Instrument à cordes allongé.

²⁸ Cérémonie de dépossession, le *Ndëpp* correspond à une cérémonie d'exorcisme chez les Lébu.

²⁹ « Lâ ilâha illâ Llâh » (il n'y a de Dieu que Dieu) chante le muézin lors de l'appel à la prière.

³⁰ Environ 95% des sénégalais-es sont musulman-es.

partie les *géwel* – griots³¹), les *jaam* (descendants d’esclaves) (Leymarie, 1999, p.6). Les griots font partie de ce que l’on appelle communément en Afrique de l’Ouest les « castés », bien que ce terme soit sujet à controverse. Il s’agit de groupes endogames, séparés par leurs activités et divisés de façon hiérarchique. Ces clans sont regroupés par des corps de métiers (forgerons, pêcheurs, boisseliers, *etc.*) dont l’activité est perpétuée au sein de familles (reconnaissables notamment aux patronymes). Les griots étaient (et sont toujours, mais dans une moindre mesure) les garants de la transmission orale, porteurs de la parole, des louanges et de l’art en Afrique de l’Ouest³². Garants des informations et parfois perçus comme des historiens, notamment concernant les généalogies familiales, « *Géwél* proviendrait d’une expression qui signifie "s’adresser à la foule" » (Tamari, 1997, p.195). Ils sont musiciens, chanteurs, laudateurs, et danseurs. Bien que les individus castés soient habituellement exclus du pouvoir, certains griots ont été très influents (Tamari, 1997, p.46), comme le conte le récit de Niane dans *Soudjata ou l’épopée mandingue* (1960). Pour Tamari à nouveau :

« Le lien entre un statut de caste et une profession donnée est, (...) d’un ordre avant tout symbolique et religieux. Les gens de caste sont considérés comme seuls aptes à pratiquer certains métiers, mais ils ne sont pas astreints à les exercer » (1997, p.43).

Quant au terme « *sabar* » lui-même, il pourrait venir de *sab* : « cri » (les griots sont considérés comme *sab-lekk*, littéralement « mangeurs de cri ») et de (*na*)*bar*, « mettre de l’ambiance » ou encore « quelque chose qui existe »³³. Au cours de l’enquête, un musicien (Saloum) confiera que le terme viendrait de l’instrument des *Baay Fall*, le *junjun* (comme un bongo long de trois mètres me dit-il), issu d’un tronc d’arbre dont le trou central avait été creusé par les termites ou les fourmis et auquel on aurait apposé une peau séchée. Cet instrument au son très fort, était utilisé par les griots pour communiquer et donner des messages = *khabar*. Mal prononcés par les *thiédo*, la déformation aurait donné *sabar*³⁴.

³¹ Et plus précisément, les griots font partis des *Sab-lekk* (Badji, 2017, p. 27).

³² En particulier dans ce qui était l’empire Mandingue.

³³ Je remercie Arfand Sarr, doctorant en histoire de l’université Cheikh Anta Diop de Dakar, pour ces pistes étymologiques données lors de nos riches discussions. Je tiens à préciser que ce ne sont toutefois que des suppositions, n’étant ni linguiste, ni maîtrisant le wolof.

³⁴ Dans certaines zones du Sénégal, on dit *ndeude* (chez les *Baoulés* par exemple, c’est l’appellation générique pour tous les instruments du *sabar*), c’est le son de l’instrument *Baay Fall*, le *xim*. Dans le Saloum, certains disent *ndeude*, d’autres disent *sabar*. Dans d’autres villages encore certains disent *ndeude*, *junjun* ou *khabar*. Trois personnes étaient requises pour jouer le *junjun* : le joueur qui le porte sur son épaule, et les deux autres qui portaient le bois derrière.

L'expression, la parole, et surtout le jeu délibéré à leur propos, caractérisent les griots et se retrouvent ainsi au cœur du sabar. La danse et la musique assument leur fonction de représentation, de mise en visibilité, par le pouvoir des mots. Forme la plus représentée des sabars de nuit, le mot *tànnëbéer* signifie d'ailleurs « conversation nocturne » (Leymarie, 1999, p. 116). Il est le lieu d'expression des griots et des artistes (chanteur·ses, danseur·ses et musicien·nes professionnel·les). La conversation s'opère à la fois avec l'animateur et les chants panégyriques (*tassou*), mais c'est également une conversation entre danseur·ses et musicien·nes, entraînant une sorte de défi amical, au sein duquel chacun·e doit prendre sa place et s'imposer dans le cercle de danse. Autant lors des sabars de jour les femmes sont parfois frileuses à l'idée de danser devant les autres (les musiciens sont obligés d'aller les chercher), autant dans les *tànnëbéer*, il est nécessaire de s'imposer pour avoir une place et quelques secondes de danse. C'est aussi le lieu de reconnaissance des griots, qui vont chanter les louanges et les généalogies dans ces espaces, en plus de danser et de battre les tambours :

« La parole des griots est empreinte d'une force qui dépasse l'art de dire, ce qui leur confère ce statut social si particulier qui, mêlé à leur connaissance et à leur talent, leur donne, dans certaines sociétés, un pouvoir de persuasion sur les individus, ainsi qu'un pouvoir occulte » (Ekoué, 2016, p.25).

Chanteur·ses, musiciens et danseur·ses, pour qui être artiste était vécu comme une profession, étaient donc jusqu'à une période récente issus de la caste des griots³⁵. Aujourd'hui, de plus en plus de personnes hors de cette catégorie émettent le souhait de vivre de cette pratique du sabar, et le font d'ailleurs concrètement. Elles seront particulièrement importantes pour cette thèse.

Comment, en effet, peut-on devenir danseur·se dans un contexte où le fait d'être artiste fut si fortement associé au fait de naître griot ? Comment la danse s'institutionnalise-t-elle en dehors de cette caste, de cet agencement social ? La professionnalisation de la pratique du sabar – si tant est qu'on puisse désigner ainsi ce phénomène – ne correspondrait-elle pas en ce sens paradoxalement à une sorte de dé-institutionnalisation de la catégorie des griots ? Et comment, encore, la diffusion du sabar au-delà du Sénégal vers les scènes médiatiques et artistiques participe-t-elle à ces évolutions et structure-t-elle les usages actuels du terme

³⁵ Néanmoins tous les griots n'étaient pas artistes (en particulier les femmes, chargées du foyer).

« sabar » ? Comme on le verra, l'économie des biens symboliques (Bourdieu, 1977), ici à l'échelle mondialisée, n'est pas sans effet sur la circulation des hommes et des femmes cherchant à devenir danseur·se de sabar. C'est pour permettre d'ouvrir un espace dédié au traitement de cet ensemble de questions que nous avons choisi d'étudier les « mises en savoirs » du sabar.

Etudier la "mise en savoirs" du sabar

« Mise en savoirs » est une expression peu usuelle. Nous l'avons choisie pour cette première caractéristique : une sorte d'obligation au détour, importante sur deux aspects. Le premier est épistémologique : il concerne la dimension de construction (non nécessairement intentionnelle) suggérée par l'expression. Le terme d'« institutionnalisation » en effet aurait pu être choisi pour parler des phénomènes de transformation dont nous parlerons à propos du sabar ; nous y aurons d'ailleurs recours. Mais l'expression « mettre en savoirs », voudrait rappeler que le processus à l'œuvre n'est pas réductible à une évolution "naturelle" de pratiques originellement informelles vers d'autres mieux identifiées et répertoriées. La constatation à l'origine de ce travail est que ce sont des collectifs qui participent (intentionnellement ou non) à la production de formes institutionnalisées du sabar – et l'on notera que cette attention à la variété de ces formes se retrouve dans le choix du pluriel pour le terme « savoirs ». La « mise en savoirs » correspondra à ce travail de production collective et continue de manières stabilisées pour reconnaître et désigner ces pratiques sociales, professionnelles, voire chorégraphiques.

Le second aspect marquant l'importance du détour par l'expression « mise en savoirs » est plus théorique. Il permet de marquer que l'approche anthropologique que nous faisons du sabar sera nourrie de domaines théoriques reconnus pour leur capacité à penser les phénomènes de production et de diffusion de savoirs : la théorie de la transposition didactique (Chevallard, 1981) et, surtout, d'abord, la théorie des situations didactiques de Brousseau (1998)³⁶.

³⁶ Ce croisement entre sciences sociales et didactique est opéré par plusieurs courants de recherche sur l'éducation depuis une dizaine d'années mais on se référera dans cette thèse à la façon dont il est mis en œuvre au sein de l'approche dite anthropo-didactique, ou approche anthropologique de la diffusion des savoirs (Sarrazy, 2002 ; Marchive, 2006 ; Chopin, 2016). Ce point permet aussi de préciser que nos emprunts à la didactique ne concernent pas les courants actuels de ce domaine d'étude, mais ceux qui se sont construits, au

C'est de cette dernière que nous retiendrons en effet une distinction conceptuelle fondamentale pour ce travail. Elle concerne la différence entre :

- ce que Brousseau appelle des « connaissances », relatives aux manières de faire spontanées d'un sujet, et qui sont efficaces dans l'action – *ce qui permet que l'on danse*, pourrait-on dire pour revenir au cas du sabar, *et qui n'a pas besoin d'être désigné ni même reconnu, la connaissance étant de l'ordre de l'expérience* ;
- et ce qu'il nomme des « savoirs », renvoyant à des formes de désignation et de codification de ces manières de faire (les connaissances) – *voici ce qu'est la danse*, pourrait-on dire, *et conséquemment ce qui n'en est pas*.

Cette distinction entre connaissance et savoir, sur laquelle nous reviendrons au chapitre 3 est utile à la reformulation de notre question. Elle permet en effet de ne pas rabattre sur des pratiques ordinaires (ici culturelles et sociales) des catégories (artistiques) qui en travestiraient le sens : danser le sabar lors d'un baptême à Dakar relève-t-il de l'art ? La danse peut fonctionner comme connaissance sans faire œuvre. Pour autant, c'est bien parce que des processus d'identification, de désignation et de diffusion d'éléments relatifs à ces pratiques dansées sont actifs, que ces pratiques se visibilisent sous de nouveaux cadrages, culturels ou artistiques, les établissant comme des savoirs. Danser le sabar est devenu une caractéristique professionnelle dans le champ chorégraphique, sous des modalités qu'il reste à définir, aussi bien en Afrique qu'en France.

L'objectif de ce travail est donc de rendre lisibles ces phénomènes de transformation (des connaissances aux savoirs) à propos du sabar, ainsi que, consubstantiellement, la reconfiguration des pratiques dansées qu'ils engendrent – ou du moins qui les accompagnent (masculinisation des danses, professionnalisation de la pratique, *etc.*). La thèse proposera ce faisant de contribuer à clarifier la manière dont les groupes humains organisent (et sont aussi produits par) la circulation de connaissances et de savoirs propres à des pratiques constitutives de leur vivre ensemble, en assumant que cette circulation, permise par l'institutionnalisation, produit en retour des effets sur les conditions de la production et de la diffusion du sabar au Sénégal, qu'il s'agisse de ses

cours de années 70 et 80, fortement inscrits dans le domaine des sciences sociales (*cf.* Chopin, 2014 – première partie, pour plus de précision sur cette filiation théorique – nous y reviendrons aussi dans le chapitre 3).

modes d'appropriation (apprentissage, professionnalisation), ou de sa "nature"³⁷ : la danse comme connaissance, c'est-à-dire comme rapport au monde spécifique traduit par des corporéités (Bernard, 2002) évolue en effet, à travers sa masculinisation ou au contact de l'esthétique contemporaine par l'intermédiaire de laquelle elle conquiert aujourd'hui des espaces de la scène française (Sanou, 2018).

Pour terminer, voici comment se structurera la présentation du travail réalisé.

La première partie de la thèse fera directement écho à cette introduction en inscrivant plus intensément la recherche menée dans le cadre notionnel, théorique mais aussi méthodologique qui fut le sien. C'est d'ailleurs au terrain que sera consacré le début de la thèse (chapitre 1), permettant d'objectiver tout à la fois la façon dont le sabar est devenu pour moi un objet de recherche, et la façon (en termes de méthode et de posture) dont j'ai pu construire les questionnements au centre de la thèse. Ces questionnements commenceront à apparaître avec la présentation plus approfondie (chapitre 2) des espaces du sabar déjà évoqués dans l'introduction : ceux de la rue, ceux de la nuit, ceux de la scène et ceux des formations. Il s'agira en particulier de montrer comment ces espaces dédiés au sabar se structurent par le collectif, aussi bien à l'échelle locale (celle des lieux foulés lors de mes observations) que globale (au sens à la fois spatial et historique). C'est enfin un temps de problématisation qui pourra s'ouvrir (chapitre 3) autour de repères notionnels et théoriques dont certains ont déjà été évoqués dans l'introduction (la distinction entre savoir et connaissance par exemple). Ils seront complétés par d'autres : l'artification ou encore la folklorisation.

La deuxième et la troisième partie de la thèse seront ensuite consacrées aux descriptions et aux analyses de deux versants de la mise en savoirs du sabar que nous proposerons de distinguer : celui afférent aux processus qui sont à l'œuvre pour réaliser les institutionnalisations de cette pratique dans différents espaces et sur différentes scènes (Partie II) ; celui qui concerne ensuite les agents principaux de ce jeu de mise en savoirs : les danseurs et danseuses de sabar dits aujourd'hui « professionnels » ou entreprenant de le devenir (Partie III).

³⁷ De ce point de vue, la thèse contribuera au projet plus général du courant de l'anthropologie de la danse (Grau, 2005).

La deuxième partie de cette thèse permettra de cadrer les processus didactiques énoncés en première partie. Nous présenterons les espaces où se pratique le sabar, afin de révéler les liens et les articulations entre transposition (des rues aux scènes) et institutionnalisation (formalisation des pratiques), qui s'imbriquent à la mondialisation (chapitre 4). Ce regard permettra déjà de faire apparaître combien s'instituer comme danseur à Dakar relève d'un jeu entre de multiples espaces (à la fois géographiques, sociaux, numériques ou identitaires), et aux modalités plus ou moins formelles (chapitre 5).

Enfin, le « devenir danseur » sera au cœur de la troisième partie qui mettra en lumière les processus de formations et de professionnalisation de la danse au Sénégal : les apprentissages (chapitre 6), les restructurations sociales que cette mise en savoirs / institutionnalisation engendre : rapport au corps, masculinisation de la pratique (chapitre 7), stratégies de migration et d'inscription dans des champs chorégraphiques établis (chapitre 8).

Partie 1 - Terrain, positionnement, problématisation

Parler de « mise en savoirs » dans cette thèse présente comme premier avantage de différer l'usage du mot art, à propos du sabar. « Mettre en savoirs » est une façon particulière de parler de la fabrication de cet objet que peut être le sabar aujourd'hui. De ces objets plus exactement : un temps festif, un rythme, une danse de démonstration mise en œuvre le samedi soir dans les rues de Dakar, ou un savoir chorégraphique à part entière, capable de caractériser des danseur·ses professionnel·les et de contribuer à la construction de leur trajectoire.

Où le sabar se situe-t-il ? Nous verrons dans cette partie, comment il se positionne, à travers la notion complexe d'art, à la fois africain et contemporain, dans le champ chorégraphique ; mais également spatialement, à savoir les spatialités et la géographie du sabar.

Enfin, c'est la position de chercheuse qui sera questionnée face au sujet et aux interlocuteur·rices en présences.

Chapitre 1 – Terrain

J'ai réalisé trois séjours de cinq mois au total à Dakar, capitale du Sénégal, entre avril 2016 et septembre 2017, puis un séjour supplémentaire de deux semaines en 2018 en tant que chargée d'enseignement et conférencière invitée à l'université Cheikh Anta Diop. C'est dans ce contexte, en tant que femme blanche, mais aussi danseuse afro-contemporaine et doctorante se présentant sur le terrain comme travaillant sur la diffusion du sabar que j'ai recueilli une large partie du matériau soutenant ce travail en ce qui concerne le contexte sénégalais. Entre ces périodes, je poursuivais mes recherches et mes entretiens en France, auprès de danseur·ses expatrié·es, afin de constituer mon corpus. Au final, quarante et un entretiens formels et une trentaine d'informels s'ajoutent à mes observations réalisées au long de trois années. Ce premier chapitre permettra de poser dans quelles conditions ont été produites ces données, du "choix" de cet objet de recherche aux méthodes et plus globalement aux postures déployées sur le terrain.

1.1 Le "choix" du sabar

« Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectif. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit ».

G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1949, p. 11.

1.1.1. Une initiation tardive

C'est au moment où j'entreprenais mon master en anthropologie (quelques années avant ma thèse en sciences de l'éducation), que je commençais en parallèle une formation de deux ans pour obtenir le diplôme de *Danseuse interprète et professeure en danses africaines*³⁸. Cette formation faisait suite à dix-huit ans de pratique de différentes danses, et plus particulièrement de la danse contemporaine. La "découverte" avec les danses africaines s'était réalisée à la sortie du lycée ; celles du Bénin d'abord, puis, en suivant des stages et master-

³⁸ Comme dans le cas du hip-hop, le diplôme d'Etat n'existe pas pour cette spécialité. Ces formations sont délivrées par des compagnies agréées, après une formation complète de deux ans.

class de professeurs de provenances variées, celles de Côte d'Ivoire, du Burkina Faso, du Cameroun, *etc.* J'enseigne aussi la danse depuis 2012. Ce n'est qu'en 2014 (j'ai alors 26 ans) que je découvre le sabar, lors d'un stage de danse, au Sénégal³⁹ cette fois. Il était destiné à me former encore plus intensément sur les danses de ce pays. C'est pour moi une « révélation », pour employer ici le vocabulaire établi de la découverte vocationnelle propre aux mondes de l'art (Sorignet, 2004 ; Dubois, 2013). Cette danse m'apparaît comme aérienne et ancrée, douce et cassante. Elle diffère de tout ce que j'ai pu approcher auparavant. Je suis hypnotisée et intriguée par ces enchainements de sonorités que je trouve au début arythmiques (notamment en comparaison avec les rythmes mandingues où le pas s'effectue dans le temps de la musique, avec l'appui du doun ou du djembé). C'est indéniable : je veux en savoir plus et surtout, apprendre cette danse si particulière. Il reste que l'apprentissage du sabar est très inconfortable pour qui n'est pas aguerri à ses rythmes : il se danse en cinq temps, parfois à contre-temps. De plus, le *tama* (petit tambour placé sous l'aisselle) est un instrument original, qui « parle », comme le disent eux-mêmes les musiciens en référence au son particulier qu'il produit⁴⁰, donc qui ne marque pas de façon sèche le temps. L'oreille doit amadouer les rythmes, les instruments, leurs différences, et le corps doit intégrer les mouvements qui s'y accordent. Il faut ensuite travailler sa confiance en soi car un cercle de sabar donne la parole à un·e danseur·se qui doit improviser et performer son propre langage de sabar, parfois agrémenté de jeux théâtraux, drôles ou sensuels, de hip-hop, d'acrobaties... le champ est libre, tant que l'on surprend.

Voilà la façon dont le sabar m'est apparu, comme savant mélange de volupté et d'attaque, de grâce et de rigidité. J'ai donc commencé mon terrain par un apprentissage intensif de cette danse : l'imprégnation de ses rythmes par mon ouïe, et des mouvements par mon corps. J'ai commencé par des stages en France (une vingtaine, en plus de cours réguliers), puis ce premier réseau m'a permis de rencontrer d'autres danseur·ses au Sénégal. Sur place, ce sont des cours particuliers quotidiens que j'ai suivis lors de mon premier voyage, et

³⁹ Financé par l'AFDAS dans le cadre de la formation des salariés dans le domaine de la culture.

⁴⁰ L'instrument est constitué de deux peaux de varans d'eau douce (issus des marécages) tendues sur du bois. Les cordes qui tendent et relient ces deux peaux sont tendues et détendues avec l'aisselle. Dans le même temps, le musicien frappe alternativement sur l'une des peaux avec sa main et une baguette en bois courbe. Cet effet tendu/détendu produit une sorte de vocalise ou gloussement, se rapprochant d'une voix.

régulièrement lors des séjours suivants⁴¹. J'ai également utilisé les réseaux sociaux pour tisser mon réseau et m'insérer dans le cercle des danseur·ses de sabar de Dakar et de sa banlieue. Le réseau social Facebook permet de facilement voir qui sont les contacts de mes contacts, de voir s'ils se présentent comme artistes, et ainsi de suite. C'est un réseau très utilisé par les jeunes au Sénégal, et par les danseur·ses en particulier, qui s'en emparent comme d'un outil de valorisation de leurs performances artistiques et de création de liens (nous aurons l'occasion d'en reparler).

1.1.2. De danseuse à chercheuse... à danseuse

Bien qu'étant déjà danseuse en France, mes séjours à Dakar ont d'abord nécessité un apprentissage intensif du sabar, indispensable à la compréhension de la danse et à la mise en œuvre d'une observation participante des pratiques dansées dans l'espace de la rue. Pour comprendre cette danse et ses caractères peu visibles (notamment les sensations corporelles inhérentes à l'entrée dans le cercle), il est nécessaire d'en faire l'épreuve concrète. La musicalité du sabar est également très complexe : il existe une dizaine de rythmes et chacun réfère à ses propres pas de danse. De plus, il s'agit parfois de danser sur les temps, parfois à contretemps, et il est de ce fait nécessaire d'avoir une oreille avertie pour simplement entrer dans la pratique et être acceptée comme membre. Si je soulignais dans la note aux lecteur·trices les enjeux inhérents à l'apprentissage de la langue wolof, la spécificité de mon terrain voulait aussi que j'apprenne celle du corps dansant, à la façon, toute proportion gardée, dont Loïc Wacquant avait dû incorporer le jeu pugilistique (Wacquant, 2002). Ainsi, j'ai suivi de façon régulière des cours particuliers de sabar, le matin, sur la plage de Yoff Diamalaye ou celle du millénaire. La plage est vraiment un espace de pratique du sport (musculature, entraînements de football et de lutte) et de la danse le matin et le soir, lorsque le soleil n'est pas à son zénith. Cela m'a aussi permis d'entretenir des rapports privilégiés avec certains danseurs, et de me rendre compte des enjeux corporels et didactiques du sabar, ainsi que du rapport au corps et à l'exercice physique au Sénégal. Pratiquant déjà la danse professionnellement en France, au sein de cette esthétique dite afro-

⁴¹ Mes ressources financières (réalisant ma thèse sans financement) ne me permettaient hélas pas cette assiduité.

contemporaine, il me fallait me rapprocher au mieux de ce qu'une sénégalaise aurait pu faire, dire et sentir, dans les rues de Dakar.

Cette légitimité en tant que danseuse a favorisé ensuite mes démarches pour me rendre dans les différents ballets de Dakar à des fins d'observation et pour créer des contacts pour mes entretiens : comme dit plus haut, quarante-et-un (pour les entretiens les plus formels), auxquels s'ajoutent une trentaine plus informels, avec des danseur·ses, musicien·nes, directeur·trices ou managers de ballets, à Dakar ou dans sa banlieue. Afin d'explorer les espaces de pratique, j'ai participé à des *tànnëbéer* et je suivais un groupe de musiciens qui m'emmenaient avec eux dans les « programmes » de sabars : baptêmes, mariages, sabars d'enfants (lors de vacances scolaires), sabars divers. Les saynètes présentées en ouverture de cette thèse sont issues de cette immersion.

Mais l'ethnographie a requis la convocation/construction d'un faisceau plus épais de données. La connaissance développée sur le long terme des dimensions tant géographiques que sociales des quartiers de La Médina et de Pikine (mais aussi du village de Toubab Diallaw, situé à environ 50km de la capitale et où s'organisent de nombreux stages destinés aux étranger·es) a été un réel atout pour me « fondre » dans le paysage local, afin de me repérer et comprendre les espaces où interagissaient danseur·ses et musicien·nes de sabar. C'est à la ville et à ses alentours que j'ai aussi dû m'acclimater, bien au-delà de la seule question de la danse, et ce avec d'autant plus d'obstination que, au début de mon étude, j'étais bien cette étrangère, *tubaab*⁴², blanche au milieu des quartiers populaires de Dakar, vêtue et coiffée à l'européenne, ne sachant pas ni attacher un pagne, ni parler wolof.

Ma naïveté a pu parfois se révéler être un atout : je comprenais peu à peu les ressorts de la société wolof et de son système de castes (bien qu'il me soit éloigné), les rythmes et les pas du sabar (et ma couleur blanche me permettait cette ignorance). Être extérieure à ces catégories sociales qu'impliquait ma recherche me mettait à l'abri de tout jugement porté à cette hiérarchie sociale⁴³. De fait, correspondre avec quelqu'un de manière différente selon son statut n'est

⁴² *Tubaab* = étranger·e blanc·he

⁴³ Les personnes issues de famille *géer*, nobles, peuvent avoir une attitude condescendante envers les griots. Ainsi, ici le statut d'extérieur au terrain est je pense un atout.

pas intégré dans mon arrière-plan, fondé sur la production de la déclaration universelle des droits de l'Homme, dans laquelle « Tous les Hommes naissent libres et égaux en droits ». L'extériorité permet une candeur d'usage nécessaire à la recherche, qui se révèle comme une page blanche sur laquelle peuvent se négocier quelques droits d'entrée. Ainsi, je m'obligeais à ne pas rester cantonnée à mes premiers acquis ou présupposés à propos du sabar et j'ai vite compris que les personnes ressources pouvaient être plus indulgentes avec l'ignorance de l'étrangère. Je parlerai plus loin de ces (in)formateurs.

1.2 Méthodes

L'observation et observation-participante ont donc été au cœur du terrain réalisé, en tant qu'ethnographe et danseuse. Elles furent classiquement couplées à des entretiens réalisés auprès de danseur·ses et musicien·nes dans chacun de ces espaces, au Sénégal et en France. Pour le contexte français, par lequel je débiterai, un travail sur les archives de programmation culturelle a aussi été réalisé.

1.2.1. Le terrain français

a. Des signes de l'institutionnalisation des danses africaines en France

La première étape de la thèse, menée en parallèle de la préparation de mes séjours au Sénégal, a en effet porté sur la recherche d'archives relatives aux programmations des 19 Centres Chorégraphiques Nationaux français (CCN), et la prise de contacts avec les programmeur·trices de ces CCN. Si mes activités de danseuse en France me permettaient de constater qu'un espace de pratique professionnelle s'était bien déployé dans l'hexagone (je participais déjà à nombre de festivals, ou encore de stages comme évoqué plus haut), un travail d'objectivation était nécessaire pour mesurer le degré de légitimité de ces danses au sein de l'espace chorégraphique le plus légitime (CCN, scènes nationales, et autres théâtres évoqués dans cette thèse). Disons d'emblée que je n'ai reçu aucune réponse positive à mes demandes d'entretien auprès des programmeur·trices de CCN. Toutefois les hypothèses explicatives sont trop nombreuses pour me risquer à une interprétation : *a minima* ces refus, voire plus régulièrement ces silences, pouvaient révéler soit le manque d'intérêt pour le

sujet des danses africaines en France, soit, le faible poids symbolique de ma demande dans un monde déjà saturé d'enjeux de communication.

C'est donc sur l'analyse des programmations de trois grandes scènes chorégraphiques en France que s'est reportée mon attention : le Théâtre de la ville, le Théâtre de Chaillot et le Tarmac, tous trois situés à Paris. Alors que les deux grandes institutions que sont le Théâtre de Chaillot et le Théâtre de la ville font autorité dans le champ de la danse contemporaine et participent ainsi très fortement à en définir les enjeux, j'ai choisi le Tarmac au regard de son travail particulier réalisé à l'endroit des danses dites « d'Afrique »⁴⁴.

L'analyse reste à ce stade insatisfaisante. Les données produites, essentiellement sur la base de recherches internet et de l'étude de livrets de programmation sont en effet trop lacunaires⁴⁵. Seule l'étude du champ lexical utilisé dans les programmations amène quelques éléments utiles à notre propos. Elle fait en effet apparaître que la présentation est surtout centrée sur des chorégraphes. Ainsi, la danse contemporaine africaine est programmée sur les grandes scènes françaises contemporaines, sans spécification d'une origine africaine. Les chorégraphes d'Afrique qui sont programmés constituent un cercle restreint⁴⁶ et leur origine ou la nationalité ne sont pas mises en avant, sauf lorsqu'il s'agit de « focus » ou d'une thématique annuelle visant le continent. Le cas du théâtre du Tarmac est un peu différent : il spécifie pour chaque spectacle l'origine du chorégraphe car ce théâtre promeut la diversité des pays francophones : Liban, Haïti, Burkina Faso, *etc.* Ici la francophonie est le lien entre ces spectacles. Alors que les œuvres proposées mettent en avant des chorégraphes, dans les stages de danses, on présente en priorité les différents types de danses et/ou leur provenance géographique. De plus, on remarque que les esthétiques qui s'enseignent en France ne sont pas celles que l'on voit en spectacle, et inversement. Ainsi, la danse jazz n'est quasiment pas programmée.

⁴⁴ Le théâtre met plus particulièrement en avant la création francophone, ce qui explique cet intérêt pour l'Afrique.

⁴⁵ Certaines programmations étaient ainsi disponibles sur plusieurs années, d'autres sur les deux dernières seulement.

⁴⁶ Faustin Linyekula, Delavallet Biefondo, Serge Kakudji, Robin Orlyn, Andréya Ouamba, Salia Sanou et Seydou Boro, Serge Aimé Coulibaly, Cie Auguste-Bienvenue, Germaine Acogny.

b. Entretiens auprès de danseur·ses de sabar en France

J'ai mené neuf entretiens approfondis sur les trajectoires des artistes reconnus comme danseur·ses ou musicien·ne africain·es en France, en lien avec leur origine sénégalaise. La question des conditions pédagogiques, matérielles et symboliques de leur accès au métier de danseur·se et de leur maintien dans la profession, en France et/ou en Afrique, était au centre de l'échange. Ces entretiens ont été menés dans l'objectif d'une double analyse :

- qualitative, basée sur la technique de l'histoire de vie, permettant de saisir les processus de continuité et de ruptures dues aux nécessités de « représenter la danse africaine » tout en se « conformant » aux normes de professionnalisation de sa version transposée en France ;

- quantitative, permettant d'examiner la nature des variables (condition du premier voyage en Europe, sexe, statut de danseur sur le sol africain, inscription dans des programmes d'échanges culturels France-Afrique, etc.) permettant d'expliquer le positionnement actuel des danseurs reconnus comme représentant de l'esthétique africaine, en France, et au Sénégal.

Tableau 1 – Présentation synthétique des enquêtés en France

NOM	SEXE	AGE	GRIOT	Activités en France
Yoro	homme	28	oui	Professeur de danse sabar, danse dans des compagnies.
Claude	homme	28	oui	Venu en France lors d'une tournée avec <i>Wato Sita</i> et est resté car compagne française. Professeur de danse sabar.
Alioune	homme	34	non	Boursier d'une formation au CND, il est ensuite resté. Professeur de danse sabar. Assure des « petits boulots » en intérim dans le domaine du BTP.
Sédar	homme	33	oui	Professeur de danse sabar. Electricien.
Seydou	homme	31	oui	Tournée européenne de spectacles et est resté, aux Pays-Bas puis en France.
Mariama	femme	41	oui	Musicienne. Venue pour une tournée européenne (vit au Sénégal - j'ai aussi eu l'occasion de la voir

				chez elle au Sénégal).
Salimata	femme	45	non	Professeure de danse sabar.
Sérigne	homme	44	oui	Professeur de danses sabar, mandingues et contemporaine.
Samba	homme	38	non	Professeur de danse sabar. Travaille dans un supermarché (venu pour gagner plus d'argent pour ses enfants).

De surcroît, j'ai régulièrement fréquenté les stages de sabar à Bordeaux et à Paris et j'ai pu retrouver certains enquêtés en France ou à Dakar⁴⁷. Croisant ainsi les danseur·ses dans ces deux espaces géographiques, j'ai constaté que les lieux d'entretiens n'influaient que très faiblement sur leurs propos. La différence la plus marquante tenait au fait que la présence en France semblait s'accompagner de la tenue d'un discours différent sur la professionnalisation de l'art en occident. Notons enfin que certain·es danseur·ses ou musicien·nes sont en mouvement géographique depuis notre entretien⁴⁸ (ils ou elles ont voyagé à l'étranger alors que ce n'était pas encore le cas lorsque nous nous sommes entretenus).

Le terrain européen sera mis à profit essentiellement dans la troisième partie de la thèse. En permettant d'aborder la question des parcours migratoires en cours, qu'il s'agisse du rôle assigné à ces départs en termes de professionnalisation, ou des mises en savoirs qui les accompagnent (appropriation des codes sociaux propres à la diffusion sur les scènes européennes, rôle joué par l'identification et la transmission de savoirs chorégraphiques liés au sabar).

1.2.2. Le terrain sénégalais

a. Entretiens auprès de danseur·ses de sabar au Sénégal

Concernant le terrain sénégalais, j'ai réalisé des entretiens formels auprès de vingt-neuf danseur·ses, deux managers de ballets, une musicienne et un chanteur. Je me présentais à la fois comme danseuse et professeure de danse, et

⁴⁷ Par exemple Pape Moussa Sonko que j'ai croisé à plusieurs reprises dans ces trois villes sans jamais pouvoir m'entretenir de manière formelle avec lui. J'ai également vu Alioune, Wally, Alassane, Mariama et Khalifa à la fois en France et au Sénégal.

⁴⁸ Tumaani, Amadou, Sidiki,...

également doctorante, cadre dans lequel je m'intéressais à leur parcours. J'ai choisi cette approche dans l'optique que Revel clarifie ainsi :

« Le pari de l'analyse micro-sociale – et son choix expérimental, si l'on veut – c'est que l'expérience la plus élémentaire, celle du groupe restreint, voire de l'individu, est plus éclairante parce qu'elle est la plus complexe et parce qu'elle s'inscrit dans le plus grand nombre de contextes différents. » (Revel, 1996 p.30).

J'accordais au choix de mes mots et à la formulation de mes questions une attention particulièrement importante⁴⁹. Je m'entretenais en effet avec mes enquêtés·es en français, langue qu'ils et elles maîtrisaient de façon très hétérogène. Certains entretiens ont d'ailleurs nécessité la présence d'un tiers volontaire pour l'interprétariat wolof-français. J'ai dû rendre mes questions plus simples, méthodologiquement moins pointues. C'est ce que Kerbrat-Orecchioni (1990) nomme le *dialogisme interlocutif* : s'adapter au destinataire, tenter de saisir les interdiscours qui peuvent être éminemment culturels. Dans ce travail, mes entretiens étaient enregistrés, avec accord. Toutefois, la richesse des entretiens informels, finalement tout aussi nombreux, d'une collecte de données que l'on pourrait qualifier « d'alternative », de non officielle, n'est pas à négliger, car les personnes furent souvent plus loquaces et exprimèrent de nouvelles choses dans ces moments-là, lorsque le dictaphone était éteint ou absent.

Certaines questions que j'ai posées à mon panel paraîtraient peut-être trop personnelles ou inutiles pour un œil occidental. Toutefois, si j'ai jugé pertinent de connaître le statut marital, la composition familiale, la religion et les origines des interrogés·es, c'est parce que d'une part le lignage familial détermine fortement des horizons d'actions concernant la pratique du sabar, mais aussi parce que les éléments matériels expliquent parfois la possibilité d'une professionnalisation des artistes (les charges familiales notamment). De nombreuses femmes s'arrêtent après avoir eu un enfant, certains hommes hésitent à danser dans des quartiers où cela est vu comme un fait trop féminin, et enfin les données sociologiques révèlent que tous les danseur·ses interrogés·es (hormis

⁴⁹ Georges Momboye, chorégraphe qualifie ses créations d'« afro-contemporaines », Sthyk Balossa, chorégraphe congolais avec qui je travaille parle juste de danse, ou de « danse contemporaine ». Ensuite ce peut être les danseur·ses qui sont africain·es (ex : la chorégraphe [blanche] sud-africaine Robin Orlyn, propose des créations en « danse contemporaine » (car il n'y a pas pour elle de danse africaine): entre autres, l'une est autour des « simbs » qui sont une part du sabar et du folklore sénégalais, avec des danseurs sénégalais, une autre sur le coupé-décalé ivoirien avec James Carlès, danseur français d'origine camerounaise).

P. Acogny) sont issu·es des quartiers populaires, où les ressources économiques sont très faibles et incertaines, et où la professionnalisation sera largement dépendante de conditions économiques.

Le panel total des 41 personnes interrogées (à la fois en France et au Sénégal) se décline comme tel :

- 8 femmes (dont 1 musicienne, non danseuse) et 33 hommes (dont 3 non danseurs : 2 manageurs et 1 chanteur) ;
- Dont la moyenne d'âge au moment de l'entretien est de 28,8 ans ;
- 13 enquêté·es sont griot·tes (soit 31,7%) et aucun·e danseur·ses n'a fait des études supérieures à l'école primaire (à l'exception de Patrick Acogny, titulaire d'un doctorat).

Le tableau suivant reprend sa présentation plus détaillée. Notons que parmi les trente-trois personnes, quatre ont aussi été interrogé·es en France (Alassane, Wally, Khalifa et Mariama (*cf. supra* Tableau 1) :

Tableau 2 – Présentation synthétique des enquêté·es au Sénégal

N°	NOM	SEXE	AGE	GRIOT
1	Alassane (Sénégal et France)	M	29	non
2	Wally (interviewé aussi en France)	M	29	non
3	Saloum	M	36	non
4	Elhadji	M	26	non
5	Chérif	M	31	non
6	Tumaani	M	28	non
7	Ngoné	F	25	oui
8	Albert	M	34	non
9	Khalifa (Sénégal et France)	M	30	non
10	Souleymane	M	34	oui
11	Lamine	M	30	non
12	Salif	M	26	oui

13	Habib (manager de ballet)	M		
14	Sékou (chanteur)	M		oui
15	Falou	M	26	non
16	Fatou	F	37	non
17	Oury	M	36	non
18	Coumba	F	31	non
19	Aby	F	25	non
20	Ibra	M	32	non
21	Hyacinthe	M	38	non
22	Bamba	M	41	oui
23	Idrissa	M	31	non
24	Aminata	F	36	non
25	Patrick	M		non
26	Madiama	M	27	oui
27	Issa	M	32	non

28	Amadou	M	24	non
29	Constance	F	26	non
30	Sidiki	M	30	non
31	Alpha	M	29	non

	(manager de ballet)			
32	Khary	M	26	oui

b. Mes (in)formateurs

Certaines personnes, de par leur parcours ou les liens que j'ai tissés avec elles, ont été des ressources sur plusieurs années. Ainsi, je passais du temps à converser avec Saloum (danseur, musicien, luthier) qui m'a longuement expliqué l'histoire du sabar et ses codes, j'ai cohabité avec Alassane et Wally (danseurs de sabar voulant peu à peu apprendre les danses mandingues et contemporaine), et les ai côtoyés de longs mois autant au Sénégal qu'en France, en particulier en prenant des cours réguliers avec Alassane (au Sénégal et en France). C'est avec Alassane et Saloum que j'ai pu assimiler et comprendre les rythmes du sabar. Certains danseurs, très loquaces, à l'aise en français et avec une grande expérience comme Hyacinthe, Samba, Amadou, Claude ou Ibra m'ont permis d'obtenir des entretiens très fournis et permettant de voir se profiler une sorte de « parcours-type » du danseur. Alioune, vivant à Bordeaux, a été la fenêtre de l'accès aux visas et du parcours-type de formations « diplômantes ». Enfin, j'ai croisé Khalifa autant à Dakar qu'à Paris, celui-ci voyageant de plus en plus pour la danse, et aimant parler de sa passion et de son expérience très riche car il côtoie les chorégraphes de renom de la danse contemporaine, tout en revenant régulièrement dans son quartier, en y proposant des stages, des événements et la création d'une compagnie qui porte son nom, gardant toujours le lien avec le lieu qui l'a vu grandir. Il m'a permis de danser pour une publicité de soda (*Gazelle orange*) et ainsi d'être introduite dans le milieu de la danse sabar professionnelle. Alpha m'a présentée aux artistes de Pikine et de Guédiawaye. Quand à Issa, il fut la personne avec laquelle j'ai découvert le sabar en 2014 et avec laquelle je prends toujours plaisir à prendre des cours.

1.2.3. Les lieux d'observation

Comme dit plus haut, ce travail repose également sur des observations plus ciblées. Trois types d'espace ont été investis : la rue (pour les sabars de jour - baptême, de mariage, de fête) ; les *tànnëbéer* (pour les sabars de nuit) ; et les

ballets (sabar de scène). Cette variation devait permettre de clarifier les zones de continuité et ou de rupture de la pratique du sabar au regard de la dialectique connaissance-savoir, sur le sol africain lui-même ; faire apparaître ce qui diffère, pour un·e danseur·se, dès lors qu'il/elle entre dans un ballet. Il s'agissait de la même manière de faire émerger l'hétérogénéité des perceptions/conceptions de cette institution du ballet au niveau local et international.

J'ai ainsi été voir de façon régulière sept compagnies/ballets et j'ai participé à quatre *tànnëbéer* (quartiers *Niary Taly*, *Pikine*, *Liberté 6*). Cette familiarisation a été complétée par une activité intense de visionnage de *tànnëbéer* par vidéos, celles que les danseurs postent régulièrement sur Facebook et/ou YouTube, Instagram et WhatsApp. J'ai en outre assisté à deux fêtes de nuit *Baay Fall* (autre type de sabar de nuit – cf. chapitre 2, Tableau 3, p. 56) et à quatre spectacles de faux lions (autre forme de sabar de jour – cf. chapitre 2, Tableau 3, p. 56). A cela s'ajoute une vingtaine de sabars de rue (quartiers *Fass*, *HLM*, *Médina*, *Gueule tapée*) en suivant un groupe de musiciens que Saloum dirige et avec qui j'étais de façon régulière. Il a été pour moi une grande ressource face à mon ignorance de débutante dans tous les aspects concernant le sabar, puis pour intégrer cette formation de musiciens avec qui j'ai pu être lors des différents séjours et des multiples évènements.

En plus de cela, j'ai assisté à un concert de Youssou N'dour en France et à un concert de Pape Diouf⁵⁰ au Sénégal, qui m'ont permis d'approfondir la façon dont les carrières des danseur·ses se jouaient aussi sur les scènes de la musique sénégalaise (je rencontrais les danseur·ses avant et après les concerts). Enfin, lors d'un séjour (que je souhaitais effectuer au cœur de la *Tabaski*), j'ai été conviée par Wally au tournage d'une émission de télévision pour la fête de *Tabaski* (*Aïd-El Kébir*), et par Hyacinthe à être jury d'un concours de danse à Thiès (*Vacances des amis*).

C'est ainsi par ce jeu d'invitations que se sont étoffés mes lieux d'observation de la pratique du sabar, qu'il s'agisse des espaces les plus spécialisés (vers la sphère médiatique évoquée ci-dessus par exemple), ou des espaces plus domestiques, auxquelles mes amitiés créées permirent un accès. Je fus invitée dans les familles

⁵⁰ Youssou N'Dour et Pape Diouf sont deux célèbres chanteurs de mbalax, toujours accompagnés de danseur·ses.

de mes amis très régulièrement pour y partager la vie quotidienne des foyers, je fus accueillie lors d'un autre séjour dans la famille d'un manager de ballet, et je louai également pendant quelques temps une chambre chez un danseur (qui vivait avec un second) afin de partager les temps de vie avec ces derniers. J'ai à mon tour accueilli quatre artistes deux semaines chez moi en France alors qu'ils étaient en tournée. Ces immersions m'ont permis d'entrevoir la gestion de la vie quotidienne et des espaces intimes, autant que les temporalités journalières des danseur·ses.

1.3 Négocier et maintenir ma position de chercheuse

1.3.1. Obstacles

Au vu des difficultés rencontrées pour approcher les institutions chorégraphiques, aussi bien en France (CCN) qu'au Sénégal (Institut Français, Théâtre national D.Sorano [scène nationale], Centre culturel B·Senghor), j'ai été contrainte de renoncer à l'analyse des programmations par l'intérieur, et je me suis cantonnée à une observation extérieure et littérale.

Du côté des danseur·ses, malgré une bonne réception de ma requête de façon générale, il m'a parfois été difficile de fixer un rendez-vous : nombre d'entre eux ont finalement été déclinés, annulés. Je ne proposais pas une activité rentable (économiquement). Certains directeurs et directrices de ballet et de salles ont manqué des rendez-vous ou n'ont pas répondu à des appels, alors qu'ils avaient répondu positivement à ma demande d'entretien⁵¹. Finalement, l'option la plus productive a été de demander aux danseuses et danseurs de répondre à mes questions avant ou après leur répétition de danse au Sénégal, et après un stage de danse ou par Skype en France. Bien qu'ayant évalué la portée du contexte et l'importance du tissage préalable des relations pour la bonne mise en œuvre d'une telle recherche, la course aux entretiens a constitué une part particulièrement chronophage et éreintante de mon travail.

Le rapport au temps s'avéra d'ailleurs un obstacle majeur dans mon enquête. D'une part parce que les trajets dans Dakar sont extrêmement longs du fait des

⁵¹ Je souhaitais en particulier m'entretenir avec la chorégraphe du ballet national et avec le directeur du centre Blaise Senghor, ainsi qu'avec le directeur du ballet *Wato Sita*. Ils m'ont répondu favorablement mais sans ensuite répondre à mes appels.

embouteillages permanents et que les « contre-temps » sont réguliers. Mais plus largement parce que la notion de temps diffère de la nôtre (française), au sens de la polychronie bien définie par Hall (1992, p. 94). Les rendez-vous manqués, (c'est-à-dire si tacitement différés que je n'en fus jamais informée) furent nombreux. Et ce n'est qu'au prix de nombreux efforts que j'ai pu recueillir ceux analysés dans cette thèse.

Sur un tout autre aspect, la mésaventure, lors d'une répétition, du vol de mon sac contenant mon passeport et mes téléphones portables (sénégalais et français) lors de mon dernier séjour, a été un gros frein dans ma recherche : je ne disposais plus des numéros des danseur·ses, et avais perdu des enregistrements d'entretiens. Les procédures pour retrouver une carte SIM⁵² au Sénégal et un passeport sont particulièrement longues, fastidieuses et coûteuses.

1.3.2. Insider/outsider

Le/la chercheur·se n'est pas neutre. Affilié·e à une culture, un mode de vie et de pensée qui ont forgé ses modes de pensées et de faire, il/elle s'inscrit lui-même dans un imaginaire collectif pour les enquêté·es rencontré·es.

Je suis une femme, de 30 ans, blanche, française, danseuse. S'il me fut facile d'obtenir un statut d' « insider » en tant que danseuse, globalement de la même classe d'âge que les personnes avec qui je m'entretenais, je relevais simultanément d'une place d' « outsider » : en étant blanche (*tubaab*), non sénégalaise, et ne parlant pas complètement le wolof.

a. Femme, 30 ans, blanche, danseuse

En dépit de mes efforts – et comme le montre la présentation du panel plus haut, j'ai interrogé beaucoup plus d'hommes que de femmes danseuses. D'une façon générale mes rapports avec les enquêtées ont été plus difficiles à établir⁵³. Lors

⁵² Chaque carte SIM est affilié à un nom, or pour les étranger·es la carte d'identité ne suffit pas, il faut un passeport...

⁵³ Je parlerai dans ce qui suit des difficultés rencontrées avec les danseuses sénégalaises, mais c'est aussi globalement que la communication fut plus difficile avec les femmes qu'avec les hommes sur le terrain. La vie quotidienne à Dakar est en effet segmentée selon le genre. Comme dans de nombreux endroits du monde, les hommes investissent le domaine public et les femmes le domaine privé. Il est dès lors plus facile d'atteindre l'extérieur avant l'intérieur. De plus, les femmes tendant à rester dans un domaine privé, il faut alors se faire présenter, pour pénétrer dans les sphères plus intimes dans lesquelles les femmes se situent. Les femmes ne "trainent" pas dans la rue comme le font les hommes avec leurs amis, à boire du thé, du café, jouer aux cartes, aux dames, ou au football. Si elles sortent, c'est pour travailler, aller à la boutique ou au marché. Bien sûr, elles sortent entre amies mais ne "stagnent" pas (et sont souvent accompagnées d'enfants). Or, c'est cette station de

de mes visites dans certains ballets par exemple (*Fambomdy* et *Wato Sita* en particulier), alors que les danseurs étaient avenants, les danseuses feignaient de m'ignorer, soit par timidité⁵⁴, soit par jalousie⁵⁵. Aussi la rivalité entre femmes est grande, au plan artistique bien sûr (en termes de performance), mais pas seulement. La concurrence s'exprime aussi pour accéder au rang de « favorite » du chorégraphe⁵⁶. Les danseuses à Dakar s'efforcent de devenir toujours plus blanches de peau, sortent ainsi très fardées et portent des perruques malgré l'inconfort de l'accessoire lorsqu'elles dansent (les perruques tombent). Je représentais aussi cette blancheur (et la marque de réussite que l'on peut lui accoler) ; et mes cheveux lisses correspondaient à ceux élevés au rang de modèle par les publicités sénégalaises, comme véritable atouts de séduction⁵⁷.

Mais les difficultés à m'entretenir avec des danseuses furent aussi plus pragmatiques puisque les femmes s'affairent dans leur foyer et ne "trainent" pas après les répétitions. Ces composantes ont fait que la professionnalisation de la pratique du sabar a entraîné sa masculinisation. On compte plus de danseurs que de danseuses de sabar dans les rangs professionnels, pour des raisons à nouveau largement sociales (les danseuses devenant mère ne peuvent assister aux répétitions se terminant parfois tard le soir car elles assument la charge des enfants, et souffrent de la mauvaise réputation que peut renvoyer le métier de danseuse, frein au mariage).

Du côté des enquêtés masculins, mon statut de jeune femme blanche fut aussi très structurant dans la façon dont j'ai pu réaliser mon terrain. Les femmes blanches en Afrique sub-saharienne peuvent faire l'objet de multiples fantasmes et être vues comme une opportunité d'accès à un avenir plus prospère, d'autant plus quand les études poussées laissent à imaginer un avenir florissant en Europe.

groupe, autour d'un commerçant (mécanicien, sandwich...) qui fait que les hommes sont premièrement faciles à trouver, mais aussi faciles à aborder car ils ont du temps. A cela s'ajoute enfin la barrière de la langue, les femmes rencontrées maîtrisant souvent moins bien le français (interruption précoce des études, moins d'occasion de correspondre avec des étranger-es).

⁵⁴ J'avais pu relever au travers de mes lectures et de mes échanges que la timidité est une qualité enseignée aux adolescentes au Sénégal.

⁵⁵ N'ayant pas perçu ce type de comportement dans les ballets plus petits, l'hypothèse concurrentielle est plausible : la lutte pour accéder au statut de danseuse est plus dure pour les femmes que pour les hommes (nous y reviendrons en troisième partie).

⁵⁶ Nous y reviendrons en partie 3.

⁵⁷ Il convient enfin de préciser que les danseuses de ces ballets n'avaient connaissance ni de mon statut de danseuse, ni de chercheuse. J'intégrais l'espace des ballets avec un homme (un musicien ou un danseur) faisant partie de la troupe.

Ainsi s'il m'a été plus facile d'approcher les milieux masculins que féminins dans le champ de la danse au Sénégal, les enjeux de séduction nombreux ont dû être maîtrisés tout au long du travail d'enquête pour négocier et renégocier ma place : celle d'une chercheuse.

b. Tubaab

La culture « européenne », voire celle du « *tubaab* » (l'étranger blanc), a (autant que la culture dite « africaine ») été hypostasiée et fantasmée. C'est donc aussi à travers la catégorie de l'ethnicité, celle que « l'Autre » perçoit, renvoyant à des imaginaires construits par la télévision ou les récits, que j'ai été accueillie sur le terrain. Mon statut de « *tubaab* » m'a ainsi certainement renvoyée à une totalité globalisante, au même titre qu'un·e japonais·e ou un·e américain·e⁵⁸. Les blanc·hes, représentent cet « en-dehors » convoité de l'Afrique, associé à l'idée d'une richesse économique. Enfin, si ma couleur renvoie au passé colonial, à l'Europe désirée (parfois rejetée) ou désignée comme « riche », elle a aussi évoqué, concernant la danse, les univers de l'art institutionnalisé, classique et contemporain. Pour l'ensemble de ces raisons, le travail réflexif sur ce que je renvoyais fut au centre de mes préoccupations.

Lors de mon premier baptême avec les musiciens, je ne savais pas comment me vêtir pour ne pas choquer ni être en décalage par exemple ; je savais que c'est ma blancheur qui allait se voir inévitablement et je souhaitais minimiser l'écart entre les participantes et moi. En ce qui concerne les *tànnëbéer*, j'avais déjà visionné quelques vidéos qui me permettaient d'avoir une avance sur la question, mais j'ai toutefois été prise au piège de l'ambiguïté des formes d'urbanisation de la danse : mes confrères étaient en jeans et sweatshirt, alors qu'ils avaient dit que nous nous vêtirions de tenues traditionnelles ; j'étais en boubou. Sur ce point, j'ai pu remarquer que bien que la plupart des *tànnëbéer* sont l'occasion de porter des tenues dites « traditionnelles », certains, en particulier à Pikine (où le public était jeune), évoluent en jean slim, short, baskets de marque, et portent des casquettes ou perruques colorées pour les jeunes femmes : c'est l'occasion de porter ces tenues et perruques que l'on ne porte pas tous les jours.

⁵⁸ On m'a un jour pris pour une américaine, et à ma réponse, l'interlocuteur a répondu « c'est pareil ».

Voilà comment, bien au-delà de la construction de mon objet, dans la façon même dont j'effectuais mon terrain, je fus sans cesse renvoyée à mes propres perceptions, m'efforçant de déceler celles que mes enquêté-es avaient de moi, et d'en maîtriser les effets. Reconsidérer mes attentes à mesure que les leurs se révélaient aussi, rediscuter mes objectifs, et accepter des détours, quelques renoncements ; savoir rouvrir les yeux, sur quelques questions qui ne paraissaient pas saillantes au moment du départ.

Chapitre 2 – Les scènes du sabar

Ce chapitre sera consacré à un retour (suite aux éléments présentés en introduction) sur les espaces de pratique du sabar. Multiples, ils conduisent d'abord du côté de la rue, qu'il s'agisse des mariages, des baptêmes, ou encore des *tànnëbéer*. Le bitume et le sable sont l'expérience première du sabar. Puis à l'autre bout de la chaîne, viennent les scènes, sénégalaises et/ou internationales. Mais à ces premiers espaces, s'ajoutent aussi ceux, à peine évoqués à ce stade, des médias dédiés au sabar : les réseaux sociaux, les clips vidéo et émissions de télévision. Ils assurent la diffusion du sabar et contribuent à la renommée des danseur·ses. Si comprendre les processus de mise en savoirs du sabar nécessitera d'explorer les phénomènes de transposition entre espaces populaires et scéniques (partie 2), nous proposerons dans ce chapitre de mieux connaître ces espaces, en montrant comment ils relèvent de plusieurs niveaux de structuration : celui d'agencements locaux (au plein sens interactionniste, où les acteur·trices tissent le sens de/dans leurs interactions) ; et celui des enjeux plus globaux (ici transnationaux).

2.1 Déclinaison des lieux dédiés au sabar

Les saynètes introductives ont permis de partager quelques moments de sabar ; dans leur sillage, quatre espaces physiques avaient été déclinés pour la mise en œuvre de cette pratique dansée : les sabars de jour, de nuit, de scène et enfin ceux afférents aux espaces de formation formelle qui lui sont consacrés.

Le tableau suivant décline ces espaces en les associant à des types de sabar (colonne « Appellation »), joués dans certaines circonstances (« Occasion » et « Lieu »), engageant des types d'acteur·rices spécifiques (« Personnes présentes » et « Qui danse ? »). La dernière colonne du tableau fournit quelques éléments de caractérisation de la danse pour chacun de ces lieux du sabar :

Tableau 3- Les lieux du sabar - Détail

	Appellation	Occasion	Lieu	Personnes présentes	Qui danse ?	Caractérisation de la danse
Sabar de jour	Sabaru ngoon,⁵⁹ Sabar de rue, Programme	Baptême (<i>ngente</i>), mariage, fête de tontine	Rue dans un quartier populaire, barrée par des pneus ou l'installation d'une tente et de chaises. Après-midi	Femmes Enfants	Femmes et enfants en présence.	Mouvements ancrés dans le sol. Danse lascive, jeu avec les musiciens.
	Foureul	Fête de quartier	Rue Sono et chaises	Tout le monde	Tout le monde	<i>Mbalax</i> , sabar, pop. Danse libre.
	Ndëpp	Cérémonie d'exorcisme	Plage / quartier de Yoff ou de Ngor.	Femmes essentielleme nt	<i>Lébu</i> . Soignant-es qui dirigent les personnes à soigner.	Répétitive, transe
	Lutte (<i>lâmb</i>)	Tournoi de lutte	Arènes de lutte, Plages de Dakar (entraînements) Télévision	Lutteur + « poulains » de son écurie. Public	Lutteurs + danseurs non professionnels	Danse des ethnies des lutteurs. Doit motiver le lutteur et intimider les adversaires
	Simb, Faux-lions	Spectacle	Rue, mais espace fermé par des draps ou des bâches. Après-midi ou soir	Enfants et leurs parents	Professionnels déguisés en lions	Attaquante, rapide, solo et chorégraphies de groupe
Sabar de nuit	Tànnëbéer	Anniversaire ou autre festivité	Rue dans un quartier populaire. Installation de chaises, de matériel de sonorisation et de lumières. Soir et nuit	Femmes et hommes	Professionnel·les essentiellement	La plus rapide possible. Chorégraphies de groupe ou solo.
	Soirée sénégalaise	Concert de musique <i>mbalax</i>	Discothèque	Femmes et hommes	Professionnel·les accompagnant le ou la chanteur·se et le public.	<i>Mbalax</i> , ce sont essentiellement des <i>bàkk</i> , danse d'amusement.
	Fête <i>Baay Fall</i>	Festivité religieuse	Dans la rue, sous un Barnum, ou dans une mosquée.	Hommes principalement (mais des femmes sont présentes)	Tout le monde	<i>Bàkk</i>
Sabar de	Clips de <i>mbalax</i>	Diffusion d'une chanson d'un·e chanteur·s·e	Télévisions, Médias, Réseaux sociaux		Professionnel·les	Chorégraphies de groupe, solos.
	Ballets	Formation et diffusion	Ballet national (un dans chaque pays en Afrique de l'ouest):	Public classe moyenne et supérieur	Professionnel·les et en devenir	Danse de groupe, rapide, frontale. Séparation

⁵⁹ Littéralement « sabar d'après-midi » (Seye, 2014, p. 39).

	de la danse	Dakar plateau (Centre D. Sorano). Autres ballets partout dans Dakar. Diffusion internationale et/ou régionale	pour le Grand Théâtre et l'Institut Français. Pour les autres : public multiple, local, International		générée. Répertoire des danses du pays.	
	Compagnie	Création et formation continue	Centre culturel Blaise Senghor, centres sociaux, salle d'école, etc.	Public difficile à identifier	Professionnel·les et en devenir	Danse de groupe, solo, chorégraphies et création. Mélange des danses.
	Scène contemporaine	Diffusion de la danse	Scènes de spectacle internationales	Public difficile à identifier ⁶⁰	Professionnel·les	Désarticulation des codes du sabar
Formations	Stages, Cours et Master-Class	Formation	Monde	Femmes essentiellement	Amateur·trices	Chorégraphies
	Ecole des sables	Formation (et diffusion avec la compagnie Jant Bi).	Tubaab Diallaw (Sénégal)		Danseur·ses amateur·rices ou professionnel·les en formation	Travail technique, travail du corps, de la respiration, travail en groupe, chorégraphies Danses diverses
	Ecole de danses internationales (Alvin Ailey, Martha Graham)	Formation et diffusion de la danse	New-York Monde		Professionnel·les et en devenir	Travail technique, travail du corps, de la respiration, travail en groupe, chorégraphies. Danse contemporaine

Nous proposerons maintenant de présenter ces espaces sans les décrire les uns à la suite des autres, mais en les découvrant à travers deux caractéristiques : celle relevant de la dialectique très opérante dans le sabar entre « agencements collectifs et définition de soi » (le sabar naît d'un travail de co-construction incessant dans les rues de Dakar ou sur les scènes internationales) ; puis celle liée aux phénomènes d'interconnexion entre phénomènes locaux et enjeux globaux à propos du sabar.

⁶⁰ Cf. Germain-Thomas, 2013-2014.

2.2 L'articulation entre agencements collectifs et définitions du soi

2.2.1. L'ici de la rue : l'origine populaire du sabar

Le sabar est présenté par les danseur·ses qui le pratiquent comme « typiquement sénégalais »⁶¹, dans le cadre d'une sorte de revendication identitaire se traduisant par le fait, par exemple, que les sénégalais·es de la région de Dakar disent toutes et tous avoir vu, du moins entendu des rythmes sabar au cours de leur jeunesse. Cette valorisation identitaire ne doit pas masquer l'existence de phénomènes de dépréciation importants se jouant à propos du sabar à Dakar. Danser dans un *tànnëbéer* (grand sabar de nuit) n'est pas forcément bien perçu par les classes sociales plus élevées et plus érudites de la ville. Le *tànnëbéer* reste l'espace du peuple, un lieu de récréation. Rappelant avec Bourdieu que « [l]e goût classe, et classe celui qui classe » (2010, p.VI), il faut signaler que les quartiers et les classes sociales les plus élevées se tiennent plutôt à distance de cet élément de culture populaire⁶².

Les bals populaires (*foureur* puis *tànnëbéer*) ont contribué à populariser la danse dans les quartiers (Benga, in Diop, 2002, p.299), qui sont des lieux de vie, d'échanges, des espaces où la lumière⁶³ et la présence de tiers pour converser suffisent à la construction de premiers espaces de représentation à investir. Le rôle des institutions populaires (là où se vit la danse et où se définissent les règles qui lui donnent son existence⁶⁴) pour le sabar est ainsi primordial :

« La culture trouve dans l'institution l'un de ses principaux points d'ancrage sociétal. C'est dire que la culture n'est pas uniquement de l'ordre des représentations, des idées ou de la vision du monde, mais qu'elle se matérialise dans des institutions qui lui donnent une consistance, une densité et une vigueur particulière ; elles permettent ainsi une transmission et un apprentissage spécifique d'une culture donnée, assurant de la sorte sa pérennité et sa durée dans le temps. » (Turmel, 1996, p.XI).

⁶¹ En effet, d'autres danses du répertoire sénégalais (danses Mandingues ou Tukulóor par exemple), elles aussi aujourd'hui intégrées à l'univers chorégraphique, sont présentées comme pratiquées dans plusieurs pays africains.

⁶² Jugé bruyant, de mauvais goût, vulgaire, etc.

⁶³ Dans ces quartiers, les habitations sont bien souvent des chambres confinées, sombres, avec de très petites fenêtres et des rideaux occultants protégeant de la chaleur.

⁶⁴ Ici le terme d'institution populaire confère à l'usage qu'en fait Turmel (1996, p.8) à savoir un « ensemble de dispositions et d'aménagements qui sont culturellement et socialement construits autour d'une activité sociale et qui tendent à se perpétuer dans l'espace et le temps ».

Or, les champs artistiques déclarés "populaires" et "non savants" ont longtemps été sous-estimés par les institutions⁶⁵ plus officielles de l'art (Cukierman et al., 2018). En effet, tandis que la politique de Senghor (1960-1981) faisait la promotion des arts africains⁶⁶, ses successeurs ont réduit les budgets et formations allouées aux cultures populaires. Toutefois, bien que non légitimée par les structures étatiques, la danse a été, et reste portée et structurée dans la rue par des entités politiques et/ou religieuses⁶⁷. Le sabar (notamment avec l'avènement du *mbalax*⁶⁸) devient un produit marketing au-delà des frontières sénégalaises, mais un produit marqueur d'identité. L'émergence du rap depuis plusieurs années à Dakar, a également mis en avant le besoin d'expression de la rue. Dans le *mbalax* comme dans le rap, l'identité (wolof, africaine, urbaine, mondiale) est un thème premier. Langue wolof, danse sabar et lutte sont les marqueurs identitaires de la société sénégalaise des quartiers populaires de Dakar. Le sabar est une pratique sociale ordinaire, venant "d'en bas", alimentée par les références religieuses et la langue wolof, contrairement à d'autres musiques de rue d'Afrique qui utilisent plutôt les langues coloniales (Coupé-décalé⁶⁹ en Français, Afro-beat⁷⁰ en anglais par exemple). Le sabar est ainsi populaire parce que c'est dans les quartiers pauvres qu'elle a pu émerger, même si ce sont les villas des quartiers cossus de Dakar qui sont rendus visibles dans les clips de *mbalax*.

⁶⁵ Ici nous employons le terme « institution » au sens de structure habilitatrice et codifiante, portant un programme symbolique. L'institution se veut comme étant une structure garante et établissant le savoir, l'autorité. L'institution dans cette définition, rassemble les fondements de la légitimité (à savoir un caractère rationnel, un caractère traditionnel et un caractère charismatique) définis par Weber (2002). Ici ce sont donc les structures qui font advenir en « art ».

⁶⁶ « Sous Senghor (1960-1979), la politique culturelle repose sur un mécénat d'Etat que supportent une infrastructure et des institutions de formation. L'organisation du premier Festival mondial des arts nègres en avril 1966, à Dakar, constitue le couronnement de l'œuvre du Magister. Dans ce projet, la production artisanale et l'art populaire sont logés dans des centres appropriés car cet art, qui est le reflet d'une civilisation sénégalaise, constitue la matrice principale mais édulcorée de l'art universel. L'artisanat sénégalais recèle alors l'ensemble des productions culturelles spontanées et populaires parmi lesquelles se rangent aussi les fêtes populaires africaines, n'ayant point connu la levée de la réglementation coloniale. Au contraire, celle-ci se voit même renforcée à travers la législation de 1972 sur les dépenses festives. » (Biaya, in Diop, 2002, p.342)

⁶⁷ « La revitalisation des danses païennes n'est que le prolongement du nihilisme culturel. Son initiateur Alioune Mbaye Nder, qui embraye sur le rythme et la conception *bul faale*. Sa performance sur scène relance le *sabar* sur la scène publique. La danse populaire sénégalaise moderne se crée et s'érotise pour rivaliser avec celles d'autres capitales africaines. » Biaya (in Diop, 2002, p.349).

⁶⁸ Le *mbalax* est la musique sabar pop, c'est la musique des chanteur·ses célèbres et des ondes radios.

⁶⁹ Courant musical de Côte d'Ivoire, dansé et écouté dans toutes les discothèques d'Afrique de l'Ouest.

⁷⁰ Musique créée par le nigérien Féla Kuti dans les années 1970 mélangeant les rythmes yoruba avec le jazz et le funk. (Pour plus de détails, voir Bensignor, 2009).

La réémergence de la lutte comme loisirs populaire en 1996, va néanmoins permettre la rencontre entre toutes les classes sociales, entre la banlieue et la ville, autour du sabar. On retrouve en effet le sabar au début des spectacles de lutte, et la lutte va influencer en retour les pratiques dansées du sabar. Les tambours, dans les arènes de lutte jouent en particulier les rythmes *Fass* (nom du quartier de la grande arène de lutte, et rythme dit « des lutteurs ») et *Touss*. Les sonorités du sabar permettent aux lutteurs de s'échauffer et de se motiver avant le combat. Ainsi, certains mouvements d'attaque sont utilisés avant la lutte pour intimider l'adversaire et ce sont ces mouvements issus de la lutte qui seront retranscrits, plus tard, dans les performances professionnelles de sabar.

Danser le sabar relève ainsi d'une forme de combat où chacun·e doit faire preuve d'inventivité pour étonner, faire rire ou impressionner le public. Il est dansé à Dakar, au milieu d'un cercle de personnes, face aux musiciens qui circonscrivent l'espace de représentation. Le danseur ou la danseuse évolue seul·e mais un autre membre du cercle peut venir le ou la rejoindre, dans une visée amicale ou de confrontation. Lors des *tànnëbéer*, il n'est pas rare que les danseur·ses viennent faire une démonstration de groupe, en accord avec les musiciens⁷¹. Entrer dans un cercle de sabar, c'est prendre l'espace : non seulement car dans les *tànnëbéer* il faut s'imposer, mais parce que l'on doit être, au moment où l'on danse, l'unique personne visible et à regarder. Tout le corps du/de la danseur·se le montre : public, musiciens et présentateur doivent avoir les yeux rivés sur elle. La personne saute, fait une acrobatie, ou encore un pas introductif en levant la main en l'air : il s'agit d'attirer l'attention et de se positionner dans un espace qui est pour un temps le sien. Elle va alors danser, prendre l'espace, voire se permettre de s'immiscer dans l'espace des musiciens. L'espace « est indissociable du corps qui s'y projette, lui-même indissociable des émotions qu'il ressent et qui le mettent en mouvement » (Raibaud, 2015, p.3). Ainsi, le *tànnëbéer* est déjà une scène de spectacle, quand les petits sabars (ceux se déroulant en journée) représentent la fête hypocoristique.

Les sabars de rue : *simb*, *tànnëbéer*, sabars de jour, sont des espaces de libération et sont même parfois libertins (pour les deux derniers types énoncés) : c'est le

⁷¹ Les danseur·ses vont au préalable de la danse, parler avec les musiciens pour qu'ils s'entendent sur le *bàkk* de la chorégraphie établie.

lieu où s'apprennent les codes de la féminité et de la sexualité *via* la monstration de pagnes érotiques, de mouvements du bassin mimant l'acte sexuel (Dessertine, 2010). C'est à la fois un cercle d'apprentissage mais aussi un lieu dans lequel s'expriment des rivalités et où la sensualité a une place prépondérante. A ce titre, les espaces de pratique du sabar peuvent être identifiés comme de véritables interstices urbains⁷², à ceci près qu'il ne s'agit pas d'espaces sans fonction officielle (la fonction de la rue est la voirie). Ce ne sont pas non plus comme le définit Tonnelat (2003), des espaces résiduels, non bâtis. Il s'agit de zones de réappropriation de la ville et des corps, mais au cœur même des espaces des quartiers, un réinvestissement de l'espace ordinaire. Même s'ils restent « enclavés » dans les mêmes quartiers, ils permettent d'accéder à un nouveau mode de (re)présentation de soi, comme une échappatoire du quotidien⁷³. Nous reviendrons plus loin sur cette question des espaces.

Enfin, le sabar est généralement identifié comme un lieu de communication avec les ancêtres, avec l'image (fidèle ou déformée) de ce qui se faisait avant, avec – nous l'aborderons plus longuement – le recours dans le discours à la tradition et aux anciens : « habiter revient à s'inscrire dans le temps, l'espace et le mouvement » (Roqueplo, 2017, p.141). Et c'est en groupe que cette inscription et ces modulations peuvent se faire. L'importance donnée au collectif, et à son travail constitutif dans la danse, se prolonge au-delà de ces espaces premiers de la rue qui sont des espaces physiques. En effet, le groupe va se retrouver et même se porter, échanger et entretenir des relations dans des espaces géographiquement distincts, à l'aide des réseaux sociaux (espaces virtuels).

2.2.2. Le sensible dans la transfiguration des espaces

a. La prégnance des sens visuels et olfactifs dans le *tànnëbéer*

Comme l'est d'une façon générale le bal, conceptualisé comme un espace défini par la lumière, la musique et la chaleur (Joannis-Deberne 1999, p.7), le *tànnëbéer* est clairement un espace de visibilité. Alassane, par exemple (dans la saynète 3 du *tànnëbéer 1*), veut qu'on le voie, souhaite être reconnu en tant que danseur, et

⁷² Les interstices urbains ont été d'abord identifiés par Thrasher (1927), au sein de l'école de Chicago, en réponse à la désorganisation sociale, des territoires interstitiels en marge où s'immisciaient les gangs de Chicago.

⁷³ Pour l'occasion, les femmes passent du temps dans les salons de coiffure ou à se maquiller, hommes et femmes se font confectionner de beaux ensembles sur mesure ; c'est l'occasion de sortir chaussures de ville et talons hauts.

en tant qu'appartenant au quartier (il en ressort déjà une double identité), mais il ne souhaite pas regarder les autres danser. Il cherche les acclamations car il privilégie les *tànnëbéer* se déroulant dans son quartier d'enfance, là où les gens le reconnaissent et peuvent scander son nom. La visibilité est aussi sciemment mise en œuvre par les invité·es et participant·es: hommes et femmes sont parés de tenues en majorité sur-mesure, les femmes sont très fardées et l'œil est attiré par les paillettes et les strass des tenues, des minaudières ou encore des coques de téléphones portables. Ensuite, les parrains, les marraines, les organisateur·trices, certain·es invité·es sont présenté·es et défilent.

Les mises en visibilité se tissent autour d'une « valence populaire » qui vient toujours légitimer une appartenance : être professionnel, mais du quartier ; être danseur professionnel et danser dans un *tànnëbéer*, permet de tester sa popularité et ses créations. C'est le lieu du local, qui va servir de tremplin à l'international. Il permet une mise en valeur de soi selon l'image que l'on souhaite donner : richesse, performance artistique, beauté. Pour les danseur·ses, les revendications sont multiples : le quartier, le statut de professionnel, l'appartenance à un ballet ou à un groupe de danse, à une famille (griots⁷⁴), un marabout, *etc.*

Il apparaît que ce même type de revendication se retrouve sur la scène de la *world music* (avec le *mbalax*). Lorsque Youssou N'dour part en tournées internationales, son danseur est Pape Moussa Sonko : le chorégraphe du ballet *Wato Sita*. Avec lui, dans chaque ville où il passe, danse un danseur de sabar issu de la diaspora sénégalaise locale : la performance, à la fois scénique et sociale, est attendue. Ces danseurs, bien qu'ayant voyagé, sont parfois sans papiers ou sans travail, et leur valorisation s'effectue par la mise en avant de leur identité sénégalaise, conjuguée au talent de danseur. Le danseur investit alors la scène comme un cercle de *tànnëbéer*. Ce n'est souvent que quelques jours avant le concert que l'on sait que tel ou tel danseur sera invité. Il retrouvera sur la scène les musiciens, les éclairages, les gens qui filment avec leurs téléphones et la référence à un chorégraphe d'un ballet reconnu.

A côté de ces éléments liés à la mise en visibilité, au sens physique (jeu des lumières, scénographie, *etc.*), se jouent enfin d'autres processus, tenant à

⁷⁴ Dans les vidéos postées, les danseurs remercient souvent en commentaires, un membre de leur famille lorsqu'ils sont griots, un marabout religieux ou leur « maestro » (professeur).

l'olfactif cette fois. A l'instar de ce que décrit Amselle (2005a, p.26) à propos de ces friches, lieux de sueurs et de fumée, que l'on désodorise pour en faire des lieux de l'art underground, le *tànnëbéer* peut émerger dans l'espace de la rue par un jeu sur les odeurs, de celles que l'on masque, à celles que l'on crée. La rue est en effet le lieu des effluves de gasoil se mélangeant à la poussière ou aux excréments des ovins, et si les paillettes (que nous avons décrites plus haut) viennent désodoriser les regards, attirer l'œil sur le clinquant plutôt que sur ce qui renvoie au quotidien et à la précarité, les parfums (ou surtout, en réalité les aérosols utilisés par les femmes au moment de leurs défilés - cf. *tànnëbéer* 2 , saynète 4), viennent soulager les narines et faire entrer l'imaginaire dans le nouvel espace du *tànnëbéer*. Le message olfactif rejoint le visuel pour marquer la singularité et l'esprit de fête du moment, s'extirper de la rue comme espace commun pour s'y trouver dans un espace de spectacle.

b. La marque du quotidien

Enfin, la rue est le lieu de la vie à Dakar, le lieu où se font les activités du quotidien : lessive, football, jeux de cartes, palabres, prières, *etc.* La rue se fait aussi garante de l'éducation, tout adulte pouvant par exemple réprimander un enfant qui aurait contrevenu à l'ordre social. Mais elle est aussi le lieu des apprentissages informels : les enfants et adolescents apprennent ce qu'ils ont sous les yeux : mécanique, cuisine, maternage... et danse (Rabain-Jamin, 2003 ; Delalande, 2009). Chacun peut se rendre sur les lieux de festivités, nombreux dans les quartiers, et peuvent alors, observer ou prendre part à l'évènement en cours. La rue est le lieu des expérimentations. Parmi ces apprentissages se trouve aussi, celui consistant à évaluer sa notoriété et son potentiel de danseur·se en allant danser dans les sabar de nuit (pour les adultes) comme nous l'avons déjà décrit à propos des *tànnëbéer*, mais aussi dans les sabars de jour lorsque l'on est enfant : baptêmes, mariages ou encore sabars d'enfants, appelées aussi « Faux lions » ou « *Simb* ».

Les *Simb* sont des spectacles destinés aux enfants, un mélange de danse, de comédie et de cirque. Les musiciens sont des batteurs, qui jouent des rythmes de sabar ou affiliés (rythmes *Baay Fall*,...), et les performeurs sont des danseurs, déguisés en lions (mais aussi tigre, rat et autres animaux), qui à la fois font peur aux enfants, mènent parfois une intrigue, font des acrobaties et des

chorégraphies. Il s'agit d'un réel spectacle, dans lequel le danseur, derrière son maquillage, prend une forme non-humaine. On peut donc rapprocher ce spectacle du cirque, dans le sens où les enfants perçoivent des créatures non-humaines, mais ce spectacle demande une logistique moindre qu'un cirque occidental. Les spectacles de faux-lions sont, sur le point de la structuration de l'espace des lieux très intéressants car on a l'impression de rentrer dans un nouvel univers, alors même que le spectacle se joue dans la rue. La rue est barrée par des draps et/ou des bâches afin de garder le mystère et car on y paie son entrée. Il y a donc toute la « scénarité » de l'espace de cirque : les gardiens, les personnes à qui payer l'entrée, un espace « cloisonné », un ticket ou un tampon d'entrée. Il s'agit là d'un spectacle de rue, comme pour les *tànnëbéer*, on y retrouve l'improvisation, mais les danseurs sont masqués et surtout on les a employés pour cela, ici, sauf exception, seulement les faux lions dansent. Toutefois, le costume performe la danse même : il est le spectacle en lui-même pour que le public le distingue d'un autre temps de sabar. D'ailleurs le public ne vient danser que sous « punition » ou invitation des lions, seuls corps autorisés sur le plateau.

Photos 16 & 17 : Spectacle de Faux-lions : *Simb Gayndé*



Crédit photo : A. Doignon, 25 avril 2016



Crédit photo : Siaka S.Traoré

A travers ce spectacle, les enfants font l'apprentissage du surpassement de soi et de leurs peurs, en jouant avec les interdits. En effet, les lions vont chercher qui parmi le public n'a pas payé sa place ou essaie de transgresser leurs règles : ils peuvent être réprimandés, aspergés d'eau ou être obligés à danser ou à donner une phrase magique (en langue Peul souvent), et surtout, à leur donner des

billets. Les attaques des *simb* alternent avec les danses qu'ils exécutent. L'animateur est également là pour « dompter » les lions.

c. La transfiguration des espaces

La présentation affinée du spectacle de faux lions que nous venons de faire permet ainsi d'illustrer combien le *sabar* repose, au local, sur un jeu de transfiguration des espaces.

L'espace dans l'art, et l'espace de l'art sont des constructions éphémères, rejoignant ce que Panofsky analysait à propos de la peinture : « La perspective a été conçue comme instrument d'illusion plutôt que comme construction légitime de l'espace » (1975 (1924), p.160). Le *sabar* impose de créer l'illusion d'un espace de spectacle dans le lieu banal qu'est la rue. Il est en cela un véritable espace-temps, construit autour d'attendus sociaux et d'artefacts : le recours au maquillage, aux strass et parfums, à des tenues de luxe aux couleurs vives, aux lumières et la musique.

La question de la spatialité dans un *sabar* est ainsi à la fois essentielle et discrète : l'espace initial du *sabar* est la rue (ou la cour d'une maison), lieu du quotidien. Mais c'est en recréant à l'intérieur de cet espace commun, le cercle du *sabar* que celui-ci peut être. Comme le rappelle Augé, les espaces révèlent :

« Si la tradition anthropologique a lié la question de l'altérité (ou de l'identité) à celle de l'espace, c'est que les procès de symbolisation mis en œuvre par les groupes sociaux devaient comprendre et maîtriser l'espace pour se comprendre et s'organiser eux-mêmes » (Augé, 2011, p.158).

Le travail de construction de ces espaces est donc fondamental. La préparation des lieux ou le fait de guetter les arrivées des gens au compte-goutte constituent de ce point de vue ce que A.Mouchtouris appelle des « espaces intermédiaires » (2010, p.28), permettant de se situer dans la nouvelle activité. Mais l'ouverture de ces lieux pour le *sabar* est aussi temporelle, et relève de l'action performative des griots déterminant le début du *sabar* en jouant le rythme *Ya ñou mom* (prière aux ancêtres, alors qu'il n'y a pas encore de danseur·se) et la fin (rythme *Leumbeul* : seules les femmes le dansent). Spatialement, les musiciens déterminent par leur emplacement le début et la fin du cercle, les danseur·ses, en allant de la périphérie (leur chaise) vers le centre dessinent par leur trajectoire

vers les batteurs un début et une fin à leur performance⁷⁵. D'ailleurs le *leumbeul*, dernière danse du *tànnèbéer*, s'effectue ainsi : les femmes sont collées aux musiciens, se penchent en avant, en s'accrochant à une chaise placée devant le soliste spécialement pour ce rythme, ou à la structure métallique qui porte les instruments sabar. Sur le rythme du soliste, les hanches et les fesses se meuvent. Enfin, les louanges permettent de combler les vides, de marquer des pauses, entre les passages dansés. Lors de ces instants, un des griots prend la place centrale du cercle, voire va dans le public pour distribuer des baguettes de tambours⁷⁶ (à rendre ensuite avec un billet). L'évènement sabar est en effet également le temps d'une économie. Son organisation coûte cher, mais il peut aussi être rentabilisé⁷⁷ car de multiples échanges d'argent s'y opèrent : entre invité·es, organisateur·trices, artistes et public⁷⁸. Sans compter le bénéfice social et de reconnaissance bien sûr.

2.3 Les interconnexions du local au global

2.3.1. Les réseaux élargis du sabar

Le concept de communauté de pratiques (Lave & Wenger, 1991) peut à ce stade être introduit pour décrire les processus par lesquels advient le sabar dans les rues de Dakar⁷⁹. Il devient en fait particulièrement utile en regard de l'élargissement du périmètre des acteurs et actrices contribuant au sabar. Les danseur·ses de sabar de Dakar, en partageant les mêmes lieux de pratiques et,

⁷⁵ La fin de chaque solo est marqué par un « break » de fin, mouvement reconnaissable et accentué par les batteurs.

⁷⁶ Baguettes confectionnées avec le bois du tamarinier.

⁷⁷ Issa, danseur et musicien, me raconte que s'il organise un *tànnèbéer*, il gagnera à la fin plus qu'il n'aura dépensé. Une organisation lui coûte entre 150 000 et 190 000 Frcs CFA (entre 230 et 290 euros) : location de chaises, de matériel de sonorisation, cachet des musiciens, parfois des danseur·ses et du *tassou*, du ou de la présentateur·trice.

⁷⁸ Il est socialement valorisé de donner ostensiblement des billets de banque aux batteurs, aux danseur·ses et aux chants élogieux. Cette pratique relève de la « culture griotte » partagée au-delà des frontières du Sénégal. Ce sont par exemple des milliers voire des millions de francs CFA qui sont apportés aux chanteur·ses réputé·es en plus d'un prix d'entrée s'élevant entre 50 000 et 150 000 francs CFA. Wally Seck, le chanteur à la mode, reçoit lors des concerts qu'il organise tous les ans à l'occasion de son anniversaire des dons où certains particuliers n'hésitent pas à donner 5 millions de francs CFA (=7633 euros / 50 000 fr CFA = 76 euros / 150 000 fr CFA = 230 euros).

⁷⁹ Le concept de « communautés de pratique » permet la mise en valeur des apprentissages informels (apprentissage non conscients et quotidiens) dans le contexte de projets collectifs. Les compétences, s'acquièrent dans cette définition, en partie grâce à l'interaction d'avec ses congénères/collègues/camarades. L'action collective forge des bénéfices communs et l'apprentissage, la formation est souvent inconsciente. L'apprentissage permet à l'individu de se transformer et constitue « une expérience de construction d'identité » (Wenger, 2005, p.236).

aujourd'hui, l'envie commune de faire de la danse leur métier, s'affilient en effet à un groupe qui s'étend bien au-delà des frontières sénégalaises. Il inclut des protagonistes au national ou à l'international : danseur·ses, chorégraphes, managers ou réalisateurs de clips pouvant mettre en scène de la danse, *etc.* Les ballets, comme les réseaux sociaux, jouent un grand rôle dans cet élargissement. De nouveaux espaces qui complexifient, en somme, la définition des communautés dont il est question dans la diffusion du sabar⁸⁰.

Les griots se composent déjà en une communauté de pratiques, intégrée dès l'enfance : une communauté de caste, lignagère et familiale, où l'oralité et l'imitation sont les modes de transmission premiers. La transmission de connaissance repose sur des activités telles que le conte, la conversation, la répétition, le partage du chant, de la musique et de la danse.

L'émergence des ballets en Afrique⁸¹ reconfigure cette communauté en s'imposant comme espace de représentation et de formation légitime : être professionnel·le du sabar au Sénégal, c'est en effet aujourd'hui être « passé » par un ballet ou une compagnie (nous reviendrons sur ce statut de professionnel dans la partie 3). Les *tànnëbéer* sont d'ailleurs à présent des espaces où se mêlent expériences de la vie quotidienne (rythmes et usages de la rue) et savoirs appris dans les ballets, les écoles de formation. La présentation de soi (Goffman, 1973) réussie pour un·e danseur·se, consistera d'ailleurs à savoir jouer de ces gammes de références pour parvenir à être vu·e, et si possible bien vu·e.

Le développement des réseaux sociaux et la globalisation ont en outre complexifié encore un peu plus ce jeu de mise en scène. Alors que le griot, « maître de la parole », devait maîtriser l'oralité, le/la danseur·se doit désormais manier le verbe à l'écrit, pour (se) raconter. Internet constitue un des canaux principaux du recrutement des danseur·ses :

« L'outil technologique a ainsi favorisé l'émergence de nouvelles représentations qui concernent le statut même des relations synchrones ou a-synchrones, en parallèle dans le monde réel et dans le monde virtuel ou pas.

⁸⁰ Selon Wenger (2005), au sein d'une communauté de pratique, c'est l'apprentissage collectif qui amène à une pratique sociale. Cette pratique permet d'expérimenter son engagement dans le monde et se réfère à la construction du sens donné à ce l'on fait, en tant qu'expérience de la vie quotidienne. La communauté de pratiques va permettre la mise en commun des expériences, une visibilisation du champ des possibles et des moyens de leur réalisation.

⁸¹ Les ballets en Afrique de l'Ouest sont des compagnies qui forment les artistes aux danses et musiques des répertoires régionaux qui constituent les pays. C'est donc leur propre tradition qui est entendue sous la dénomination de « ballet », et non la tradition occidentale des ballets classiques.

La relation prise comme valeur en soi, voire comme alibi des consommations, devient un élément important de la construction de repères et de marqueurs identitaires qui fonctionnent à la fois comme élément de rattachement et de différenciation. » (Octobre, 2009, p.4)

Les réseaux sociaux sont une vraie source d'échanges de valeurs : ils permettent aux artistes de se créer une image et de performer leur notoriété, de se mettre en scène (Goffman, 1973), de se rendre visibles. Notons que, parmi les artistes interrogé·es, très peu ont été à l'école et ceux et celles qui l'ont fréquentée n'ont pas dépassé le cours moyen. Pour autant, ils/elles échangent (presque) tou·tes par écrit en français et en wolof sur internet (voire en anglais – ou d'autres langues du pays où ils·elles ont établis un réseau). Les réseaux sociaux obligent ainsi à amadouer ou perfectionner l'écriture (certain·es écrivent phonétiquement, d'autres en français sans faute). Consubstantiellement, ils se préparent d'une certaine façon à une approche administrative de la danse : une meilleure transmission du message sera mieux à même de les valoriser et les insérera plus facilement sur le marché de la scène. On pourra noter que le maniement des langues écrites est souvent en adéquation avec la réussite des danseur·ses sur les scènes internationales. La dextérité de la langue et de la danse se nourrissent mutuellement, et permettent un accès encore peu étudié aux espaces de la danse, et surtout, aux procédures qu'induisent les pratiques de diffusion : tournée, formalités administratives de visa, publicité de stage, échanges avec les partenaires étrangers, *etc.* Comme le rappelle Bernié-Boissard (2000, p.300), c'est la « médiation d'un discours sur l'œuvre » qui va avant tout poser un jugement sur l'objet d'art, plus qu'une technique. Il va donc s'agir de vendre son travail, son style, et cela principalement par le biais des réseaux sociaux. La rencontre avec un·e photographe ou un·e vidéaste⁸², mettant en valeur le travail du/de la danseur·se par l'image, est un tremplin vers le professionnalisme. Et c'est aussi pour cela que les milieux urbains sont plus propices à l'acquisition de telles compétences : l'accès aux médias y est facilité (Coombs, 1968).

À travers la gestion de leur image, les danseur·ses opèrent ainsi une renégociation des processus de notoriété à l'œuvre. Désormais, mieux les danseur·ses savent communiquer, par le biais de vidéos, d'affiches de spectacles (créées par eux-mêmes ou par des ami·es), plus ils se forgeront une notoriété,

⁸² Je pense par exemple au travail du photographe Siaka S. Traoré qui a beaucoup travaillé auprès des danseurs de Dakar, et au film « L'appel à la danse au Sénégal » de Diane Fardoun (2018).

ouvrant sur la vente des produits culturels proposés : spectacles, stages donnés à des non sénégalais·es, extraits de spectacle ou de *tànnëbéer*, interviews télévisées. Il s'agit à la fois d'attirer l'attention (créer le « buzz ») et de se vendre si possible sur les scènes internationales. Les réseaux sociaux, compris au sens de ce qu'Appadurai (2015) nomme *médiascapes*, permettent l'ouverture des diverses communautés de pratique. Ces dernières permettent dialogue, échanges avec la diaspora, mais aussi échanges pédagogiques et didactiques, et prolongement du travail de visibilité (dont nous avons montré qu'il était déjà à l'œuvre dans les sabars les plus quotidiens). Ici les paillettes et les acclamations se transmutent en nombre de *like*.

2.3.2 La légitimation de l'exotisme du sabar

Les réseaux sociaux exercent ainsi un rôle important dans la façon dont se construit la légitimité d'un·e danseur·se à Dakar, par le prisme de l'international. Mais exister par le sabar sur la scène artistique internationale, ne conduit pas pour autant, à délaissier la question du local et de l'origine.

Analysant la constitution des entrées figurant dans la dernière édition du *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 2008), Chopin pointait combien « le monde de la danse se présente centré sur l'occident » (Chopin, 2016, p.30). L'examen de la provenance géographique des personnalités répertoriées dans cet ouvrage cardinal du monde chorégraphique montre en effet que seules 12 entrées (sur 2044) renvoient à des danseur·ses, pédagogues et/ou chorégraphes d'Afrique, parmi lesquels 11 sont Sud-Africains⁸³. « Comment le savoir européen sur le reste de la planète a-t-il été façonné par une volonté occidentale de pouvoir? », interrogeait Clifford (1996 p.253). La question est large, mais ouvre un espace de problématisation à investir⁸⁴. C'est la question de l'exotisme, et plus exactement de sa valorisation comme outil de légitimation qui lui est sous-jacente :

« L'exotisme ne correspond pas seulement à une condition d'approche des "sociétés primitives", il participe autant du regard porté sur les groupes ethniques les plus proches et, par extension, sur toutes les manières de vivre les institutions dans les sociétés modernes » (Abelès et Jeudy, 1997, p.238).

Si la construction de soi, de son identité émerge autant d'éléments du passé, historiques ou traditionnels, que d'éléments présents et futurs (Wenger, 2005,

⁸³ Le douzième étant la compagnie *Saliala Ni Seydou*, composée de Saliala Sanou et Seydou Boro, du Burkina-Fasso.

⁸⁴ Nous nous y emploierons particulièrement dans le chapitre 3.

p.236), les revendications identitaires associées au sabar doivent être replacées dans l'espace politique actuel, encore marqué du passé colonial.

Comment avaient joué de ce point de vue les orientations posées par le président Senghor pour l'art en Afrique ? Fortement influencées par le concept de négritude (porté en particulier par Césaire), il s'agissait de se diriger non plus vers le développement de ballets nationaux distincts de chaque pays, mais vers une orientation plutôt panafricaine, visant le développement d'une « africanité » dans laquelle « le seul patrimoine dansé dit « traditionnel » ne suffisait plus » (Bourdié, 2015, p.6)⁸⁵.

D'un point de vue moins formel, le *mbalax*, qui a rendu visible le sabar en occident à travers la *world music* et des chanteurs comme Youssou N'dour, est à la fois un style musical pénétrant les maisons (*via* la télévision), les taxis (radios) et présent dans la rue, mais est également présenté comme une arme politique et historique « pour reconstituer une "mémoire" exprimant le mieux le passé et surtout fondant une nouvelle légitimité politique » (Benga in Diop, 2002, p.290). Il est un instrument de valorisation des quartiers populaires dont sont issus la majorité des artistes reconnus, phénomène exerçant ses effets en retour : les danses de Wally Seck⁸⁶, par exemple, visibles sur les scènes de concerts autant que dans des clips) sont largement reprises dans les sabar populaires (sabars de jour et *tànnëbéer*) ; elles sont clairement identifiées, parfois nommées par les participant-es. La transposition de la *world music* dans la rue est perceptible à travers l'utilisation de plus en plus fréquente des *bàkk*⁸⁷, issus des chansons connues des artistes de *mbalax*. Cette utilisation a également un impact sur les instruments du sabar puisque les tambours sabar sont conçus, non plus avec des *peck*⁸⁸ qu'il faut resserrer continuellement, mais désormais à la manière des djembés, avec de la corde. Cette transformation permet un son plus amplifié, plus fort, et des réajustements moins fréquents, mais procure un son de moins bonne qualité. Difficile dans un tel contexte d'imaginer encore le sabar sous les traits d'une pratique ancestrale et traditionnelle.

⁸⁵ C'est dans ce contexte là que Maurice Bèjart fut sollicité pour apporter sa contribution.

⁸⁶ Chanteur de *mbalax* ayant du succès auprès des jeunes quand j'écris cette thèse (2016-2019), et se produisant tant à Dakar qu'à Paris.

⁸⁷ Lors des interludes uniquement musicaux, lorsque que le chanteur ne chante pas. Ces *bakk* vont être repris dans les *tànnëbéer*, mais aussi par les enfants lors des sabars d'enfants, et dans les cours enseignés à l'étranger. Cela permet de performer la danse « à la mode ».

⁸⁸ Morceaux de bois qui tendent la peau de chèvre des tambours sabar.

Pourtant les interrogations sur les « rituels » affiliés aux danses d’Afrique sont récurrentes lorsque je parle de mon travail à des non-initiés. L’attirance pour les danses de ce continent relève encore de leur dimension spirituelle supposée, ou repose sur la quête du sens que devrait nécessairement recouvrir une chorégraphie. Si ces projections sont fantasmagoriques, elles exercent de réels effets : puisqu’il faut sans cesse se réinventer pour répondre aux injonctions des diverses identités dont l’artiste devra savoir se jouer pour réussir. Clifford expose ainsi clairement le paradoxe auxquels danseur·ses d’Afrique se retrouvent confronté·es : « Quand on intervient dans un monde d’interconnexions, on est toujours "inauthentique" à un titre ou à un autre: pris entre deux cultures, impliqué dans d’autres » (1996, p.19). Nous le verrons dans ce travail, les "cultures" sont certes sans cesse réinventées pour valoir sur le marché de la danse, à travers la mise à l’avant-plan de traditions (religieuses, géographiques, familiales, *etc.*). Ces références peuvent être parfois peu fondées, c’est-à-dire créées pour l’occasion, ou *a minima*, largement renégociées. Et sans doute pourrait s’opérer à cet endroit déjà une sorte de mise en savoirs, folkloriques, ou traditionnels. « Après l’intégration du local dans l’international, un processus couramment mentionné, l’international se répercute dans le local, ce qui conduit à envisager les différentes interférences existant au sein des phénomènes de globalisation » (Lassibille, 2006, p.126).

C’est enfin également sur le plan artistique que la danse sabar est multisituée et transnationale. Alors que les « danses d’Afrique » étaient déjà présentées depuis le début du 20^{ème} siècle comme la source de certains chorégraphes voire styles de danse (en jazz ou en contemporain), irriguant les pratiques dansées de plusieurs régions du monde, les danseur·ses au Sénégal s’inspirent aujourd’hui des vidéos réalisées à New-York ou Tokyo, en passant par Helsinki, jusqu’à organiser ensemble, depuis 2016, un *Sabar challenge* à Amsterdam. Les carrières des danseur·ses sont structurées par l’imbrication de ces différents espaces : les rues, les *tànnëbéer* et les scènes d’Afrique, mais aussi l’Occident. Malgré cela, la ville de Dakar, dans les discours, en reste le pôle principal, comme si l’ancrage géographique, voire culturel, restait sa caution la plus légitime. Alors que dans le milieu des danseur·ses expatrié·es un·e danseur·se est menacé·e de « perdre sa danse » s’il ou elle ne va pas régulièrement à Dakar, il

m'est arrivé en France, alors que j'avais l'occasion de danser dans le cadre de stages ou de festivals, d'être honorée de cette réplique : « *Toi, tu es allée à Dakar* ».

C'est parce que l'institutionnalisation du sabar relève tout autant d'un jeu sur les espaces que sur les désignations que nous avons choisi de l'étudier sous l'angle de la mise en savoir(s).

Chapitre 3 - "Mise en savoirs" du sabar : repères notionnels et théoriques

Ce troisième chapitre s'appuiera sur l'ensemble des éléments déployés pour aborder plus clairement la question de la mise en savoirs du sabar. Evoquée voire exemplifiée au sein du chapitre 2, la notion de mise en savoirs doit être considérée maintenant de façon plus ferme. Nous procéderons en deux temps. Dans le prolongement des développements sur les liens entre exotisme et légitimité (cf. 2.3.2, p. 67), nous poserons quelques repères notionnels et théoriques à propos de l'art dit « africain », la visibilisation des pratiques culturelles africaines dépendant en effet largement du champ artistique, et, ce faisant, de l'Occident. Le travail se poursuivra par un positionnement relatif à une notion très sollicitée en sociologie de l'art à propos des transpositions de pratiques culturelles : l'artification. Sa présentation, et celle de ses limites, ouvrira sur l'intérêt du regard que nous avons choisi pour mener l'étude des liens entre transposition du sabar et évolution de ses modes de diffusion, au croisement de l'anthropologie et du didactique.

3.1. L'interdépendance de la visibilisation et de l'institutionnalisation de l'art dit « africain »

« Il est notoire qu'il est difficile de discourir sur l'art. Il semble, même quand il est fait de mots dans les arts littéraires, qu'il en aille d'autant plus ainsi quand il est fait de pigments, de sons, de pierres, ou de quoi que ce soit qui ne soit pas littéraire pour exister dans un monde propre, au-delà de l'atteinte du discours. Il n'est pas seulement difficile d'en discourir, cela ne semble pas utile. Il parle, comme nous disons, de soi ; un poème ne doit pas signifier mais être, si vous devez demander ce qu'est le jazz vous n'arriverez jamais à le savoir ».

C. Geertz, *Savoir local. Savoir global. Les lieux du savoir*. 1986, p. 119.

3.1.1. « Arts d'Afrique », « art africain »

Les discours européens relatifs aux arts d'Afrique ont longtemps porté sur les masques et statuettes (la plupart du temps du fait de leur caractère intrigant ou rattaché à des rituels). Ces discours ont suscité de vives réactions, que l'on

retrouvera encore en 2006 lors de la première proposition de dénomination du musée du Quai Branly : « Musée des arts premiers ». L'hypothèse d'une hiérarchisation entre les arts et les cultures, structurellement identique à celle portée par le paradigme évolutionniste façonné au 19^{ème} siècle en Europe, et toujours très puissante dans les mentalités au 20^{ème} siècle, fait légitimement l'objet de critiques. Concernant les danses d'Afrique, ce sont aussi les premiers emprunts aux danses dites « rituelles » ou « de célébrations » qui, au début du 20^{ème} siècle, participent à leurs premières institutionnalisations dans le champ artistique, au Nord. Bien que demeurées longtemps des objets anthropologiques, les gestuaires (« ensemble codifié de gestes », *Dictionnaire historique de la langue française*, 1995) ainsi mis en évidence pouvaient être des sources d'inspiration pour les chorégraphes d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord (Suquet, 2012).

C'est donc la notion d'art elle-même qu'il convient d'interroger de façon critique. Bourdieu (1979) note dès les premières pages de *La distinction* que les hiérarchies de la culture, avec l'art au sommet, sont à mettre en corrélation avec la hiérarchie sociale des personnes qui consomment ces biens. L'art dispose de fait d'une « efficacité distinctive » (Bourdieu, 1979, p. 318). La notion d'art évolue dans un champ et des réseaux, « qui certifient, accréditent et valorisent les œuvres participant à l'espace d'interlocution que l'on nomme art au sens esthétique du terme » (Amselle, 2008, p. 189). Ainsi « la définition de l'art dans n'importe quelle société n'est jamais complètement intra-esthétique » dit encore Geertz (2006, p. 122). Et c'est parce que l'œuvre peut être diffusée par les intermédiaires que sont les musées et les théâtres ou festivals qu'il revient souvent à quelques décideurs de constituer le cercle d'avis capables d'instituer une pratique ou production en art :

« Toutes les époques et toutes les civilisations n'ont pas mis la même chose sous le mot d'art. Se sont succédé des paradigmes artistiques, c'est-à-dire des ensembles de présupposés, de pensées, de croyances et de valeurs qui guident le rapport des hommes aux objets de l'art ainsi conçu. Ces paradigmes sont faits de concepts (œuvre, artiste, génie, beaux-arts, désintéressement), de catégories classificatoires (peinture, musique, sculpture, performance, roman), de croyances concernant les finalités, les usages et les valeurs de ces objets, de manières de penser leurs producteurs, ceux auxquels ils sont destinés, les lieux et les institutions où ils se font et où ils s'exposent. » (Talon-Hugo, 2018, p.18).

L'art africain, dans ce contexte, n'avait pendant longtemps, pas de résonance esthétique pour les sociétés dites « développées » (Elias, 2002). Il faut dire que la marque de l'exotisme lui fut aussi portée plus volontiers, et c'est souvent par son intermédiaire, comme l'a bien développé Suquet (2012) cité plus haut, qu'il fut introduit dans l'espace chorégraphique, où danseur·ses et chorégraphes se mirent en quête du « mouvement naturel » au début du 20^{ème} siècle en particulier : « Si nous recherchons la vraie source de la danse, si nous nous tournons vers la nature, nous constatons que l'avenir de la danse est dans son passé » écrivait ainsi la danseuse Isadora Duncan, citée par Suquet (2012, p. 135). L'association entre société exotique et survivance du passé est bien établie en anthropologie (Fabian, 2006). Comme l'est la nécessité de sa déconstruction. « Il n'est pas d'authenticité sans procédure d'authentification, preuve et, corrélativement, soupçon quant au caractère « fabriqué » de cette authenticité » (Heinich, 1999, p.5). Parce que les procédures d'authentification relèvent toujours de normes et d'institutions établies (souvent du monde occidental), plus l'authenticité est prouvée, plus elle devient suspecte.

Comment sont donc identifiées ces danses africaines dans la littérature ? Si le *Panorama de la danse contemporaine. 100 chorégraphes* (Boisseau, 2008) ne recensait que deux⁸⁹ chorégraphes africains (Robin Orlyn, d'Afrique du Sud et le duo Salia Sanou-Seydou Boro, du Burkina Faso), le *Dictionnaire de la danse* de Le Moal (2008), comme évoqué précédemment, n'en citait que douze (sur plus de 2000 entrées), dont un seul non Sud-Africain (le même duo burkinabé énoncé ci-dessus⁹⁰). Ces deux indicateurs peuvent être considérés comme le signe d'une institutionnalisation encore balbutiante de l'esthétique africaine sur la scène chorégraphique française. Car s'il existe déjà des ouvrages faisant le catalogue non exhaustif des différentes danses (dans un objectif somme toute plus esthétique ou ethnographique) présentées sur le continent africain à la fin des années 1970 (Huet, 1978), ou de premières formalisations techniques ou analyses entreprises et diffusées par des danseurs-chorégraphes dans les années 1980 (on citera Germaine Acogny, 1980, ou encore Tiérou, 1983, 2001), les productions dédiées à la danse africaine contemporaine ne semblent émerger qu'à la fin des

⁸⁹ On compte en revanche pas moins de 52 français, puis vient la Belgique avec 12 chorégraphes, et les Etats-Unis en comptent 11 (N.B. Certains des chorégraphes recensés dans l'ouvrage sont binationaux).

⁹⁰ Repéré et mis sur le devant de la scène par Mathilde Monnier.

années 2000⁹¹. Quant aux recherches sur le sabar, il s'agit avant tout de travaux anthropologiques⁹², récents eux-aussi, les communautés universitaires participant depuis une dizaine d'année à la construction de cet objet.

Nous proposons de faire apparaître maintenant comment, à une autre échelle, et en se redécentrant du seul art chorégraphique, c'est aussi l'espace du politique qui a participé à la visibilité et à l'institutionnalisation de l'art dit « africain » en France.

3.1.2. Le rôle des politiques culturelles françaises

Entretien encore des relations privilégiées avec ses anciennes colonies, la France a pu être un des moteurs de la visibilité des danses d'Afrique de l'Ouest, en particulier à travers la dimension politique qu'elle établit au-delà de ses frontières et de ses partenariats.

La constitution de 1946 s'était accompagnée de la mise en évidence de l'idée de droit à la culture, cette dernière constituant pour les tenants de cette politique un espace de pouvoir donné au peuple, dans la droite lignée de la philosophie des Lumières. A partir de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, la politique culturelle de la France⁹³, marquée par l'émergence du Ministère des Affaires Culturelles confié à Malraux, tient ainsi pour particularité de vouloir se répandre et rayonner à travers le monde. Les Centres Culturels Français (CCF, rebaptisés en 2011 « Instituts Français ») et Alliances françaises seront les moteurs de cette ambition. Dans ces structures, l'idée de mise en valeur du patrimoine (français) est saillante : il s'agit de montrer l'art et de « faire art »...à travers ce que la France souhaite « faire objet d'art » et mettre en art... dans un contexte de

⁹¹ Du côté des danseurs, citons par exemple Sanou (2008) sur la danse africaine contemporaine, ou à nouveau Tiérou (2014).

⁹² On trouve en littérature anglophone la thèse de Brandt (2014) et le livre de la chercheuse finlandaise Seye (2014), ainsi que l'ouvrage de Bizas (2014) sur l'apprentissage du sabar à New-York. En français, on pourra recenser les recherches de Tholon (2008) qui compare danse mandingue et danse sabar, celle de Dessertine (2010) déjà évoquées, celle de Neveu Kringelbach (2013) ou Pena-Diaw (2012) en ethnomusicologie, et plus récemment Lassibille (2016), qui a déconstruit le concept de « danse africaine » et étudié la transposition des danses *WoDaaBe* en France (2006). Les recherches de Briant (2018) portent quant à elles sur les actions de transgression et l'accès à la scène contemporaine pour le sabar, et Alterianus-Owenga (2018) travaille sur les stages et *tännëbéer* en Europe. Parallèlement à ces travaux, ceux d'Andrieu nourrissent la question des logiques de métissages artistiques (2014) et ceux de Despres (2011, 2012, 2015, 2016) permettent d'aborder de façon plus particulière les migrations des danseurs et danseuses.

⁹³ C'est par exemple (plus tard, à la fin du 20^{ème} s.) le pays qui a mis dans sa définition du développement durable, une quatrième dimension (en plus des dimensions écologiques, sociales et économiques), la dimension culturelle.

décolonisation. Le premier CCF s'ouvre ainsi à Dakar dès 1959⁹⁴ et à travers ce dispositif de soutien et de coopération culturelle, la France « trouve de fait à maintenir des relations privilégiées avec les nouveaux États indépendants au bénéfice d'une action centrée sur le soutien à la formation et à la création artistique locale » (Despres, 2015, p.52). Les CCF importent une approche artistique, au sens technique (lumière, son) et spatial (scène fermée) du moins, et un marketing, puisqu'ils organisent l'exportation de biens culturels hors des pays où ils sont implantés. Ils sont ainsi des « opérateurs d'universalisation » comme les désigne Amselle (2005, p. 86). La France se fait l'entremetteuse de rencontres pouvant se dérouler sous son regard, du moins sous son autorité financière, levier essentiel de visibilité de l'art africain. La patrimonialisation de la culture française par les CCF est enfin liée à la patrimonialisation de la danse avec la création des Ballets d'Afrique dans les pays après leur décolonisation, c'est-à-dire dès 1960⁹⁵.

Il faut ensuite enjamber une vingtaine d'années pour qu'un second processus, différent par nature mais commun sur certains de ses effets, contribue à la visibilité de l'art africain. En France, l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en 1981 s'accompagne de la nomination de Jack Lang au Ministère de la Culture. Identifié comme l'agenceur d'une politique ouverte « à la différence » (cf. sa célèbre conférence de Mexico⁹⁶), il contribue à la mise à l'avant plan des cultures du monde autant que des cultures populaires. Les « nouveaux arts » sont, à l'instar du courant hip-hop, promus peu à peu par les instances culturelles légitimes, non sans certaines résistances. Sous Lang, les politiques culturelles vont être associées à cette visibilité de pratiques spécifiques, visibilité traduite par la multiplication des centres d'art contemporain (de trois on passe à quatorze) et la création de treize compagnies permanentes de danse. C'est aussi soulignons-le, le secteur du spectacle vivant qui est ici dynamisé, lui-même

⁹⁴ En août 1962, quatorze CCF sont opérationnels sur le continent ; dix ans plus tard, 26 établissements sont ouverts au public dans 18 pays d'Afrique et de l'Océan indien. Aujourd'hui on compte une cinquantaine d'Instituts Français (depuis la réforme de 2011, les CCF ont été rebaptisés « Instituts Français »), répartis dans la quasi-totalité des pays d'Afrique et de l'Océan indien (Despres, 2015).

⁹⁵ La compagnie « Les ballets africains » fut créée à Paris en 1950 par Fodeiba Keita. Le terme fait référence aujourd'hui au Ballet National de la République de Guinée. Toutefois, tous les pays d'Afrique de l'Ouest d'ancienne colonisation française ont développé un Ballet National dès leur indépendance.

⁹⁶ « *Nous savons bien aujourd'hui que la culture du monde n'est pas une, que c'est autant les traditions baoulé que les briques de Babylone, c'est autant l'ordre confucéen, même aboli, que les secrètes résistances des peuples contre le colonialisme. C'est autant la culture des empires aztèques que celle des esclaves et des opprimés.* » J.Lang, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, organisée à Mexico par l'UNESCO en 1982.

institutionnalisé (pour la danse du moins) au cours des années 1980 (Faure, 2008). Dans cette décennie, des phases d'immigration deviennent médiatisées, et suscitent des métissages artistiques importants (Despres, 2012). C'est ainsi que les politiques publiques participent de la visibilité et de l'accès aux arts et aux programmations des danses du continent africain.

3.1.3. La vision de l'art africain comme folklore, altérité ou inspiration de métissage

Plusieurs notions ont accompagné la mise en visibilité de l'art africain et de la danse en particulier : celles de folklore, d'altérité, ou encore de métissage.

Décoret-Ahiha rappelle que le répertoire européen des danses de salon a été enrichi de danses d'origine étrangère (tango, rumba, samba) dans les années 1900 : « Déjà issues de métissages, celles-ci furent alors transformées selon les usages corporels européens dans le souci de les "civiliser" » (Décoret-Ahiha, 2004, p. 121). Dans le champ chorégraphique, nous avons déjà évoqué les emprunts extra-occidentaux opérés par des danseuses comme Isadora Duncan, ou encore Ruth St Denis au début du 20^{ème} siècle. Ainsi, si les ballets sont transnationaux depuis Catherine de Médicis (Neveu Kringelbach & Skinner, 2012), le 20^{ème} siècle apparaît bien comme celui du métissage en danse. Toutefois, même si le désir d'exotisme de ce début de siècle emportait les danseur·ses d'occident, les corporalités et les gestuelles restaient difficilement compatibles avec les cadres corporels admis en Europe ou en Amérique du Nord :

« Nouveaux savoirs dansants, celles-ci [les danses exotiques] constituaient des objets de pouvoir que la corporation entendait seule détenir et transmettre. Elle procéda ainsi à une codification des pas et des figures, supprimant la part d'improvisation qui les caractérisait. Ce processus s'accompagnait également d'une volonté de conformer ces nouvelles danses aux normes gestuelles et aux convenances publiques de l'époque. Il s'agissait de transformer ce qui était alors considéré comme l'expression d'une sauvagerie bestiale en un produit civilisé, de débarrasser les mouvements de leurs aspects excentriques ou trop suggestifs pour en faire des danses mondaines » (Décoret-Ahiha, 2004, p.130).

Les danses sociales du début du 20^{ème} siècle étaient donc issues de « processus de métissages dont les logiques étaient à la fois économiques, institutionnelles et idéologiques » (Décoret-Ahiha, 2004, p. 131), et qui permettaient de s'inspirer de ces danses du monde tout en conservant les critères admis de la bienséance des conduites des corps en Europe.

L'idée de « folklore » marque pour sa part l'opposition à la modernité (et bien souvent à la citoyenneté – du moins comme on se l'imagine). Le folklore, bien

qu'il puisse être assuré dans une temporalité contemporaine, renvoie à une factualité ancienne et relevant du patrimoine. De manière globale, la littérature de l'anthropologie de la danse est soit consacrée au folklore (français ou autre), soit aux analyses d'œuvres et de chorégraphes renommés (la plupart issus de la danse classique ou contemporaine). La littérature est ainsi plutôt celle de danseur·ses ou de la danse comme objet scientifique de l'histoire de l'art. Mais la folklorisation des pratiques dansées africaines est loin d'être sans effets sur ces pratiques elles-mêmes. Dans son étude sur les *WoDaaBe* du Niger, Lassibille (2006) a montré comment les *WoDaaBe* modifient leurs pratiques dansées pour le tourisme, mais aussi pour les scènes de spectacles européennes, en fonction de leur imaginaire et de ce qu'ils ont pu entendre à propos de ces attentes : « Ces modifications chorégraphiques ont nécessité un véritable apprentissage de la part de la troupe, ce qui confirme le caractère construit du spectacle » (2006, p. 123). En effet, la catégorisation qui renvoie à une origine géographique (très large et englobante) est construite sur des fantasmes mais devient opérante, agissant en retour sur les pratiques et les demandes, et ouvrant un marché autant qu'une professionnalisation de la pratique de la danse. Les danseur·ses que l'on découvre dans ces spectacles sont rémunéré·es. Nous consacrerons une part importante de notre terrain à cette dimension.

Il reste que le rapport distancié avec les danses d'Afrique n'est souvent pas géographique⁹⁷ ; il est construit et entretenu par l'intermédiaire de la célébration de l'altérité, culturelle et corporelle. Les effets de telles constructions sont réels⁹⁸ en revanche, en réponse implicite à ces attentes.

3.1.4. La globalisation et la fétichisation des danses africaines

Le dernier point permettant de cadrer le processus de visibilité des danses dites « africaines » concerne enfin le caractère englobant de l'expression « danse africaine », généralement présentée au singulier. Ainsi réassignée à une aire géographique donnée, au même rang que la « danse orientale » par exemple, mais également estampillée sous le vocable danse, la danse africaine peut avoir des connotations et des définitions différentes selon les contextes et les traductions utilisées. C'est déjà le terme de « danse » qui peut être ambigu ou considéré

⁹⁷ En France, nous sommes par exemple plus près du Sénégal que des États-Unis d'Amérique.

⁹⁸ Comme en reflète le théorème de Thomas, j'ai souvent entendu des interlocuteurs dire « nous les africains, on est (Puissant/ on a une force sexuelle/ le rythme en nous, etc) ».

différemment selon les contextes. Comme le pointent Neveu Kringelbach et Skinner: « Many West African languages do not have a specific word for "dance". In Wolof, "dance" is best translated as *fecc*, but beyond the professional scene this refers to popular dances and has a distinctly female connotation » (2012, p.3)⁹⁹.

L'expression globalisante de « danse africaine » est toutefois parfois revendiquée pour exister sur la scène internationale. A l'heure de la révélation de la programmation du festival d'Avignon 2017, les pamphlets ont fusé, et vilipendaient la non représentativité du théâtre africain dans la programmation, alors que l'Afrique était le thème même de l'année. Sagot-Duvaurox, philosophe et dramaturge français, avait d'ailleurs évoqué à ce propos une « fétichisation de l'art » en occident et remettait en cause les critères de diffusion, en particulier pour les spectacles venant d'Afrique, mais aussi le fait qu'Avignon soit réservé à une élite (du fait des tarifs pratiqués pour ses spectacles).

Despres a également relevé que, depuis 2000, « les espaces les plus légitimes de la diffusion chorégraphique (...) ont tous compté des compagnies africaines à leur programmation » (2012, p.117). Mais la chercheuse écrit que :

« Jusqu'à une période récente, l'Afrique a occupé une place doublement marginale dans le champ de la danse en France. D'une part, du point de vue de la production chorégraphique, l'Afrique n'existait qu'à travers les spectacles des Ballets nationaux ou des troupes folkloriques qui, investissant le marché de l'exotisme, ne bénéficiaient que d'un faible crédit symbolique au sein du champ artistique. De fait, l'entreprise de patrimonialisation des formes chorégraphiques africaines dans laquelle étaient objectivement engagés les Ballets nationaux des pays africains les excluait d'un marché de l'art contemporain qui valorise au contraire l'innovation. Les ensembles chorégraphiques et musicaux créés en France par les immigrés africains (les Grands Ballets d'Afrique noire, les Ballets Kodia, etc.), bien que moins investis que leurs modèles africains dans la sauvegarde du patrimoine traditionnel, s'inséraient souvent dans les mêmes circuits » (Despres, 2012, p.117).

Les danses d'Afrique sont ainsi à la fois visibles mais néanmoins peu "établies" sur les scènes conventionnées en France; elles restaient encore, selon Lefevre, perçues comme des « danses à vivre » plus « qu'à voir » (2011, p.69). Ces éléments rendent compte de l'existence d'une réelle tension, actuellement, à

⁹⁹ « Parmi les langues d'Afrique de l'ouest, un grand nombre ne possède pas de mot spécifique pour définir la « danse ». En wolof, la meilleure traduction de « danse » est *fecc* mais au-delà de la scène professionnelle, cela fait référence aux danses populaires et porte une connotation distinctement féminine. » (Ma traduction).

propos des danses dites « africaines » et du statut qui est le leur à l'orée des années 2020.

3.2. La diffusion du sabar : de l'artification à une approche anthropo-didactique

3.2.1. L'artification comme approche institutionnalisée de la « mise en art » des pratiques culturelles

La question de la mise en savoirs du sabar pourrait être abordée, depuis la sociologie, à travers la notion d'artification. L'artification est une notion émergeant au milieu des années 2000 (Shapiro, 2004), reprise et approfondie depuis (Heinich & Shapiro, 2016) et désignant le processus réalisant le passage du non-art à l'art¹⁰⁰. Comme le résume Shapiro : « C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art » (2016, p. 21). L'artification rejoint ainsi ce que Goodman écrivait déjà sur l'œuvre d'art et sur sa légitimité : « un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole » (1992, p. 90). Cependant, pour Shapiro, le processus d'artification se veut plus complexe que celui d'une légitimation. Il possède un caractère performatif :

« [L]a transformation du non-art en art est une transfiguration des personnes, des objets et de l'action. Elle est à la fois symbolique et pratique, discursive et concrète (...) Il s'agit donc de bien autre chose que d'une simple légitimation. L'ensemble de ces processus conduit non seulement à déplacer la frontière entre art et non-art, mais encore à construire de nouveaux mondes sociaux, peuplés d'entités inédites et en nombre croissant. » (Shapiro, 2004, p. 2)

Pour que l'œuvre soit désignée comme art, il faudrait ainsi que son fonctionnement symbolique porte les caractéristiques établies par les institutions. Ainsi présentée, l'artification renvoie à une activité de catégorisation, déjà largement questionnée en anthropologie à propos des pratiques culturelles :

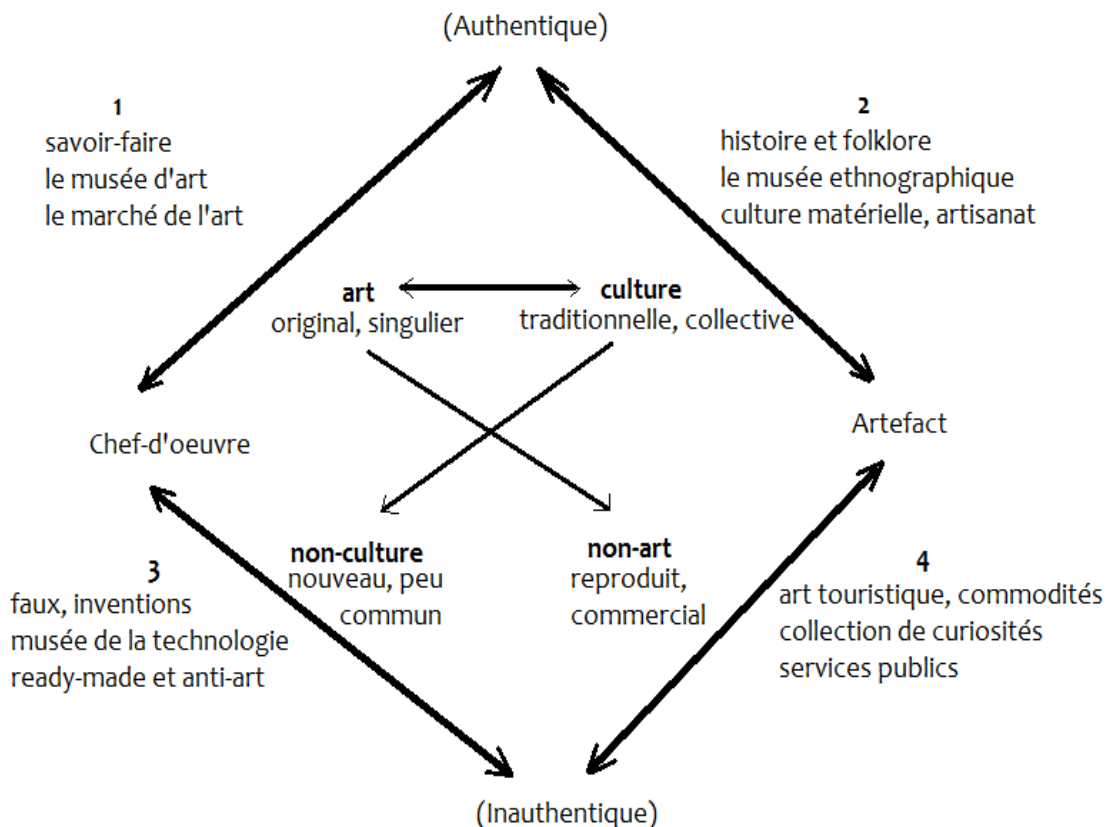
« Since the turn of the century, objects collected from non-Western sources have been classified in two major categories: as (scientific) cultural artifacts or as (aesthetic) works of art. Other collectibles - mass produced commodities, 'tourist art', curios and so on - have been less systematically

¹⁰⁰ En réalité c'est d'abord le terme de « désartification » qui avait été utilisé par Adorno en 1953 (Talon-Hugo, 2018, p. 20) pour décrire la façon dont une œuvre pouvait devenir, par la mise en place d'un système de production industriel par exemple, un objet de grande consommation. Il concerne par exemple certaines œuvres d'art reproduites par milliers (celles de Warhol).

valued; at best they find a place on exhibits of "technology" or "folklore". These and other locations within what may be called the "modern art-culture system" can be visualized with the help of a (somewhat procustian) diagram¹⁰¹ » (Clifford, 1988, p. 99).

Clifford (1988) fut en effet l'un de ceux qui avaient tenté de modéliser les processus de catégorisation de l'art. Mettant en avant le fait que la découverte de la beauté des œuvres non occidentales était récente – avant le 20^{ème} siècle, il s'agissait plutôt d'une forme de « cabinet de curiosités » (1988, p. 102) –, il s'est intéressé en particulier à la distinction entre artefact, objet touristique et œuvre d'art :

Illustration 1 - « The Art-Culture System » - schématisation de la distinction entre artefact, objet touristique et œuvre d'art par Clifford (1988)



Dans cette perspective, le processus d'attribution d'un objet à la catégorie « art », ou à sa désignation comme fait ou objet culturel, serait lié aux processus

¹⁰¹ « Depuis le début du siècle, les objets recueillis auprès de sources non occidentales ont été classés en deux catégories principales : les artefacts culturels (scientifiques) ou les œuvres d'art (esthétiques). D'autres objets de collection - produits de masse, « art pour touristes », curiosités, etc.) ont été moins systématiquement valorisés; au mieux, ils trouvent place dans des expositions de "technologie" ou de "folklore". Ceux-ci et d'autres à l'intérieur de ce que l'on peut appeler le « système de l'art et de la culture moderne » peuvent être visualisés à l'aide d'un diagramme (quelque peu procustien) ». (Ma traduction).

de valorisation ou de dévalorisation de cet objet, l'entraînant dans des circuits économiques distincts et opérants.

Plus récemment, une autre schématisation du processus d'artification (de muséification exactement) a été proposée par Desvallees et Mairesse dans le *Dictionnaire encyclopédique de Muséologie* (2011). D'après les auteurs, un enchâssement de processus de reconnaissance de l'objet doit être à l'œuvre pour que ce dernier arrive jusqu'au musée. Ils distinguent ainsi sept niveaux paliers commençant par ce qu'ils désignent comme un « objet usuel », associé à ce qu'ils nomment une « zone anonyme », et l'« objet de musée » ou « objet mémoriel ». L'œuvre d'art est ici positionnée au niveau 4, en lien avec l'existence et l'action d'un système de reconnaissance des dites œuvres :

Illustration 2 - Les sept niveaux de reconnaissance de l'objet muséologique (Desvallees & Mairesse, 2011) :

- Niveau 1** – Objet usuel (zone anonyme)
- Niveau 2** – Objet historique (Le temps est ici relatif selon les objets)
- Niveau 3** – Objet ethnographique (objet qui témoigne d'une culture et d'une société à un moment précis de l'histoire)
- Niveau 4** – Œuvre d'art (système de reconnaissance des œuvres d'art)
- Niveau 5** – Purgatoire ou le lieu des collectionneurs (phase d'abandon ou de transition des objets)
- Niveau 6** – Objet patrimonial (protégé)
- Niveau 7** – Objet de musée (objet muséologique) et objets mémoriels (témoignage)

Si l'on se réfère à cette modélisation, certaines danses d'Afrique seraient en train de passer du niveau 3 au niveau 4, transitant d'objets ethnologiques à des œuvres d'art en occident. Il resterait à questionner la façon dont ces différentes reconnaissances s'accompagnent de transformations des « objets » qu'elles font accéder à un nouveau statut et ce qu'il en est de ces dimensions sur le terrain africain. Sur cet aspect, Aubert (2001, cité par Tarabout, 2003 p. 45) évoque les « aspects du formatage » permettant que des œuvres extra-européennes soient désignées comme œuvre d'art en Europe. Six dimensions sont déclinées et rapportées par l'auteur. Leur lecture permet de comprendre comment c'est l'objet de base (« usuel » pour reprendre la typologie de Desvallees et Mairesse, 2011) qui subit des transformations, dans le cadre du spectacle scénique en particulier :

Illustration 3 – Six dimensions des processus de construction de l'objet muséologique (Tarabout [en référence à Aubert], 2003, p. 45) :

- échantillonnage (choix de séquences à présenter)
- filtrage (élimination des éléments jugés non pertinents... ou contraires aux règlements de sécurité)

- réduction de la durée (parfois de plus d'un jour ou une nuit, au format standard de deux heures)
- réduction de l'espace utilisé
- "questions d'interaction" (prendre en compte la situation de spectacle à l'occidentale, avec son public – par exemple venir le saluer à la fin du spectacle)
- déritualisation (adaptation d'un culte à une situation " d'évocation à caractère culturel ", tout à fait explicite pour les participants).

Les standards des pays diffuseurs auraient ainsi des effets sur les productions programmées, et pourraient même, si l'on suit ici le dernier item de la liste, participer à la folklorisation de ces pratiques/objets pour en accentuer la légitimité. Ce processus conduira à évoquer deux dernières notions travaillant au voisinage de celle d'artification : l'esthétisation et la vitrification.

Pour la première, l'esthétisation, elle permettrait de pousser plus loin l'étude des modifications possiblement opérées par l'artification sur l'objet qu'il s'agissait de faire accéder au statut d'œuvre. En quoi l'artification en somme, apprête le savoir. Pour revenir au cas du sabar, il convient de noter que les pratiques les plus visibles aujourd'hui sur les scènes afro-contemporaines sont très largement masculines (et d'ailleurs dansées par des hommes), aériennes (basées sur le saut) et rapides. Dans les sabars de rue présentés comme les lieux "originels" du sabar (baptêmes ou tontines), les gestuelles sont féminines, lancinantes, tournées vers la terre. De la même façon, les productions scéniques font une large part à l'humour et la cocasserie à travers la performance acrobatique notamment, alors que la sensualité et la correspondance strictes aux rythmes musicaux est de mise chez les femmes dansant à Dakar.

La seconde notion, celle de vitrification, peut être liée à ce phénomène d'esthétisation. Elle est développée en particulier par Amselle (2005) pour signifier que l'objet culturel devra être apprêté pour entrer en musée, "mis sous vitrine". La connotation est plus nettement péjorative, mais elle entend désigner le même type de processus de transformation de l'objet culturel initial.

3.2.2. Les limites de l'artification des danses africaines

« Lorsqu'on décrit un espace social (un champ, un monde, une configuration...) il est indispensable de saisir les trajectoires sociales, scolaires et professionnelles des individus en lien avec l'état de cet espace ce qui engage parallèlement l'étude de ses différentes dimensions (sociales, économiques, politiques, les réseaux relationnels) ».

S. Faure, « *Production et diffusion des œuvres chorégraphiques : les effets de l'institutionnalisation de la danse* », Sociologie de l'art, OPuS 9 & 10, 2006, p.149.

La notion d'artification – dont nous venons de montrer qu'elle s'inscrivait au paysage d'autres notions et processus – présente plusieurs limites.

La première serait celle de l'uniformité tacitement induite des processus par lesquels une pratique culturelle peut s'institutionnaliser. L'exemple du hip-hop montre par exemple que, dans ce domaine, l'artification a permis la professionnalisation des danseur·ses qui peuvent désormais vivre de cet art, tout en accompagnant la reconnaissance d'une identité renvoyant à la rue. Or ces derniers ne sont pas forcément favorables à une qualification par Diplôme d'Etat, marqueur institutionnel peu compatible avec l'origine contestataire revendiquée de cette danse. Shapiro écrit ainsi :

« La danse hip-hop donne un exemple à la fois d'une artification fragile et de résistances à l'artification. Cette activité est désormais reconnue comme une discipline artistique, mais de manière différente selon les personnes. Certains directeurs de théâtre et chorégraphes établis y voient un courant de la danse contemporaine, un style particulier, qu'ils aiment à intégrer dans leurs productions scéniques. En revanche, des danseurs et chorégraphes hip-hop d'origine populaire y voient un genre artistique spécifique qu'ils veulent promouvoir comme tel. » (2004, p.6)

Parler d'« artification fragile » ou de « résistance à l'artification » pourrait, finalement, inciter à se passer de la notion d'artification possiblement trop linéaire ou téléologique pour l'étude des changements de statut opérant pour certaines pratiques culturelles.

La seconde limite de l'artification (de l'esthétisation ou de la vitrification) pourrait être, plus fondamentalement, liée à la part d'ombre projetée par ces notions (du simple fait qu'elles prétendent expliquer), sur les processus par lesquels adviennent les transformations d'une pratique donnée. Si, concernant le sabar, des phénomènes d'artification ou d'esthétisation peuvent être établis (comme phénomènes donc – c'est-à-dire qu'ils *apparaissent*), le truchement de

plusieurs instances et de l'action coordonnée de plusieurs agents vont être requis pour leur apparition. Concernant le sabar, ces agents peuvent être des personnalités reconnues dans le monde des danseurs (comme Pape Moussa Sonko par exemple, qui va inventer des *bàkk* caractérisés par une vitesse d'exécution de plus en plus rapide, et repris par les autres danseurs dans différents espaces de pratique du sabar). Le rôle joué par les réseaux sociaux est aussi très significatif puisque les vidéos y circulant sont d'autant plus visionnées qu'elles se trouvent marquées du sceau de la prouesse physique. C'est la fréquence du nombre de vues qui participe ainsi à construire une nouvelle norme. Enfin, c'est parce que les institutions chorégraphiques assurant la diffusion des spectacles fonctionnent de façon plus ou moins tacite sur le modèle des ballets classiques (priviliégiant la frontalité), que le cercle du *tànnëbéer* laissera la place à un positionnement des danseur·ses en quinconce, ou encore à la présence de costumes à l'adresse du public. Pour résumer ainsi cette seconde critique portée à la notion d'artification, il s'agira pour la question qui nous occupe de mieux comprendre comment se produisent ces transformations du sabar, en portant le regard sur ceux et celles qui les réalisent, depuis les positions qu'ils·elles occupent au sein de champs interconnectés.

3.2.3. Une approche anthropo-didactique de la diffusion du sabar

S'attacher à l'étude de la diffusion de la pratique du sabar (plus qu'à son artification) est donc un objectif à la fois plus modeste (tourné vers la description plus que vers l'explication – si tant est qu'il faille les distinguer), et plus heuristique (car susceptible de décrire des phénomènes de transformation du sabar n'aboutissant pas nécessairement à sa mise en art). Nous faisons l'hypothèse en revanche que la mise en savoirs de cette pratique sera l'un des leviers de cette transformation-diffusion du sabar.

a. La diffusion opérante du sabar

« Enseignez-la nous, et alors, vous l'aurez fondée ».

L. Wittgenstein, *Philosophisch Grammatik*, 1980, p. 297.

L'entrée que nous proposons pour l'étude du sabar (par la question du savoir) est d'abord justifiée par le fait que la pratique se diffuse fortement aujourd'hui, et

qu'elle s'enseigne. Si cette diffusion est souvent considérée comme l'effet de l'existence de savoirs, qu'il s'agirait de transmettre et de perpétuer, la célèbre maxime wittgensteinienne rappelle aussi combien cette activité de diffusion agit de façon performative pour fonder le savoir sabar. Si quelque chose se transmet, en somme, alors ce quelque chose existe¹⁰².

Les réseaux sociaux présentent stages et cours relatifs à cette danse sur tout le territoire français, et des groupes « sabar » et « danses africaines » y sont même constitués aujourd'hui. L'on peut recenser une soixantaine de stages de sabar en France en 2018, donnés par 30 professeurs différents. A ces stages se rajoutent également des cours hebdomadaires, plus difficiles à recenser. Mes observations montrent que certain·es élèves n'hésitent pas à parcourir la France entière pour participer à l'un de ces stages¹⁰³.

Au Sénégal, c'est le Ballet National du Sénégal qui fait office de formation officielle des danseur·ses. «*La Lingeer*¹⁰⁴», fondée en 1961 par Senghor afin de promouvoir la culture sénégalaise à travers le monde (Seye, 2016, p.41) marquait la volonté d'émancipation postcoloniale par la construction de références culturelles sénégalaises fortes. Il y a néanmoins une distinction assez nette entre les danses dites « de ballet », à savoir les danses régionales et du répertoire mandingue, et le sabar. Tout se passe comme si ce dernier restait en effet confiné à l'espace de la rue dakaroise, et conçu comme relevant de ce qui est incorporé, en amont de la formation officielle, par la fréquentation des fêtes populaires. À l'image de ce qu'en danse contemporaine l'on nomme « le corps disponible » (Saladain, 2017), le sabar serait une sorte de savoir détenu mais inenseignable (peut-être pas encore assez noble), une connaissance acquise par frayage, hors du champ artistique, ou encore un apprentissage « diffus », pour reprendre l'expression de Brougère (2016). Le Ballet, pour sa part, s'occupe du répertoire, ensemble de danses répertoriées et auréolées d'une valeur plus importante, liées à une tradition labellisée et codifiée. Nous reviendrons sur ces éléments dans le chapitre 4.

¹⁰² A la manière du *cogito* de Descartes nous pourrions aussi dire : « je suis enseignée donc je suis [j'existe] ».

¹⁰³ C'est largement par leur intermédiaire, que je suis moi-même devenue danseuse de sabar.

¹⁰⁴ Signifie « femme noble » (*Dictionnaire wolof-français*, Fal et al., 1990)

Ainsi, si le *sabar* se diffuse, que cette diffusion marque la reconnaissance voire la valorisation de son existence, son enseignabilité reste fortement variable en fonction des espaces où l'on se situe. Si un regard anthropologique est essentiel pour caractériser ces espaces (ce que nous aurons tenté de montrer par leur approche ethnographique au cours du chapitre 2), ce sont des concepts didactiques, dans cette étude, qui seront convoqués pour comprendre la façon dont le *sabar* se diffuse de l'un à l'autre, et pour clarifier ainsi les processus de mise en savoirs qui accompagnent/réalisent ces diffusions.

b. L'emprunt de concepts didactiques

Transposition-institutionnalisation

Les concepts de transposition et d'institutionnalisation ont plusieurs fois été évoqués. Nous proposerons ici de les définir.

Il serait erroné de dire que l'un comme l'autre relèvent du seul champ de la didactique. Néanmoins, c'est la façon dont ils ont été travaillés au sein des deux théories fondamentales de ce courant, la théorie de la transposition didactique de Chevallard (1991) et la théorie des situations de Brousseau (1998), qui paraît opérante pour les questions placées au cœur de cette thèse. Leur articulation a été plus largement travaillée par Chopin (2014), dont nous reprenons ici quelques développements.

Le concept de transposition, bien qu'emprunté à Michel Verret (1975) a été travaillé dans les premiers écrits de Chevallard (au début des années 1980) centrés sur ce que l'auteur nomme la « manipulation » du savoir, qu'il nomme aussi « objet culturel » :

« Pour Chevallard, la société s'organise en effet autour de trois problématiques : celle de l'utilisation du savoir ; celle de son enseignement ; et enfin, celle de sa production. L'usage qu'il fait de la notion de savoir renvoie ici à des objets culturels, produits et diffusés en tant que tels : « Sur tous ces points, les savoirs se distinguent des "systèmes institutionnels de connaissances", que l'on pourrait appeler encore – l'expression est, je crois, de Pierre Bourdieu – des savoirs pratiques, lesquels sont mis en œuvre, s'apprennent, s'enrichissent, sans pour autant être utilisés, enseignés, produits. » (Ibid., p. 211). La précision introduite par Chevallard est importante. L'« anthropologie didactique du savoir », pour reprendre son expression, prend comme point d'entrée la question des objets culturels, pouvant être manipulés, non directement celle des pratiques afférentes à leur diffusion » (Chopin, 2014, p. 13).

Comme le pointe encore Chopin, il existe un lien très fort (dialectique) entre la façon dont des objets culturels sont manipulés et les pratiques humaines à l'œuvre dans les lieux de leur manipulation :

« C'est d'ailleurs à l'introduction de ce rapport entre formes culturelles (savoirs) et pratiques humaines, que proposera d'abord de contribuer l'ajout d'un quatrième type de manipulation du savoir, essentiel au fonctionnement de la société : la manipulation dite « transpositive » (Ibid, p. 14).

Il convient de le noter, la manipulation transpositive chez Chevallard (on parlera à présent de transposition), concerne essentiellement les espaces formels de diffusion, puisqu'il s'agit pour l'auteur de comprendre comment des savoirs dit savants (c'est-à-dire produits et institutionnalisés dans les communautés scientifiques ou littéraires, *etc.*) vont devoir se transformer, être apprêtés (tout en maintenant une filiation effective), pour devenir des savoirs enseignés. « Au sens restreint, résume ainsi Chevallard, la transposition didactique désigne le passage du savoir savant au savoir enseigné » (Chevallard, 1991, p. 20).

Il sera nécessaire pour cette thèse d'aller au-delà- de ce « sens restreint », afin de faire fonctionner ce concept dans des institutions non formelles de diffusion du *sabar*. Comme le fait encore Chopin (2014), nous retiendrons du concept de transposition sa capacité à fonder « l'indissociabilité pratique entre des formes culturelles stabilisées (les savoirs), et le travail incessant des groupes (c'est-à-dire des sphères de pratiques) œuvrant à leur re-production / transformation » (2014, p. 15). Partant de ce que la stabilité d'une forme culturelle est toujours relative, nous déplacerons la question transpositive vers les espaces non didactiques (au sens formel) de la pratique du *sabar* afin d'examiner la façon dont s'y institutionnalise le *sabar*, c'est-à-dire dont des usages se stabilisent à son propos, sont reconnus et partagés par des communautés. Le concept d'institutionnalisation sera ici repris à Brousseau (1998), bien qu'à nouveau dans un contexte non didactique. Sa définition repose sur la distinction forte et déjà présentée dans la thèse introduite par l'auteur dans sa théorisation entre connaissances et savoirs.

Connaissances –savoirs

Dans le glossaire établi sur la base de celui publié par Sarrazy (2002), Brousseau définit les connaissances comme des « moyens de prendre une décision, de

choisir une action, une formulation, une preuve *etc.* »¹⁰⁵. Si cette définition suffit à montrer combien la connaissance est tournée ici vers l'action (plus exactement vers ce qui la rend possible), les développements qui suivent spécifient quelques conséquences importantes d'un tel cadrage, au regard en particulier du concept de savoir :

« Le sens ainsi donné à "connaissance" correspond assez bien à celui donné par Le Littré "d'idée exacte d'une réalité, de sa situation, de son sens de son caractère de son fonctionnement" (acception 3) si on excepte la condition d'exactitude (puisque le sujet peut avoir une connaissance inexacte aux yeux de l'observateur). Mais la T.S. [théorie des situations, c'est nous qui ajoutons] décrit aussi tout une chaîne de rapports réflexifs à cette première forme de connaissance : comment la formulation opère nécessairement sur des modèles implicites, la validation sur des formulations, l'institutionnalisation sur des assertions *etc.* Une situation où les connaissances qui ont servi ailleurs comme moyen de décision, sont explicitement l'objet d'une action ou d'une étude, d'une identification, d'une classification, d'une articulation avec d'autres *etc.* donne alors à ces connaissances une autre fonction : celle d'objets de l'action du sujet. Nous appelons ces nouveaux objets : "savoirs" (le pluriel est alors possible), lorsqu'ils présentent certains caractères de stabilité, de validité *etc.* »¹⁰⁶.

Alors que la connaissance est pour Brousseau un moyen de l'action, le savoir permet de reconnaître et de désigner ces moyens lorsqu'ils sont stabilisés. Ce savoir « se manifeste par des réécritures », ou « du métalangage », c'est-à-dire des types de formalisation qui permettent la communication à propos de connaissances, sans que cette communication, c'est l'un des points essentiels de la théorie de situations, n'équivale à la transmission des connaissances.

Ces définitions posées permettent de revenir au concept d'institutionnalisation laissé plus haut et que nous utiliserons à propos du sabar. L'institutionnalisation sera envisagée ici comme un « instrument d'élaboration de repères (les savoirs) désignant les connaissances (moyens de décision, façons d'agir, de voir, *etc.*) générées sous l'effet des situations » (Chopin, 2014, p. 21). Si les sénégalais·es qui ont vécu dans les quartiers populaires *connaissent* le sabar (qu'ils en maîtrisent les rythmes, les gestes et plus largement les règles tacites), ce sont bien des phénomènes d'institutionnalisation qui stabilisent ces usages dans certains contextes, sous le coup de mise en savoirs spécifiques. Comment le passage d'un espace à l'autre pour la pratique du sabar dynamise-t-il cette mise

¹⁰⁵ La reprise régulière, par Brousseau, de ses propres concepts par un travail incessant de réflexivité conduit à se référer ici à la version publiée en 2010 sur son site internet (http://guy-brousseau.com/wp-content/uploads/2010/09/Glossaire_V5.pdf). Elle reprend les usages déjà stabilisés dans la publication de référence de la théorie des situations didactiques : Brousseau (1998).

¹⁰⁶ Même source que précédemment.

en savoirs, en accentuant par exemple la nécessité d'élaborer des moyens de désignation des connaissances ? Et comment ces savoirs ainsi construits réorganisent-ils possiblement les espaces de pratique du sabar ? Ce sont de telles questions que nous mettrons maintenant au travail.

Partie 2 – (Ré)-agencements des pratiques et des savoirs du sabar

Deux chapitres structureront cette seconde partie. Le chapitre 4 permettra d'investir la perspective anthropo-didactique en opérationnalisant l'étude de la transposition du sabar à travers les concepts de chronogenèse et de topogenèse, littéralement tournés, en didactique, vers la question de la fabrication conjointe des temps et des espaces des connaissances, et des savoirs. Le chapitre 5 sera dédié à l'examen de la façon dont les acteur·rices du sabar trouvent alors à se positionner au sein des jeux que nous aurons décrits, travaillant à construire/asseoir leur légitimité en tant que danseur·ses ou détenteur·trices de savoirs sur le sabar. Ce travail fonde pour une large part leurs pratiques actuelles de la danse. Si cette seconde partie abordera ainsi le rôle joué par les individus dans les phénomènes inhérents à la mise en savoirs du sabar, elle s'attachera d'abord à décrire des processus (ceux de la transposition, de l'institutionnalisation, et des réagencements des pratiques et des savoirs qui leur sont liés à propos du sabar).

Chapitre 4 – De la rue à la scène : transpositions

La présentation des différentes « scènes » du sabar avait permis dans le chapitre 2 de poser des éléments importants de caractérisation de cette pratique dansée. Mes observations me conduisent maintenant à donner toute sa place au temps dans la compréhension de la façon dont s'organise la mise en savoirs du sabar. Lui-même questionnera d'une nouvelle manière les espaces, au sens plus didactique de la topogénèse et opérationnalisera l'étude de la transposition du sabar.

4.1 Topogénèse et chronogénèse du sabar

4.1.1. Le flou du temps : ruptures et continuités temporelles à Dakar

Bribe d'expérience autour du temps dans la pratique de la danse au Sénégal.

Hyacinthe m'a contactée pour que je fasse partie du jury du concours *Vacances des amis*¹⁰⁷ à Thiès, qui reprend un peu le concept d'*Oscar des vacances*¹⁰⁸. Nous partons de Dakar afin d'être à 13h à Thiès. Arrivés à Thiès, nous allons manger tous les trois, Hyacinthe, son collègue et moi chez une amie de Hyacinthe. Le début du concours est à 15h, nous sommes donc à l'heure.... Mais arrivés sur le lieu, un gymnase, il n'y a que les autres membres du jury : pas de public et seulement quelques équipes sont présentes. L'évènement ne commencera finalement qu'à 18h (et sous l'insistance du présentateur), les équipes participantes n'étant pas prêtes et le public n'étant pas arrivé avant. Nous rentrons donc à Dakar entre 2h et 3h du matin.

Mon expérience du temps à Dakar fut, comme évoqué plus avant dans ce texte (cf. chapitre 1), particulièrement déroutante. Les retards et les annulations de rendez-vous devinrent une expérience récurrente dans ma vie d'ethnographe, comme lors de cet entretien avec l'ancienne danseuse Oumou Sow, reconvertie en chanteuse et animatrice télé, que j'attendais comme convenu dès 19h avant

¹⁰⁷ Extraits à voir sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VkeK9RthCZ0> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=P6Ski7UhLcc> ; https://www.youtube.com/watch?v=tx4Rv_8GUAo

¹⁰⁸ *Oscar des vacances* était un concours qui avait lieu l'été et dont la majorité de mes enquêté-es ont fièrement participé. Il s'avère que c'était pour eux une expérience singulière et importante tant au niveau de la culture chorégraphique que le défi d'un concours qu'ils perçoivent comme une formation et un gage de professionnalisme.

l'enregistrement de son émission de télévision ; c'est à 23h qu'elle arriva, sans aucunement avoir perturbé l'émission qui ne débuta qu'à 1h du matin. Moi seule semblais peu à l'aise avec ce que j'interprétais comme un temps qui s'étirait.¹⁰⁹

Ces brèves expériences ne sont que des reflets de la temporalité quotidienne de Dakar. Si en Occident, le temps épouse une symbolique bien spécifique (Hall, 1992, p.89), celui de la comptabilité ("le temps c'est de l'argent"), de la bienséance (il révèle par miroir le statut et la position que l'on accorde à notre interlocuteur), au Sénégal le temps revêt plutôt une dimension polychronique¹¹⁰ : l'engagement prévaut sur l'horaire (Hall, 1992, p.58) et dans une seule et même trame chronométrique s'immiscent différentes strates de la vie sur lesquelles, à la manière d'un tableau en liège, l'on place certaines actions prioritairement à d'autres et l'on réajuste ou inverse les priorités de façon tout à fait flexible¹¹¹. Ainsi, le fait que plusieurs de mes interrogé·es aient achevé leurs études au niveau cours moyen à 16 ans ne me fut jamais présenté comme relevant d'un quelconque retard. C'est cette même polychronie que l'on retrouve également dans la relation didactique et l'apprentissage du sabar.

L'organisation du temps dans l'apprentissage du sabar est en effet à la fois floue et périodique. Floue, dans le sens où la temporalité admise et vécue est beaucoup plus souple qu'en France. Périodique, car elle dépend des opportunités qui se présentent, et s'ajuste à des rythmes qui ne s'autonomisent pas des scissions du quotidien. Au ballet Derkhlé, par exemple, c'est l'appel à la prière qui fixe la fin de la répétition, car il est peu convenable de couvrir par des instruments le son du muezzin¹¹². La troisième partie de la thèse permettra de revenir plus longuement sur ce temps des apprentissages.

¹⁰⁹ Le jour même, j'avais plusieurs fois traversé Dakar pour m'entretenir avec un danseur qui demeura introuvable, malgré le rendez-vous que nous nous étions fixé.

¹¹⁰ Les français, précise Hall (1992, p.137) sont « intellectuellement et philosophiquement monochrome[s] » mais ont « une culture primaire polychrone ».

¹¹¹ Certains de mes amis sénégalais n'ont pas leur vraie date de naissance inscrite sur leur carte d'identité : cela reflète à la fois peut-être une négligence des administrateurs, mais surtout une approche beaucoup moins rigide des dates, une importance que l'on y accorde moindre, de la fixité du temps, de sa valeur et de sa conception.

¹¹² Aux ballets *Wato Sita* et *Fambondy*, c'est bien souvent vers 20h que la répétition s'arrête, afin de ne pas manquer les derniers autobus. Il en va de même sur le terrain de Thiaroye, où s'entraîne le groupe *Sénéafrica*, c'est aussi vers 20h-21h, que le terrain se dépeuple, lorsque les entraînements de basket se terminent : l'endroit n'est pas sécurisé le soir, et il faut marcher une quinzaine de minutes sur l'ancien camp militaire, dans le sable, là où la nuit se fait dense et noire. Le quartier est très pauvre et se situe à un embranchement d'autoroutes. Les danseur·ses pensent à rentrer rapidement chez eux/elles afin d'éviter les potentielles agressions.

En l'état, l'un des premiers constats que je fis sur le terrain, est que si les temps de l'apprentissage ou de la répétition du sabar ne semblent ni stricts (ils fluctuent), ni autonomes relativement aux autres temps de la vie quotidienne, les temps de l'enseignement, pour leur part, paraissent se conformer de façon bien plus nette aux enjeux de la ponctualité française. Sur l'ensemble des cours pris lors de mes différents séjours, même à 6h du matin (lorsque la chaleur n'est pas encore accablante), mes professeurs étaient à l'heure. L'ajustement aux « exigences » des blancs venus apprendre la danse et constituant une ressource pécuniaire (élevée) traduit (et se traduit par) l'autonomisation partielle de la pratique de transmission du sabar¹¹³. D'un temps « élastique » éprouvé lors de l'apprentissage, les danseur·ses entrent dans un temps plus codifié dans le cadre de l'enseignement (la rémunération s'établissant bien souvent à l'heure). Ce temps plus rigide, physique, est certes en adéquation avec les instances institutionnelles, mais beaucoup moins avec la vie au Sénégal. Les temps de la danse deviennent plus cadrés, moins fondus dans le quotidien. C'est cette imbrication fine du temps et des espaces considérés ici dans leur dimension didactique qui sera maintenant explorée.

« Mais avant y'avait pas l'habitude de faire des stages, on faisait l'art de la rue, tu vois : de voir y'a un sabar que tu vois dans la rue, tu viens, tu intervies dedans, tu dances, avec les femmes tout ça, là c'est l'art de la rue quoi ! Là c'est un autre monde quoi, au lieu de faire des formations, de connaître carrément la culture du sabar et tout ça, avant y'avait pas ça ! » (Tumaani).

La nécessité de transmettre (l'intention d'enseignement) peut en effet apparaître tout à la fois comme symptôme et comme cause de la transposition du sabar d'un topos à un autre et de son institutionnalisation concomitante : quand le sabar se fait savoir.

4.1.2. Topos et mise en savoirs

Comme le résume Reuter *et al.* « [l]a topogénèse désigne à la fois l'ensemble des opérations qui organisent les différents "lieux" occupés par les acteurs de la relation didactique et le résultat de ces opérations, c'est-à-dire l'organisation des différents espaces » (Reuter & al. 2013, p. 217). Ces lieux, poursuivent encore les auteurs :

¹¹³ Néanmoins, il m'est aussi arrivé de partir pour avoir attendu 1h30, le danseur arrivant quasiment 2h après le rendez-vous fixé, m'expliquant qu'il faisait trop chaud pour danser avant.

« sont à entendre ici dans un sens symbolique : comme places par rapport au savoir. Ce ne sont donc pas uniquement les positions qu'occupent les élèves et l'enseignant dans l'espace physique de la classe qui déterminent ces lieux, mais essentiellement les tâches à accomplir et les *versions* de l'objet de savoir auxquelles chacun d'eux a accès » (*Ibid.*, 2013, p. 217).

Que fait-on exactement quand on danse le sabar ? Et qui consubstantiellement danse et définit ce que danser veut dire ? Comment cette norme plus ou moins tacite agit-elle sur la façon dont le savoir pourra se diffuser en d'autres corps, sur la façon dont celui qui ne sait pas finira par savoir (aura appris), sans nécessairement savoir qu'il sait : « Un savoir appris est un savoir qu'on ne sait plus qu'on sait, qu'on a sans le savoir » (Verret, 1974, p. 143 – Brousseau aurait parlé de connaissance à ce propos). La topogénèse est sur ce point liée à la chronogénèse, liée au temps des savoirs et des apprentissages.

Mais c'est du côté des *topos*, d'abord, que nous nous attarderons, et sur la façon dont ils abritent, et même plus fondamentalement construisent des sabars très différents les uns des autres.

a. Faire danser la rue

Le sabar n'est pas un art de rue, il est avant tout une pratique sociale. Il est une performance collective, dont la rue permet l'accomplissement.

Au Sénégal, dans les quartiers populaires¹¹⁴, l'espace entre la porte de la maison et la rue est diffus. Les maisons ont en général pour seul espace commun à plusieurs familles nucléaires un patio et/ou un salon, mais cette pièce suffit rarement pour accueillir les invité·es. Le fait de n'habiter que dans des chambres (sans cuisine), ou dans tout autre logement exigü participe d'une mise en commun de certains espaces, et en particulier celui de la rue. La variété des activités qui s'y opère est grande : marchands ambulants, vendeurs de café¹¹⁵, marchandes d'arachides, de beignets ou de sandwiches, boutiques à chaque coin de

¹¹⁴ Ce n'est pas le cas dans les quartiers cossus, la rue n'est pas occupée et les portes des maisons sont bien fermées

¹¹⁵ Je souhaite d'ailleurs ici appuyer le fait que les danseur·ses évoquent beaucoup l'environnement (le *cosmos* pourrions nous dire autrement) dans lequel ils vivent pour s'inspirer dans leurs créations contemporaines, mais aussi pour justifier de ce qu'ils font... par ce qu'ils sont (ex : « on est des *Baay Fall*, donc on boit du café touba »). On recense en particulier les vendeurs de café nescafé ambulants et les vendeur·ses de café touba (café sénégalais épicé), fixes.

rue¹¹⁶, tailleurs¹¹⁷, vendeurs de gaz¹¹⁸, *etc.* L'ensemble de ces protagonistes contribuent à une activité à la fois économique mais aussi sociale dense de la rue. Dans cette rue, la mise en œuvre du sabar est dès lors à la fois une question technique (pose de pneus, disposition des tentes, des chaises) et financière (paiement des artistes, la location de chaises, du matériel de sonorisation) autogérée ; la municipalité n'intervient pas dans la mise en place d'un événement. La rue est un espace investi par les habitant·es pouvant être travesti pour en faire un lieu de célébration festive, et c'est dans ce contexte que le sabar se diffuse. La façon dont les enfants reçoivent l'activité de ces lieux sera traitée dans le chapitre 6. Ici, il importe de retenir que le sabar se définit (et se donne à voir) comme l'aboutissement d'un travail d'organisation spatiale transformant l'espace domestique et quotidien sans le quitter pour autant. Les mouvements des corps et les rythmes les supportant émergent de cette organisation, superposition de lieux et de temps, à la fois impromptue, et pourtant jamais vraiment inattendue. Mes notes de terrain me rappellent combien la ville et son rythme portent les prémices du mouvement et de la danse :

Bribe d'expérience de ressenti des espaces dans le quartier de la Médina

Le 2 Mai 2016, il est 19h, je rentre depuis ce que l'on nomme « le centre-ville » de Dakar : Dakar Plateau. Je me dirige vers la Médina à pied car les bus sont surchargés à cette heure-là, stoppés dans les embouteillages et aucun n'emmène vraiment là où je dois aller, dans les ruelles de ce quartier. Chaque pas est un spectacle, à savourer, éphémère mais intense. C'est l'heure de la prière du crépuscule. Des ouvriers s'affairent : ferronneries, métallurgie, manutentions : C'est déjà un défilé de matières et de sons. Des femmes vendent des fruits et des légumes : vient le défilé des couleurs. Les vendeurs ambulants de café doivent se frayer un chemin entre les taxis et la fumée qui émane des pots d'échappements : scooters, camions, voitures. Je marche, certains hommes courent à la mosquée, beaucoup font leurs ablutions et leurs prières sur le trottoir, s'installant sur un tapis ou un sac de riz. C'est un ballet qui s'offre à mes yeux : je déambule et les hommes priants forment devant et derrière moi une allée de

¹¹⁶ On trouve des « boutiques » (toute petite épicerie où l'on trouve à peu près de tout hormis de la viande –tongs, boissons, rasoirs, sandwiches, café, cigarettes, beurre, miroirs...) à chaque coin de rue. Les habitant·es se rendent plusieurs fois par jour à la boutique pour y acheter ce dont ils ont besoin sur le moment, et selon l'argent qu'ils ont en poche.

¹¹⁷ Le métier de couturier·e et de tailleur est encore très répandu à Dakar et les gens se font régulièrement confectionner des tenues sur mesure.

¹¹⁸ Ces derniers crient, hèlent pour annoncer leur venue, poussant les bouteilles de gaz avec une carriole.

prosternations...princière. Je sens et saisis ici le rythme de la vie. Les bruits (mosquée, voitures, prières, vendeurs, enfants), l'odeur du *thiakri*¹¹⁹.... Les enfants jouent en courant derrière des pneus. Plusieurs hommes m'interpellent et me complimentent sur la beauté de mon « boubou »¹²⁰. Le crépuscule est un moment court mais intense, la métamorphose du jour en nuit, l'heure de prier, de rentrer au foyer...et aussi de danser. Il est porteur de mouvements et de vie, qui s'agite pour mieux se reposer... ou redémarrer de plus belle.

b. Transformer la rue : le *tànnëbéer*

Le *tànnëbéer* repose lui aussi sur une transformation des espaces du quotidien, mais à l'inverse du *sabar* de jour (qui relève d'un rituel de fête : mariages, baptêmes, *etc.*) il fait revêtir à l'espace-temps des formes et des codes partiellement conformes à ceux des mondes artistiques.

Si c'est toujours l'espace physique de la rue qui devient l'espace du *tànnëbéer*, ce *topos* devient assez littéralement une scène, à savoir un lieu dédié à l'art et sur lequel il va s'agir de se produire. Dans le *tànnëbéer*, la rue, les acteurs, le public sont redéfinis autrement (par rapport au *sabar* de rue que sont les baptêmes ou les *sabars* d'enfants). L'espace de pratique est le même : la rue, les acteurs et la manière d'aborder ce qu'*est*, dans ce contexte précis la danse, différent. Comme l'avance Panofsky, « [c]'est du sujet que la spatialité reçoit ses déterminations spécifiques » (1975, p.18). Ici la rue comme spatialité est déterminée comme lieu de passage mais aussi comme espace de spectacle. La danse n'est pas située (au sens strict), elle vient créer la situation dans la rue, en inventant un temps, des sons, des vibrations, des lumières particulières qui vont modifier le lieu, les espaces, les corps, les états et les rôles sociaux des participant-es. S'élabore ici une forme de superposition de cadres spatio-temporels qui fait naître la forme instituée du *sabar*. Ce dernier s'établit de fait comme expression transgressive tolérée ; les *sabars* (de jour comme des *tànnëbéer*) sont autorisés sans autorisation. L'hypothèse qu'il serait conçu comme constitutif de la vie publique et sociale et comme renforçant la cohésion dans les quartiers peut être avancée. Cette cohésion sociale dans les espaces les plus démunis permettrait une sorte d'auto-régulation des aspérités et tensions de la ville. A propos de l'évènement *sabar*, Seye parle d'ailleurs d'une préparation qui précède la transposition dans

¹¹⁹ Semoule de mil ou de blé avec du lait caillé sucré.

¹²⁰ Je porte une robe en tissu à motif appelé « Daiquiri » ou « Addis abeba »

un monde de performance, puis à la fin, un retour au calme (2014, p.85-86), à l'ordinaire, comme si la fluidité minimale des rythmes urbains requérait l'émergence d'espace-temps d'expression, d'exposition voire de compétition, ritualisée au sens le plus pragmatique qui soit. Le temps d'un *tànnëbéer* est borné par des rythmes introductifs et de clôture, agrémentés d'effets visuels créés par les musiciens. Ainsi, l'évènement pourrait s'apparenter à ce que Bachelard nomme des « espaces louangés » (1961, p. 27), c'est-à-dire un espace à vivre, un espace vécu, qui concentre les jeux de l'intérieur et de l'extérieur et qui est déjà un espace de scène.

Comme nous l'avons décrit dans le chapitre 2, le *tànnëbéer* ouvre des espaces de visibilité où cette fois les danseur·ses peuvent être « reconnus » (ils ne sont plus des individus quelconques, et aux paillettes s'ajoute la question de la renommée pour pouvoir apparaître). Les corps eux-mêmes ne se contentent pas d'éprouver les rythmes urbains et quotidiens mais les amplifient voire les produisent. On s'avance en tant que danseur·se, on demande des rythmes, on fustige un musicien qui n'a pas réussi à contribuer à la performance. Bref, on autonomise partiellement du monde de la rue les critères (implicites, oraux) jugeant de la conformité des pratiques qui sont à l'œuvre dans le cercle du sabar.

c. Une institution de structuration des savoirs : les ballets

Si le terme de « ballet » est une métonymie pour désigner la danse qu'il contient, il est surprenant de noter que dans ce cadre institutionnel de la pratique de la danse, celle-ci est dirigée par la musique (Djebbari, 2012), à l'inverse des sabars de rue évoqués plus haut (sabars de jour, *simb*, *tànnëbéer*). Cette seule caractéristique marque combien la transposition du sabar au sein des espaces savants de la danse (j'y reviendrai après), restructure fortement cette dernière.

Les ballets en Afrique renvoient en premier lieu à la danse dite « djembé »¹²¹, c'est-à-dire aux danses mandingues ou celles des répertoires « régionaux » ou « ethniques ». Le terme est donc utilisé pour nommer les danses « traditionnelles », c'est-à-dire considérées comme étant les plus anciennes et, de ce seul fait, les plus nobles. Ce fut le cas de la danse classique en France établit (et codifiée) sous le règne de Louis XIV. L'utilisation du terme « ballet » n'est

¹²¹ Le djembé étant l'instrument principal qui porte la danse, et se différenciant ici du référentiel des instruments sabar.

d'ailleurs pas anodine : issu du *balletto* italien, c'est ensuite le terme développé à la cour des rois de France et qui fait référence aujourd'hui, dans les imaginaires du Nord, au ballet classique, de tradition française. Utiliser ce vocable contribue à faire perdurer un continuum de prédominance occidentale dans l'art, ou plutôt dans ce que doit être l'art.

La patrimonialisation inhérente à ce travail de construction de la danse de ballet s'accompagne d'accroissement de formes de concurrence entre ballets au niveau national et international. Pour se positionner sur ce marché à présent artistique, et conquérir scènes et théâtres permettant la diffusion de la danse, les ballets doivent adopter les codes scéniques occidentaux. Alors que dans les *sabars* de rue et les *tànnëbéer*, le cercle de spectateur·trices est constitué en continuité avec les musicien·nes, qui en font partie intégrante, et que le/la danseur·se exécute ses mouvements à l'intérieur du cercle, menant les musicien·nes, mais aussi le public (voir annexe 7, photos 39 et 40), les ballets abordent la danse sous un angle frontal, les danseur·ses étant non plus face mais de dos aux musicien·nes. Cette nouvelle configuration ne permet pas les interactions fortes et constitutives du spectacle et du jeu entre musicien·nes et danseur·ses à l'œuvre dans la rue. Les musicien·nes alors caché·es, vont user de stratégies de visibilité (costumes, solos, *etc.*). Dans les ballets, le savoir du *sabar* s'est considérablement déplacé, ou plutôt s'est-il plus simplement établi comme savoir, c'est-à-dire comme élément de désignation-codification d'une pratique dansée jugée digne d'être répertoriée, codée, pouvant être présentée sur le mode de l'objet, visibilisée.

d. De la visibilité à l'exportation

C'est bien ce jeu de mise en scène du *sabar* qui semble permettre d'accélérer sa conquête (sa diffusion vers) de nouveaux espaces, par le travail de reprise et de répétition de la forme, comme décontextualisée des conditions de son émergence. Loin des pneus et des odeurs de la rue, du cercle au sein duquel chacun·e peut s'aventurer suivi par les musiciens, la présentation frontale de corps musclés dont la virtuosité se mesure à la hauteur de saut et de levés de jambes, devient la version exportable du *sabar*.

Dans le secteur de la *world-culture*, la chanteuse italienne Gala, star de la musique *dance* à fin des années 1990 / début 2000, vient sur scène depuis

quelques années accompagnée de danseur·ses de sabar¹²². Ses prestations, télévisuelles et dans des concerts¹²³ participent pleinement de la visibilité sur scène de la danse sabar.

Photo 18 - Prise extraite d'une vidéo de concert de Gala à Bilbao en 2017

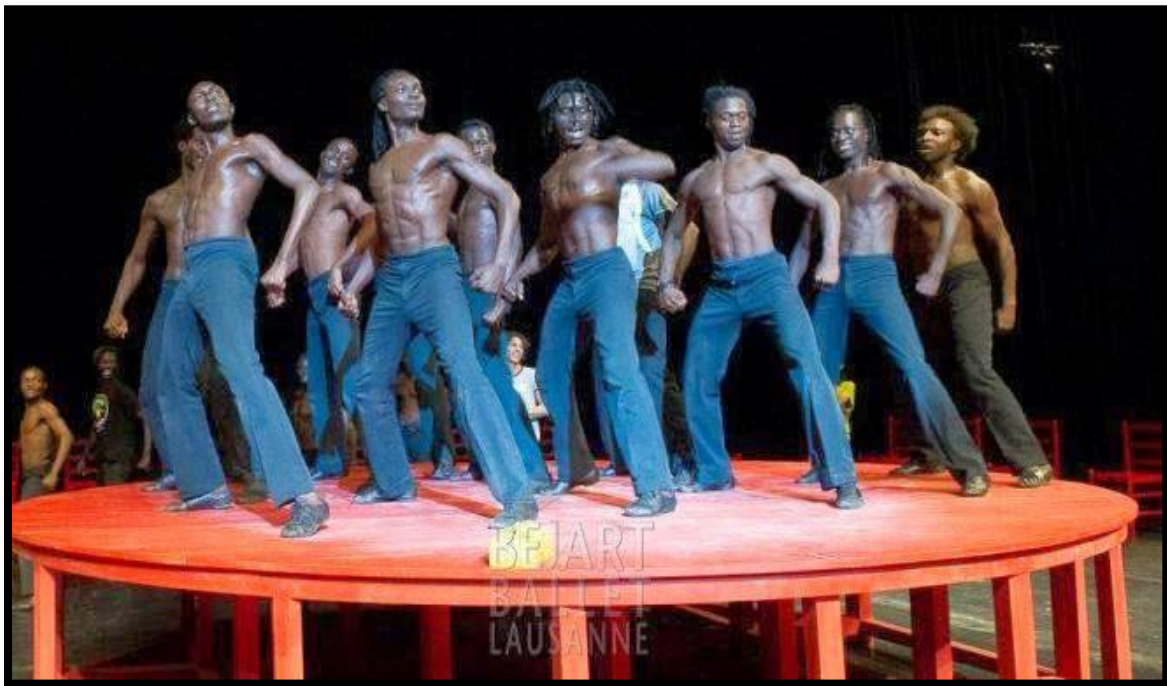


Mais le secteur de la danse la plus légitime n'est pas en reste du point de vue de ce travail de récupération, de relai, voire d'amplification, de versions très largement transposées du sabar. Au cours de mon enquête, plusieurs des danseurs que j'ai interrogés avaient fait l'expérience du prestigieux ballet Béjart. La compagnie avait en effet auditionné des danseurs de sabar pour une création contemporaine destinée à être jouée sur les scènes les plus établies du monde chorégraphique. C'est la gestuelle propre au sabar qu'il s'agissait de valoriser et d'utiliser pour le chorégraphe, sans qu'il soit possible – on en conviendra à ce stade – de pouvoir véritablement définir un degré d'authenticité à cette gestuelle. La lascivité des femmes jouant entre elles dans les sabars de jour n'a en effet que peu de point commun avec ces corps à la virilité parfaitement exposée :

¹²² Elle a elle-même pris des cours de sabar pour les accompagner en dansant. Un danseur installé à Paris m'a montré des vidéos de cours particuliers qu'il lui a donné.

¹²³ (<https://www.youtube.com/watch?v=wjyy8-Ahf9c> ; <https://www.youtube.com/watch?v=FpCru61KCjQ> ; <https://www.youtube.com/watch?v=VTv0vaAOkH8> ; https://www.youtube.com/watch?v=lqIQSnDw_kY

Photo 19 - Spectacle du ballet Bèjart constitué de danseurs de sabar sénégalais.



Crédit photo : Bèjart Ballet Lausanne

On l'aura compris, l'analyse que nous venons d'exposer ne vise pas à disqualifier des usages médiatiques ou chorégraphiques donnés du sabar sous prétextes qu'ils reposeraient sur des formes frelatées du savoir originel. Tout au contraire, elle permet de récuser l'idée d'un savoir authentique et figé à propos d'une pratique culturelle donnée, et proposent en ce sens de mettre en lumière la façon dont les savoirs du sabar résultent de ce que de Certeau appelle des « opérations spatialisantes » (de Certeau, 1990), reposant sur des rapports de forces faits de rapprochements et de mise à distance.

4.1.3. Vers d'autres scènes : renégociation et réinterprétation des espaces de la danse

a. Le quartier : condition nécessaire mais non suffisante

L'inscription dans un quartier, la "valence populaire" évoquée plus haut, est un atout indéniable pour s'établir comme danseur·se de sabar à Dakar. Le temps passé avec mes amis a été émaillé de discussions relatives aux choix des événements à intégrer (faut-il ou non aller danser dans ce *tànnëbéer* ? Quelles sont les connaissances qui s'y trouveront et permettront de soutenir la performance ?). J'y ai appris à reconnaître les lieux où être vu·e et les lieux d'amusement. J'y ai aussi découvert que les danseur·ses de mon panel avait pour beaucoup évolué dans les associations sportives et culturelles (ASC) de leur

quartier : les équipes du concours *Oscar des vacances*, étaient pour la plupart constituées ainsi. Le quartier est un lieu de reconnaissance mais aussi un marqueur identitaire. Pour Madiama, ce lieu permet l'expérience d'une stratégie économique en s'implantant sur un territoire, celui de sa famille¹²⁴ :

« Actuellement nous sommes quatre personnes pour aller pour les *tànnëbéer* de sabar, pour les *tànnëbéer* et les petits spectacles que j'engage... euh je veux ce groupe avancer jusqu'à ce que j'ai un grand groupe, parce que mon rêve, dans ma tête, ce que j'ai mis sur mes yeux, ce quelque chose là, je veux y arriver. Y'a une chose qui était, y'a un grand danseur qui s'appelle Pape Ndiaye, y'a un grand danseur qui s'appelle Pape Moussa Sonko, donc Pape Moussa, c'est Pape Ndiaye qui est venu premièrement, il était à Pikine, un quartier qui s'appelle Pikine, ici au Sénégal, que lui est venu, il a fait une grande carrière, sur la danse, sur la musique sénégalaise, tout le monde le connaît. Donc lui maintenant il est en Angleterre. Pape Moussa c'est un grand danseur, que tout le monde connaît, il est aux Parcelles, dans le quartier Parcelles, il danse avec Youssou N'dour, et lui aussi a fait une grande carrière, il a son groupe, il fait des tournées avec son groupe, il est venu encore. Donc j'ai dit, Pape Ndiaye : Pikine, Pape Moussa : Parcelles ; pourquoi pas Médina : Madiama ? Pourquoi pas Médina : Madiama, donc c'est ça que j'impose actuellement sur la Médina, pour que j'ai ça. (...) Souvent on m'appelle, on m'invite sur les *tànnëbéer*. Beaucoup de *tànnëbéer*, ici à la Médina, parce qu'actuellement, ici, à Médina, actuellement, y'a que moi. Et mon ami, et les deux filles que... y'a que mon groupe ! » (Madiama).

Ainsi, il souhaite mettre en avant le quartier et faire en sorte qu'il y ait une salle pour s'y entraîner :

« J'ai dit que Pikine y'a des salles de danses, Guédiawaye y'a des salles de danses, Yeumbeul y'a des salles de danses, y'a beaucoup de quartiers qui ont des salles de danse et Médina y'a pas de salle de danse, c'est moi qui veut imposer ça ici ! Donc c'est ça que je suis en train de commencer ici et souvent y'a des fêtes des écoles, et j'apprends les fêtes des écoles, j'apprends à danser les majorettes, les majorettes de danse oui, dans une salle qui est ici, donc c'est ça que j'ai déposé à ce maire, cette aide pour que je puisse avoir une grande salle parce que actuellement j'ai un projet qui est dans ma tête. » (Madiama).

Parler de "salles de danses" au sein du quartier, marquer la volonté de répéter dans ces lieux¹²⁵, revient ainsi à célébrer cet espace premier pour le sabar tout en marquant son insuffisance à permettre réellement la danse. Le lieu dédié devient un réel enjeu pour la reconnaissance de la pratique comme autonome et légitime. Et à leur tour les lieux dédiés font l'objet de processus de valorisation-dépréciation enchâssés, tels que ceux que nous examinerons maintenant.

¹²⁴ En fait le choix est de fait car sa famille est une famille de griots très connue et réputée dans le quartier.

¹²⁵ Il répète actuellement avec son groupe dans le patio de sa maison familiale.

b. Le *tànnèbéer*, c'est vulgaire

Un des effets de la transposition est la (re)considération de codes de classes : se détacher de l'institution populaire permet de s'affirmer comme au-dessus, comme détenant désormais les savoirs scéniques, savants et nobles.

Ainsi, le *tànnèbéer* est perçu plus tard, dans les discours des danseur·ses professionnel·les comme un espace à part, qui est à considérer pour certain·es avec une moindre valeur dans le champ du professionnalisme de la danse. En ressort par exemple l'exemple de Hyacinthe qui est catégorique :

Non non les *tànnèbéer*, je rentre pas sur les *tànnèbéer*. Croix rouge. *Tànnèbéer* non. Dès fois les gens me disent « mais Hyac, pourquoi toi tu danses pas le sabar ? » je dis « mais bien sûr que je danse le sabar, je fais des chorégraphies de sabar, je fais des stages de sabar ! Mais... pas dans les *tànnèbéer* ». Je suis pas quelqu'un qui entre dans les *tànnèbéer*, comme certains des danseurs. C'est pas professionnel ! Ça te rapporte quoi ? C'est pas professionnel pour moi, et ça je répète : je veux pas du tout ! Ça c'est, je l'ai une fois vécu, mais ça s'est passé, c'est passé ! Non, *tànnèbéer*, non ! (Hyacinthe).

Enfin, le *tànnèbéer* reste un lieu de spectacle, dans lequel les danseur·ses font leurs classes, où ils peuvent tester leur popularité en plus de leurs chorégraphies et de leur style de danse. Toutefois, les griot·tes ne voient pas aussi négativement que les non-griot·tes le fait de danser dans les *tànnèbéer*, car même s'ils ne l'expriment pas, c'est leur place socialement valorisée, là où un « autre » ne l'est pas. C'est dans cette dynamique de culture de rue, associée à la jeunesse que le sabar est effectué, une dynamique de revendication de l'art, où qu'il se trouve, et se mêlant de plus en plus au « street art ».

Les apprentissages au sein de structures formelles ou formalisantes, permettent de mieux se situer et d'être compétitif en ayant le « contrôle de la circulation des connaissances » (Lewandowski, 2015). Ils peuvent être le moyen de nouvelles configurations, et vecteurs d'impulsions du changement. Toutefois, ces changements sont à la fois valorisés par les danseur·ses et dans le même temps tenus pour responsables de transformations regrettables :

« Maintenant [dans le sabar] les gens mélangent tout ! » (Albert).

Pour Albert (danseur) en effet, certain·es danseur·ses aujourd'hui dansent des pas de sabar au sein des *doudoumba* (fêtes aux sonorités mandingues, guinéennes), quand, à l'inverse, d'autres danseront du mandingue dans le sabar.

Certaines transformations déforment, quand d'autres instituent. Nonobstant, Albert de rajouter :

« Maintenant, y'a beaucoup de créations [à partir du sabar], mais le mieux c'est de rester djembé-djembé, sabar-sabar, c'est ça la culture vraie ». (Albert).

Pour Amadou à présent (lui aussi danseur), le fait que les danseur·ses puissent être polyvalent·es, à la fois du point de vue des esthétiques qui colorent leur danse (hip-hop, sabar, contemporain, *etc.*), que du point de vue de leur tenue et de leur travail de présentation, fait désormais partie du "métier". Il s'agit de *switcher* avec les différents univers du sabar maintenant bien identifiés :

« Pour moi un danseur de *tànnëbéer* c'est un gars qui part pour s'exprimer, pour enrichir sa danse, parce que [par] exemple c'est vrai, danser dans les ballets et tout, c'est un univers, danser dans les *tànnëbéer*, c'est un autre univers aussi. » (Amadou).

Mais dans chacun de ces univers se rejoue pour Amadou la question de l'authenticité. Au sein des *tànnëbéer*, par exemple :

« Il y a des danseurs sabar ici, vraiment je dis la vérité, qui ne comprennent rien à la danse, qui font juste pour le buzz et la mode quoi. Mais ils ne comprennent pas la danse, c'est quoi la danse. [...] Les amateurs c'est les stars, c'est vraiment plus les stars, ils sont plus connus, ils ont plus de visibilité » (Amadou).

Si le jeu d'appréciation de l'authenticité du sabar (ceux et celles qui « comprennent ce qu'est la danse ») est pour le moins subtil, renvoyant aux attitudes de mise en scène superficielle, l'accusation d'amateurisme se présente parfois de façon plus radicale, en légitimant certains espaces de représentation aux dépens des autres. Ainsi l'entretien mené avec Aminata montre que, alors qu'elle dansait très fréquemment dans les programmes de sabar (de jour comme de nuit) avant de devenir professionnelle¹²⁶, elle trouve aujourd'hui que danser dans les *tànnëbéer* n'est « pas classe ». Selon elle, les danseur·ses sont impoli·es entre eux/elles, jouant des coudes pour s'imposer :

« - Pas classe. C'est quoi, c'est vulgaire?

Oui, oui, parce qu'il y a la rivalité... tu vois ? Quand tu rentres, les autres rentrent comme ça, tu vois ? C'est pas classe ! » (Aminata).

La compétition n'a plus droit de cité pour établir la hiérarchie entre danseur·ses. Se revendiquer danseur·se professionnel·le peut se lire ici sous l'angle de

¹²⁶ La caractérisation de la professionnalité en ce qui concerne la pratique du sabar sera discutée dans la partie 3 (chapitre 7).

l'affiliation à d'autres modes de reconnaissances, et aux lieux qui les abritent (pour Aminata la scène de théâtre, espace formellement consacré et reconnu pour la danse). La hiérarchisation des *topos* (le *tànnébéer*, dévalué par rapport à la scène) reste un mécanisme d'autant plus puissant que les formations sanctionnées par un diplôme ou une certification sont peu nombreuses¹²⁷.

c. Les ballets : des musées de la danse ?

Il reste que le travail de célébration-discréditation des *topos* du sabar n'épargne pas non plus les espaces *a priori* les plus légitimes que sont les ballets nationaux en Afrique de l'Ouest¹²⁸.

L'accusation qui leur est portée, en particulier par les personnalités devenues visibles sur la scène chorégraphique internationale, concerne l'opération de muséification (de *vitrification* aurait dit Amselle, 2005) dont ils seraient coupables¹²⁹. Car si la danse *via* les ballets est enfin performée sur un espace scénique, elle le fait en institutionnalisant le sabar comme l'une de ces danses de villages. Nous l'avons dit plus haut, durant de nombreuses années les ballets ont mis en avant les danses « traditionnelles », contribuant à une sorte d'éthologie des danses propres à chaque région des pays d'Afrique.

Cette muséalité de la danse fut remise en question par G. Acogny qui dès les années 1980, entendit bousculer ces codes répondant selon elle à un imaginaire colonial désuet : « La tendance actuelle des ballets qui consiste à transporter sur scène “la brousse” doit être abandonnée parce que la danse traditionnelle n'a de

¹²⁷ Le centre culturel B.Senghor délivre toutefois parfois des « diplômes » pour les stages qui y sont organisés.

¹²⁸ Dans le *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 2008), « ballet » est défini comme étant un « Spectacle chorégraphique intégrant, selon les époques, les pays et les courants, musique, chant, texte, décors et machinerie ». Le mot est aussi utilisé pour désigner l'ensemble des danseur·ses d'une compagnie.

C'est parce que pour nous occidentaux, le terme est consacré à la danse classique et que notre regard en est emprunt, que les premières fois où des danseur·ses sénégalais·es m'ont dit pratiquer la « danse de ballet » j'ai pensé à la danse classique. La danse classique d'Europe. Or, au Sénégal, il s'agit des danses du répertoire classique du pays.

¹²⁹ C'est une forme spectaculaire et codifiée qui s'impose dans les ballets d'Afrique à l'aube des indépendances mais qui ne sera impulsée que dans les années 1990 avec le programme « Pour une danse africaine contemporaine » mis en place par la fondation française *Afrique en créations* (Andrieu, 2014, p.91) puis avec la nouvelle professionnalisation et la transposition de la danse dont je fais ici part. La danse n'est plus seulement une réjouissance populaire, elle devient spectacle. Dafira est le premier danseur d'origine africaine à avoir eu une place importante sur la scène de la danse américaine. Il est l'acteur des prémices de la transposition. Ce processus s'inscrit dans une large action de retour identitaire qui suit les décolonisations, et donc la réappropriation des patrimoines (artistique, culturel, etc.) des pays qui ont été colonisés. Il s'agissait de « fixer » un répertoire chorégraphique représentatif des différentes communautés de chaque pays, pour assoir et valoriser les « patrimoines ». Nonobstant, bien que permettant leur reconnaissance, « la patrimonialisation constituerait en fait un des moyens de ce contrôle » Moity-Maïzi (2015, p.31).

sens réel que dans son contexte socioculturel » (Acogny, 1980 p.24). De l'observation des ballets en Afrique, Tiérou (2014) conclut également que ce n'est que « juxtapositions de pas de danses diverses, mis en scène dans des lieux publics, et non de créations proprement dites »¹³⁰. Pour l'auteur, « l'Afrique a une culture de la danse, mais pas une culture de la chorégraphie » (*ibid*). Aujourd'hui au Sénégal, on observe un basculement de ce principe, grâce à la mise en savoirs de la danse et la professionnalisation –somme toute occidentale- des danseur·ses : il s'agit de chorégrapheur pour les clips, pour les compagnies, mais aussi même dans les *tànnëbéer* alors qu'il s'agissait jadis d'un lieu d'improvisations. Sur le modèle des « Ballets Africains » et du ballet national, des instances de formations se sont constituées, formalisant les apprentissages artistiques, dans le but de les légitimer à l'international... sans oublier les référentiels locaux, transferts permis par les technologies numériques, auxquelles nous consacrerons les derniers développements de cette sous-partie.

d. Clips vidéos et réseaux sociaux

Les espaces numériques sont ceux des clips vidéo, des émissions de télévision¹³¹ et des réseaux sociaux. Dans le cas du sabar, ces espaces sont ceux sur lesquels sont partagés des vidéos, photos ou publicités de *tànnëbéer* ou de stages, contribuant à la diffusion de la danse. Mais la diffusion du sabar sur ces scènes virtuelles permet surtout aux danseur·ses d'avoir une vision sur ce que font les autres, hors du quartier, et surtout à l'étranger. Le travail de veille est essentiel au réajustement continu du goût, de la tendance (vestimentaire, esthétique) propre à la pratique dont on souhaite se revendiquer. Mais les médias sont autant un moyen de réception que d'émission et de travail d'imposition de sa propre image au sein de l'espace numérique¹³². Tou·tes les danseur·ses rencontrés sur le terrain modèlent leur image : il est nécessaire d'être vu·e, d'acquérir une notoriété, tout en évitant de paraître trop riche, cela générant des sollicitations qui ne pourront être satisfaites. Le travail de négociation des scènes légitimes se recompose encore au sein de l'espace médiatique :

¹³⁰ <http://www.jeuneafrique.com/77681/archives-thematique/penser-la-danse/>

¹³¹ Émissions retranscrivant des *tànnëbéer* ou des soirées sénégalaises comme « *Dakar ne dort pas* ».

¹³² Duran relève dans son film l'impact important qu'a eu la télévision sur les traditions orales.

« Moi de mon côté, j'essaie de m'éviter pour la télé. Bon, je veux pas être visuel, sinon les gens vont penser que tu es riche, par contre tu n'as rien du tout. La télé c'est autre chose... » (Hyacinthe).

Hyacinthe me dit qu'il ne chorégraphie ou ne danse à la télévision que pour des ami·es :

« Euh... Titi¹³³, c'est une bonne amie, Amy Colé c'est une bonne amie, Coumba Gawlo aussi c'est une bonne amie. Mais maintenant, si elles m'appelaient pour leurs vidéos, pour apparaître dans leurs vidéos, non, je veux pas apparaître. Je peux aller pour chorégrapheur, préparer la chorégraphie et tout mais apparaître non. Non, ça va maintenant. Je suis plus dans cela parce que c'est pas du tout professionnel. Les clips, c'est pas du tout professionnel ici » (Hyacinthe).

Pour lui, les réalisateurs ne sont pas professionnels et ne connaissent rien à l'art. Il m'explique qu'il a été appelé pour chorégrapheur un clip qui a été nommé meilleure vidéo en Afrique 2016.

« Et pourtant c'est moi qui a chorégraphié, c'est moi qui a fait la mise en scène, avec Nay Ga, Dielonga et tout ; mais ils ne nous ont même pas appelé pour nous dire que « oué, venez, parce qu'il y a cela, y'a cela », tu vois l'esprit sénégalais ! Nous on sait que si c'était pas nous dans sa vidéo, noooooon, elle n'allait pas être élue meilleure vidéo. Parce qu'elle... on était, on avait de la peinture sur nous, toute blanche, avec des cuissardes, habillés comme des Indiens, c'est tellement beau. Moi à un certain moment sur la vidéo, je me suis mis de la peinture noire et blanche, et jaune et noire ; c'était tellement beau que... mais malgré tout cela, ils ne nous ont même pas appelés pour nous dire que « la vidéo a été nominée ». Même maman Germaine Acogny a donné son opinion sur cette vidéo. Par rapport à la danse et tout, donc tu vois, c'est des choses qui arrivent ici au Sénégal, raison pour laquelle je reste dans mon coin, sur mes projets, concentré sur mes objectifs et mon avenir » (Hyacinthe).

En étant filmé, le/la danseur·se se met doublement en scène : pour le public et pour la caméra. Or, la façon dont sont montés les clips de *mbalax* ne les met pas en valeur : on ne les reconnaît pas car c'est un montage de séquences de quelques secondes, perpétuellement coupées, et il s'agit de voir un groupe, pour mettre en valeur le ou la chanteur·se : ils/elles sont donc fondu·es dans la masse. Tourner dans des clips est plutôt valorisé en début de carrière, et pour se construire une notoriété et un CV, en revanche, les danseur·ses ont tendance à dévaloriser cette activité plus tard. Bien que l'image des artistes tend à s'étendre et à se négocier à des échelles plus larges, le quartier reste une référence en terme de notoriété et d'identité.

¹³³ Titi, Amy Cole, Coumba Gawlo, sont des chanteuses de *mbalax* très connues au Sénégal.

4.2 L'institutionnalisation de la danse sabar

« Le parcours du savoir à l'institution est jalonné de médiations et de transpositions inhérentes aux contextes culturels, lesquels se définissent à la fois par des formes de domination arbitraires et par la contestation plus ou moins radicale de ces dernières. »

A.Turmel, *Culture, institution et savoir*, 1996, p.92.

Institutionnaliser, c'est mettre en forme, c'est rendre légitime, aux yeux de la société, de façon officielle quelque chose qui ne peut plus être laissé à l'abandon (des institutions) de par sa force et son importance sociale. Ce processus permet de classifier (Turmel, 1996, p.21) et d'être reconnu (Douglas, 2004, p.32). L'institutionnalisation peut permettre une reconnaissance légale (Dubet, p.23, 2002). En effet, ce qui est institutionnalisé a plus de valeur que ce qui ne l'est pas et devient un regard commun. Sarrazy, dans le cas des enseignements, écrit que « [c]'est l'universalité de ces manières de voir, d'agir, de chercher... que décrète l'institutionnalisation, l'expression d'un usage commun auquel désormais doivent se contraindre les élèves [ici, les danseur·ses] » (Sarrazy, 2007, p.40).

4.2.1. Effets de l'institutionnalisation sur la pratique du sabar

Le terme « institution », comme le rapporte Dubet (2002), recouvre des significations diverses : « Les institutions sont alors des façons d'être, des objets, des manières de penser, et, à terme, toute la vie sociale peut se ramener à un ensemble d'institutions » (Dubet, 2002, p.22). C'est dans cette définition que nous pouvons intégrer les institutions dans lesquelles s'établit le sabar. En effet, comme l'indique Douglas (2002, p.79) « les processus cognitifs les plus élémentaires d'un individu sont dépendants des institutions sociales », et je rajouterai, les processus corporels, les dimensions corporelles de l'habitus (*hexis*). Mais comme le pointe Lagroye (2010) : les institutions sont aussi construites par les représentations que nous avons d'elles. L'institution est un imaginaire perceptible par les effets qu'elle produit, son action est performative (en amont et en aval)¹³⁴. Les institutions influent sur nos façons de penser, de manière explicite (à travers l'édition de lois, de devoirs, d'obligations légales) ou

¹³⁴ L'instituteur est au-delà de sa fonction : le statut qu'il représente dans la société, du fait de ce qu'est l'institution dans laquelle il travaille : une autorité représentée par l'Ecole (et non forcément ce qu'elle fait ou produit réellement).

implicites (normes et valeurs sociales). D'ailleurs, Dubet (2002) rapporte qu'au sens de Durkheim (1963), les institutions, au sens large, sont un ensemble de faits sociaux. Mais qu'est-ce qui n'est pas fait social ? (On retrouve cela dans la pensée de Radcliff-Brown (1968), qui rapproche l'institution au sens donné au mot « culture » par opposition à nature).

Apparaît alors le questionnement suivant : que font les différentes institutions aux pratiques, et plus précisément aux pratiques dansées ? Faure et Garcia ont démontré les mouvements de féminisation de la danse hip-hop qu'a entraînés l'institutionnalisation de la pratique. J'observe, comme Faure (2006, p.152) que « Les logiques de l'institutionnalisation de la danse ont plusieurs conséquences sur la production et le travail des chorégraphes », car comme le souligne Douglas, « l'implantation d'une institution est un processus essentiellement intellectuel, autant qu'économique ou politique. » (1986, p.79). En effet, institutionnaliser les danses africaines permet à ces dernières des accès plus aisés à des subventions, des horizons de diffusion plus larges, ainsi qu'une reconnaissance à plusieurs égards. Toutefois, l'autonomisation, dans le champ de la danse, peut aussi créer des positions d' « outsiders » (Faure, 2001) et donc des conflits politiques au sein de la discipline, portés par des idées de légitimité et de classement de valeur entre les mouvances du champ chorégraphique.

L'institution va être le centre, le véhicule de la diffusion et de son image.

« L'institution est porteuse de culture et même davantage productrice de culture [...] à savoir que l'institution est un véhicule privilégié de la culture dans une société, il faut y voir une clé pour la compréhension et la persistance des formes culturelles les plus établies et les plus durables de nos sociétés. » (Turmel, 1996, p.IX).

Or, le champ chorégraphique institutionnalisé (au sens européen du terme) en Afrique de l'Ouest, visible sur des scènes, fut fortement attaché aux relations France-Afrique. En 1946 se crée une direction des relations culturelles (pour l'Afrique notamment) en France, mais dès 1959 un conflit interdit provisoirement la création des centres culturels français en Afrique (Meimont, in Lagroye et Offerlé, 2011, p.114-116). Ces processus d'institutionnalisation sont tour à tour venus dynamiser, contrôler et bloquer une création contemporaine des arts de la scène en Afrique de l'Ouest.

« Les institutions contribuent à (re)fabriquer une "aura", dirait Walter Benjamin autour de l'objet d'art. Au travers du discours des acteurs institutionnels, nous voyons que la légitimation des œuvres contemporaines

« passe par une nouvelle configuration de la médiation instaurée. » (Gomez, in Mouchtouris, 2010, p.193)

C'est au-delà des structures mêmes, le discours que les institutions produisent qui va renforcer ou faire infléchir la portée de ce processus en mouvement, jamais fixé, qu'est l'institutionnalisation. L'institutionnalisation permet alors un changement de regard et de paradigme : il s'agit de passer de la qualification d' « art mineur » à « art majeur ». Cette qualification est (certes subjective) datée et localisée. Entrer dans la catégorie d' « art majeur », c'est acquérir le statut de savoir, et de surcroît être perçu comme garant de ce savoir. Nous rentrons donc ici dans l'approche dialectique broussaldienne qui articule les notions de connaissance-savoir :

« Dans les situations d'institutionnalisation de la connaissance, contrairement aux précédentes, la conviction personnelle est suppléée, secourue ou supplantée par la référence à une norme extérieure au sujet. Sa conviction devient seulement adhésion fondée. » (Brousseau « le cas de Gaël », p.24)

La mise en place de ce cadre institutionnel en danse entraîne presque de fait des déplacements des cadres sociaux et de genre (Faure, 2004) ainsi qu'une « conception nouvelle du corps dansant » (Despres, 2012 p.122). En effet, discipliner les corps permet aussi idéologiquement de discipliner les esprits. Or, institutionnaliser les corps, c'est aussi garantir une discipline, imposée par les institutions qui les contrôlent : qu'elles soient locales ou bien internationales. « Les institutions se fixent grâce à une analogie structurelle avec le corps » souligne Douglas (2004, p.84), et décrètent l'identité. Et inversement, Mouchtouris (2010, p.12) affirme que l'œuvre est esthétiquement et socialement créatrice, et interroge sur son rapport aux institutions. Le/ la danseur·se est assujetti aux règles de l'institution puisqu'elle lui permet de se définir (ou non) comme tel ; en définissant les règles qui permettent l'existence du jeu d'actions.

Enfin, le passage de la rue (de la danse comme ancrée dans un processus rituel) à la scène (lieu de performance), change à la fois la scénographie de la danse mais aussi son interprétation, ses rapports de genre et d'argent. L'objet d'étude est multiforme car les aspects qu'il prend sont nombreux et complexes dans la mise en valeur et la mise en visibilité des interactions qu'il contient et convoite. Toutefois, c'est cette mise en relief qui porte la singularité de ce travail et porte les dimensions à la fois politiques, anthropologiques et didactiques.

4.2.2. Les institutions locales : performances sociales et collectives

La danse sabar s'institutionnalise dans sa performance sociale et collective (les sabars de rue) avant de s'inscrire dans un processus d'institutionnalisation relevant d'une politique culturelle établie.

Devenir danseur·se professionnel·le aujourd'hui passe par une reconnaissance sociale de certains évènements (*Oscar des vacances*, FestMAN, *etc.*) ou institutions par lesquelles il/elle se doit d'avoir été sélectionné·e et non plus par les ballets nationaux uniquement. A cela s'ajoute la notoriété et le « buzz » sur les réseaux sociaux. En effet, pour qu'il y ait savoir, il faut qu'il y ait une esthétique, donc un ou des modes de représentations attestés (muséaux ou scéniques, ou bien cadrés dans un espace public –la rue par exemple pour le cas du sabar- où se joue une renégociation des espaces quotidiens, qui entraîne inévitablement un partage des rites/passages symboliques que sont les mariages et baptêmes).

a. La danse sous contrôle

Dakar, Août 2017

Nous célébrons en petit comité l'anniversaire d'une amie française. Nous dansons sur des tubes des années 1990, autant que sur Wally Seck, la star du *mbalax* sénégalais, sur Beyoncé ou Maître Gims qui sont à la mode au Sénégal comme en France. Son compagnon, danseur sénégalais, qui est déjà allé en France, me dit alors que nous dansons : « Chez vous en France, vous savez vraiment faire la fête ! ». Je m'étonne car au Sénégal, les gens esquissent avec beaucoup moins de ménagement des pas de danse par rapport aux français·es. De plus, on voit beaucoup de fêtes, d'ambiances ... Mais finalement, parce que de fait, dans la rue tout est visible pour le chaland. « En France, vous dansez n'importe quoi, n'importe comment, à fond, c'est ouf ! », m'a-t-il répondu avec cette jubilation de ne pas devoir contrôler ses pas, son corps, que l'on reproduisait, transposait dans cet appartement de Dakar.

En effet, le sabar est codé en termes de gestuelles (mais aussi en termes de rôles genrés, nous le verrons dans la troisième partie de la thèse). Il offre dans une mesure différente la possibilité de s'« éclater ». Lorsque nous dansons « n'importe comment » dans une fête en Europe, au Sénégal il s'agit de reprendre les « codes » du sabar (ou plutôt des clips de *mbalax*) en rajoutant des pas drôles et théâtraux. La danse, même dans la sphère intime est déjà sous contrôle... un

prémice d'institutionnalisation ? De socialisation, de « mises en corps », c'est certain.

b. Une danse de soliste se référant à un groupe

Lors d'un sabar, la performance du/ de la danseur·se s'effectue seule face aux musiciens, dans un échange (une communication), mêlant complicité et provocation (ouverture de pagne, geste à connotation sexuelle ou humoristique, nouveau *bàkk*, langue tirée, *etc.*). Le public est autour, le danseur ou la danseuse n'a pas d'échappatoire possible quand il/elle est engagé·e. Lorsque les danseur·ses de sabar passent à la notion de groupe, il s'agit de mettre en place une chorégraphie, de faire des choix, de s'harmoniser sur un rythme¹³⁵, et de danser ensemble. Le sabar permet la valorisation personnelle : un style (je reconnais certain·es danseur·ses sur des vidéos sans voir leur visage) perceptible à travers les gestes et les propositions dansées (ces dernières doivent correspondre aux normes accordées sur ce rythme) créatives, physiques et théâtrales¹³⁶ afin d'interpeller le public. Ainsi, les tenues usent de couleurs, de paillettes et de strass afin d'attirer l'attention dans la pénombre.

Devenir danseur·se se construit premièrement à travers la reconnaissance par les pairs (les classements lors des compétitions, les autres compagnies) qui ensuite sera renforcée par le public à l'aide de dons d'argent et portée par les acclamations. Peu à peu les champs chorégraphiques en présence renforceront cette légitimité par la seule diffusion (stages et spectacles) de la danse dans ces lieux institutionnels (sous réserve de savoir pour l'artiste, communiquer et mettre en valeur ce curriculum).

c. Normes et conventions

Bazin (2008, p.246) parle du « rapport de production » qui définit un champ politique. L'institutionnalisation, induit une production, car la mise en art et l'esthétisation réunies produisent un marché. Ce marché de la danse va indéniablement porter des aspects politiques, ne serait-ce que par les attributions de financement, les compagnies choisies. Pour reprendre Becker (1982, p.49) « l'artiste se trouve au centre de chaînes de coopération ». En effet, ces politiques

¹³⁵ On doit également avertir les musiciens du type de *bàkk* que l'on souhaite, et à quel moment (par exemple après un saut).

¹³⁶ Justement car il faut faire rire, étonner pour se faire remarquer.

vont dicter les œuvres et les courants élus ; les mondes de l'art conférant la valeur esthétique aux œuvres (Becker 1982, p.63). Ils créent des conventions culturelles, artistiques, économiques et politiques, qui vont mettre en avant la gageure de ce qu'est une « bonne » œuvre d'art. Si un artiste n'est pas dans le circuit, qu'il est en dehors de ces conventions artistiques (Becker, 1988), il prend le risque de se classer comme amateur (donc l'importance de se faire reconnaître comme qu'artiste). L'art fonctionne comme une action collective au sein de laquelle les structures de production, de diffusion et les attributs des œuvres sont liés (presque indépendamment de réelles "qualités" artistiques). Les frontières des mondes de l'art sont très largement structurées par les conventions d'ordre esthétique et matériel qui modèlent l'activité des artistes et leur production. Au-delà, ce sont des conventions formelles, relevant de l'esthétique ou du matériel que peuvent imposer les institutions de la danse : durée, délimitation de l'espace, existent de nombreuses conventions informelles qui se trament autour.

L'effet performatif des institutions évoqué plus haut, est ici visible par les ouvertures qu'elles donnent aux danseur·ses. « *L'illusio* (Bourdieu, 1997) suppose donc que l'acteur social adhère à toute une série d'institutions qui peuplent « son » monde social » (Buton, 2010, p.40). Le *tànnëbéer* permet une visibilité et une notoriété, quand les scènes de spectacles, permettent, dans une logique d'imprégnation, de réseautage, de se produire sur d'autres scènes et de rentrer dans le cercle de la diffusion. Institutionnaliser la danse, c'est garantir sa légitimité en amont (par la diffusion au sein d'institutions reconnues), et de créer ce qu'est le sujet, le danseur, en aval. Le/la danseur·se va dans cette dynamique, s'assujettir aux règles de l'institution, qui sont pour les scènes les plus rémunératrices, des règles des pays occidentaux, et pour le sabar de l'influence post-colonialiste française. Les institutions se veulent garantes du savoir (établi) et l'ensemble des règles qu'elles imposent crée la possibilité et l'existence de ce qu'est aujourd'hui la danse au Sénégal et en France.

4.2.3. Les effets de l'institutionnalisation sur les corps

En devenant garante de leur structuration, l'institutionnalisation amène des effets sur les gestes dansés et sur les corps.

a. Un contrat didactique : répéter, performer

Apparaît peu à peu l'influence des institutions publiques et privées occidentales (en tant que principales sources de financement des arts chorégraphiques en Afrique), sur les corporéités et les gestes dansés. Les danseur·ses pratiquent et revendiquent le fait de faire de la danse contemporaine et parallèlement, les danses traditionnelles se restructurent : masculinisation et performances pour le sabar qui vont de pair avec une professionnalisation de cette danse. Si les politiques culturelles ne sont pas neutres et sont empreintes d'attentes (visions ou attentes de corps dansants comme ci, de rythmes comme cela, de mise en valeur de la « danse contemporaine », etc.), c'est bien le contexte géopolitique et culturel des relations Nord-Sud dans la diffusion et dans la transmission des savoirs chorégraphiques qui active, à travers la danse, son emprise. En effet,

« L'institution produit du social auquel les hommes donnent du sens. Elle produit des normes en recherche de légitimité; elle est en cela une entité culturelle (Touraine : 1984, p. 123). Ainsi, quand les disques de musiques traditionnelles entrent dans le système de production marchande, ils changent de champ, mais aussi d'institution de référence : ils rencontrent un autre système de production de normes » (Da Lage 1998, p.7).

Dans la perspective de Brousseau, l'institutionnalisation permet le passage d'une connaissance que l'on pourrait qualifier de vernaculaire, à un savoir savant. C'est le processus qui mène à la reconnaissance en tant que savoir¹³⁷.

Ainsi, lorsque la première étape a été franchie : une mise en place d'un apprentissage, et d'un contrat didactique, la connaissance de gestes dansés devient peu à peu un savoir. La reconnaissance de ce contrat didactique, et donc de la situation d'enseignement va permettre d'accélérer le processus d'institutionnalisation (au sens de la reconnaissance par les institutions de la danse sabar comme étant une danse non plus uniquement de folklore mais comme un savoir et une compétence artistique "noble") de par sa reconnaissance au sens macro (l'institutionnalisation au sens de Brousseau), par les élèves. Les élèves formés font à un moment front face aux institutions. Ainsi, les danseur·ses proposent non plus des danses de « quartiers », mais bel et bien des capacités physiques et des compétences artistiques professionnelles. Le processus

¹³⁷ « La prise en compte "officielle" par l'élève de l'objet de la connaissance et par le maître, de l'apprentissage de l'élève est un phénomène social très important et une phase essentielle du processus didactique: cette double reconnaissance est l'objet de l'institutionnalisation. » (Brousseau, 1998, p. 311). Nous verrons dans le chapitre 6 que les ballets vont se donner à être comme des institutions de références par cette double conscientisation et non par la qualité de l'enseignement qui y officie.

d'institutionnalisation décrit par Brousseau, dans lequel l'élève reconnaît le format didactique et le savoir acquis subséquent, peut se renvoyer à une échelle plus large, au sein de laquelle les institutions dans lesquelles s'établissent le *sabar*, reconnaissent le niveau des participant·es et de ce fait les glorifient.

b. Qu'est-ce que la transposition fait aux corps ?

Pour certain·es danseur·ses qui ont compris que l'acculturation à la danse contemporaine va leur permettre une entrée plus facile dans le milieu, les tentatives de maîtrise de ces gestuelles ne sont pas toujours abouties car les fondements de cette spécialité n'ont jamais été appris : par exemple, de nombreux·ses danseur·ses effectuent des relâchés du dos qui ne sont qu'illusion (parce qu'ils ont vu -ou on leur a montré- que le relâché est une technique de la danse contemporaine-) car leur dos est au contraire crispé, en particulier tout le haut : épaules, cou, tête. Parfois cette transposition n'est donc qu'un mimétisme des corps afin d'accéder à un corps socialement et internationalement plus valorisé. La tentation de se fondre dans le corps de l'autre, du "colonisateur", est aussi l'un des effets de la transposition. Les cultures ont toujours procédé à des imprégnations. En revanche, ces danseur·ses, se trouvent dans un fossé : pensant pratiquer la danse contemporaine (c'est en réalité plutôt de la danse libre), les institutions et les chorégraphes face auxquels ils se retrouvent ne les prendront pas pour cette qualité qu'ils peuvent prétendre avoir, mais au contraire, sur des qualités relatives au *sabar* (qui seront alors des données plus rare à trouver).

Les contextes et conditions des techniques de corps ont indubitablement un effet sur les corps et modèlent les *hexis*, mais aussi les pratiques ordinaires dansées, tout comme la danse à son plus haut niveau. Chopin explique le lien entre la transposition et les apprentissages :

« La théorie de la transposition offre un cadre heuristique pour positionner le rôle joué par diverses communautés dans la diffusion/transformation des objets de savoirs au sein du système didactique. La mise en évidence des processus de contextualisation/ décontextualisation et de personnalisation /dépersonnalisation associés à ces transpositions dessine, ce faisant, des espaces de pratiques spécifiques au sein desquels le jeu d'isolation conceptuelle entre savoir (comme objet culturel) et connaissance (comme type de rapport à cet objet) trouve ses limites. Paradoxalement, c'est à l'intérieur de ces espaces que le caractère éminemment anthropologique du didactique apparaît avec le plus de puissance » (Chopin, 2014, p.15).

La séparation du contexte et ce que Balandier (2008) appelait la valeur d'usage d'un objet d'art, décontextualisé, puis recontextualisé muséalement, peut se

transposer à la danse : elle se transpose scéniquement et acquiert, sinon une seconde valeur, une valeur tout à fait autre que celle qui lui est accordée dans la rue. Cette revalorisation ou nouvelle valorisation de la danse la fait entrer dans un autre champ, tout à fait différent de son champ d'usage premier : c'est ainsi que l'on passe d'une danse communautaire, de rassemblement festif et propre à l'identité wolof au champ occidental de la danse contemporaine (ou des « danses d'ailleurs » ou encore « exotiques »). Ici, ce qui était jusqu'alors banal devient un objet rare, du ressort de l'objet lointain et inhabituel, voire fantasmagorique. Car il est vrai, un pan du public et des danseur·ses qui vont puiser sur le continent africain des ressources pour leur création, ont dans l'idée un fantasme d'authenticité, de tribalisme et de mysticisme. Pour Jewsiewcki « Alors que l'objet acquiert une nouvelle valorisation en rapport avec les critères esthétiques occidentaux présentés comme universels il devient en même temps anonyme et se met à la merci du regard qui le refaçonne et en fait un objet interdit » (1996, p.257). Il note également la dissonance / discordance entre l'objet, qui à *la base* n'est peut-être pas de l'art et la mise en art qui mène à la scène contemporaine. En effet, la mise en art sur les scènes d'ailleurs participe d'un processus de patrimonialisation au pays dont la danse provient.

L'institutionnalisation de la danse permet la conformisation de la formation à des normes évaluantes et occidental-référées et consent à pouvoir évaluer (selon des critères préalablement établis et négociés), ce qui a été appris / enseigné. Nous pouvons nous questionner si le fait de transposer ce n'est pas créer de l'inauthentique (nous ne prétendons pas qu'il existe une forme "authentique", mais plutôt que la forme existante dans les quartiers où le sabar évolue va changer de regard, de définition et de proposition esthétique): en se déterritorialisant, en se projetant dans un autre espace, la visibilité et la monstration sont modifiées (on ne danse pas de la même manière et ce ne sont pas les mêmes personnes qui regardent). C'est en tous cas, s'insérer dans un processus lié à la mondialisation.

Chapitre 5 – Le travail de légitimation

Le sabar participe de jeux de mise en savoirs incessants qui recomposent ce que sont ces pratiques culturelles et artistiques. Les institutions qui portent le sabar sont, pour certaines issues du domaine informel et pour d'autres du formel, même si ces catégorisations semblent trop marginalisantes d'une part et peu ajustées à notre propos d'autre part. Mais c'est bien cette dialectique entre institutions et espaces formels / informels qui structure le sabar. Nous allons voir comment les danseur·ses jonglent avec ces espaces, que l'institutionnalisation fait tendre vers le formel... en s'appuyant sur les espaces ordinaires de pratique (plus informels).

5.1 Jeux entre espaces formels et informels pour s'instituer comme danseur·se

5.1.1. L'hybridité des institutions de structuration du sabar

Nous souhaitons mettre ici en relief l'institutionnalisation hybride voire ambivalente du sabar, c'est-à-dire l'implication du point de vue des institutions qui la structurent.

En premier lieu, les institutions européennes : en achetant les spectacles des compagnies, elles permettent, du moins dans les esprits, une potentielle diffusion à l'international, sinon nationale. Au niveau local, l'Institut Français est une scène reconnue. On recense aussi le prix RFI¹³⁸ qui a permis à de nombreux·ses danseur·ses d'Afrique de s'exporter, et d'acquérir une notoriété à l'étranger. Enfin, *l'Ecole des sables* de Germaine Acogny (nous y reviendrons) est largement financée par des instituts et des fondations françaises et allemandes (publiques et privées) dont le Centre National de la Danse. Les institutions françaises, en ayant une main mise sur la création, bien que l'on puisse penser qu'elles tendent à réduire le dialogue du métissage culturel (Danto, 2011) et y adjoindre des résidus néo-coloniaux ; restent néanmoins nécessaires à plusieurs égards, du fait d'une faible considération qu'apporte l'Etat sénégalais au sabar et à la danse contemporaine.

¹³⁸ Radio France Internationale.

D'autres institutions, celles en particulier de la *world music*, sont également structurantes : Le sabar des *tànnëbéer* est réciproquement influencé par le *mbalax* (classé dans la *world music*) et les danses de clips, plus chorégraphiées, mises en scènes, très rapides (surtout sur le plan du montage visuel constamment coupé).

Enfin, les institutions populaires permettent la diffusion du sabar : le *tànnëbéer* est une fête, une réjouissance du quartier, mais les réseaux sociaux jouent aujourd'hui un rôle certain sur la notoriété des danseur·ses. On peut recenser plusieurs particularités à cette diffusion : des images souvent de piètre qualité (filmées de nuit, avec un téléphone portable), sans retouche, une diffusion quasi momentanée, qui permet au / à la danseur·se de maintenir sa notoriété au sein de ses différents cercles (intérieurs et extérieurs) et de se mettre en scène, du moins de valoriser son image (avec par exemple l'idiolecte de la gratitude envers des référents religieux tel que Serigne Touba). Ainsi, le « battle » n'est pas seulement sur le sable ou le bitume d'un quartier de Dakar, il est aussi sur internet.

Alassane (*cf.* saynète du *tànnëbéer* 1) est l'incarnation de ces trois instances (institutions européennes, institutions de la *world music* et institutions populaires) : il ne veut pas « faire sa star », cela fait référence à la culture *géwél* (griotte) -c'est-à-dire à une forme de mise en scène pour recueillir des dons-, ainsi qu'à l'institution de la *world music*, aux danseur·ses qui souhaitent se mettre en avant et se montrer à tout prix. Ici, cela est accru du fait qu'il soit « du quartier », connu dans ce réseau donc dans cette institution populaire que représente le groupe social des danseur·ses mais aussi de la population de Niary Taly. Enfin, il se met à distance du ballet *Wato Sita*, ballet au sein duquel il a dansé mais qu'il a quitté pour évoluer ailleurs. Etant allé danser en Europe par ses propres moyens, il se met à distance de l'institution formelle, reconnue, au figuré comme il s'en est mis à distance antérieurement au sens propre. Les logiques de distinctions sont donc fortes, et traversent des logiques identitaires inhérentes aux variations de formations et de carrières professionnelles pour les danseur·ses. Pour ces dernier·es, les apprentissages sont avant tout informels. C'est pour cela que l'institutionnalisation et la mise en savoirs, sanctionnée par un diplôme reconnu est d'autant plus valorisante et valorisée au sein de la

communauté de pratiques des danseur·ses, mais surtout sur les espaces de pratiques du Nord ou s’y référant (ex : Institut Français).

5.1.2. L’agencement des savoirs du sabar dans la diversité de ses espaces

Le *tànnëbéer* est la fête que tout le monde attend dans les quartiers : c’est la fête où l’on peut se travestir en prince·sse, les pieds dans la poussière. Les femmes et les hommes n’hésitent pas à dépenser des milliers de FrCFA pour leurs coiffures et leurs tenues, ornées de strass, de broderies, et autres attrape-œil. Le *tànnëbéer* est en soi une institution mais a un statut hybride, à la fois suffisamment formalisé, et en même temps c’est une fête de rue qui en fait un événement imprévisible, « ouvert », à tous les sens du terme, à la fois organisé et non organisé. Les artistes doivent jouer avec cette ambivalence (formelle/non formelle) pour s’instituer en tant que tels.

Moity-Maïzi et Ceriana (2015) nous rappellent que les relations sociales, les « objets du savoir » (diplômes, certificats, *etc.*), la qualité des interactions et l’inscription dans des réseaux « valident de nouveaux statuts pour l’apprenti » et « fondent une réputation individuelle et la confiance accordée » (Moity-Maïzi, 2015, p.23). Les savoirs s’agencent alors dans l’inscription des réseaux divers : réseaux de danseur·ses de sabar, réseaux de danseur·ses au Sénégal, réseaux de danseur·ses au sein de l’espace monde, réseaux de diffusions, réseaux sociaux,... Pour ce faire, ils/elles utilisent diverses stratégies d’insertion au sein de ces espaces de collaboration implicites mais nécessaires.

a. Les espaces de professionnalisation

On recense en premier lieu, la notion de transmission de la professionnalisation par atavisme, dans les familles de griots ; c’est la transmission qui était la plus officialisée jadis, dans l’espace intime. Toulou (2005) note que dans ce cadre, la transmission est transversale : ni formelle, ni informelle¹³⁹. Au-delà des cercles familiaux, les ballets ont participé à maintenir la danse via un processus de transmission mais aussi à la folkloriser comme nous l’avons vu précédemment. Le passage de la rue ou du village à la scène, date des années 1950. On attribue à Fodeba Keita la première compagnie de danses africaines créée à Paris, en 1952 :

¹³⁹ Ainsi, il ajoute dans ce contexte *l’évaluation* aux quatre gestes didactiques définissant le rapport d’enseignement donnés par Sensevy, Mercier et Schubauer Leoni (2000), à savoir : la définition d’un milieu, la régulation des interactions, la dévolution de la tâche aux élèves, l’institutionnalisation du savoir.

les « Ballets Africains » (Andrieu, 2014), combinaison des « coutumes » dansées traditionnelles et des acquisitions des formes artistiques coloniales.¹⁴⁰

b. Des valorisations en interne comme en externe

La participation dans des clips vidéo est valorisée (en début de carrière essentiellement : nous avons vu que cette participation pourra être rejetée ensuite) car c'est une entrée, une visibilité dans le milieu, et un moyen viral de se constituer un curriculum vitae. C'est donc une carte de visite, plus qu'un moyen de rentrées financières. En plus de justifier d'une assise et d'un réseau dans le milieu, certain·es arrivent à bénéficier de la « protection » d'un·e chanteur·se connu·e (dans notre panel, Wally avec Oumou Sow, Aby avec Pape Diouf¹⁴¹).

Finalement, deux évènements ressortent fièrement des entretiens pour justifier du professionnalisme : la participation au concours de danse *Oscar des vacances* et à la cérémonie d'ouverture du Festival mondial des arts nègres en 2010. Les trophées gagnés lors de ces compétitions, voire la seule sélection, font offices de diplômes, à la fois formateurs et qualifiants.

L'enchevêtrement d'apprentissages informels et non formels, mais surtout la porosité de ces caractères, sont communs à Dakar. Ayant pour la plupart arrêté « les bancs »¹⁴² à l'école primaire, ce sont des apprentissages non scolaires qui ont permis aux danseur·ses d'acquérir des connaissances. Les rencontres et les stratégies mises en œuvre (nous le verrons plus amplement dans le chapitre 8) se révèlent déterminantes dans les parcours. Deux des danseurs que j'ai interrogés (Khalifa et Tumaani) font aujourd'hui partie de la *Alvin Ailey School* à New-York. Il s'agit d'une prestigieuse compagnie américaine : la première à avoir mis des danseur·ses noir·es (et uniquement des noir·es) sur le devant de la scène. Toutefois, alors que l'école intégrait des danseur·ses noir·es américain·es, elle s'ouvre aujourd'hui vers des danseur·ses noir·es d'Afrique, et en partie vers le sabar. Cela montre l'attractivité de la gestuelle sabar de la part de la danse

¹⁴⁰ Cependant, il s'agissait d'une tradition réinventée, mettant en scène des stéréotypes de l'africanité. Ces danseurs étaient des étudiants parisiens issus de différents pays africains. Cela met en exergue la construction d'un spectacle « en scène » correspondant aux attentes « tribales » des européen·es en quête d'exotisme.

¹⁴¹ Pape Diouf est un chanteur de *mbalax* connu sur la scène internationale. Oumou Sow est une danseuse reconvertie en chanteuse.

¹⁴² Expression couramment employée pour nommer l'école au Sénégal.

contemporaine et la volonté de renouvellement de la compagnie, tout en gardant ce que Césaire et Senghor appelleraient une « négritude », un ancrage "noir".

S'identifier à un groupe de « pairs » va en retour identifier le/la danseur·se et le « reconnaître » comme étant professionnel·le. « Le savoir s'obtient par surcroît, double condition de la reconnaissance et de l'identification » écrivent Delbos et Jorion (1984, p.107). Ainsi, apparaît l'importance de reconnaissance « informelle » en s'institutionnalisant au sein du réseau d'acteurs locaux, à savoir les danseur·ses, les chorégraphes, maître·sses de ballet. Cette reconnaissance se double d'une institutionnalisation plus formelle représentée par les scènes nationales et internationales. Ces formes d'institutionnalisation engendrent à la fois une recomposition de la danse et des danseur·ses et l'émergence de nouvelles professionnalités. L'institutionnalisation va permettre une formalisation des pratiques du sabar. Cela va alors avoir des effets sur l'économie et la reconfiguration des savoirs dansés. Finalement, en même temps qu'ils sont restructurés, les savoirs reconfigurent les pratiques¹⁴³.

C'est déjà ce premier espace informel (la communauté, le groupe) qui va former le/la danseur·se à « être » artiste. La religion, nous le verrons, est un des moyens d'identification à un groupe identifiable.

5.1.3. La danse au prisme de l'islam : des agencements identitaires

« Les voyageurs qui ont assisté à des fêtes arabes ou turques ont tous été surpris par la liberté et la sensualité des courtisanes et des danseuses. »

M. Chebel, *Dictionnaire Amoureux de l'islam*, 2004, p.30

Les religions monothéistes entretiennent un rapport ambigu avec la danse, celle-ci pouvant rappeler les cultes et les fêtes païennes. La culture judéo-chrétienne dans laquelle le corps était tabou et la danse un péché a pu contraindre les corps. L'islam sunnite intègre la danse dans les célébrations¹⁴⁴ (Grau, p.7, 2004) mais reste ambigu sur ce sujet, laissant flous les rapports aux corps. Les danses sont alors dans les religions du Livre, tantôt valorisées, tantôt exclues¹⁴⁵.

¹⁴³ De surcroît, l'informel devient « *bankable* » sur les espaces formels contemporains internationaux (Par exemple la chorégraphe Robyn Orlyn a repris l'image et le folklore des faux-lions – voir annexe 6).

¹⁴⁴ L'islam au Sénégal est en grande majorité soufie, appartenant à la branche sunnite.

¹⁴⁵ « Le corps est un carrefour du champ symbolique, la sensibilité d'être est imprégnée au quotidien de ritualité trouvant ses sources dans la religion musulmane et la cosmologie touarègue. Pour un musulman, le corps est

Le sabar s'inscrit dans un monde musulman mais où opère toujours le syncrétisme, ou plutôt le branchement (Amselle, 2005) avec d'autres croyances - dites traditionnelles-. Les sons des sabars rythment le quotidien et la vie, comme le fait le chant du muezzin. Lorsque je logeais à Pikine, à Fann université et à la Médina, au moins trois fois par semaine, il m'était difficile de m'endormir à cause des chants *Baay Fall*, sur lesquels sont associés des rythmes de sabar. Ces chants (associés à de la danse), effectués par des hommes durent jusqu'à la prière de l'aurore (la première prière du jour) et célèbrent Sérigne Touba, Mame Cheikh Ibrahima Fall et leurs disciples.

a. Des résonances de l'Histoire

Le prophète Mahomet aurait été accueilli avec des chants et des danses lors de son arrivée à la Mecque. Pourquoi de nombreuses sources m'indiquaient alors que la danse serait contraire à l'islam ?

Tout d'abord, les religions révélées se sont positionnées contre les actes et rites païens, qui ont régulièrement été caractérisés par de la musique, de la danse. Ensuite, les religions du Livre ont voulu brider les corps, pour empêcher toute tentative de séduction (notamment de la part des femmes, qui doivent se consacrer à leur mari et à Dieu), le mariage étant une institution ayant été sacralisée. Enfin, une troisième explication, historique du rapport social aux instruments permet d'apporter une brève explication supplémentaire : au Moyen-Age, le bruit et le son avaient des significations symboliques précises. Celles-ci dépendaient à la fois de la source, de l'instrument dont le son provenait, et de son intensité. Ces significations étaient relatives à des considérations religieuses et morales. Ainsi, les aérophones (trompettes, *etc.*) et les membranophones (tambours, *etc.*) produisaient du haut sonore (intensité du volume) et référaient au profane, à l'anti-religieux. Au contraire, les cordophones, classés en bas-sonore étaient des instruments renvoyant au féminin, relatif au religieux et au sacré (Bâ et Diallo, 2018¹⁴⁶). Les instruments et les sons du sabar se situent dans la première catégorie. Des fonctions étaient donc

objet de séduction par le regard, les atouts, il est le lieu de plaisirs licites et illicites. Cette implication du Coran se cristallise dans le mode de vie, dans les gestes et attitudes au quotidien » (Cler, in Méchin et al., 1998, p.227).

¹⁴⁶ Idrissa BA et Mamadou Woury DIALLO (UCAD) : « Aspects négligés des croisades et du djihad au Proche-Orient (1095-1187) : sonorités et sensibilités ». Communication au colloque hommage au Pr. Yoro Khary Fall, Dakar (Sénégal) 28 au 30 novembre 2018, UCAD. Je les remercie également pour les discussions informelles et leurs apports qui a éclairé mon sujet et l'a ouvert à ces fondements historiques reliant l'islam et la musique.

assignées aux sons, et les sons renvoyaient aux statuts des personnes (Bâ et Diallo, 2018). Les membranophones, catégorie d'instruments qui inclut les tambours, étaient utilisés lors des *djihad*. J'émetts alors l'hypothèse que le tambour comme instrument à forte et haute sonorité, participe de l'ambiguïté du statut du sabar et de la danse en désaccord avec l'islam, tout d'abord parce que les membranophones étaient perçus comme instruments du diable, mais aussi parce qu'ils marquent une distinction sociale de classe. En effet, les cordophones, qui accompagnaient les offices religieux étaient aussi les instruments de l'aristocratie, tandis que les membranophones ceux du peuple¹⁴⁷.

b. La religion comme socle de maintien des « valeurs »

Les danseur·ses interrogé·es sont partagé·es : certain·es prétendent que danse et islam ne sont pas vraiment compatibles (et ils déroulent alors des justifications pour expliquer leur choix d'être danseur·se), d'autres ne perçoivent aucun problème. Pour la plupart, la danse n'est pas interdite par l'islam, mais l'islam interdit les comportements de la danse : un homme doit se comporter comme un homme, une femme comme une femme, et bannir les comportements jugés indécents. Tumaani, qui a un père très religieux, me dit que dans le Coran, « la danse, ce n'est pas bon », et qu'il faut donc l'exprimer autrement :

« J'exprime à ma façon ce que l'on voit dans la rue » (Tumaani).

Il transforme alors son expression artistique en une traduction presque philosophique. Pour d'autres, la danse est justifiée car c'est une pratique sociale. En effet, « l'application de la règle est toujours fonction de l'appréciation des circonstances » (Bensa, 1996, *in* Revel (dir.), p.61). Sidiki m'exprime que pour lui, s'affirmer en tant que danseur a été dur, en particulier par rapport aux regards qui lui sont affiliés : les artistes (qui plus est portant des dread locks, à son instar) sont vus comme des personnes fumant de la drogue et buvant de l'alcool (il est beaucoup ressorti que le grand public fait un amalgame danse - dread locks - vie dépravée) et les hommes ne sont traditionnellement pas appréciés dans le milieu de la danse.

« C'est dur parce que, quand tu es un garçon, tu dances... parce que tu sais notre religion ici, la plupart sont des musulmans, on nous a dit que notre religion n'aime pas la danse » (Sidiki).

¹⁴⁷ D'ailleurs aujourd'hui, les *tànnèbéer* tendent à ne pas commencer trop tard le soir dans les quartiers gentrifiés, afin d'éviter les « tapages nocturnes ».

Pour Ibra aussi la religion est la source de la désapprobation des parents envers le métier de danseur :

« Ils le prennent mal parce que c'est vis-à-vis de notre religion. Parce que la religion musulmane n'apprécie pas la danse [...] Puisque c'est des chartes, des critères qui sont mis par l'Islam, qu'un musulman ne devrait pas faire. Bon, on essaie de faire ça en le prenant comme métier ou quelque chose qui nous rapporte, parce que c'est mieux de danser que d'aller faire des truanderies, ou voler, de piquer des choses tu vois. Et puis c'est du bien pour la santé quoi » (Ibra).

Il met alors en exergue ce que plusieurs danseur·ses défendent : le pêché est moindre si l'activité est source de revenus, car elle empêche de tomber dans la délinquance. Ici, en plus de l'argumentaire éthique/moral, un argument sanitaire est invoqué : la danse maintient en forme et dynamise le corps, ce qui est valorisé par la religion : un esprit sain dans un corps sain. De la même manière, Amadou voit la danse comme un médicament, un aspect essentiel à lui pour une vie saine et comme un don insufflé dès la vie fœtale.

« Moi, j'ai un autre aperçu de la religion par rapport à la danse, parce que quand on parle de danse, moi je dis souvent que la danse elle est venue avant la religion pour nous, parce que d'abord la danse, ça vient du bébé, qui est dans le ventre de sa mère, c'est les mouvements qu'il fait... moi c'est ça que j'appelle la danse, parce que la danse on peut pas catégoriser qui fait un mouvement là devient un danseur. Le danseur, c'est le gars qui marche en danse, il marche, il danse, tous les mouvements c'est la danse. Du coup, je prends la danse et la religion c'est deux choses différentes ; je dis même la religion est venue après la danse, selon moi, et du coup IL ne peut pas l'interdire, parce que la danse, c'est une façon d'être soi-même, c'est une façon de Pour moi, la danse, c'est vraiment un médoc qui me sert à beaucoup de choses : à calmer mes nerfs, à être moi-même souvent, et même si tu peux l'avoir dans la religion c'est un peu différent... c'est trop différent même ! Je peux pas dire, c'est trop différent ! » (Amadou).

Albert précise enfin que

« Ta religion et ton métier c'est différent ».

L'accès à la professionnalisation, en faire un métier, est un moyen de nourrir sa famille et non un "simple" passe-temps (comme peuvent le percevoir certains parents).

La religion va s'entrecroiser à la danse. Djebbari ajoute qu'au Mali, « on assiste à l'adoption de gestuelles liées à l'Islam comme nouveau vocabulaire chorégraphique (la prière, les ablutions) mis en musique par des instruments

pourtant longtemps diabolisés par cette religion. » (2012, p.25). En effet, Alioune me dit qu'il n'y a

« pas de problème si on le fait avec sincérité, c'est la façon dont on véhicule les choses qui est important. »

Autrement dit, l'idéologie est une chose, le fait religieux une autre. Les hommes et les femmes accommodent ainsi leurs engagements et leurs pratiques selon leurs croyances et ce qu'ils et elles en font, et pensent qu'il est bon de faire en réponse à cela : « L'essence de la religion ne se confond pas avec son rôle social » (Caillé, 2012, p.8). Le « rôle social » que la religion apporte, ici pour exemple : l'introduction au monde du nouveau-né par sa dénomination *via* son baptême et les réjouissances que cela engendre¹⁴⁸; mais également le pouvoir d'action (relatif) que la religion (ses interprétations) opère sur le contrôle des tenues (des danseuses, l'attachement à la tenue des danseurs relève plutôt de la « tradition »), et de ce qui est déterminé comme décent (bien que chaque culture la définisse, comme le relate explicitement l'extrait ci-dessous - mais ici c'est bien souvent la religion qui est invoquée).

« Si quelque chose est interdit dans une religion, c'est comment tu le fais toi. La danse c'est pas interdit, si tu dances, tu montres comment tu dances, si tu montres ton sexe ou tes parties... même pas la religion, c'est interdit par la civilisation ! (...) Même le prophète Mohammed quand il venait on sortait les tam-tams, les derbouka¹⁴⁹, parce que c'était les arabes, si c'était au Sénégal, on sortirait les sabar (...) même le prophète organisait des concerts pour sa femme » (Sérigne).

En effet, la décence est imposée par la société, la "civilisation" autant que par les religions. Pour Sérigne, c'est donc la façon de danser qui peut être perçue comme transgressive ou impie. Il est d'ailleurs frappant de voir que dans une société (wolof, sénégalaise) où il est de rigueur pour les femmes de ne pas montrer leurs jambes, et dans laquelle, en plus des principes sociétaux, s'ajoutent des principes religieux, celles-ci osent ouvrir leurs pagnes lors des sabars¹⁵⁰. Le sabar porte à s'affirmer comme un lieu où la transgression, sociale ou religieuse est permise¹⁵¹.

¹⁴⁸ Nonobstant, ce baptême, dit musulman est culturellement wolof et ne se pratique pas de la même manière dans tous les pays musulmans.

¹⁴⁹ Tambour du Maghreb.

¹⁵⁰ Saloum et ses musiciens Saliou et Issa m'ont relatés avoir vu dans des sabars, en particulier lorsque le lieu est fermé, des femmes dévoiler leur sexe. En tapant sur YouTube « sabar » c'est des extraits de danse où se dévoilent des culottes qui arrivent en premier.

¹⁵¹ Un jeu de pagne était autrefois mis en place dont le dernier pouvait comporter des dessins ou broderies d'actes sexuels.

Une transgression qui s'opère sous différentes formes : des hommes qui dansent, des pagnes qui s'ouvrent¹⁵², un maquillage voyant¹⁵³.

Finalement pour beaucoup, la danse est un choix, une désignation de Dieu. Formulant cette gratitude, Souleymane me dit que l'important est de prier... quand on peut :

« Y'a pas de problème parce qu'à l'heure des prières, je fais mes prières. Par chance, je m'en fous. Ce que je donne de Dieu, que Dieu peut me donner, c'est la prière. Si y'a l'heure de prière je fais mes prières, si y'a l'heure de répétition, je fais mes répétitions, si à l'heure des répétitions, y'a l'heure de prière, dès que je finis, je rembourse à Dieu son crédit, la prière. (Rires) C'est bon, à part ça je m'en fou, je fais ce que je voulais : la danse. La danse ! C'est un destin ! C'est Dieu, il a programmé ça avant que je vive. » (Souleymane).

Ainsi, la danse se situe au carrefour d'une vocation divine et de contre-indications idéologiques. Ici se mêlent le dogme et la spiritualité dans la pratique et la foi de l'islam.

Bien que Salimata ressasse qu'il s'agit d'une marche, et que ce sont les pieds que le/la danseur·se novice cherche à comprendre, pour les danseur·ses plus affirmé·es et moins timides, il s'agit d'un jeu d'affrontement avec les musicien·nes, dans lequel les mains et le regard sont essentiels : les mains et les yeux tracent et attaquent. De là, nous pouvons « brancher » l'islam et le sabar : « Les parties du corps qui drainent le symbolisme le plus dense dans la pensée musulmane sont l'œil, le cœur et la main¹⁵⁴ » (Chebel 1995, p.255).

c. Religion et castes

Alors que le droit islamique permet de se marier avec des personnes de rangs différents et qu'

« Amadou Bamba, fondateur de la confrérie mouride, a promu des hommes de caste à des positions de premier plan, et il aurait personnellement encouragé des mariages entre membres de catégories sociales différentes. Cependant, la grande majorité des Mourides continue d'observer les interdits traditionnels

¹⁵² Cela rappelle l'extrait que rapporte l'anthropologue Chebel à propos de la danse du ventre, lors d'un séjour au Caire : « La contradiction sociale, elle aussi, est à son comble : ici, au cœur de la morale la plus rigoriste, à quelques encablures de l'autodafé où l'on jeta les très libertines *Mille et Une Nuits*, assister à une telle soirée au clair de lune, je n'en revenais pas ! » (2004, p.175).

¹⁵³ Les femmes sont au quotidien pas ou peu maquillées dans les quartiers populaires. Les seules femmes que j'ai rencontrées fardées étaient les danseuses de certains ballets. En revanche, les femmes portent un maquillage pour les fêtes, les sabars, les *tannèbéer*, que l'on qualifierait en France d'outrancier : fond de teint blanc, faux cils, fards à paupières bleu ou rose, etc. La veille de la fête de la *tabaski*, j'ai accompagnée une amie dans ses préparatifs : coiffeuse, passages chez la couturière, salon de beauté pour pose de vernis et de faux cils...

¹⁵⁴ Or dans le sabar, c'est bien souvent un geste du cœur au ciel que les bras effectuent.

relatifs au mariage entre personnes de statuts différents » (Tamari, 1997, p.233).

Le système à castes perdure, au-delà des recommandations religieuses, et va même jusqu'à s'y acculturer. Badji met en avant l'importance du système de castes dans l'espace sénégalais, peu à peu abandonné par l'Islam (2017, p.61). Ainsi, l'islamisation des sociétés (*Wolof* puis *Séeréer* et *Lébu*) a fait disparaître la pratique des baobabs à griots (les griots étaient spécialement enterrés dans le creux des troncs des baobabs¹⁵⁵, ce qui marquait d'autant plus leur statut singulier¹⁵⁶) et a fait décliner (mais pas disparaître) l'importance des ségrégations liées aux castes. L.S.Senghor, dans une volonté égalitariste dira « J'ai brisé les chaînes de l'esclave et j'ai fermé le trou du baobab dans lequel on enterrait les griots... » (Badji, 2017, p.69). Politique et religion vont donc influencer sur la question des castes et des artistes. Malgré cela, être artiste n'est pas valorisé par les personnes non *généralistes*. « En théorie, les préceptes égalitaires de l'islam ne sont pas compatibles avec les castes » (reportage de Loussouarn et al. ARTE, 2016, 20'20), mais la plupart des confréries ont gardé ce fonctionnement car les Marabouts sont des *généralistes*, c'est-à-dire occupent une place sociale de dominant. La seule confrérie qui rejette le concept de caste (qui peut être perceptible dès l'énoncé de son nom de famille du fait de l'homogamie sociale) est celle des *Layènes*. Alors que l'on pourrait penser que les danseur·ses et musicien·nes, ayant essuyé des fustigations de la part de leur famille souhaiteraient voir annuler ce système, il n'en est rien. Du moins, ils choisissent une affiliation religieuse qui ne le revendique pas. C'est donc avant tout une philosophie de vie¹⁵⁷ et une intégration communautaire qu'ils élisent, afin d'exister en tant qu'individu ayant des valeurs affichées (les *Baay Fall* sont reconnaissables), prenant encore plus évidemment sens lorsque l'on a été rejeté par sa famille.

¹⁵⁵ Arbre perçu comme sacré, où résident les esprits. Le baobab (ses fruits et ses feuilles) est utilisé en pharmacopée et dans la nourriture quotidienne. Sous son ombre et sa fraîcheur, c'est le lieu des palabres. Il est régulièrement situé au centre des villages qui se sont installés autour.

¹⁵⁶ Les chercheur·ses se demandent encore si cette pratique s'effectuait parce qu'ils étaient vus comme des parias ou au contraire si c'était un acte identitaire ou de valorisation sociale (Badji, 2017).

¹⁵⁷ Les *Baay Fall* revendiquent une vie simple, d'autosuffisance : le travail des champs, et la paix. L'attitude, la philosophie et le look des *Baay Fall* se rapprochent du rastafarisme.

d. Artistes et Baay Fall

Le premier rythme par lequel s'ouvrent les sabars est le rythme *Yaa ñu moom*¹⁵⁸. C'est le rythme des prières, là où personne ne danse encore, les musiciens sont refermés entre eux, puis ouvriront le cercle à la fin de ce rythme. C'est un rythme « *Baay Fall* » (*Yaay Fall* pour les femmes), branche du mouridisme à laquelle les artistes (en particulier les danseur·ses et les musicien·nes de sabar) se revendiquent et pour laquelle l'engouement des jeunes est important. On peut facilement reconnaître un *Baay Fall* à son ensemble en *diakhass*¹⁵⁹, ses dreads locks, des joints de motos en guise de bracelets, et les différents colliers qu'il ou elle porte, certains en bois d'ébène (avec la reproduction d'outils des champs), d'autres en cuir, associés au portrait d'un marabout-chef religieux, en particulier Ahmadou Bamba (voir photo annexe 7). Appartenir au cercle *Baay Fall*, c'est aussi entrer dans une communauté de pratiques et dans un cercle (de fait social) qui permet d'affirmer une identité (religieuse, symbolique, spirituelle, sociale et artistique). Ainsi Henry, un danseur catholique, porte certains jours en plus d'une croix, un collier *Baay Fall* autour du cou avec le portrait d'un marabout mouride. On trouve ici un nouveau branchement, inter-religieux cette fois, qui montre à quel point l'ancrage au sein de la communauté *Baay Fall* porte au-delà d'une croyance et va plus loin que la simple foi pour les danseur·ses. L'appartenance à la communauté *Baay Fall* est un mode de vie dans lequel s'inscrivent (ou plutôt se revendiquent) les danseur·ses. Toutefois, ce mode de vie ascétique décrit par la doctrine *Baay Fall* n'est nullement respecté par les artistes que j'ai côtoyés, qui au contraire rêvaient souvent de gloire et de *Nike* aux pieds pour accéder à un statut financier de notable. La charité demandée par les *Baay Fall* n'est pas loin de celle des griots. Elle se fait certes différemment¹⁶⁰, mais les chants et le bongo font se rejoindre les deux entités dans leur quête. Les *Baay Fall* organisent aussi des fêtes de rues au cours desquelles, sous un barnum, ils chantent des chants religieux qui font l'éloge de Mame Cheikh Ibrahima Fall, de ses descendants et de ses disciples. Ici, des femmes, mais surtout des hommes dansent sur des rythmes de sabar *Baay Fall*. Malgré des motivations de recherches intérieures personnelles (Audrain, 2004), la conversion et l'inscription dans le mouvement

¹⁵⁸ « C'est toi qui est notre maître ».

¹⁵⁹ *Diakhass* signifie « mélange » en wolof. C'était à la base le vêtement du pauvre, car fabriqué avec des chutes de tissus récupérés auprès des tailleurs.

¹⁶⁰ En déambulant dans la rue notamment, souvent en prétendant l'organisation d'une fête religieuse

Baay Fall est une action de socialisation, afin de rentrer et de partager avec et dans un groupe de pairs. Devenir *Baay Fall*, c'est aussi un choix personnel par rapport à ses parents¹⁶¹ (au contraire de la religion imposée par le père), il s'agit d'une spiritualité choisie, fondée sur une vraie quête intérieure et d'un retour à l'essentiel¹⁶². Or, cette modestie et cette force sont aussi des qualités qui ressortent pour définir un·e bon·ne danseur·se dans les entretiens. Partant, c'est en faisant le choix d'une vie d'artiste que les danseur·ses et les musicien·nes s'inscrivent dans ce mouvement : les choix personnels priment sur les choix parentaux et ces choix vont permettre aux personnes de s'intégrer dans de nouveaux groupes dont ils vont être les porte-paroles identitaires (car ils cumulent une double "marginalité" : à la fois religieuse et sociale). C'est donc une culture de soi que le sujet construit et affirme indépendamment de sa famille de sang mais en configuration avec sa famille d'artistes. C'est finalement cette marginalité qui va non seulement forger une identité, mais surtout qui va de fait, jouer comme une authentisation du statut d'artiste, justifier une vie de misère (et la quête d'argent) et impulser une visibilité : on reconnaît les *Baay Fall* de loin dans la rue. Cette visibilité (sonore et visuelle) les rend nombreux. Ainsi, même sans une tenue vestimentaire associée aux *Baay Fall*, les artistes danseur·ses et musicien·nes se saluent en général avec le salut *Baay Fall*.¹⁶³ Rejoindre la communauté *Baay Fall* c'est un moyen de rejoindre une communauté qui a choisi son destin, de former une force. Être *Baay Fall* est une « construction permanente de soi » (Audrain, 2004), et c'est cette construction qui mène les artistes dans l'adhésion à cette spiritualité : une construction de sa force intérieure, de ses limites, à la fois corporelles et mentales ; construction à laquelle l'artiste est confronté : sens de ses propos, entretien du corps, etc. Plusieurs danseur·ses notent que même si la danse n'est pas bien vue par tou·tes au sein de l'islam, il vaut mieux faire cela que de voler, « truffer », pour gagner sa vie. C'est ce que pointe Audrain (2004) dans ce qui fait le succès des *Baay Fall* : une ataraxie dans les moments de crises économiques : savoir se satisfaire de peu. Ces modifications du champ religieux entraînent une

¹⁶¹ Les cinq piliers de l'islam ne sont pas obligatoirement respectés et les *Baay Fall* visibles sont essentiellement ceux qui pratiquent l'aumône. Cette spiritualité n'est pas toujours bien acceptée par les parents.

¹⁶² Sidiki me dit que les *Baay Fall* sont plus modestes et que leur foi est plus solide que les autres musulmans car ils ont « donné leur âme » à l'un des descendants de Mame Cheikh Ibrahima Fall.

¹⁶³ Il s'agit de poser le dessus de la main de l'autre sur son front. La personne en face fait de même. En général les personnes effectuent 2 à 4 allers-retours comme suit.

« reconfiguration des rapports de domination » (Audrain, 2004, p.161), à la fois politiques, familiaux et des modes de solidarité. Devenir *Baay Fall* est donc aussi pour les danseur·ses la conciliation réunissant danse et islam, car cela permet d'associer la danse aux louanges faites à Dieu et à des référents religieux.

Les références religieuses s'entrecroisent avec le sabar : il n'est pas rare d'entendre des « *ilha illa Allah* »¹⁶⁴ dans le *mbalax*, et les danseur·ses n'oublient jamais de remercier Sérigne Touba dans les *tànnëbéer* ou sur les réseaux sociaux (cet idiolecte religieux est d'ailleurs transversal dans les pratiques langagières et monstratives de la migration et renvoie par continuum au point local qu'est Dakar). La ferveur qui s'opère dans les événements *Baay Fall*, dans lesquelles chacun·e peut chanter et danser en adoration envers Allah, un marabout ou un de ses disciples, voire de rentrer en transe, de communier avec « Dieu ».

Cette immersion dans l'étude nous a permis de faire apparaître la place de la religion dans la danse, comment chacun s'adapte ou "renégocie" sa foi. Ce n'est pas la danse qui est mal perçue mais des attitudes (réelles ou fictives) que pourrait « engendrer » la danse (femmes de petite vertu, homosexualité masculine¹⁶⁵, prise de drogue, *etc.*), du point de vue d'un référentiel de valeurs. La danse se révèle alors à la fois incompatible et nécessaire à la religion, tolérée et requise telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui au Sénégal. Souvent énoncée comme interdite dans le discours, dans les faits, il existe un adossement de ces pratiques, qui se vit, se tolère et porte une fonctionnalité pratique (dans la pratique religieuse aussi). Danse et religion sont toutes deux des pratiques populaires, prenant corps et essence au cœur des quartiers les plus pauvres de Dakar. Les appartenances religieuses sont visibles sur les scènes de danses : tenues et chants *Baay Fall* appuient l'identité sénégalaise et la marque du sabar, mais inconsciemment aussi, une identité de classe.

¹⁶⁴ Début de l'appel à la prière, rappelant l'unicité de Dieu.

¹⁶⁵ L'homosexualité féminine est totalement ignorée et invisibilisée.

5.2 Le champ chorégraphique investi

5.2.1. L'histoire de la danse d'Afrique sur les scènes occidentales

« Décoloniser, c'est peut-être produire ce corps qui surgit sans prévenir dans un double mouvement contradictoire, en affirmant sa présence et en ouvrant sa fuite à la fois. Sa fuite vers un lieu sûr. Et ce deuxième mouvement demande de prendre soin de la manière dont s'institue le lieu, dont se négocient sans cesse ses conditions. Fuir, ce n'est pas s'en aller définitivement. C'est rôder un peu plus loin des centres, dans la périphérie, c'est déplacer la scène vers une autre lumière comme on tire discrètement la nappe du maître en quittant les lieux par une fenêtre cassée. Et ainsi toute la table, les plats, les couverts et les bonnes manières, les animaux morts et les plantes voyageuses nous accompagnent de leur musique de fracas, jusqu'à l'endroit où ne circule plus aucune police. Ainsi peut débiter le festin et l'examen des prises de cette scène qui a perdu de son ordre et de son autorité. »

O. Marboeuf in L. Cukierman et al., *Décolonisons les arts!*, 2018, p.74

L'institutionnalisation telle que nous l'avons décrite, entraîne également des changements sémantiques dans la désignation de la pratique du sabar. Parler de "danses d'ailleurs" en Europe, réfère avant tout à un ailleurs étrange (des gestes, des corps, des costumes, de couleur) et de traditions lointaines, dont le jeu de « branchements » établi par Amselle (2005), permet aujourd'hui de jongler entre les attendus prétendument "traditionnels" et la culture urbaine du quotidien. Ces danses sont ainsi désignées de façon différente de celles institutionnalisées par les institutions occidentales, alors qu'on ne parlerait ni de « danse française », ni de « danse américaine ».

Le pouvoir s'exerce à travers des dispositifs (Foucault), que les institutions, garantes du savoir, vont porter. C'est en grande partie la France (ses structures de financement, de diffusion, d'appui, etc.), de par l'occidentalisation des institutions culturelles en Afrique (dues au fait colonial), qui va élire ces savoirs (décidant à la place de). Les formes d'esthétismes produites en seront de fait impactées. Faire référence à la « tradition » c'est permettre de marquer la distinction d'avec les danses du Nord et de la plus-value que le sabar (et ses gestuelles nouvelles) apporte.

Despres (2012) examine la danse en Afrique par le prisme d'un pantin de la France. Or, j'observe dans les *tànnëbéer* de toutes autres prises de pouvoir (c'est

une institution, transmise à la télévision sénégalaise et sur internet par les artistes eux-mêmes ou les chaînes de télévision locales) et des façons de s'abstraire politiquement de l'emprise artistique de la France sur l'Afrique, tout au moins d'avoir une indépendance propre au niveau local. L'institution du *tànnëbéer* est une réelle prise de pouvoir sociale (car il se déroule dans les quartiers défavorisés), économique (les artistes arrivent à y dégager des revenus) et chorégraphique (chaque danseur·se s'impose, et crée dans ce lieu des *bàkk* et des gestuelles nouvelles). Le désintérêt des institutions officielles à ce type de spectacle, donne d'autant plus de marges de manœuvre créatives aux artistes.

a. Diffusions des danses d'Afrique

« Les dirigeants préfèrent que des *diriyanke*¹⁶⁶ organisent un *tànnëbéer* plutôt que de financer des formations pour danseurs professionnels ! »
(Alioune).

Le questionnement est d'abord de nature épistémique (liée aux formes prises par les savoirs). A ce jour, les principaux diffuseurs de spectacles sur le sol africain sont les instituts culturels européens : ils décident (et financent) des programmations africaines exportables. Il est clair que si ce canal de diffusion n'existaient pas, il y a peu de chance pour que les gouvernements locaux s'en chargent. Ainsi, depuis quelques années, des danseur·ses s'étant « fait un nom » en Europe ont monté d'importants centres chorégraphiques en Afrique : Le centre *Irène Tassebedo* (financé par l'Etat burkinabé et des ambassades¹⁶⁷) et *La Termitière*, à Ouagadougou, par Salia Sanou et Seydou Boro (premiers partenaires : Institut Français et Mairie de Paris), et *L'Ecole des sables / Jant-Bi*, de Germaine Acogny, à Toubab Diallaw, au Sénégal (partenaires principaux : Union Européenne, ambassades et fondations de différents pays européens). L'ensemble de ces éléments suffit à montrer que l'empreinte des pays du Nord et de la France en particulier sur la danse (et son enseignement) pratiquée professionnellement en Afrique est saillante. L'étude de ces effets épistémiques et politiques révèle une organisation des pouvoirs convergeant vers le Nord et des stratégies d'artistes pour y accéder. Le rapport colonial sous-jacent à ces politiques est bien souvent inconscient, les institutions françaises souhaitant avant tout valoriser les artistes locaux. En fait, l'impact de ces institutions joue

¹⁶⁶ *Diriyanke* = Grande dame, femme mondaine.

¹⁶⁷ Le site internet est assez flou sur le financement de la structure.

essentiellement dans le pouvoir d'action qu'elles ont dans leur sélection de diffusion des spectacles de danse, et par là, d'élection des compagnies qui pourront voyager. Toutefois, comme l'a démontré Despres (2012), l'accès à ces institutions suppose la connaissance de ses codes et de ses pratiques, ainsi qu'une faculté de rédaction (candidater, rédiger un dossier, *etc.*) que peu de danseur-ses possèdent.

La diffusion des danses africaines à l'étranger, relève « d'une négociation entre soi et l'autre, entre le passé et le présent, entre une culture et une autre¹⁶⁸» (Rubidge & Okello, cités par Febvre, 2000, p.134) pour le public comme pour les artistes. Elle est bien souvent marquée par le sceau de quelconque « tradition ethnique», une représentation des *ailleurs* qui nous forge un cadre pour penser la différence sur des axes temporels (l'adjectif « civilisé » en est un marqueur par exemple), et non pour y voir les ressemblances. Or il est temps de sortir de ce « prisme de l'archaïsme » des savoirs (Moity-Maïzi, 2015, p.13). En effet, rappelons que la racialisation est le produit d'une série de facteurs performatifs érigés à l'aide de marqueurs relatifs (couleur en général mais pas seulement) qui dépendent et sont définis par le contexte culturel et social. Ainsi, la racialisation des autres par les blancs a permis aux blancs de se reconnaître comme blancs... mais sans vraiment définir la blancheur. C'est comme cela que l'« on peut observer une certaine assignation-imputation de cet art, en tant qu'art devant « ressembler » à de l'« art africain », par les organismes artistiques des pays prescripteurs » (Amselle, 2012, p.86). La race, bien qu'étant un non-sens biologique, existe sociologiquement, dans l'expérience politique et sociale de celles et ceux qui la vivent dans l'espace public. La couleur est un système politique avant d'être une gamme chromatique. En ce sens, les désignations sont importantes.

b. L'importance de la sémantique

Le terme de « danse africaine », employé au singulier est plus que trompeur : c'est un leurre, à la fois artistique et géopolitique. Il existe une pluralité de danses sur le continent, et au sein de chaque pays, employées de façons différentes et pour différents moments de vie. La présence récurrente de divers tambours rythmant la danse ne peut être exclue dans cette assimilation grossière.

¹⁶⁸ Sarah Rubidge et Sam Okello, « Identities in Flux ».

Djebbari (2012, p.21) relate les écrits de Paul Nettl (1966), pour qui « dans les sociétés primitives [les concepts de musique et de danse] sont tellement unis que la langue ne connaît parfois qu'un vocable pour désigner la danse et la musique ». C'est selon l'autrice, cette association trop marquée entre musique et danse, mais aussi par le vocable, comme le *sabar*, qui désigne la musique, la danse, les tambours et l'évènement, qui peut expliquer ce terme grossièrement englobant de danse « africaine » utilisé depuis des années en Occident. Ainsi, selon les recherches de Lassibille (2006), reprises par Djebbari (2012, p.21), la « catégorie « danse africaine » se révèle donc paradoxalement opératoire, mais reste pourtant complètement à déconstruire ». En effet, cette catégorie est utilisée par tous les acteur·trices qui opèrent ou orbitent autour du monde de la danse : danseur·ses, scènes de diffusion, professeur·es de danse, élèves, *etc*¹⁶⁹. Ici, l'ethnisation de la danse et de la musique est un rapport de pouvoir politique, réduisant un continent, une diversité, en un style englobant. Danto (2011, p.181) pose une question essentielle, au cœur de notre travail :

« si une certaine Afrique en vogue en Occident fascine toujours, ne serait-ce pas au prix d'une indifférence pour le continent noir encore en relation de dépendance économique et politique et qui ne pourrait aboutir qu'à la délicate question du formatage face aux attentes des programmeurs et des publics des scènes européennes ? »

Ainsi, les relations géopolitiques sont des relations où l'Afrique tente de broder un consensus entre ces attentes extérieures et ses envies personnelles. La danse peut être le révélateur « des mécanismes de pouvoir et de contrôle qui régissent les corps, les gestes et les comportements » (Bourdieu, 2015). Or, les danseur·ses qui en sont conscient·es, tentent de se détacher d'affiliation quelconque.

« J'ai pas envie de rentrer dans un réseau et qu'on me canalise, car quand on te canalise, on t'archive ».

Me dit Elalie¹⁷⁰, chorégraphe congolais, qui ne souhaite pas être catégorisé en tant que danse d'ici ou de là¹⁷¹.

« Moi je suis un afro-européen. Pour moi, la danse africaine est un business, certains ont choisi ça pour la thune, moi j'ai choisi un travail

¹⁶⁹ Ajoutons qu'en France, le diplôme d'Etat pour le professorat de danse n'est délivré que sous trois versions : le tryptique : classique / contemporain / jazz.

¹⁷⁰ Discussion informelle.

¹⁷¹ Toutefois, il s'inscrit dans des logiques de jonglage administratif : la compagnie est à la fois référencée en France et au Congo pour bénéficier d'un panel de financement le plus large possible. N'ayant pas demandé la nationalité française, il se retrouve confronté à un problème de passeport pour aller en tournée au Brésil... Les jeux institutionnels s'opèrent dans plusieurs sens.

intellectuel, je construis, j'apporte ma pierre au monde. (...) Moi je suis pas là pour défendre la danse africaine (...) J'ai pas envie que ma danse soit afro-quoi, je veux juste être un être de danse » (Discussion informelle avec Elalie).

Dans le discours d'Elalie, on perçoit notamment un processus de création où le créateur fait partie de l'objet, sujet de la culture « contemporaine », c'est un processus, un acte intellectuel. La dissociation entre provenance géographique de l'artiste et attendus scéniques n'est pas toujours claire. Bien que les chorégraphes africain·es entrent dans le monde de la danse contemporaine, on projette tout de même des attendus sur eux (énergie, tambour, *etc.*) sur les deux rives : en Occident et en Afrique ; attendus avec lesquels ils devront bien sûr jongler.

c. La danse sabar multi-située

J'observe aussi que l'engouement du sabar s'opère avant tout dans la profusion des stages de danses donnés à Dakar entre décembre et avril (la température y est clémente). Se jouent lors de ces stages, des rapports amicaux, commerciaux et de séduction, parfois alimentés ou vécus à travers un exotisme porteur (nous aborderons ce sujet dans le chapitre 8). La motilité (potentiel de mobilité du sabar) est de plus en plus importante car relève à la fois de demandes locales et internationales (avec l'attrait de gestuelles et de gestuaires venant d'Afrique pour les chorégraphes de danses contemporaines occidentaux). L'un des danseurs interrogés à Dakar, revu lors d'un stage qu'il donnait à Paris, arrivait de Bruxelles pour une création et partait à New-York pour danser, entre autres, dans la compagnie de Martha Graham, qui cherche, me dit-il, à intégrer des gestuelles d'Afrique dans ses créations. Il s'opère, selon mes observations, le passage de danses d'Afrique territorialisées à des danses spatialement réticularisées, qui s'interconnectent à d'autres¹⁷². Ces spatialités nouvelles, transfrontalières et connectées, vont intégrer, peu à peu et par acculturation et branchements, les danses africaines aux danses hip-hop, contemporaines, *etc.* (comme cela a déjà été le cas il y a des dizaines d'années suite aux traites négrières et aux déplacements des populations), et inversement : les danses en Afrique (et surtout les chorégraphes) se revendiquent de plus en plus de danses modernes ou

¹⁷² Ici les exemples sont nombreux : sur la scène du théâtre national du Sénégal, en novembre 2018, on pouvait voir un mini-battle sabar et hip-hop. Lors de mon observation participante, pour danser dans une publicité de soda, plusieurs disciplines se répondaient : le sabar, le hip-hop, les acrobaties, la kizomba, et le dance hall. Enfin, la compagnie *Afrikanaâm* a développé un concept « afro-pop », qui mélange danses mandingues, sabar, hip-hop, dance hall. Et ce ne sont que des exemples parmi d'autres.

contemporaines et les danseur·ses, à la fois lors de leurs cours que durant les *tànnëbéer*, font des propositions dont la gestuelle est de plus en plus imprégnée de la lutte, du hip-hop, de l'acrobatie et des danses de territoires, en particulier mandingues.

Sous l'appellation *world music*, les méandres de la musique "exotique", le sabar se diffuse de façon légitime au-delà des frontières sénégalaises.

5.2.2. L'entrée par la world music

« Ce qui fait le charme et l'attraction de l'Ailleurs, de ce que nous appelons exotisme, ce n'est pas tant que la nature y soit plus belle, mais que tout y parait neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité. »

A. Gide, *Journal*, 1889-1939, 27 août 1935.

La dénomination « *world music* », dans laquelle la musique sénégalaise *mbalax* s'inscrit en Europe, relève d'une forte préemption de la part des musiques occidentales : alors que les musiques issues des continents européens et nord-américains sont classées par styles, le reste du monde se contente d'un bac *world music*, trop vaste, car rien des musiques du nord-Vietnam ne ressemble au Candomblé Brésilien. Ce classement des musiques « autres » exprime de manière tacite une certaine désinvolture à l'égard des musiques non-occidentales, voir une racialisation englobante : elles se ressembleraient toutes par cet "*en-commun*" relevant de l'exotisme¹⁷³. Inégalable à la musique occidentale. Un Autre que l'on perçoit avec condescendance, ou au mieux comme une évocation de vacances. Or, au sein d'un même pays, il existe une multitude de courants musicaux, y compris le rock, le jazz, *etc.*, qui sont des musiques fortement écoutées et jouées en Afrique¹⁷⁴. Le *mbalax* se vend donc en Europe comme un bien culturel d'"ailleurs", chargé de déterminants occidentalocentrés. Il a fallu que Youssou N'dour fasse un duo (de *pop music*) avec Neneh Cherry (une

¹⁷³ « Exotique : qui n'appartient pas à la civilisation de référence (celle du locuteur), notamment aux civilisations de l'occident. Qui est apporté de pays lointains et chauds (tropicaux, équatoriaux) -> dépaysant, étrange. » Rey, A. (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert.

¹⁷⁴ Au Sénégal, les musiques cubaines et latines ont eu un fort engouement à partir des années 1960. Encore en 2017, la musique « cabo » était à la mode.

chanteuse américaine) pour le hisser au-devant des charts internationaux. Les politiques de l'art et liées à l'art sont des choix qui engagent « autre chose que le domaine de l'art proprement dit » (Amselle, 2005, p.18). Nous allons le démontrer.

a. Le *mbalax*

Le *mbalax*, la musique sénégalaise issue du sabar que l'on entend sur toutes les radios, est apparu dans les années 1970 avec le Star Band d'Ibra Kassé. Servant de « véritable véhicule à la wolofisation » (Sarr et Thiaw, 2012, p.9), cette musique, puis la danse qui l'accompagne vont devenir des marqueurs identitaires :

« La fin de la négritude senghorienne, dominée par une musique créolisée avec la salsa à la sauce locale, ouvre une nouvelle séquence avec l'idéologie du « sursaut national » marquée par des procédures qui ont favorisé la résurgence des mémoires locales et permis l'éclosion de la musique *mbalax* » (Sarr et Thiaw, 2012, p.13).

Aujourd'hui, c'est cette musique *mbalax* qui permet en partie la diffusion de la danse sabar. En effet, les chanteur·ses de *mbalax* ont chacun·e des danseur·ses de sabar lors de leurs concerts et pour leurs clips vidéo¹⁷⁵. Le *mbalax*, inspiré du sabar, s'en distingue par l'influence de rythmes et de sons plus pop :

« Du milieu des années 1980 à nos jours, une multitude de danses traditionnelles (*ndawrabine, dagagne, yaaba, niarigorong, sandiaye* des Wolof, *mbilim* des Serer, *wango* des Pulaar...) ont été modernisées par les formations musicales, laissant souvent la place à la fantaisie, à l'improvisation et à l'exhibitionnisme » (Benga, in Diop, 2002, p.299).

Puis à partir de 1988 (année blanche universitaire, qui marque la prise de parole et une culture contestataire), le rap supplante le *mbalax* (Benga in Diop, 2002) p.301). Aujourd'hui, le rap reste une musique très présente dans la capitale sénégalaise mais le *mbalax* a repris ses lettres de noblesse et les affiches de concerts ornent ostensiblement les panneaux publicitaires de Dakar¹⁷⁶. Le sabar s'inscrit à la fois pleinement avec le *mbalax* (les danseur·ses dansent dans les clips, dans les soirées sénégalaises, pour les émissions de télévision) mais il émerge également au sein des sphères chorégraphiques de la danse contemporaine. Ainsi, comme l'explique Sarr, tradition et modernité s'entre-

¹⁷⁵ En plus du prestige, intervenir auprès d'un·e chanteur·se permet pour le ou la danseur·se, d'assurer des entrées financières (plus ou moins régulières), voire (pour les chanteur·ses les plus internationaux) de tourner avec eux/elles à l'étranger, et de profiter de l'occasion pour donner des stages.

¹⁷⁶ Les concerts de Youssou N'dour, Wally Seck, etc peuvent être de surcroît très chers.

nourrissent « La condition de l'incrément véritable et de la créativité est de s'ancrer d'abord pour se faire plus ancien et ainsi plus neuf » (Sarr, 2016, p.147).

b. Musiques d'Afrique

L'art, ce qui est assigné comme œuvre, puis son classement, ses catégorisations, ne sont pas effectués avec l'aval de toutes les parties ; les grands réseaux de diffusion de musique et de danse occidentaux, choisissent, délibèrent, et donc façonnent pour les autres. « De façon générale, on peut observer une certaine assignation-imputation de cet art, en tant qu'art devant « ressembler » à de l' « art africain », par les organismes artistiques des pays prescripteurs » (Amselle, 2012, p.86). C'est ainsi que l'on demande à ce que l'on aura dénommé art, d'exprimer une plus ou moins réelle africanité. A l'heure où se posent les questions de « translocation patrimoniale »¹⁷⁷, et de la circulation des biens culturels, il nous apparaît à la fois nécessaire de parler d'art d'Afrique et paradoxalement incongru dans une société mondialisée dans laquelle nous nous inscrivons. En effet, les biens culturels sont des vestiges de l'Histoire, qui permettent d'ériger cette science. Toutefois, la question présentant des biens à rendre est nécessaire à poser dans une optique post-décoloniale. En même temps, ce qui fait vivre les œuvres, et nous allons le voir à travers la danse, est principalement les circulations.

En effet, l'art africain en vogue porte parfois des dérives ethnicistes et de récupérations politico-économiques. Anne¹⁷⁸ (ancien conseiller du ministre des Affaires étrangères et de celui de la Culture au Sénégal) note en particulier les mouvements « afro », qui émergent dans une volonté de valorisation identitaire. Finalement, « [l]'art africain apparaît ainsi comme un lieu stratégique, un nœud conceptuel permettant de saisir l'espace d'interlocution - y compris dans ses malentendus - entre l'Occident et l'Afrique » (Amselle, 2005, p.10). Nous pouvons observer le fait que de nombreux artistes du continent jouent de ces multi-référentialités : l'Afrique rurale, l'Afrique urbaine, et l'Afrique inscrite au cœur de la mondialisation. Dans cette optique, certains artistes n'hésitent pas à jouer et à tirer parti des stéréotypes liés à l'Afrique. Amselle remarque aussi le

¹⁷⁷https://abonnes.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/04/restitution-des-biens-culturels-mal-acquis-a-qui-appartient-l-art_5237626_3212.html?xtmc=art_afrique&xtr=111

¹⁷⁸ https://abonnes.lemonde.fr/afrique/article/2018/05/03/la-biennale-de-dakar-un-ecran-de-fumee-qui-masque-mal-la-morosite-artistique-au-senegal_5293683_3212.html?xtmc=art_afrique&xtr=22

balancement entre se dire seulement artiste et revendiquer son africanité (les occurrences « *nous les africains* » ou « *ici au Sénégal* » sont constantes)¹⁷⁹. Enfin, le même chercheur impose la distinction entre « art africain contemporain » (artistes nationaux, parfois officiels, peu ou pas connus en dehors de leur pays) et « art contemporain africain » (artistes globalisés, qui n'ont pas besoin de l'étiquette « africaine » pour exister) (Amselle, 2012, p.84). Cette distinction est très importante et révèle les enjeux et impacts que porte la rhétorique sur les actions réelles.

5.2.3. De la terre à la scène

« La danse évolue avec les lieux, c'est comme une lumière qui les éclaire différemment à chaque fois ».

Babacar Top, danseur de sabar.¹⁸⁰

Alors que chaque danse est née dans un contexte historique, géographique et socio-culturel singulier, Raibaud (2016, p.11) met en avant le fait que la représentation de la spatialité en danse est une représentation européenne. En effet, les scènes posent les cadres spatiaux, techniques et sociaux (en terme de public : nombre, prix, accès personnes en situation de handicap, scolaire, etc.) des spectateurs et cherchent comment adapter ses créations au vue de ces informations. Il s'agit bien souvent d'une scène rectangulaire, avec le public situé d'un seul côté (relative au théâtre gréco-romain).

En France, on trouve deux types de danses : tout d'abord les danses dites traditionnelles, de traditions régionales, classées dans le folklore : ces danses sont très peu amenées sur scène et restent néanmoins populaires, en particulier dans les régions les plus revendicatrices d'une autonomie ou d'une culture forte à part entière. Mais la danse comme création de la culture française (et celle qui s'exporte, se diffuse), c'est la danse classique¹⁸¹, née en Italie mais formalisée,

¹⁷⁹ J'ai pu voir cela à Dakar, un ami revendiquait son "africanisme" et aimait à valoriser mon goût pour la culture "africaniste" (du fait que je m'intéressais à la danse, à la gastronomie sénégalaise), qui faisait de moi une artiste à valoriser pour lui, et surtout une personne hybride, entre la *tubaab* et l'africaine.

¹⁸⁰ Article sur le travail de Babacar Top à retrouver sur : https://feelingdakar.com/2018/05/18/en-images-danse-africaine-khalifa-ababacar-top-presente-son-choregraphe-do-deme-douma-deme/?utm_source=WhatsApp&utm_medium=IM&utm_campaign=share

¹⁸¹ Les cours de danse classique se donnent dans tous les pays du monde avec le vocabulaire français avec lequel elle a été « mise en savoir » (jeté, battement, plié, entrechat, pas de basque,...).

codifiée et mise en valeur par le Roi Soleil, lui-même danseur. C'est une danse de cour, pour (et dansée par) les nobles et érigée de fait, sur scène. C'est une danse d'apparat mais son travail technique tend à mettre une distance entre les danses du peuple, plus facilement appréhendables, et plus abordables, au niveau déjà des dispositions matérielles (pas de chaussons, de tenue, de plancher nécessaire) et du labeur physique. On a donc deux types de danses qui ne sont pas reconnues comme ayant la même valeur. L'une est une connaissance du peuple, l'autre est un savoir de la bourgeoisie et de la noblesse. L'une se danse sur la terre, l'autre sur scène. On participe à la première tandis que la seconde n'est autorisée que pour les initié·es. Les danses sont un marqueur profond des classes sociales, non seulement par l'accessibilité à leur apprentissage, mais aussi par le vêtement (ou chausson), les lieux où elles se produisent, s'enseignent (les conditions logistiques).

L'Afrique est un vaste continent, sur lequel une multitude de danses sont nées de la multiplicité des ethnies qui y cohabitent. Chaque danse est issue d'une histoire différente. Les Peuls traversent leur nomadisme dans leur danse, les gens vivant près de la forêt en reproduisent certains sons (danses et sons forestiers de Guinée ou des pygmées du Congo), d'autres miment des animaux avec lesquels ils cohabitent (danse des gorilles), *etc.* On retrouve donc des gestes évoquant les travaux des champs, la guerre, la séduction, la mort, mais aussi un mode de vie urbain¹⁸². La danse peut aussi être un moyen d'entrer en transe, un moyen de communiquer ou de célébrer (la nature, un Dieu, une personne). Ainsi, certaines danses ne sont pas dissociables des masques (Tiérou, 2007) ou des rites qui leurs sont associés.

Ce continent s'urbanisant avec une croissance exponentielle, la danse du village, la danse rituelle, n'est plus quand elle sort de la localité, qu'elle va sur scène, car son environnement performe la danse : l'environnement (la forêt, le rite) fait la danse, est constitutif de la danse. Lorsque la danse s'en détache, c'est pour faire art, pour se vitrifier, s'artifier. Elalie m'explique que

« Ce qui est important dans la transmission de la tradition, c'est l'énergie. Car le mouvement s'appauvrit sur scène mais l'énergie non ».

¹⁸² Le coupé-décalé ivoirien a repris de nombreuses thématiques urbaines comme la danse de la moto.

Dans un contexte scénique la danse se modifie. Elle se retrouve dépourvue de son contexte social. Autant pour les danses traditionnelles en France qu'en Afrique, sur scène, on perd le cercle propre à l'unicité. Comme dans l'amphithéâtre romain, c'est le public qui ferme le cercle et fait donc partie intégrante du jeu... brisé lorsque l'on passe d'une danse en cercle (au village ou dans les rues, autant en France qu'en Afrique) à une danse frontale (la scène). Dans le sabar comme dans le hip-hop, on transporte une danse faite d'improvisations vers une danse plus fixée (figée ?), se donnant à voir sur scène, balayant le principe d'improvisation, en entrant dans un processus de création, de recherche du mouvements, permettant de nouvelles approches de cette danse, de par un travail de laboratoire, et d'exploration. On passe de lumières et de décors urbains à un lieu dédié, noir et au travers duquel il est possible de donner d'autres dimensions à la danse, à l'aide des jeux de lumières.

Passer de la rue à la scène modifie de fait la danse telle qu'elle se présentait. Elle devient autre, intégrant un système de notifications et de codes (dimensions de la scène, son, lumières, *etc.*), qui entraînent de fait des changements. Un système qui n'est plus ouvert, dont les sons ne résonnent plus dans le quartier, comme une invitation au public. Argyriadis (2005) raconte dans un article l'enseignement et la théorisation du théâtre populaire à Cuba et des niveaux qu'il supporte : du « rituel » à la « création artistique », qui constitue le niveau supérieur à atteindre¹⁸³.

« L'artiste en effet, en recréant une œuvre, lui donne un nouveau contenu et agit sur la société, il « réinvente la tradition ». Pour aboutir à cet objectif ultime, il est essentiel néanmoins de porter une attention particulière au troisième niveau. La technique est ensuite détaillée : il faut styliser et soigner les effets, pour éviter la monotonie concomitante à la vision passive d'une cérémonie ou d'une fête (...) Il importe également de rester au plus près de la « vérité folklorique » : les représentations sont toujours assorties de commentaires didactiques identifiant les formes syncrétiques, anciennes ou contemporaines et écartant avec dégoût les avatars populistes et mercantiles pré-révolutionnaires » (Argyriadis, 2005, p.62).

Il va donc s'agir pour les danseur·ses en Afrique, de s'insérer dans un monde « contemporain » les assignant à une tradition, qui sera valorisée pour certains aspects et dénigrée pour d'autres.

¹⁸³ On retrouve ce métissage au Gabon, dans l'étude d'Aterianus-Owanga (2017) qui utilise le terme de « tradi-moderne » pour décrire les musiques reconnues à la fois comme émanant d'un « patrimoine » et jouant de l'artification et des connexions du monde d'aujourd'hui. Ce sont, selon l'autrice, ces nouvelles musiques qui participent de la patrimonialisation du *bwiti*.

5.2.4. Les transformations de la danse : rapports aux lieux et réception

Nous l'avons vu précédemment, la danse se construit et se démontre au sein de plusieurs espaces de pratiques.

a. Le rapport musique - danse

Ainsi, il en résulte que de fait, un sabar de rue, et un sabar de ballet ne se dansent pas de la même façon : la danseuse est face aux musiciens : c'est avec ces derniers qu'elle interagit lors d'un sabar de rue, tandis que sur scène, l'interaction se fait plutôt avec le public et les musicien·nes sont derrière les danseur·ses. On rompt ici le rapport danseur·se - musicien·ne, pour donner au public la priorité du champ de vision frontal. La chorégraphie doit donc être calée par avance, car si musicien·e et danseur·se ne se font plus front, ils/elles ne peuvent pas s'interconnecter, et donc improviser. La danse n'est plus une communication, ni une confrontation amicale (ni entre danseur·ses eux-mêmes, ni entre musicien·ne et danseur·se), elle devient un acte global dont le processus a été construit antérieurement. Il ne s'agit plus d'être « dans l'instant », car il y a eu une préparation antérieure. De plus, alors que les passages lors des sabars de rue ou des *tànnëbéer* ne durent que quelques secondes (mais les danseur·ses font généralement plusieurs passages), pour un spectacle, la chorégraphie dure plusieurs minutes. Le rapport au temps change donc en passant sur scène, autant que le rapport aux autres. La scène, de par ses lumières, sa scénographie, ses odeurs, la nature du sol sur lequel danser, et celle des sièges où le public s'assoit, mais aussi sa taille, ne peut aucunement opérer une transposition fidèle de la rue.

b. La réception de la danse

La réception et l'éducation du public à de nouveaux champs de la danse est relativement récente¹⁸⁴. Senghor est le président qui a impulsé une valorisation et un soutien des arts et de la culture. Après lui, la culture n'est pas restée une priorité, laissant le champ de son financement aux fondations privées et aux instituts occidentaux. La formation dépend en partie de financements de pays du Nord, et se pose de manière sporadique. De même, « L'attribution des prix et des subventions est, en toute logique, soumise aux critères propres de "la main qui

¹⁸⁴ Décoret-Ahiha (2005) souligne qu'au début du 19^{ème} siècle, on ne se posait pas cette question de « l'accessibilité » vis-à-vis des danses africaines.

donne" » (Tiérou, 2014, p.19). La diffusion et l'implication gouvernementale dans le champ des arts sont donc dépendantes d'un projet politique, économique et culturel.

5.3. La politisation de la danse en particulier et du culturel en général

5.3.1 Le choix des programmations : élection du savoir

La recherche contemporaine, l'exploration en terme de création en danse, permet de toucher des perspectives nouvelles du mouvement. Pour Argyriadis (2005, p.67) c'est l'esthétisation qui permet de nouvelles interactions. L'accès à de nouveaux gestuaires, corporéité et à de nouveaux modes d'enseignement nourrit les artistes et va leur permettre de saisir de nouveaux publics¹⁸⁵, voire petit à petit déconstruire les codes et les attendus imposés par l'Occident.

Dans les discours d'autonomisation politique, face à la valorisation que représente une diffusion sur la scène de l'Institut Français¹⁸⁶ l'ambiguïté (entre tradition et modernité notamment) crée « une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques » (Bachelard, 1957, p.237). L'entretien ci-dessous montre comment les institutions occidentales représentent le professionnalisme, comment elles sont déjà un voyage :

« J'adore quand on me dit que « tu dois monter sur la scène de l'Institut Français ». J'adore ! On te paie bien. Et la scène... t'as le son, t'as la lumière ! T'as le son, t'as la lumière, t'as les bons techniciens ! J'adore quand je m'exprime à l'Institut Français ! » (Hyacinthe).

Autant Hyacinthe adore se produire à l'Institut Français et répète que c'est une salle qui rémunère bien les artistes, en plus d'avoir des ingénieurs qualifiés, autant le Grand-Théâtre (grande salle de spectacle de Dakar) n'a pas d'intérêt pour lui.

¹⁸⁵ « Les musiciens et danseurs, qui ont fait évoluer un pan de leur répertoire en « l'améliorant » conformément aux critères esthétiques occidentaux dominants et ont contribué en retour à l'évolution de ces mêmes critères sont d'autant plus aptes à toucher un public étranger que ce répertoire, perçu comme totalement exotique, est en réalité le résultat d'un processus qui rapproche bien plus qu'il n'éloigne les parties. » (Argyriadis, 2005, p.69).

¹⁸⁶ Par exemple le chorégraphe Serge Aimé Coulibaly dans un entretien à Libération : « *L'Institut français offre une vitrine extraordinaire avec cette manifestation qui, certes, a permis la circulation de beaucoup d'artistes. Mais j'ai toujours refusé de participer lorsqu'elle prenait la forme d'un concours de danse contemporaine. Et il y a encore des raisons de la considérer comme un outil post-colonial n'associant pas suffisamment les acteurs locaux.* » https://next.liberation.fr/theatre/2016/12/01/la-danse-africaine-sort-de-la-figure-imposee_1532334

« Bon... Grand théâtre tu sais...euh... bon Grand théâtre c'est géré par des gens que tu sais ; ils sont pas trop trop trop pour la danse.

Ah bon ? Ils sont plus pour quoi ?

C'est des businessmen qui sont là-bas » (Hyacinthe).

Il met donc en valeur la qualité des prestations reçues ainsi que le cachet perçu par l'Institut Français, face à une mauvaise rémunération et une négligence esthétique et professionnelle de la part du Grand Théâtre. La valorisation de l'artiste se joue à la fois en terme de revenus financiers et de prestations annexes qui vont mettre en valeur la pièce.

Enfin, être danseur·se à Dakar est une pirouette stratégique de gestion des espaces et de son image. Les espaces informels permettent d'apprendre, de se confondre, de parfaire un groupe de pairs, quand les espaces formels permettent plutôt d'aller vers une professionnalisation plus pérenne : « vivre de son art » et être reconnu au-delà de son quartier, de son pays. De ce fait, être danseur·se ailleurs nécessite un jeu de recomposition avec les institutions formelles. « En somme, dès qu'un art devient autonome, il prend un nouveau départ. Il y a alors intérêt à considérer ce départ dans l'esprit d'une phénoménologie » (Bachelard, 1957, p.23). Ces jeux vont être associés à des reconfigurations des rapports au savoir.

5.3.2. Rapports de classes, rapport au savoir

« Je peux dire qu'ici, au Sénégal, tout le monde danse le sabar. Même les gens qui ne sont pas danseurs, parce qu'on est nés sur [avec] ça, c'est notre culture » (Alassane).

Les connaissances sont liées à des pratiques, même lorsque (nous allons voir cela dans le chapitre suivant) les artistes les pensent issues de leur sang, ou génétiquement transmises. Les pratiques font sens et permettent l'acquisition de connaissances et parfois d'une notoriété. De fait, les rapports sociaux sont nécessaires dans le rapport au savoir : les deux s'entremêlent et s'entretiennent. Ici, le sabar de la rue, profite aux *tànnëbéer*, qui profitent aux ballets et à l'exportation de la danse au travers des clips musicaux. Les rapports sociaux et les rapports au savoir sont « toujours en jeu dans ces interactions qui fondent à la fois le contenu des connaissances et les voies et moyens de leur "mise en circulation" » (Moity-Maïzi, 2015, p.7). Comme le note Bernié-Boissard (2000, p.303), production artistique et artistes sont liés. Enfin, les institutions existent

en partie du fait que nous croyons en elles et en leurs fonctions, et que nous les reconnaissons comme telles (comme instance légitime de...) (Searl, 1995). Le champ lexical en est un signifiant : comme le cirque est passé dans le langage aux « arts du cirque » (Salaméro, 2015, p.240), les danseur·ses en Afrique se recomposent en tant que « danseur·se afro-contemporain ». Cette tournure politico-sémantique marque le tournant institutionnel qui se forge. Ainsi, après l'infériorisation des cadres culturels et épistémiques (Sarr, 2016, p.102), les danses d'Afrique acquièrent des lettres de noblesse vis-à-vis des occidentaux, et de la classe bourgeoise africaine, en s'intégrant dans la danse contemporaine.

C'est en reconditionnant et en mettant en avant les apports de la danse sabar au sein des structures chorégraphiques contemporaines et des créations, que les danseur·ses réinventent le sabar et leur identité, afin de toujours la valoriser, aussi bien localement qu'à l'international.

Césaire parlait de la négritude comme une recherche d'identité (1955, p.89), mais aussi comme porteuse de ré-enracinement et d'épanouissement, de fraternité (*ibid*, p.92). C'est donc aussi en ce sens, celui de la négritude ou de l'africanité, que les danseur·ses aiment à être porteur·ses d'images (englobées sous le mot « traditions »), valorisées par leur « culture », afin de réaffirmer, dans un acte identitaire, ce que pour eux la notion de « noir·e »¹⁸⁷, d'« africain·e » ou de « sénégalais·e » signifie¹⁸⁸. La différenciation, le rapport colorimétrique ou culturel peut aussi être un jeu de réaffirmation de pouvoirs entre les danseur·ses et les institutions.

5.3.3. *Les financeurs*

Les scènes en Afrique sont rares. Premièrement parce que jadis dans les villages, la société n'avait pas "besoin"¹⁸⁹ de ces lieux pour produire de la danse et de la musique : elle se donnait à voir autrement, dans la rue et sous diverses formes. Au Sénégal, nous recensons l'école des arts et la création du ballet national. En

¹⁸⁷ C'est aussi cette négritude qui porte l'importance du statut de *Baay Fall*, qui marque de façon nette l'islam sub-saharien, et particulièrement sénégalais, face à l'islam de l'Afrique du Nord.

¹⁸⁸ Or, « Une société est traditionnelle non parce que les actions de chacun se trouvent d'emblée et "mécaniquement" conformes à la tradition, mais parce que la référence à la tradition est le thème dominant du discours dominant » (Bazin, 2008, p.81).

¹⁸⁹ Je prends en compte en particulier dans ce terme des capacités géo-climatiques comme le froid, la pluie.

termes de scène¹⁹⁰ à Dakar il y a le Grand Théâtre et le théâtre Daniel Sorano, auxquels s'ajoute la scène de l'Institut Français. Les danseur·ses se produisent alors dans des hôtels de luxe, ou encore dans des clubs de nuit lors des *soirées sénégalaises*. L'Institut Français se positionne comme la scène de la création contemporaine (arts de la scène)¹⁹¹ à Dakar. Je remarque comme Despres qu'

« En effet, en l'absence d'opérateurs culturels africains, l'apport fourni par la coopération européenne se révèle décisif pour les artistes, à tous les niveaux de leur activité (formation, création et diffusion), et tant d'un point de vue quantitatif – le montant des subventions allouées – que qualitatif – la possibilité de bénéficier d'infrastructures et de programmes répondant aux normes européennes » (2011, p.123).

Des entreprises françaises privées financent également la danse au Sénégal : un danseur du ballet *Fambondy* m'indique qu'un spectacle a été financé par les entreprises de construction en bâtiment RTS et Eiffage, entreprise dont on retrouve le bandeau publicitaire sur le site de l'Institut Français du Sénégal (voir annexe 4). Il s'agit là d'appui, en partie par des entreprises françaises, à la création au Sénégal.

Ces nouvelles formes de financement participent de la nouvelle professionnalisation du danseur. Depuis les apprentissages par imitation jusqu'aux formations, nous allons dès à présent voir les multiples possibilités du devenir danseur·se de sabar.

¹⁹⁰ Scènes fermées. Il y a la scène ouverte de Doua Seck, et certains spectacles se jouent au centre culturel B.Senghor, ouvert aussi.

¹⁹¹ En ce qui concerne les arts visuels, Dakar fait figure de proue en Afrique de l'Ouest avec sa biennale d'art contemporain, qui propose des expositions de qualité dans toute la ville.

Partie 3 - Devenir danseur·se : éducation, formation, migration

« C'est souvent intéressant de penser, ce qui t'a donné l'envie de danser comme ça, parce que souvent, certains quand tu les vois ils peuvent danser sur sabar, après, ils ne se rendent même pas compte qu'ils ont fait quelque chose qui est si beau ! Quelque chose qui leur fait dégager une énergie que eux ils ne connaissent même pas ! Ils ne savent même pas ! Pour moi c'est quelque chose qui peut expliquer beaucoup de choses, seulement on peut danser le sabar pour faire plaisir aux gens, mais on peut danser le sabar aussi pour éduquer les gens. A travers la danse sabar. »

Entretien avec Khalifa, Thiaroye, 24.10.16

Faire du sabar quelque chose de particulier. Le « tenir devant soi », l'examiner comme un moyen, mais aussi d'abord comme un but à atteindre. C'est à ce « devenir danseur·se », ses tenants et ses aboutissants, que sera consacrée cette troisième partie. Depuis l'entrée dans la danse étant enfant, à son exportation à l'international.

Chapitre 6 – Apprentissages

« Le curriculum informel de la vie quotidienne offre un contexte qui a du sens, ce n'est pas un ensemble de dossiers éducatifs statiques, il est vivant et dynamique. »

A.Thomas et H.Pattinson, *A l'école de la vie*, 2013, p.63.

De multiples configurations mènent à des processus d'apprentissages et de formations, nous allons le voir, mais la rengaine dans les discours observés pour devenir professionnel·le est celle-ci :

« Pour devenir professionnel, il faut apprendre. » (Claude).

« D'abord il faut apprendre, d'abord. Il faut faire des stages, faire des formations, et puis ici en Afrique on n'a pas l'habitude de faire des formations » (Tumaani).

Devenir danseur·se de sabar, à un niveau professionnel, relève de parcours protéiformes, à la fois issus des apprentissages ayant des modalités (lieux, maîtres) formelles, et des apprentissages quotidiens, aux modalités et aux caractères informels. Alors que certaines de ces formes d'apprentissages, (ne se cantonnant pas à la seule transmission de savoirs) ne sont pas valorisées en France, elles le sont au Sénégal.

L'éducation informelle (aussi dite parallèle ou permanente), est donc au cœur des premiers apprentissages du/de la danseur·se. Pain (2004) la définissait comme :

« un processus où chaque personne acquiert et accumule les connaissances, les capacités et les attitudes. Elle est présente dans les expériences quotidiennes au foyer, au travail, dans les loisirs et les attitudes de la famille et des amis. Elle est aussi l'œuvre lorsque nous voyageons, lorsque nous mangeons, nous regardons la télé, un film ou lorsque nous écoutons la radio. Généralement, l'éducation informelle n'est pas organisée, pas systématisée et quelquefois non institutionnelle. Jusqu'à présent, elle constitue le plus grand morceau de l'apprentissage total durant la vie d'une personne » (Pain, cité par M'obiang, 2017, p.93).

Consciente ou non, la transmission est une donnée essentielle, dans les familles *général* et chez les « nouveaux·lles » danseur·ses qui font références dans les processus d'acquisition de leur savoir artistique à des "grands" ou des "maestros" : une personne d'appui, un·e maître·sse d'enseignement, qui donne légitimité et assoit aux yeux des pairs la qualité de l'enseignement reçu et donc

de la pratique développée. Il est sinon le garant de la carrière future, la référence sur laquelle s'appuie l'artiste.

Nous allons ainsi traverser dans ce chapitre, les différents parcours de vie des danseur·ses, et naviguer dans la nébuleuse des formes d'apprentissages pour ces artistes, depuis les formations par atavisme ou par imitation, aux structures occidentales hébergeant nouvellement ces pratiques et/ou ces pratiquant·es.

6.1 « Ça ne s'apprend pas ! » : la danse dans une famille de griots

« Devenir » danseur·se était jusqu'à récemment, une possibilité déterminée par la filiation. En effet, les sociétés *Wolof*, *Mandingues*, *Diolas*, ... étaient, pour reprendre la précision de Tamari (1997, p.12), des « sociétés à castes ». Le terme de "caste" émerge à la fin du 19^{ème} siècle « pour désigner les groupes d'artisans et de musiciens endogames de l'Afrique occidentale » (Tamari, 1997, p.10), et succède à celui de "juif", utilisé par les auteurs portugais du 16^{ème} siècle¹⁹² au 19^{ème} siècle (ainsi que par Dapper).

Ainsi, né dans une famille de *général*, l'enfant grandit en général pour suivre sa lignée et devenir danseur·se, musicien·ne ou chanteur·se¹⁹³. Cette société à castes n'est pas sans hiérarchie : chaque personne en connaît les rôles et leurs assignations¹⁹⁴. Les griots, porteurs des traditions orales, dont fait partie la danse, historien·nes des sons et des mouvements, vont s'exprimer fièrement à travers les arts oratoires, de la musique et/ou de la danse.¹⁹⁵

L'enseignement chez les griots est « décroché » (autour d'objets d'enseignements définis et d'un contrat didactique implicite) et continu (Toulou, 2018), comme dans l'idée d'Arendt (1972), pour qui les parents doivent assurer à leur enfant la continuité du monde : pour que quelque chose advienne il faut qu'il soit construit (et transmis). Ici cette construction relève de la tradition des castes et de la sociabilité : ce que l'on doit être, selon la famille dans laquelle on naît. Seydou

¹⁹² La ségrégation sociale et les discriminations de l'époque en Europe sont transposées dans le contexte africain au travers du vocable utilisé (Le *juif* est la personne de moindre valeur, dénigrée et discriminée).

¹⁹³ Bien que « [t]ous les membres d'une caste donnée n'exercent pas nécessairement le métier qui lui est associé, mais les membres d'autres catégories sociales en sont le plus souvent exclus. » (Tamari, 1997, p.256).

¹⁹⁴ « Les Wolof libres tiennent souvent les griots pour les plus vils de tous les gens de caste. » (*Ibid*, p.41).

¹⁹⁵ Leur existence remonterait à 1350 (Ekoué, 2016, p.24).

un musicien qui a fait des tournées internationales (avec le spectacle *Africa Africa*), m'a expliqué qu'

« Il ne faut pas marcher aveuglément, dans la vie, il faut planifier ».

Je lui demande s'il avait planifié d'être artiste plus jeune :

« Quand je suis né même ! » (Seydou).

Me répond-il, faisant allusion à sa naissance au sein d'une famille griotte. Naitre griot, c'est être né au rang social légitime pour les danseur·ses, chanteur·ses et musicien·nes.

6.1.1. *La danse dans le sang : expression de l'inné et d'un « don de Dieu »*

« Ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est »

P. Bourdieu, *Le sens pratique*, 1980, p.123

a. « Ça coule dans nos veines » : la danse comme héritage

Les danseurs griots expriment le fait que la danse est un fait inné : l'expression « c'est dans le sang » ou « c'est un don » revient inévitablement. Souleymane m'explique que sa grand-mère était circassienne, et qu'il a l'art en lui :

« Mais moi la danse, c'est le sang quoi !! (Il tape sa main dans le creux interne de son coude pour montrer ses veines) Dans le sang oué, c'est dans le sang, parce que ma mère, mes oncles, ce sont des batteurs. Ma famille c'est griot, fait beaucoup de choses sur l'art.

Et qui est-ce qui t'a appris à danser ?

Moi, personne.

T'as pas un maître ?

Non, je travaille avec les gens, mais comme la danse sabar, ça vient ! Sur le sang quoi ! Mais le djembé, ah j'essaie d'aller sur... j'ai fait centre culturel Blaise Senghor 10 ans avec un ballet qui s'appelle Sinéméo mais avant ça, j'ai fait le ballet banlieue ici¹⁹⁶, où j'ai appris, à danser pour avoir quelques mouvements sur la danse traditionnelle mandingue ... J'ai fait ici presque 2 ans, ici sur le ballet pour attraper la danse africaine, mandingue, et j'allais au centre culturel Blaise Senghor » (Souleymane).

Alors qu'il ne fait que « regarder » Diegne Sagna, il ressort dans le discours de Souleymane, que malgré un état de fait : il est griot, donc il est artiste, et porte la danse « dans son sang », il a du « attraper » la danse mandingue : la danse sabar est donc celle qu'il a vue au quotidien, dans sa maison, autour de sa famille

¹⁹⁶ L'entretien se déroule à Pikine, banlieue de Dakar.

d'artistes, et dans son quartier qu'est Guédiawaye. C'est la danse qu'il a dans « le sang », qu'il a intégré « par corps » depuis petit. En revanche, la danse qu'il nomme génériquement « africaine », c'est-à-dire, les autres danses qui se pratiquent au Sénégal ou dans ses pays voisins (mais qui ne sont pas le sabar) sont des danses à apprendre, à « attraper » corporellement, et qui nécessitent un processus d'apprentissage que ne nécessite pas le sabar (qu'il a incorporé par imprégnation et friction quotidienne).

La généalogie des griots, fait d'eux, de manière "évidente" des artistes, à l'instar de Claude :

« Je suis né sur une famille d'artistes, une famille de griots, ma grand-mère elle a 12 enfants, nous tous on est danseurs, batteurs, donc tu vois. Ma grand-mère c'était la danseuse préférée de Léopold Sédar Senghor, c'est elle qui a mis la première pierre du ballet national, et mon grand-père aussi, il est trop connu aussi au Sénégal, c'est un griot [...] c'était le directeur du ballet national pendant presque 30 ans. [...] Du coup chez nous on sait que danser donc ça m'a permis d'être un percussionniste et un danseur aussi » (Claude).

Ici, l'*habitus*, au sens où Bourdieu l'entend, permet de décrire ces schèmes de rythmes intériorisés de façon collective chez les griots, mais surgissant aussi, et de manières impromptues chez toutes personnes ayant grandi, évoluées dans les quartiers populaires¹⁹⁷. Le sabar s'inscrit dans les corps : « la socialisation corporelle joue un rôle fondamental dans l'éducation (et cela de façon transhistorique et transculturelle) parce que la domestication du corps est un des mécanismes fondamentaux de l'intériorisation du social » (Boltanski, 2010, p.195). Le mimétisme de l'enfant vis-à-vis de ses parents, associé à l'imprégnation quotidienne, forment ce corps au gestuaire du sabar. C'est cet acquis culturellement incorporé qui va permettre d'accéder au sens, ainsi qu'à une intériorité corporelle, à cette disponibilité corporelle que requiert le sabar. Toutefois, Salimata aime à rappeler dans les cours et les stages qu'elle donne qu'« hériter c'est bien, mais apprendre c'est mieux » mais que paradoxalement « personne ne peut vous apprendre à danser »¹⁹⁸. En effet, les griots *n'apprennent pas* à danser : leur schème d'apprentissage résume des situations adidactiques

¹⁹⁷ Des amis qui n'aimaient pas le sabar mais qui avaient grandi à la Médina, lorsqu'ils dansaient pour s'amuser, utilisaient dans leur gestuelle des pas issus des *bàkk* de sabar, mais surtout la musicalité des cinq temps émanait de leur danse (on retrouvait aussi une position des bras, du regard et la langue tirée).

¹⁹⁸ Elle, a reçu un héritage de pratiques dès l'enfance, autant dans la vie des quartiers qu'en suivant sa grand-mère prêtresse de *Ndèpp*.

(Brousseau, 1998), dans lesquelles l'élève et la personne qui enseigne, partagent une situation d'apprentissage (souvent) informelle et évidente car nécessaire dans le schème de la lignée, de la transmission par ascendance familiale.

« On danse, mais on n'apprend pas à danser [...] ça coule dans mon sang, parce qu'on est des griots » (Seydou).

C'est un apprentissage sur le long cours, constitué à-priori de scènes de la vie quotidienne qui vont permettre à l'enfant-élève d'incorporer des pratiques musicales ou dansées. Cette « formation », produit de la socialisation primaire familiale, donne à l'enfant-élève l'illusion de ne pas avoir appris. C'est ce qui fait ainsi dire aux griot·tes qu'ils/elles ont « la danse dans le sang ».

Toutefois, Seydou tient à noter que je peux moi-même mieux danser que lui car *j'apprends* à danser tandis que lui n'a jamais « *appris* ». Il a alors intériorisé la vision d'un apprentissage formel qui peut supplanter les connaissances et les apprentissages informels et inconscients. Lorsque je lui demande s'il a un « maestro »¹⁹⁹, il me dit qu'il en a effectivement un « comme tout le monde » mais que :

« La chance que j'ai eu, toute ma famille ce sont des musiciens. On m'a pas fait « Seydou il faut faire comme ça : tingtangting » Non non non, c'est venu naturellement » (Seydou).

L'environnement du sujet : la famille dans laquelle des personnes dansent et jouent, est porté par le milieu qu'est la société *wolof*, solliciteuse des prestations de ces griot·tes. Brousseau (1990) spécifie que, dans cet environnement, le milieu matériel est important.

« Maintenant j'ai presque 30 tam-tams chez moi ! Ou bien plus. C'est moi-même seul qui ai acheté tout ça » (Issa).

La possession d'un grand nombre de tambours est gage de l'appartenance au groupe des griots pour Issa²⁰⁰. Posséder des instruments de musique, de surcroît dans un milieu économique bas, ajoute une plus-value : cette possession matérielle va emmener les griot·tes à être plus enclin·es à danser et à jouer de la musique.

¹⁹⁹ Mot employé pour définir les professeurs, les maitres à danser ou à jouer au Sénégal.

²⁰⁰ Il vit à Fass, dans ce que nous appellerions en Europe un bidonville : des chambres faites de bois et de tôles, où vit la famille (parents, enfants, frères et sœurs). Ses instruments sont une véritable richesse.

b. L'enfant modelé pour la danse

L'intention des milieux va être différente selon les situations : apprendre dans la rue offre des possibilités de frayage (Delbos et Jorion, 1984 ; Lave & Wenger, 1991), de répétition des gestes. Par exemple, Khalifa exprime le fait que la danse est favorisée d'une part, par l'imprégnation dans le quartier, et d'autre part, par les massages que font les mamans aux bébés : la danse, comme un modelage culturel, un corps modelé dès l'enfance, préformé pour danser et créer (corporellement) :

« Ma danse de base c'est sabar. Parce que c'était quelque chose qui était essentiel en nous. Surtout lorsqu'on est dans la banlieue pour moi (...) parce que là où j'habite, là où je suis né, ici à Thiaroye²⁰¹, même les petits enfants dansent hein ! Dansent sabar comme ... whaaa !

Parce que ça représente quoi ?

Pour moi ça représente quelque chose qui est en nous quoi ! Qui est essentiel en nous. Qui est essentiel, après s'être rendu compte que, quand on est petit, avec aussi, nos mamans, elles nous tenaient dans leurs bras, elles nous massaient avec de la karité, beurre de karité, et en même temps, elles nous chantaient des trucs « *sama dôme, sama sopé*²⁰² », des genre de mouvements en nous tirant dessus²⁰³, c'est quelque chose qui est vraiment en nous, qui nous a donné la musicalité du corps quoi ! Et c'est ça qui est beau quoi, pour moi » (Khalifa).

C'est par cet ancrage du rythme sabar au quotidien que les gens apprennent à danser. Ici, c'est la transmission des gestes, l'insufflation du mouvement des mères vers leur enfant, une transmission au sens physique du terme, un modelage, une dévolution qu'évoque Khalifa. Sidiki m'a exprimé cette musicalité, la facilité du fait d'être « né dedans » et ses débuts dans les *tànnëbéer*.

« Parce que nous, nous sommes des sénégalais, notre traditionnel c'est sabar, c'est pour cela, quand tu es né au Sénégal, tu as une facilité, un peu de facilité pour la danse sabar, pour pouvoir apprendre. Y'a des périodes, je dansais, il y a des ... comment je peux le dire... des *tànnëbéer*, j'allais commencer à danser là-bas » (Sidiki).

En effet, le répertoire dansé est en prise directe avec les *hexis* et les habitudes de vie. Bien que la notion de don prénatal ou modelé sur le nourrisson soit toujours prégnante, elle s'élargit des seuls griots à d'autres, qui auraient bénéficiés de ce don, modelés par leur mère ou leur environnement.

²⁰¹ Banlieue très pauvre de Dakar.

²⁰² « Mon enfant, mon adoré » (ma traduction)

²⁰³ Les mamans au Sénégal massent de façon très énergique et régulièrement leur bébé.

6.1.2. La bascule des savoirs et leur circulation

a. Danser envers et contre tou·tes

Devenir artiste lorsque l'on n'est pas issu de famille griotte n'est pas chose aisée. Deux tiers de mon panel de non-griots (18 sur 27) ont été victimes de rejet par leurs familles. Le père de Khalifa ne l'a pas salué pendant deux ans, dès lors que son fils s'est engagé dans la danse. Tumaani a subi la forte désapprobation de ses parents par rapport à son désir d'être danseur :

« Oué, c'était dur : « la danse, tu fais la danse ! Non mais tu fais n'importe quoi, ça c'est quoi ?! » Alors qu'ils savent pas quoi! » (Tumaani).

Saloum exprime très bien la culture griotte et en quoi ceux qui n'en sont pas souhaitent profondément s'en démarquer. Il a été battu et rejeté de sa famille à l'âge de huit ans car il suivait les griots pour apprendre à jouer. Je lui demande ce que les femmes chantaient lors du baptême auquel nous venions d'assister, si les chants étaient destinés au nourrisson:

« Non, par rapport au fric que tu as. Par rapport aux dépenses qu'ils doivent faire demain. « Tu es arrivée, demain, on mangera ». C'est des paroles très lourdes, je suis très digne pour ça.²⁰⁴

Ah les griots !

Tout tourne autour du fric. C'est une bonne tradition, c'est une belle tradition.

Les griots ?

Hum. Il y a une chanson griotte qui dit : « *amb, taxul géwél ignar. Niaké taxul géwél ignar. Niar tagu [...]* » CHANT. Ça veut dire « *amb, taxul géwél ignar* » « les griots ne demandent pas pour être riches, les griots ne demandent pas pour s'appauvrir. Ils demandent parce que c'est la tradition, issue de leurs grands-pères, de leurs arrière grands-parents. Et eux aussi ils ont le droit de continuer à vivre en coutumier ». Souvent, tu entends des griots qui disent « *Sada malé* », tu dis, qui chante des louanges à quelqu'un, qui demande du fric « je t'emmerde way ! », tu lui chantes ça. Tu vois ?

Oué. Et pourquoi les griots ne sont pas très bien vus ?

Parce que les sénégalais n'aiment pas donner de l'argent. Comme tout le monde d'ailleurs. Et puis, certaines personnes, vont venir dans un baptême, ils n'ont pas de sous ; ils viennent dans un baptême et les griots les connaissent donc ils viennent là « blablabla », s'ils ne donnent pas, ils sont mal vus. Seulement, toi tu as l'habitude de donner ; donner n'est pas un problème, mais aujourd'hui, tu n'as rien et tu dois garder. Une personne, quand tu es riche ou pauvre, ça ne doit pas se voir par les autres. Et si on te demande en public ce que tu n'as pas, c'est comme si

²⁰⁴ Saloum est issu d'une lignée de nobles (*gээр*).

on voulait t'exposer comme un pauvre. Ça se voit, c'est dégoûtant quoi. Moi je ne demande jamais. Jamais ! Leurs chants, tout ça, moi je ne suis pas là pour demander, mais pour jouer.

Toi tu ne chantes jamais ?

Jamais. Les chansons, là, ce qu'ils font, les louanges, là, pour gagner du fric, j'emmerde le fric moi !!

Non mais je veux dire, chanter, même pas pour le fric

Non, comme font les griots dans les baptêmes je veux dire. [il chante] « *rafeé namané*, Aurélie, tu viens de Bordeaux, ton père était libre, ta mère était... » Pourquoi ? Je m'en fous. Je ne suis pas là pour ça, je suis là pour jouer, je suis pas un griot, j'ai pas le droit de demander de l'argent. Normalement je dois donner.

Et tu ne te considères pas comme un griot ?

Non. Non. Je suis un percussionniste, je suis un artiste. J'ai commencé moi ma carrière artistique...

(Je le taquine) C'est les griots qui ne sont pas artistes au final ?

Hum, eux-mêmes ils le disent, y'a plus de griots, y'a plus de tout ça. Actuellement, il y a juste des artistes. Les griots disent même parce que tu vois des pêcheurs jouer du sabar. C'est une tradition qui imite. Beaucoup de gens comme moi, moi j'ai laissé ma tradition pour suivre une tradition *gével*, griot. Donc ça ne fera pas de moi un griot. J'ai du sang royal. Et même si j'ai laissé à côté ma tradition, pour une autre tradition, je reste qui je suis. On doit pas me demander, je dois donner. Ça je te le jure, je ne le ferais jamais [demander de l'argent] » (Saloum).

Le récit de Saloum met en exergue les différences de classes et de positions sociales et socialement acceptées qui opèrent dans la société wolof entre les *gével* et les *gээр*²⁰⁵ (dont il est issu), ainsi que les notions de don et de contre-don, relatives à chaque positionnement social, et de fait la difficulté à s'extraire (du destin) de ces lignées.

Alassane a été introduit dans la danse par un membre de sa famille, alors que ses parents voyaient d'un très mauvais œil cet attrait pour la danse :

« Tu sais, moi, quand j'avais l'âge de 10 ans, y'avait un de mes tontons, qui avait une musique qu'on mettait à la télé, ça s'appelle un « *simb* », les faux lions. Ce son là tout le monde l'aimait là, il était célèbre ici au Sénégal, tout le monde l'aimait, y'a des rythmes dedans. Y'a un de mes tontons, chaque fois si le clip vient, il m'appelait, il me disait « Alassane, viens viens », il me disait « danse ! ». Si je dansais, il me donnait 100 francs. Il était content de me voir danser ce son là, je bougeais ma tête, je faisais des grimaces. C'est là-bas que j'ai senti, mais là-bas je ne savais pas que moi, j'allais danser... C'est là-bas que j'ai commencé à sentir des rythmes. Et dès fois, il y avait des baptêmes, avant il y avait des baptêmes ; sur les baptêmes, avant que les gens rentrent, les enfants dansaient, tous les enfants rentraient dans les

²⁰⁵ Voir annexe 1 pour un schéma détaillé.

baptêmes et dansaient sur les baptêmes. [...] Pour moi, au début, quand j'ai commencé à danser, toute ma famille commençait à amener des problèmes, elle me disait que « toi, tu n'es pas un griot, tu n'as aucune famille qui n'est là-dedans. » J'ai une famille de *Tukulóor, Peul, Séeréer*²⁰⁶. Donc dans ma famille, personne ne danse. Mais j'avais un tonton aussi, qui faisait la danse djembé. Lui quand il partait à ses répétitions, il m'amenait » (Alassane).

La découverte de la danse comme plaisir, chez les non griots, peut s'opérer via un pair mais avec la désapprobation fréquente du reste de la famille. Parfois, la discorde ou le rejet d'un membre s'opère au sein même de la famille.

« J'ai un tonton, lui il danse que la danse djembé ; il avait une grande salle de danse. A chaque fois, il m'amenait. Mais s'il m'amenait à la salle, à chaque fois, mon père se disputait avec lui. Il disait « je ne veux pas que tu amènes mon fils là où tu dances », mais moi je me cachais pour partir avec lui ; il n'écoutait pas mon père, il m'amenait » (Alassane).

Alassane devait ainsi se cacher de ses parents, au risque sinon d'être frappé par son père. Aujourd'hui, il est celui parmi ses frères et sœurs qui a fait le moins d'études mais qui vit en France, et est en couple avec une française, ce qui est pour lui et sa famille, gage de réussite et de prospérité.

b. Etre légitime comme danseur·se lorsque l'on n'est pas griot·te

Autrefois inconcevable en dehors du lignage de caste, l'art perçu comme un don héréditaire doit désormais faire ses marques et bénéficier de reconnaissances pour les personnes n'appartenant pas à ce lignage. Aminata exprime cela de façon pragmatique : savoir faire ce qui est d'ordinaire attribué aux griot·tes lui confère le même statut, la même propension à être adulé, demandé, reconnu, pour son art, elle qui est issue d'une famille de pêcheurs :

« Parce qu'on partage avec eux l'art. Même quand tu rentres, je suis ici, quand tu leur dis « moi aussi je suis griot hein », je laisse pas faire ! C'est quoi être griot ça ? C'est ça que je demande ! Si tu sais parler, sais danser, c'est ça hein ! » (Aminata).

Alassane n'est pas griot non plus et pour lui désormais, l'opposition griots vs non griots n'a plus lieu d'être :

« Ça veut rien dire parce qu'il y a des gens qui ne sont pas griots, qui jouent mieux le sabar que les griots. Y'a des griots qui dansent bien, il y a des danseurs qui ne sont pas griots qui dansent mieux que les griots » (Alassane).

²⁰⁶ Groupes culturels du Sénégal.

D'autant que le parcours vers la danse peut être dur et douloureux pour ceux et celles n'appartenant pas au lignage "autorisé" :

« Il y a ça aussi, ici au Sénégal, il y a des ethnies. Mais quand tu n'es pas griot, dans des époques, tu ne devais pas faire la percussion, tu ne dansais pas. Tu sais, moi je ne suis pas griot ! Mes parents ont refusé, ont dit que moi je ne suis pas griot, je ne dois pas danser. [...] La danse, oh... on m'a dit beaucoup de choses ! Durant ce temps je n'ai pas habité à la maison ! » (Sidiki).

Sidiki a dû quitter la maison familiale pendant trois ans, durant lesquels il vivait chez un ami griot. Il porte une grande reconnaissance envers ces derniers et se considère même comme l'un d'entre eux.

« Les griots, ils ont connaissance que l'art est grand ! Eux-mêmes ils voulaient apprendre aux autres personnes qui ne sont pas des griots [...] Moi je suis un *Séeréer*. Mais quand tu me vois tu dis que moi je suis griot parce que je fais des affaires de griots.

C'est quoi les affaires de griots ?

Ah les affaires griot, c'est beaucoup *déh* ! (il rit)

C'est comme quoi ?

C'est quand tu me vois je danse, quand tu me vois, je fais les percus, je vais chanter dans les programmes : y'a les mariages, les baptêmes.

Quand on demande l'argent ?

Yeah, je fais tout ! Tu dis moi [c'est comme si] je suis griot !

Et tu vas danser dans les *tànnëbéer* ?

Oui. *Way* ! Moi les *tànnëbéer* je danse bien ! » (Sidiki).

Sidiki considère le fait d'être griot au même titre qu'une appartenance ethnique, il les mets en parallèle avec son appartenance familiale culturelle de *Séeréer*. Les différences de castes, sociales sont ainsi souvent confondues avec les différences d'appartenance sociétales, ethniques.

La sortie de ces affiliations familiales et culturelles est pour Albert un décroisement social où l'envie doit primer dans le choix du métier :

« Avant c'était les griots seulement qui dansaient et tapaient, mais maintenant il n'y a pas d'"unique", tout le monde peut danser, peut être percussionniste. Tout le monde parce que c'est un métier maintenant, c'est pas une chose de culture, d'ethnie ou quoi, maintenant c'est une chose de passion, ça dépend de toi » (Albert).

C'est donc la mise en savoirs, le fait d'en faire un métier au-delà des assignations de castes qui modifie la structuration de la société vis-à-vis de l'art et l'ambivalence ressentie sur la définition du griot, de son rôle, de l'artiste, *etc.*

Tandis que la revendication d'un statut de griot et la défense des formes traditionnelles restent fortes, l'appropriation de la pratique s'ouvre à d'autres catégories sociales que celles préétablies.

Les systèmes d'apprentissages au sein de la famille, des apprentissages par frayage (Delbos et Jorion, 1984) qu'expérimentent les griots, se retrouvent aussi au sein des pairs, dans la rue.

6.2. De l'école de la rue

Les savoirs circulant, les non-griots vont peu à peu s'emparer des savoirs artistiques, en premier lieu par des systèmes de sociodidactie (Dumazedier, 1962) : « on apprend toujours seul, mais jamais sans les autres » écrit Carré (2015, p.13). Nous nous affilions ici à Schugurensky (2007), pour présenter la variété des apprentissages informels, qui propose une distinction devenue classique entre trois types de ces apprentissages : socialisation (fêtes de quartier), apprentissage fortuit (avec un « grand »), apprentissage autodirigé (avec un maître).

6.2.1. Foureul et fêtes de quartiers

Le sabar est comme nous l'avons vu précédemment, une tradition festive, une musicalité du quotidien, entendue et aguerrie depuis la petite enfance. Dans les quartiers populaires de Dakar et de sa banlieue, l'étroitesse des maisons favorise l'occupation des espaces publics et la vie familiale comme sociale s'organise dans la rue. Cette intériorisation du rythme et de la musique s'effectue en particulier dans les quartiers populaires car ce sont des quartiers « ouverts » Ainsi, la danse aussi investit l'espace public, comme en témoigne Hyacinthe :

« Comme Guédiawaye c'est en banlieue, comme tu sais y'a tout ! Y'a la danse, y'a y'a le foot y'a tout, donc j'étais à l'école, j'étais dans le foot, j'étais dans la danse, tu vois, et tout le temps y'a des manifestations qui passaient. C'était les années 93, 95, début d'*Oscar des vacances*, mais avant, avant *Oscar des vacances* des années 92, je me rappelle bien, surtout ça a déclenché en 92, lorsque le Sénégal a organisé la coupe d'Afrique. En 1992 la première fois que le Sénégal organisait, c'est là-bas que ma carrière de danse a commencé, raison pour laquelle j'ai dans ma tête. Lorsque le Sénégal jouait, on était gamins, on nous donnait des déguisements, des tenues. On était cinq : y'avait moi et des amis du quartier, on habitait ensemble, et comme on avait le temps, de danser individuellement, tout le temps il y avait les grands qui étaient dans le quartier qui nous voyaient disaient « les enfants là, ils sont là tout le

temps à danser du matin au soir, danser danser danser ». Et là on a commencé à organiser des « *foureur* ». « *Foureur* » veut dire tous les samedis, on se retrouve dans le quartier, chacun donne 200 ou 100 francs, on loue un animateur, une chaîne à musique et on loue des chaises, on organise, et là, si tu veux être au milieu d'une scène pour danser, tu donnes 25 francs et tu demandes, tu demandes « moi je demande cette musique, la musique de Youssou N'dour ou de Papa Wemba, ou celle de Salif Keïta, et j'offre ça à mon ami, à Hyacinthe, et à Aurélie » tu vois ! Et là on se retrouve à quatre au milieu, et là on crée des chorégraphies. On fait des chorégraphies. C'est comme ça que... c'est comme ça que j'ai commencé la danse. C'est comme ça que j'ai commencé la danse, moi et mes amis d'enfance, Et à bas âge, après le BFEM²⁰⁷ ». (Hyacinthe).

Les *foureur*, fêtes des quartiers populaires, reviennent assez régulièrement dans les récits des plus de 30 ans²⁰⁸. Pour ce danseur, le sabar ne s'apprend pas, on grandit avec dans le quotidien des quartiers populaires :

« Ici au Sénégal, tu nais, tu habites dans un quartier banlieue, tu es dans une famille pas très luxe, pas très riche, forcé, forcément tu vas apprendre à danser, même pas à apprendre, mais, tu grandis avec la danse, telle que la danse sabar, parce que c'est la danse universelle. » (Hyacinthe).

Seydou aussi, malgré qu'il soit griot, me dit aussi avoir appris en « trainant » dans les rues. Le sabar est un rythme de la vie (on l'entend régulièrement), et il rythme la vie (naissance, mariages...). C'est le son du quotidien, « [l]es gens apprennent d'abord à partir des expériences quotidiennes et de la multitude de forces éducatives présentes dans leur environnement » (Coombs & Ahmed, 1974, p. 232, cité par Brougère et Bézille, 2007, p.125). L'incorporation de la danse sabar tend aujourd'hui à ne plus dépendre d'une appartenance castée, mais elle dépend toujours fortement, tout du moins son initiation, de la fréquentation de quartiers populaires où espaces sociaux et familiaux sont étroitement liés et entremêlés. C'est en premier lieu avec les compagnons d'une même classe d'âge qu'opèrent les expérimentations.

6.2.2. Suivre sa classe d'âge

La prise en considération des classes d'âge est nécessaire en Afrique. En effet, les individus sont considérés au sein d'un groupe d'âge (ils peuvent par exemple être initiés ensemble) et vont être éduqués (en partie du moins), grandir ensemble, dans un esprit de solidarité, considérant leurs aîné·es comme dignes de

²⁰⁷ Brevet de fin d'études moyennes.

²⁰⁸ En demandant à plusieurs personnes, les *foueurs* ne se font plus.

respect par les expériences et savoirs acquis tout au long de leurs vies. Apprendre dans la rue c'est apprendre au contact des plus grand·es, et co-apprendre avec les camarades du même âge, au travers des activités journalières, mais surtout au sein des associations sportives et culturelle (ASC) installées dans chaque quartier, et au contact des sabars de rue qui évoluent de façon hebdomadaire. Accompagnant leur mère jusqu'à leur puberté (environ 10-12 ans)²⁰⁹, les enfants vont alors être les spectateurs mais aussi les acteurs de la danse, comme en témoigne la photographie ci-dessous.

Photo 21- L'envers d'un baptême, Médina, Mai 2016



Crédit photo : Aurélie Doignon

Cette présence des enfants, qui indéniablement sont là (il n'y a pas de système de garde nourricière) est une donnée importante dans l'apprentissage du sabar : les enfants des quartiers populaires, en accompagnant leurs mères aux fêtes, ont incorporé les rythmes, et ont indéniablement vu les danseuses se mouvoir, et les ont souvent même imitées (il n'est pas rare de voir un groupe d'enfants à proximité, imitant les femmes en dansant ou bien les musiciens en jouant sur des bidons). On retrouve cela sous la forme périsologique « *c'est notre tradition, notre culture* », qu'assèment les danseur·ses lors des entretiens. Ces situations

²⁰⁹ Ensuite, s'opérera la séparation genrée lors de ces fêtes : les hommes avec les hommes, à la mosquée, et les femmes au sabar.

informelles (Brogère, 2002 ; Tought, 2002) permettent l'apprentissage inconscient par le jeu et l'imitation des modèles que sont les plus âgés.

6.3 Aux écoles des ballets

Dans une forme de continuum des apprentissages de rue, des formations, appelées ballets ou compagnies ont émergées, encore dans la rue, dans des lieux en friche non formalisés pour la danse, mais qui en deviennent néanmoins par moment, consacrés.

« Aujourd'hui, même au Sénégal, y'a beaucoup de danseurs qui sont bons, mais y'a beaucoup de danseurs qui sont pas bons, parce qu'ils n'apprennent pas. Si tu n'apprends pas, tu peux pas être un danseur professionnel.

C'est-à-dire tu n'apprends pas ?

Oui, de partir sur les ballets ! De faire des répétitions, de partir voir les gens qui sont des artistes de l'époque, d'apprendre, parce que aujourd'hui y'a beaucoup de gens qui dansent sur un clip de danse et un clip c'est pas... On regarde ce qui est bon, on le met, on regarde ce qui est pas bon, on le jette. » (Claude).

Ce discours met en avant la complexité discursive de valorisation / dévalorisation des apprentissages : le rejet des clips car ce qui n'est pas bien exécuté peut être coupé au montage (on peut tricher sur la qualité des danseur·ses), la nécessité d'apprendre, au-delà de son statut social, et la valorisation actuelle pour la formation au sein des ballets. L'émergence des ballets au Sénégal reconfigure la structure sociale en s'imposant comme espace de représentation et de formation : être professionnel·le du sabar, c'est au moins être « passé » par un ballet.

6.3.1. Les écoles qui naissent dans la rue

C'est dans la ville qu'émergent les "écoles", dans des espaces particuliers. Parmi ces lieux, certains sont plus ou moins côtés, dotés en termes de locaux. Les lieux se formalisent pour la formation, mais ce sont avant tout souvent des lieux en friche (sable, lieux bétonnés sans toit, toits d'immeubles), des interstices urbains. Il est donc difficile de les dénombrer.

Photo 20 - Répétition du ballet Fambomdy



Crédit photo : Capture d'écran <https://www.youtube.com/watch?v=IMGLFTBcTDo>

Photo 21 - Répétition de la Compagnie SénégalAfrica



Crédit photo : A. Doignon

Photo 22 - Répétition du ballet Derkhé



Crédit photo : A. Doignon

Deux espaces de formation se distinguent: le ballet national et *l'Ecole des sables*. Ces écoles ayant une renommée internationale se situent dans des espaces géographiques et sociaux destinés uniquement à la pratique artistique et sont implantés dans des zones « prestigieuses ». Le ballet national répète dans le quartier des affaires (Dakar plateau), à l'intérieur d'un théâtre (fermé et consacré aux arts de la scène) ; et *l'Ecole des sables* a été construite dans le joli village touristique de Toubab Dialaw. Les pratiques se sont donc transposées dans des espaces, associées à du prestige dans la ville (nous pourrions apprécier, en annexe 2, la situation des lieux de répétition des autres ballets et compagnies étudiés).

Carte géographique : Lieu d'implantation du ballet national et de l'Ecole des sables



Photos 23 et 24 : Extérieur et intérieur du théâtre Daniel Sorano à Dakar



Crédit photos : DR

Photos 25 et 26: les deux principaux espaces de répétition et de spectacle de l'Ecole des sables à Toubab Diallaw



Crédit photos : ecoledessables.org

6.3.2. Quelle transmission dans ces lieux ?

Tableau 4 - Présentations des lieux de danse observés

	Lieu géographique	Locaux ?	Autour de quelle figure s'articule-t-il ?	Qu'enseigne-t-on ?	Temps de la répétition
Ballet rythmes africains de Pikine	Proche du marché artisanal de la ville.	Une salle de classe d'une école.	Idrissa Traoré	Chorégraphies mandingues	17h-20h 3x / semaine
Ballet rythmes africains de Guédiawaye	Guédiawaye, sur l'esplanade en béton d'un immeuble et sable devant.	Accès aux sanitaires de l'immeuble de bureaux pour se changer et boire.	Mame Cheikh Keita	Chorégraphies et musiques mandingues	17h-20h 3x / semaine
Ballet Kondjof	Avenue Cheikh Anta Diop, école Manguier III.	Une salle de l'école et sable de la cour	Omar Tacko	Répertoire de danses <i>Séeréer</i> et de sabar.	
Ballet Derkhlé	Centre Derkhlé 3, situé dans une école et un centre de loisirs. Dans ce lieu, il y a également des entraînements de Taekwondo, et derrière, l'on trouve un jardin ombragé, avec potager et plantes, où musiciens et danseurs ²¹⁰ se retrouvent, sous la fraîcheur et l'ombre que procure le grand arbre, pour boire du thé, manger avant les répétitions ou y donner des cours de musique particuliers.	Petite scène, à laquelle font face des gradins. Lors des répétitions de danse, c'est face à celle-ci que se positionnent les musiciens. Pas de toiture. Proche d'une mosquée et situé à l'arrière du bâtiment du service d'état civil de la mairie de Dieupeul Derklé.	Pape Dôro Lô	Ouvert à tou·tes ²¹¹ , pas seulement aux personnes souhaitant devenir professionnelles. C'est une instance de formation avant tout. Il s'agit surtout de danses mandingues. Le ballet répète trois jours par semaine, de 17h à 19h (jusqu'à l'heure de l'appel à la prière). Il apprend d'un côté aux femmes (rythme <i>Ballantin</i> par exemple), et de l'autre aux hommes (<i>Doudoumba</i> par	3x / semaine, de 17h à 19h (jusqu'à l'appel à la prière)

²¹⁰ Les femmes ne s'attardent pas avant ou après les répétitions, contrairement aux hommes, qui peuvent passer leur après-midi là.

²¹¹ L'un des danseurs est en situation de handicap (des suites d'une polyomélite).

				exemple), bien que les deux groupes peuvent aussi danser ensemble.	
Groupe Amazone	Toit de l'immeuble où vit la chorégraphe, à Liberté 6.	Non	Oumou Sow	Chorégraphies de sabar	
Ballet Fambondy	Centre au rond-point Kashba du quartier Parcelles-Assainies.	Centre de loisirs. Lieu bétonné, avec des murs, mais non couvert.	Dibi Sané	Danses du Sénégal et de sabar	3x / semaine, de 19h à 21h (alternance du lieu avec Wato Sita, 1 jour sur 2).
Ballet Wato-Sita	Idem	Idem	Bouly Sonko et Pape Moussa Sonko	Danses du Sénégal et de sabar	3x / semaine, de 19h à 21h.
Salle liberté 6	Liberté 6, rond-point grand Yoff	3 salles couvertes. Lieu non consacré à la danse spécifiquement.		Tous types de répétitions ou autres besoin de salle.	Selon disponibilités des salles.
Compagnie SénégalAfrica	Difficile à trouver ²¹² , situé à la périphérie de Pikine, Thiaroye m'est décrit comme un bidonville, un quartier « mal famé ». A côté d'un camp militaire, se trouve un autre camp, immense et désaffecté, tristement connu depuis le massacre du 1 ^{er} décembre 1944 par des gendarmes français. Il y a aujourd'hui des ruines, du sable et des cages de football. Après plusieurs minutes de marche, dans l'une des méandres du terrain, au fond, se trouve un terrain de basket bétonné et un petit amphithéâtre.	Non mais des gradins pour les musiciens et spectateurs.	Babacar Top et Ibrahima Sarr	Babacar fait un important échauffement, mêlant sport, yoga et danse contemporaine. La compagnie danse surtout le sabar, auquel les chorégraphes ajoutent des techniques contemporaines et pas mal d'acrobaties. Chorégraphies sur des rythmes de faux-lions et chants <i>Baay Fall</i> ²¹³ : rythmes avec beaucoup de <i>bàkk</i> donc beaucoup de cassures, qui mettent en valeur l'attaque et la dynamique du sabar dansé par les hommes.	lundi, mardi, mercredi de 17h à 20h
Centre culturel	Quartier HLM Lieu de répétitions et de stages	Plusieurs salles de répétitions		<i>Forêt Sacrée</i> , compagnie de danse	La plupart

²¹² Depuis Pikine, j'ai pris un bus, puis un « clando » pour finir sur de la marche. Arrivée près de l'hôpital et de la base militaire, même accompagnée d'une ami sénégalais vivant à Pikine, nous avons mis très longtemps à trouver, et ce malgré les indications d'un danseur par téléphone.

²¹³ « *Baay Fall dit toujours la vérité...* » ; « *mon oncle a un gentil fils, si ton oncle est jaloux, il n'a qu'à trouver un gentil fils ...* » ; « *Mame Cheikh Fall, Baay Fall...* ».

Blaise Senghor	dédié à la danse en priorité (il y a également du roller ou des arts martiaux).	bétonnées mais non couvertes. Une salle couverte.		mandingue créée par Joe Bouzhengui ²¹⁴ , mais aussi la compagnie <i>Africanaâm</i> , de danse « afro-pop », fondée par Pape Sangoné Vierra ²¹⁵ , Stages et répétitions de danses diverses.	des répétitions sont en fin d'après-midi /soir (16h-21h).
Ballet national « la Lingeer»	Situé en plein quartier des affaires (Dakar plateau).	Petite salle du théâtre Daniel Sorano, avec miroirs et fauteuils.	Bouly Sonko, puis Ndèye Bana Mbaye 2019 : Jean Tamba	Saynètes dansées qui racontent des histoires ²¹⁶ d'amour/désamour, tout en reprenant les danses <i>Tukulóor</i> , <i>Diola</i> , etc. Toutefois, mêmes pour les danses de répertoire des danses autres que le sabar, ce dernier se révèle à travers les sons du tama, propre au sabar.	Du lundi au vendredi, le matin de 10h à 14h
Ecole des sables	Village de Toubab Diallaw, au bord de l'océan et de la savane, à 50km de Dakar.	Lieu dédié à la formation des danseur·ses. Cases de logement et de lieux de vie. Deux grands espaces de danse (en plus de la nature) : un carré avec tapis de danse et gradin, ouvert sur la savane ; et un espace de sable rond couvert par une structure de fer et de bâches tendues.	Germaine Acogny, (danseuse et créatrice de la technique éponyme). Aujourd'hui sous la direction de Patrick Acogny.	Technique Acogny, Danses du continent africain, danse contemporaine, Hip-hop, ...	Stages de 3 semaines ou de 3 mois, proposés plusieurs fois par an.

L'apprentissage dans sa régularité et éprouvé dans des cadres de l'apprentissage validés, est le caractère *siné qua none* de l'accession à la professionnalité chez les danseur·ses. Claude insiste :

« Danseur pro même, y'a pas de secret : il faut apprendre, il faut aimer le truc, il faut vraiment aimer le truc, apprendre pour être quelqu'un. C'est pas [parce] que j'ai dansé à un *tànnèbéer*, tout le monde dit « ah oué, il danse bien », [que] ça fait de moi une star. » (Claude).

Nous recensons trois types de formations dans ces lieux (recensés dans le tableau ci-dessus) :

- La répétition : Un chorégraphe présente une chorégraphie qui est répétée durant des semaines, pour la préparation d'un concours (*Oscar des vacances* est le

²¹⁴ Décédé en 2016, j'ai eu l'occasion de danser avec lui en 2014.

²¹⁵ Décédé en 2018.

²¹⁶ L'histoire fait penser à celles des ballets classiques européens : des histoires d'amour avec quelqu'un qui intercepte, ou l'amour impossible.

concours qui revient le plus souvent dans le discours des danseur·ses, comme moment de formation pour eux/elles).

- Un apprentissage par adaptation, la transmission des pas comme des codes, par imitation sans correction de l'élève et des corps, ni directive d'intentions des mouvements et des expressions. L'apprentissage de chorégraphies s'effectue dans une visée lucrative et une optique de diffusion à l'international. Il s'agit de retranscrire l'exécution de pas donnés. Ici, la retranscription muséale alliée à la diffusion de ces spectacles dans les hôtels touristiques de Dakar marque une situation de folklorisation.

- Des lieux où la formation est complexe et intense (*Ecole des sables*, compagnie *SénéAfrica*, centre culturel B.Senghor...) où les apprentissages sont rigoureux, diversifiés (Yoga, Capoiera, etc.).

A y regarder de près, les deux premières formes de formations énoncées ci-dessus n'en sont pas vraiment : il s'agit d'exécuter plutôt que de comprendre, et de montrer plutôt que d'exprimer. La performance est plus gymnique qu'artistique.

6.3.3. Des paradoxes dans la formation

Après avoir énoncées les postures de formations ci-dessus, nous relevons une forme de paradoxe : en effet, les écoles et ballets prestigieux (*Wato Sita*, ballet national) sont des lieux de sélection et d'élection avant d'être des lieux de formation.

C'est l'apprentissage de chorégraphies dictées par un·e chorégraphe qui va être le principal objectif, et non une recherche sur le corps et l'expressivité : peu d'enseignant·es arrêtent pour reprendre les danseur·ses. Ces dernier·es ne sont que peu visibles en tant qu'individualité : ils forment un groupe. Enfin, dans certaines troupes (ou selon les jours), à la fin se crée un cercle d'improvisation. Selon les endroits, il m'est apparu comme un cercle festif et bienveillant (au sein des lieux de formation et de création) dans lequel chacun·e pouvait s'exprimer, mais dans d'autres, en particulier là où les danseur·ses sont très nombreux·ses, il se révéla à moi comme une zone de concurrence où il faut se battre pour aller au centre du cercle et ainsi se faire repérer par le maître de ballet (dans les lieux d'élection), en dansant le plus rapidement possible sans se soucier de la qualité de ses mouvements : investir l'espace et se faire voir devient l'unique objectif.

Dans ces ballets et compagnies, certains essaient de mimer les conventions des ballets traditionnels comme le ballet national, et d'autres s'inscrivent plutôt vers les danses de rue (dancehall, hip-hop) ou les rythmes *Baay Fall*, tandis que d'autres encore élaborent un mélange des deux. Pour Neveu Kringelbach et Skinner (2012, p.143) les "ballets traditionnels" sont néo traditionnels : danse, musique et théâtre sont un mélange de récréation de la culture locale.

Parmi les compagnies que j'ai pu observer, *SénéAfrica* et *Afrikanâam* sont celles où tous les danseur·ses me paraissaient investis et participaient du processus créatif, les obligeant à s'ouvrir vers d'autres styles de danse (voir vers l'acrobatie²¹⁷ ou la capoeira). Il s'agit pour ces compagnies, d'un vrai entraînement du danseur, avec des dimensions liées aux corporéités, aux esthétiques. Ici, des mises en corps apparaissant adidactiques (improvisations, etc.) vont opérer à l'aide de procédés didactiques (Brousseau, 1990, p.321) comme la recherche, la mise en disponibilité du corps à l'improvisation, et des exercices aidant à l'improvisation et de fait, à la dévolution didactique²¹⁸, que Sarrazy définit comme « [l]a tension qui naît de cet impossible à dire mais qui voudrait être dit est le point nodal de tout enseignement » (Sarrazy, 2007, p.31).

A l'inverse, le ballet national par exemple, ne forme pas aux structures corporelles, à la compréhension du corps et de l'espace, mais se veut très contraignant, "éducatif"²¹⁹, afin d'asseoir son autorité en tant qu'institution reconnue auprès des danseur·ses (et du public). Voici comment Amadou (danseur au ballet national) me raconte l'appréhension qu'il avait avant d'y rentrer:

« Après en 2015-16, je suis allé au ballet national, et j'ai entendu qu'il y avait des auditions, pour la danse, et j'ai pas voulu y aller, parce que je me disais que moi je suis pas ... au ballet, tu es canalisé quoi ! Tu n'es pas le danseur hip-hop que personne ne canalise, il s'entraîne là, il part là il fait son truc.

Tu veux dire qu'on ne laisse pas la part à ton expression, tu dois faire « tac tic tac » et tu fais pas ça en plus ?

On te laisse pas, y'a des règles. Y'a des règles, y'a des choses qu'on dit que tu dois faire. Exemple tu peux pas avoir les cheveux blonds, boule à

²¹⁷ Le groupe *SénéAfrica* travaille particulièrement les acrobaties, bénéficiant d'un environnement matériel propice : un terrain sablonneux.

²¹⁸ Ils vont également s'exercer à la transmission : les danseurs vont alterner lorsqu'une personne veut prendre des cours afin que chacun fasse l'expérience d'être pédagogue.

²¹⁹ En wolof, "éducation" se réfère au mot « fouet » (*Yar*), révélant donc une expérience de dressage et un contrat didactique très hiérarchique et disciplinaire que met en relief ce terme.

zéro²²⁰, tu dois pas avoir les couleurs, tant de cheveux, tu dois être normal, comme ils disent ...« normal », parce qu'ici, ils disent ça parce qu'on dit souvent que les danseurs qui ont des rastas, il sont mal vus, parce que les locks, c'est... souvent, les gens qui ont des locks et tout, ils sont pas des références, parce qu'ils font du n'importe quoi, du coup c'est ça qui a gâté un peu l'image des dreads locks ici au Sénégal. Nos parents, ils le perçoivent pas trop bien ils disent que les gens qui ont des dreads locks c'est des fumeurs de beuh et ils font du n'importe quoi et tout. » (Amadou).

Le ballet se veut une institution de prestige et de reflet du Sénégal, il impose des règles strictes, à la manière de certains conservatoires ou opéras d'Occident. Pour Castaldi, le Ballet national du Sénégal apparaît stratifié et complexe, assombri par les antécédents de la performance africaine. Elle pointe la difficulté à accomplir une étude approfondie de cette structure. (Castaldi, 2006, citée par Bennahu, 2009). Le ballet est d'ailleurs performatif : le prestige vient de son nom « ballet national du Sénégal », appelé aussi « la Lingeer²²¹ », et souhaite avant tout faire voir et faire-valoir plutôt que former. Les ballets ne se structurent pas autour des savoirs mais autour de compétitions, et de gains de visibilité. Ils constituent des situations de validation (quand l'apprentissage dans la famille est une situation d'action) (Brousseau, 1989, p.96). Il y a donc plus de sélection dans ces formations que de véritables transmissions des savoirs. Le milieu n'est pas favorable à une réelle dévolution dans la situation, aussi didactique soit-elle (en théorie). En fait, les ballets permettent l'acquisition d'un savoir opérant dans la situation précise qu'est le ballet et la scène.

Une formation détenant aussi une compagnie (*Jant Bi*) se démarque des autres, en particulier pour sa qualité et ses relations privilégiées avec l'étranger (diffuseurs, chorégraphes) : *l'Ecole des sables*.

6.3.4. *L'Ecole des sables : un exemple d'institutionnalisation à l'européenne de la danse en Afrique*

Participer à des stages est important pour les danseur·ses de Dakar : découvrir un travail autre, de nouvelles gestuelles et des approches de la danse différentes. Cela permet aussi d'avoir un diplôme, premier gage de formation formelle.

« tu vois, dans ce stage là, moi j'ai adoré, c'est comme ça que j'ai découvert, donc les stages c'est important, parce que quand tu fais des stages, subitement, y'a quelque chose qui naît, qui naît en toi,

²²⁰ Lors de notre entretien, il porte les cheveux courts et blonds.

²²¹ Lingeer = femme noble.

sérieusement, si tu aimes ça, tu vois vraiment que ça grandit, ça devient autre chose, ça grandit après tu veux le partager, tu veux que ça naisse sur quelqu'un d'autre, le genre de truc comme ça, donc c'est ça quoi. » (Constance).

Ainsi, c'est *l'Ecole des sables* qui revient le plus dans la valorisation d'une formation diplômante et ne s'attachant pas à un seul type de danse.

Fondée en 1998²²² par Germaine Acogny, (danseuse et créatrice de la technique éponyme) et Helmut Vogt, l'école a pour mission première de former les danseurs africains²²³. Toutefois, elle reste ouverte aux étrangers, mais à des tarifs très différents. Des chorégraphes de renom : R.Orlyn, O.Dubois, R.Chopinot, M.Béjart, pour ne citer qu'eux, sont venus à *l'Ecole des sables* pour auditionner des danseur·ses. Cela souligne la renommée de l'école, qui devient un "vivier" pour les chorégraphes cherchant des danseur·ses africain·es pour leurs créations.

L'Ecole des sables s'institue dans la continuité de *Mundra Afrique*, centre de perfectionnement et de recherche à destination des futur·es interprètes du spectacle vivant (Le Moal, 2008, p.176) fondé en 1977, par Maurice Béjart et le président sénégalais Léopold Sédar Senghor et dont la direction fut octroyée à Germaine Acogny. Les deux chorégraphes avaient notamment pour objectif de « moderniser » la danse en Afrique. Ce résultat, Senghor souhaitait y accéder par un savant mélange d'enracinement et d'ouverture. (Bourdié, 2015, p.2). C'est ainsi que le premier *Festival mondial des arts nègres* eut lieu à Dakar en 1966, suivit de la création d'un ministère (et d'un budget conséquent) dédié à la culture.

a. Entre adoration et mise à distance

Comme plusieurs danseur·ses du panel, Constance, artiste éclectique (Hip-hop, dance hall, rock acrobatique, sabar, contemporain) cite G.Acogny comme référence dans la danse :

« La maman Germaine Acogny, je l'adore, j'adore sa douceur, j'adore sa tendresse, sérieusement, je l'adore beaucoup. Chaque fois je la regarde danser, à chaque fois que je la regarde danser, y'a une énergie, y'a un amour que que je partage, que je vole ! Elle le partage avec nous quand elle danse, elle le partage mais parfois j'ai envie de voler sur le champ

²²² Pour en voir plus à ce propos : ecoledessables.org

²²³ Entretien du 31/08/17 avec P.Acogny. Pour plus de précisions, voir annexe 10.

des gens, des trucs comme ça et c'est bon quoi sérieusement. »
(Constance).

A l'inverse, d'autres danseurs revendiquent le fait de ne pas avoir intégré cette formation, comme Saloum et Hyacinthe. Selon eux, l'école met un voile sur ses propres talents : le danseur qui y a fait ses classes lui sera toujours affilié, qu'il le veuille ou non. Renoncer à *l'Ecole des sables* et à ce processus, c'est préserver sa liberté, son indépendance artistique, et permet de se revendiquer comme « soi » et autodidacte, et non pas d'une descendance de maître, redevable.

La méthode Acogny s'est nourrie de l'influence d'autres danseur·ses chorégraphes, contribuant à l'émergence de l'école. Saloum²²⁴ raconte qu'il a formé des danseur·ses qui ont ensuite été à *l'Ecole des sables*.

«Germaine elle me connaît, j'ai bossé avec elle, j'ai formé, je ne sais pas si tu as regardé sa chorégraphie « Fagala », sur le génocide rwandais. J'étais là-bas Elle a fait une chorégraphie là-dessus, ça s'appelle « « Fagala » [...] On se connaît ! Parce que j'avais créé un groupe et tous mes élèves, les meilleurs élèves que j'ai formés, étaient chez Germaine Acogny. C'est Ibrahima N'diaye Kaolak, tu le connais ? [...] J'ai formé beaucoup de grands danseurs, mais ils ont oublié tonton Saloum. J'ai formé de très bons danseurs pour les donner à Germaine Acogny, elle avait besoin de bons danseurs pour former sa troupe. Germaine a même pris la technique de Saloum : ne pas vouloir imposer quelque chose, mais plutôt donner une thématique, et laisser les gens improviser dessus et leur dire « tu gardes ça », et ensuite, tout ce que l'on a gardé, les uns apprennent aux autres. » (Saloum).

Dans ce récit la reconnaissance vient de la formation dispensée, qui a permis à d'autres danseur·ses d'évoluer, d'avoir une carrière notable. On perçoit toutefois le regret de ce formateur de ne pas être récompensé pour son travail (car c'est la formation à *l'Ecole de sables* qui est perçue comme la plus prestigieuse).

b. Une école à ciel ouvert, une ouverture au monde

L'évocation de *l'Ecole des sables*, à mes oreilles remonte à plusieurs années, par des danseurs, des étoiles plein les yeux. Gabonais, congolais, burkinabais... J'ai peu à peu compris que c'était LA référence en termes de formation de danses en Afrique de l'Ouest. Elle représente un tremplin vers la professionnalisation et l'Europe, puisque je rencontrais ces danseurs en France.

Alioune me retranscrit ce que Germaine Acogny leur dit au début de la formation à *l'Ecole des sables* : « A *l'Ecole des sables*, tu rentres avec unealebasse vide,

²²⁴ Discussion informelle, septembre 2017

tu ressorts avec une calebasse remplie. ». Il m'explique que tout le monde a ses bagages, mais qu'il faut savoir les exploiter.

« On ne peut pas répondre à la question « qui tu es ? » mais on peut t'aider à trouver quelle danse te convient »²²⁵ décrit Patrick Acogny.

L'école permet aussi l'accès à d'autres institutions (Alioune a été ainsi auditionné pour une résidence formation de 3 mois au CND à Paris, Khalifa et Sérigne ont été repérés par d'autres chorégraphes et ont, comme Samba et Mariama, tournés avec la compagnie Jant-Bi, compagnie de G.Acogny).

L'école se veut un centre de valorisation des « danses noires » mais met l'accent aussi sur les apprentissages des danses classiques et contemporaines. Patrick Acogny lui-même me raconte que sa mère voulait qu'il soit formé à la danse classique. En effet, Sorignet rappelle que :

« la danse classique est enseignée dans des "institutions totales" qui dressent les corps à la docilité (Foucault, 1975). Ces institutions sont le lieu d'apprentissage d'une technique corporelle mais aussi et surtout d'une vision du monde basée sur la hiérarchie, la discipline et l'ascétisme. » (2004, p.35).

Or, c'est ce qu'est *l'Ecole des sables* : des règles strictes pour affirmer une autorité et une discipline qui devra se ressentir dans la danse. De plus, la référence que font les danseur·ses à G.Acogny, qui est idolâtrée et appelée « maman Germaine » met bien en avant le fait que c'est elle qui les a formés (formellement, qui a formalisé leur professionnalisme) et marque une notion de prestige, et de redevabilité envers sa personne, dont ils/elles ne font pas l'économie de la citation.

L'Ecole des sables reste une grande (et une des rares) opportunité de formation et d'ouverture au monde, à de nouvelles techniques de corps et d'enseignement pour les artistes du continent africain et d'ailleurs.

« On partait juste à *l'Ecole des sables*, souvent. On a la possibilité de partir là-bas, ils nous soutiennent. Eux aussi c'est des gens qui nous ont vraiment ouvert l'esprit, ouvert le cœur de l'art. Dans notre vie, des gens trucs comme ça, ils nous ont fait découvrir un monde, un monde vraiment fusionnel, un... dans ta danse tu deviens international, tu deviens pas seulement un danseur hip-hop, tu deviens un danseur ouvert, à tout. » (Constance).

Elle offre de nouveaux cadres du savoir, de l'expérience et de l'expérimentation que les danseur·ses auraient difficilement expérimentés ailleurs au Sénégal. Ces

²²⁵ Iya tundé, la Mère est revenue - Teaser, de Laure Malecot. <https://www.youtube.com/watch?v=MuaYit6TiDg>

nouveaux cadres « trans-forment » (Brougère et Bézille, 2007) l'activité en la réinterrogeant, en déconstruisant les acquis antérieurs et en s'emparant de nouveaux codes, ceux en particulier à l'œuvre dans les compagnies et sur les scènes de danse internationales.

Néanmoins, l'école rejoue le fait de former les artistes racisés aux danses occidentales, le classique y étant perçu comme une base. C'est toujours « les conformer aux normes existantes » Cukierman (2018, p.90), faire exister les danseur·ses en tant que tel·les, reconnaître leur professionnalisme, du fait de cette formation aux élémentaires des danses d'Occident. Et c'est bel et bien la danse classique (et contemporaine) que l'on trouve toujours érigée en graal du savoir dans le champ de la danse. G.Acogny, en se légitimant vis-à-vis des normes du champ chorégraphique du Nord, met à distance les autres formes de savoirs et d'apprentissage de la danse, et en particulier celles qui opèrent en Afrique ; c'est ce que Chevallard et Mercier (1987) nomment *l'obsolescence des savoirs*. Aujourd'hui, la danse contemporaine, du fait de son insertion sur les scènes du monde, constitue aussi un pré-requis pour les danseur·ses du continent africain. Toutefois, cette école, malgré ses difficultés économiques (*l'Ecole des sables* joui d'une renommée internationale, mais est menacée depuis 2015 car son coût de fonctionnement est de 200 000 euros par an²²⁶ et ne reçoit plus assez d'aides²²⁷), sait se renouveler car G.Acogny va commencer un partenariat avec le *Tanztheater* (Pina Bausch) de Wuppertal, qui va potentiellement donner un nouveau souffle à la création, à la formation, mais aussi à la diffusion de spectacles en Afrique²²⁸ (voir annexe 8).

Germaine Acogny, en ouvrant son école a entamé une forme de lutte, et son autorité est aussi à considérer au prisme de ses relations/formations/diffusions en Occident. Les femmes, peu citées comme référence, trouvent cependant une place

²²⁶ Entretien avec P. Acogny, directeur de l'école.

²²⁷ Niasse Ba, Le Monde 13/12/18 « Créé sous le statut d'association, l'établissement tient depuis vingt ans en grande partie grâce aux subventions étrangères. Or, depuis 2017, la fondation hollandaise Doen, principale partenaire de l'école, ne peut plus suivre. Son retrait a créé un manque à gagner pour les 200 000 euros nécessaires au fonctionnement annuel. » « Les 10 millions de francs CFA (15 000 euros) récemment offerts par le ministère de la culture du Sénégal n'y suffiront pas. La contribution est trop faible. « *C'est dur pour nous d'accepter, mais on peut comprendre ce geste parce que le budget du ministère est faible. En fait, c'est la culture qui n'a pas vraiment de place en Afrique* » déplore M. Vogt. »

²²⁸ Information que j'ai pu avoir en avant-première par une doctorante établie à Wuppertal et confirmée par le film *Move ! Sénégal*, diffusé sur ARTE le 02/06/2019. <https://www.arte.tv/fr/videos/083956-001-A/move-senegal/> . En juin 2019, on peut alors voir cette collaboration programmée par le Théâtre de la ville pour juin 2020 (*Le sacre du printemps*).

dans l'occidentalisme²²⁹. Ainsi, nous allons à présent voir les formes d'apprentissages auprès d'ainés.

6.4 Apprendre auprès d'un maître : patronage

Malgré une introduction dans la danse par imitation des mères, les danseur·ses recherchent ensuite des « patrons » pour se professionnaliser. Ces derniers sont désignés sous diverses appellations dont les plus fréquentes occurrences sont : « metteur en scène », « maestro », « maître de ballet », et enfin « chorégraphe ».

6.4.1. La notion de filiation

La passation du savoir dansé s'articule autour de formes de filiation et d'organisation de la filiation (Chopin, 2016) que les passeurs, pour être reconnus comme tels, doivent instaurer. La filiation permet aux personnes instituées comme possédant le savoir incorporé (les passeurs de savoirs) de détenir (à la manière du compagnonnage) une hérédité pédagogique (de filiation).

Alors que la notion de protection et de formation des plus jeunes n'est pas anodine dans la transmission de la danse sabar, la vidéo a un grand intérêt sur le plan didactique, concernant l'imitation des aînés. Par exemple, voici ce que Madiama, explique :

« J'ai regardé les frères de mon père qui dansaient avant, et ils sont tous aux Etats-Unis en train de danser, j'ai fait des recherches sur l'internet et je suis allé sur leur site pour regarder comment on donne à une élève à danser, comment tu apprends, comment tu peux apprendre à quelqu'un à danser, les détails par détails, je l'ai appris en regardant le frère de mon père Babacar Mbaye.

En regardant ses vidéos?

Oui, en regardant ses vidéos Babacar Mbaye, sur les vidéos de Aziz Faye *ak*²³⁰, et Babacar Mbaye. Aziz Faye, Kristna, Adama Diop, Elhadj Gueye. Parce que, moi je ne connais pas [les danses d'] hier, je connais que [celles d'] aujourd'hui. Donc j'ai regardé les gens qui dansaient hier. J'ai regardé les gens qui dansaient hier pour que je puisse avoir les [danses d'] hier et [d'] aujourd'hui, et je le mélange ! » (Madiama).

Comme le soulignent ces propos, on apprend en regardant, cela sollicite notre empathie et notre perception kinesthésique (Marquié, 2016). Madiama a ainsi intégré non seulement des schémas du corps, des attitudes corporelles du

²²⁹ Elsa Wolliaaston, Irène Tassembédo, Norma Claire...

²³⁰ Ak = et (en wolof)

danseur, mais a aussi appris à transmettre la danse, incorporant une approche pédagogique de celle-ci, en plus de celles artistiques, esthétiques, émotionnelles. Il a ainsi pu éprouver le fait de donner des cours de danse, suite au visionnage de l'enseignement que donnent ses oncles. C'est aussi un style (incorporer les attitudes de danse des pères/pairs) que permettent d'appréhender et de sélectionner les vidéos ou l'imitation de visu.

Tumaani a suivi un musicien malien dans les cérémonies (baptêmes et mariages) afin d'apprendre la culture d'origine de son père, puis il a suivi une tante danseuse de sabar et de danse contemporaine (Miss). C'est en assistant régulièrement à ses répétitions, en tant que simple spectateur, qu'il a intégré la danse « naturellement » :

« Et puis j'ai commencé là-bas avec Miss, c'est elle qui m'a beaucoup inspiré, ensuite je suis...quand je partais de l'école dès fois je courais à 17h pour venir là, au centre culturel Blaise Senghor, pour regarder la danse traditionnelle sabar et djembé et tout ça. Et c'est ça, la vision là, c'est ça qui m'a donné les pas naturellement, parce que j'ai pas appris très longtemps la danse, j'ai pas appris très longtemps donc c'était des choses que je voyais depuis petit, donc après, quand je voulais le pratiquer, je l'ai fait vite vite vite comme ça. Ça vient, *taf taf taf*²³¹. » (Tumaani).

Cette idée de « regarder » les autres, d'imiter les grand·es, c'est ce que font tou·tes les danseur·ses, du moins au début de leur carrière, afin de correspondre à une gestuelle appréciée. Seydou lui, me dit « voler » et « échanger » les pas qui lui plaisent aux autres danseur·ses.

6.4.2. L'apprentissage auprès des « Grands »

a. Passeurs

Malgré l'émergence de nouvelles formations, l'apprentissage auprès d'ancien·nes reste valorisé. En effet, le sabar relève d'un apprentissage patrimonial (Vitti, 2015) à plusieurs égards. Tout d'abord, il s'inscrit pour un·e danseur·se ou un·e musicien·ne né·e dans une famille *général*, d'une patrimonialisation familiale. Ensuite, pour les autres danseur·ses, l'identité sénégalaise que revêt le sabar est toujours affirmée. C'est alors ici une patrimonialisation patriotique, de ce que les personnes décernent comme étant « la culture » sénégalaise.

²³¹ *Taf taf* = rapidement (en wolof)

La référence aux ancien·es, aux grand·es, aux vieux et aux vieilles est gage d'apprentissage du sabar « officiel », celui perçu comme ancestral.

« Waw²³², il y a des sénégalais comme nous qui n'ont pas étudié. Normalement, pour que tu danses sabar, normalement pour connaître les bases et les techniques, tu dois aller sur les pères, nos anciens, pour t'asseoir avec eux, travailler avec eux. » (Sidiki).

Hyacinthe ne cite aucune référence, hormis Mickael Jackson, dont il faisait l'imitation enfant, et Pape Sy. Il revendique le fait d'avoir appris seul et d'avoir enseigné à beaucoup, se retrouvant (dans son discours) avant tout lui-même dans une position de modèle.

Sorignet (2004) nomme "passeur" celui qui a entraîné quelqu'un·e dans la danse. La transmission de la danse se fait par des références à des « grands », ou des « ancien·nes », c'est-à-dire des artistes qui font autorité en la matière. Même si c'est souvent l'âge qui force le respect, l'exemple d'Albert permet de montrer que ce n'est pas toujours le cas (c'est plutôt l'âge dans la pratique). Cet apprentissage est une fierté à la fois pour l'élève, mais aussi pour l'enseignant qui parvient à élever l'un de ses élèves à un haut niveau et qui pourra alors le citer comme exemple.

« J'ai formé Pape Ibrahima N'Diaye Kaolack, « Ba » Babacar Boloti de la Suisse, et Omar Gueye Sene, on l'appelle Omar Sene, sur Facebook c'est « Omar Sene danse », Cheikh Sow. J'ai formé Cheikh Sow et Assar. Ils sont tous à l'étranger, tous. Mais le seul qui revient ici, à chaque fois qu'il revient ici il vient prendre des cours avec moi, il me dit « grand, j'ai un problème, je voudrais faire ça, ça, ça, je voudrais monter une chorégraphie sur ça, et je veux que tu m'aides à monter ça. Donc par jour je te paie tant, et ça doit durer tant. » J'ai dit « ok ». Je viens, je ne danse pas, je m'assois, je le regarde faire « hé, ce que tu as fait tout de suite, tu me le gardes », il continue de danser, on joue du sabar, du djembé, il danse, mais je récupère les trucs. Chaque artiste que je connais qui danse, je lui dis « ça, ce que tu as fait tout de suite, tu le gardes, tu l'oublies pas ». Après je leur dis « tout ce que vous avez, vous venez le verser une par une, on monte ». Ils font l'échange, après on fait le montage. » (Saloum)

L'idée du don / contre-don (Mauss, 1923), et de la revalorisation de l'enseignant au retour de voyage de l'élève, est ici mis en avant par Saloum, qui estime que la plupart de ses élèves ont oublié où et surtout avec qui ils ont appris. « Le savoir c'est au départ, un moyen de se faire reconnaître » (Delbos et Jorion, 2009, p.133) ; se faire reconnaître par les « grands » et les « petits » pour être à son

²³² Waw = Oui (en wolof).

tour le « grand » de quelqu'un et transformer la servitude en maîtrise. Ce savoir transmis du « grand », respecté du « petit », est une transmission certes explicite avec la démonstration et l'apprentissage ardu de pas de danse, mais ce sont surtout des savoirs implicites, le « cadre du savoir » (Delbos et Jorion, 2009), qu'il est primordial d'acquérir et de transmettre, afin de s'insérer dans la communauté de pratiques dont le/la danseur·se partagera le sens (Wenger, 2005). Dans ce cadre, le « grand » est non seulement garant d'une formation technique, mais avant tout d'un apprentissage social de ce qui est attendu d'un·e danseur·se (au sein de la société en général et du microcosme des danseur·ses en particulier) et de l'insertion de son élève au sein de la communauté de la danse. De fait, si l'élève réussit plus tard à vivre de la danse, sa fierté et son panache ne seront que plus grands.

Albert a été « *emmené par un grand* », d'abord dans la fabrication des instruments, puis à fréquenter les ballets avec « *ce vieux là* ». Il a ensuite perpétué le processus de transmission à son tour :

« Moi avec mes petits frères, on a initié de continuer ce travail du vieux là. Ce moment-là, on m'a pris comme metteur en scène²³³. Parce que je suis le doyen, j'ai d'autres petits, je dois faire le ballet avec. C'est l'héritage.

C'est toi le vieux maintenant ?

Je suis pas le vieux mais je suis le doyen, parce que parmi le ballet, y'a des gens qui sont plus âgés que moi. » (Albert).

Albert et Saloum, expriment non sans orgueil qu'ils ont formé des « petits », qui sont ensuite allés dans les ballets :

« Mes petits, ils ont grandi y'en a beaucoup qui sont à *Fambomdy*, c'est moi qui leur ai appris à monter sur scène. (...) ils ont fait la fierté de mon ballet, quand tu enseignes à quelqu'un ... c'est une fierté qu'ils réussissent, comme moi on a fait mon professeur. » (Albert).

Madiama fait continuellement référence à son père et à sa famille, tant dans nos entretiens que sur les réseaux sociaux. Il se réfère à ses oncles (expatriés aux Etats-Unis) et à sa tante, qu'il prend en référence dans l'enseignement de la danse :

²³³ « Metteur en scène » est régulièrement utilisé par les danseur·ses au sens de « chorégraphe ».

« Ils font des estages, donc le premier estage que j'ai dansé, c'était le stage du frère de mon père, même père même mère²³⁴, et là il est venu ici, avec ses élèves, il m'a dit que « aujourd'hui c'est toi qui donnes le cours », donc c'est le premier jour que j'ai donné le cours, j'ai donné le cours et après il m'a dit « mais comment tu as fait pour savoir comment apprendre à quelqu'un ? » je lui ait dit « j'ai fait des recherches sur toi, Aziz Faye, Krishna, Adama Diop, Elhadj Gueye, tout ça, parce que c'est vous qui connaissez hier, moi je connais que aujourd'hui ». Donc si tu veux y arriver sur la danse, il faut que tu aies hier et aujourd'hui. Et la pédagogie. La pédagogie, je l'ai apprise par Yama. Yama, la reine de sabar, c'est ma tante. C'est ma tante, elle aussi quand elle fait des estages ici, elle vient me trouver, elle me prend sur un stage pour que j'apprenne à ses élèves à danser ; mais le moment où j'apprends à danser à ses élèves, j'apprends sur elle la pédagogie. La pédagogie. Jusqu'à ce que j'ai la pédagogie. Donc j'ai commencé à évoluer sur la danse. Avant que j'évoluais sur la danse, ici je dansais, les gens me riaient parce que « ah, tu ne sais rien ! », mais du moment où j'ai fait les recherches, jusqu'à avoir ce que je veux, maintenant quand je danse les gens crient ! Les gens viennent sur moi, tout ça, donc à ce moment là j'ai commencé, j'ai donné des cours de danse à Yama, à ses élèves, à Babacar Mbaye, y'a un gars qui vivait en Finlande aussi. Y'a un gars aussi qui s'appelle Mohammed Gueye, qui vit en Angleterre, chaque année, chaque année il vient et il me prend pour ses élèves. Aussi, j'ai fait la caravane francophonie. Caravane francophonie ça veut dire que les pays que la France a colonisés en Afrique, j'ai fait une caravane avec des françaises, des italiennes, tout ça ils sont venus ici, on a pris un grand bus avec l'autorisation de l'Etat, l'Etat du Sénégal, donc on a fait une caravane.

C'est l'Etat du Sénégal qui finançait ?

Ce moment-là c'est l'Etat du Sénégal qui a financé cette caravane. Mais c'est pas un grand financement, c'est un petit financement, mais après c'est Yama²³⁵ et une française qui s'appelle Léa qui ont sortis leur argent et qui ont financé encore ce projet. Donc on a fait une caravane, une caravane du Sénégal jusqu'au Mali. Mali jusqu'au Burkina Faso, pour faire un échange de danse, malien- sénégalais, burkinabais-sénégalais-maliens, et 2 ivoiriens aussi qui ont quitté la Côte d'Ivoire pour venir nous rejoindre au Burkina, au Burkina Faso. Donc quand ils sont venus pour nous rejoindre on a mélangé la danse sabar et la danse malienne et la danse burkinabaise et ivoirienne, mais ce qui est lourd sur cet échange de danse, la danse de sabar est lourde et difficile, et aussi c'est une danse qui est riche, très riche, donc j'ai fait un échange avec tout cet... les maliens, burkinabés, ivoiriens, après on a fait une grande chorégraphies, après on est venus avec les maliens, les burkinabés, tout ça au Sénégal, on a été au Grand Théâtre, cet spectacle, on l'a présenté au Grand théâtre, devant le président de la République et devant le ministre de la culture. Aussi, j'ai été en Casamance aussi pour donner la danse à des élèves, y'a des américaines y'a des françaises, y'a des italiennes, aussi j'ai fait ça.» (Madiama).

²³⁴ Du fait des mariages polygames, (mais aussi les fraternité d'adoption –il n'est pas rare de dire de son cousin qu'il est un frère), ou encore des adoptions (les familles sans ressources « confient » leur enfant à des personnes amies ou de la famille pour l'élever), la lignée parentale est souvent précisée.

²³⁵ Professeure de danse sabar en France.

b. Chercheurs-créateurs

Aby, Madiama et Hyacinthe me disent « *faire des recherches* » sur la danse, ce dernier en se rendant dans les différentes régions du Sénégal, et en particulier dans sa région natale de Casamance, afin de découvrir des danses, de nouvelles gestuelles, et d'en incorporer des extraits à son gestuaire, et à ses créations pour les rendre riches et uniques. A travers cet emploi du champ lexical du chercheur, ils marquent un travail intellectuel qu'ils n'ont pas pu traverser dans le cadre scolaire mais qu'ils effectuent désormais en tant que danseur·se. Ils marquent surtout une démarche de création artistique qui ne se cantonne pas aux danses de répertoire, une approche différente de celles de leurs confrères/consœurs ; ainsi qu'une démarche de recherche didactique pour Madiama. Cet apprentissage non formel marque néanmoins une volonté de s'inscrire au sein d'un appareil formel de reconnaissance de son talent d'artiste et de créateur. Cela relève du « curriculum caché » et du « défi de reconnaissance » (Schugurensky, 2007) en jeu pour valoriser ce vocable du corps et cet apprentissage non formel qu'est la recherche du corps et par le corps de gésités nouvelles.

Devenir le « grand » c'est en montrant l'exemple, un moyen d'acquérir de la reconnaissance et un rôle social.

« Je suis danseuse, en même temps je suis révolutionnaire. Certaines danseuses ont peur du public et vont fumer ou boire pour affronter le public (...) Un artiste, c'est un éducateur, il doit montrer l'exemple. » (Aby).

Aby se perçoit déjà comme modèle à suivre, la danse structurant les corps et les esprits : elle se départit ainsi des affiliations multiples destinées aux danseur·ses : petite vertu (elle dit ne pas être extravagante²³⁶), consommateur·trice de drogues.

Ainsi, la formule la plus appropriée pour le cas de la formation avec un parrain, serait celle de « répétition guidée » de Rougoff (2007, citée par Brougère, 2016), un apprentissage guidé par une autorité de référence dans le domaine (ou pour la personne qui reçoit finalement) mais dans un lieu informel. Suivre les grand·es mais aussi, nous allons le voir, ses ami·es est une des portes d'entrée dans la danse, autant que le défi de la compétition d'*Oscar des vacances*, qui a fait

²³⁶ Elle était pourtant très maquillée lors de l'entretien et je l'ai revue plusieurs fois avec des perruques différentes et de couleur et des vêtements voyants.

éclore de nombreuses carrières. Mais pour d'autres, c'est le hasard qui les a fait entrer dans la danse.

6.4.3. *Le hasard de la danse*

Le cas d'Aminata est intéressant car il diverge des attraites pour la danse « prédéfinis » et établis par un destin. Elle me raconte son parcours :

« A l'Ecole des sables, je suis partie là-bas comme femme de ménage, je faisais le ménage, la cuisine, je travaillais. Après des années, années, parce que j'y étais en 98, j'étais encore plus petite, jusqu'à 2002, en 2000 j'étais là, après on fait des animations, Germaine elle m'a vue, elle m'a appelée, elle m'a dit « mais Aminata, il faut que tu danses ! » j'ai dit « qui, moi ? Je veux pas danser » elle m'a dit « Mais il faut que tu viennes avec nous parce qu'on a vu quelque chose de toi », j'ai dit « ah bon ? ». Après en 2002, elle m'a invitée, sur un stage, je prends 9h jusqu'à 11h, après j'arrête jusqu'à... pendant 3 mois. Le deuxième stage, elle m'a prise encore, c'était 2003 j'ai fait une formation encore, plus j'ai fait une création dedans, c'est ma deuxième année pour faire le stage. Là, je commence à continuer à partir d'ici, je fais beaucoup de choses, je fais beaucoup de tournées aussi, j'ai fait Opéra de scène, opéra Africain, au Mali. On a fait 3 ans là-bas, on a fait des tournées en Europe, tu vois... » (Aminata).

Dans ce récit, la passion de la danse est exempte. C'est par le travail, les formations suivies faisant suite à la vision d'un talent perçu par G.Acogny qu'Aminata est devenue danseuse. On retrouve aussi cela dans l'histoire d'Alioune : le hasard a fait que....

« J'avais le plaisir de danser, mais en même temps, j'étais un joueur de foot, je jouais du foot. Comment je suis rentré à danser avec des groupes ; c'est une histoire drôle je peux dire, parce que j'avais un pote qui dansait à *Oscar des vacances*. Lui, il avait commencé déjà avec un groupe, et un jour je revenais de l'entraînement, on s'est croisés, je lui ai demandé « mais copain, tu vas où là ? », il m'a dit « non j'ai des répets, je vais danser à *Oscar des vacances*, je vais aux répets ». Là j'étais en train de le taquiner et tout « toi t'as rien à faire que de danser quoi ! », parce qu'à cette période-là, je ne connaissais pas les valeurs de la danse, du coup je me moquais un peu de lui.

C'était qui ?

C'est un ami qui s'appelait euh... Modou Faye ! Il s'appelait Modou Faye, et du coup je lui ai dit « on y va ensemble, je vais aller voir qu'est-ce que vous racontez là-bas ». Je suis parti avec lui, j'étais assis, il dansait et tout, mais tout le temps qu'ils étaient en train de danser monter les chorégraphies et tout, j'étais assis mais j'avais tout capté. Au bout d'un moment, j'avais envie de m'éclater, pour juste histoire de les embêter un peu, de m'amuser et tout, et y'a le chorégraphe qui m'a... il a prêté attention sur moi. Au bout d'un moment il m'a dit « *Boy*, tu danses super bien là ! Tu veux pas venir danser avec nous ? » Je lui dis « mais moi je vais jamais danser, c'est quoi ces histoires là et tout ?! ». Et du coup je suis parti, deux jours après je suis reparti pour aller les

voir, le gars m'a parlé, sincèrement, m'a fait savoir que leur équipe ça manque et qu'il aimerait bien que je danse avec eux. Je lui ai dit « D'accord, je vais danser avec vous », et là où j'ai commencé à danser avec des groupes, et cette année on a commencé à danser, parce qu'*Oscar* c'est 3 passages, ça commence direct quart de finale, demi-finale, et la finale, et les quarts de finales, je suis venu, j'ai dansé avec eux, on a été qualifiés, et les demi-finales, j'ai commencé à souvent donner mon avis, sur les pas de danse des femmes. Même j'essayais de sortir un pas, et là les gars me disent « ça c'est bon, on va maintenir » et tout ; et après ça, j'ai continué avec ce groupe-là. » (Alioune).

Les récits d'Alioune et d'Aminata nous montrent que dans leur cas, leur carrière, et ce qui est devenu leur passion, cette danse qui les anime profondément aujourd'hui, n'était pour eux pas du tout prédestinée au départ. En effet, dans leurs histoires ressort la surprise qui a émané d'eux lorsque quelqu'un a prêté attention à leur possibilité artistique. Les deux ont d'abord tourné cela au ridicule et décliné l'offre. Amadou qui est aujourd'hui un fou de danse (il danse du matin au soir, participe à de nombreux concours), danseur au ballet national et qui danse dans plusieurs compagnies, est arrivé tardivement à la danse, six ans seulement avant notre entretien en 2017 :

« Mon parcours de danse...la danse, ben je suis devenu danseur en 2011, parce que ... y'avait des potes qui dansaient, y'avait des potes à moi qui étaient danseurs mais moi, ça m'intéressait pas trop, mais un petit peu, j'étais plus sur les études parce que je me disais... j'avais plus d'ambition sur les études que d'autres choses. A un moment donné y'a eu un déclic, un déclic parce que j'étais allé regarder une prestation de danse, et j'ai vu danser, bon ça m'a marqué cette prestation. Ça m'a tellement marqué que de suite j'ai commencé à m'y mettre, à aller regarder les répétitions, peu à peu j'ai eu un *crew* qui était, qui s'appelait « Doffi style »²³⁷, avec des potes. » (Amadou).

Puis petit à petit de danseur·ses, ils et elles sont devenus professeur·e ou chorégraphe. Alioune raconte qu'il a petit à petit pris en main son groupe jusqu'à en devenir le chorégraphe. Aujourd'hui, il est professeur de danse en France :

« Le chorégraphe il s'appelait Ambroise, Ambroise Gomis. Il s'appelait Ambroise Gomis et... après ça on a continué, et c'est là où, j'ai commencé, a eu l'amour de la danse, je commençais à m'imprégner beaucoup plus dans ce groupe là ; jusqu'à avoir une autorité, les gens me respectaient, parce qu'au bout d'un moment je voulais, j'étais quelqu'un qui était un... un membre clé de ce groupe-là. Parce qu'au bout d'un moment je pesais beaucoup, sur cet effectif-là.

Et le groupe s'appelait comment ?

AC Jaon. Et après, la même année, y'a un ami qui a rejoint le groupe : Amdy Fall, lui aussi il était comme moi, il était footballeur et tout. Il est

²³⁷ *Dof* signifie « fou » en wolof

venu, lui aussi était doué comme moi, et quand on était ensemble, on dansait, tu voyais quelque chose de très Tu, tu... entre nous deux, tout était clair, on faisait pas les choses en demi-mesure et on essayait tout le temps de se cadrer, de faire des choses à la même manière. Du coup, on a commencé à peser sur ce groupe-là, on a fait 3 ans, et les 3 ans on a fait... à chaque année on arrivait à la finale, mais malheureusement, à chaque fois on perdait. On perd, et ce qui nous faisait perdre, nous-mêmes on le savait, et au bout d'un moment je me suis révolté moi-même, je me suis révolté carrément ! Parce que le chorégraphe, des moments, tu sais y'a certaines personnes qui pensent tout le temps que c'est eux, et tu peux être le chorégraphe et les danseurs ont plus de visibilité de la danse, du coup notre troisième année on a eu des accrochages.

Parce que c'était quoi le truc qui n'allait pas ?

Parce que lui il se disait, c'est que lui qui peut faire avancer le groupe ! Dès fois même si on fait des belles choses, tous les gens disent que c'est ça et lui il dit que c'est pas ça. Et la 3^{ème} année, il était parti en voyage, j'étais là-bas avec des gars et tout, avec mes potes, et le temps qu'il revenait de Ziguinchor on a monté toute la chorégraphie et elle était tellement belle, tout le monde avait apprécié et on était sûrs, on pouvait avoir quelque chose avec ça ! Mais dès qu'il est revenu, il a tout changé, tout bouleversé et tout et ça m'a pas plu, je suis resté chez moi 4 jours sans répéter, et après c'est... y'avait des vieux qui, qui nous encadraient, qui nous donnaient des conseils et tout, un de ces vieux-là m'a appelé, m'a dit « tu as commencé il faut pas arrêter, même s'il le veut comme ça, tu fais partie de ce groupe là depuis le début. Moi ce que je te suggère, tu viens, il reste juste un passage, la finale, après ça, vous allez essayer de trouver une solution. » Je suis retourné à la salle, répéter, on est allé faire notre finale, on a encore perdu, et après ça je me suis dit « ça ne va plus être moi avec les gars » ; c'était pas que... j'avais une autorité c'est pour ça que j'essayais de m'imposer. Et là, le groupe aussi les dirigeants étaient d'accord avec moi. Du coup ils m'ont dit « le gars maintenant on va le garder dans le groupe mais ce qu'on va te dire, on va pas aller chercher un chorégraphe. Tu es là, tu fais le boulot tranquillement, tu le fais, t'es... tout le monde voit ça, c'est à toi de diriger ce groupe-là » Je leur ai dit « D'accord, ça peut se passer comme ça, mais moi je préfère avoir quelqu'un qui a beaucoup plus d'expérience que moi, qui est là avec nous. » Ils sont d'accord avec moi sur ça, ils m'ont demandé « et toi, tu penses à qui ? » J'avais un chorégraphe, un gars, qui s'appelle Bané Ndiaye, il nous a aidé en 2002, non en 2001, et il a amené beaucoup de plus dans ce qu'on faisait. Il a amené beaucoup de plus dans ce qu'on faisait, et quand les dirigeants m'ont demandé de gérer le groupe, je leur ai suggéré « moi j'aurais bien aimé que Bané Ndiaye soit là avec nous », parce que c'est un gars qui a beaucoup plus de l'expérience, il fait partie des premières personnes, qui ont eu accès à l'*Ecole des sables* ». Lui il était sur une dimension qui je peux dire, si tu prenais des danseurs à Dakar dans cette période-là, tu trouves que deux personnes qui sont dans la même catégorie que lui. (...). Et cette année là, on a travaillé avec Bané, et ça s'est bien passé, on a gagné le trophée et tout, mais après ça, juste après ça, Bané m'a appelé et il m'a dit « Alioune, je vois que t'as beaucoup de potentiel, et le fait que tu restes à *Oscar des vacances*, ça t'amène nulle part. Toi ce que je peux te dire, c'est que t'as plus rien à prouver à *Oscar* ; ce que tu voulais c'est le trophée, tu l'as déjà gagné, j'aurais

bien aimé que tu ailles côtoyer les ballets traditionnels et tout ». Et là je lui ai dit « comme c'est toi qui m'a suggéré ça, je te demande de m'orienter, dans un ballet. » à cette période-là lui il était à l'*Ecole des sables* et... un ballet qui s'appelait Sinéméo. » (Alioune).

Cet extrait d'entretien révèle le processus par lequel Alioune est entré dans une carrière professionnelle de danseur, guidé au départ par un hasard plus que par une passion ; et comment il a su s'entourer de personnes ressources, qui lui ont ensuite permis de s'engager dans des formations « reconnues » dans le milieu, faisant de lui un professionnel de la danse.

Les stratégies des acteurs sociaux dans le choix de leur métier sont un mélange entre socialisation urbaine et socialisation familiale (Bensa, *Jeux d'échelles*, p.24). Les danseur·ses ont intégré des lieux de référence, de construction de la danse et de soi en tant qu'artiste²³⁸. L'examen de ces apprentissages met en exergue, à la façon de Brougère (2007), qu'il y a une confusion entre la formalisation de la situation (dans les ballets la situation est formelle, clairement identifiée mais l'aspect éducatif est flou) et la formalisation de la dimension éducative (chez les griots, la dimension éducative de l'art est prégnante et transversale, bien qu'elle soit souvent inconsciente).

²³⁸ Centre Blaise Senghor, Ecole des sables, qu'ils et elles identifient comme leur « maison » (cf. entretien Tumaani).

Chapitre 7 – Profession : danseur·se de sabar

« Par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont, se répercuter et s'éteindre. »

G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957, p.8

Après avoir mis en exergue les différents espaces d'apprentissage de la danse sabar, nous allons ici nous focaliser sur les spécificités de la nouvelle professionnalisation des danseur·ses : qu'est-ce que cela signifie et qu'est-ce que cela induit ?

7.1 Essai de définition : à propos de profession

« Parce que la danse pour moi, c'est une beauté de ... c'est un univers, c'est un océan que tu ne peux jamais finir, autant faire ce que tu as à faire et laisser les autres faire ce qu'ils ont à faire »

Entretien avec Amadou, septembre 2017.

L'institution, nous l'avons vu, modifie les manières d'apprendre, en transformant le sens des pratiques (depuis la pratique dansée comme plaisir et professionnellement réservée à une catégorie sociale, jusqu'à la danse spectacle et à son ouverture professionnelle), et permet l'ouverture du savoir. Nous allons ici montrer qu'elle modifie aussi les modes de présentation, les structures de genre de la danse et le rapport au corps.

7.1.1. La carte d'artiste : une justification de la profession ?

a. Un document administratif

La carte d'artiste est délivrée au centre Culturel Blaise Senghor, sous condition de prouver son appartenance à une compagnie ou à un ballet et de s'acquitter des 2000 francs CFA (3 euros) requis.

Photos 27 et 28 - Une carte d'artiste



Les danseur·ses rencontrés ne font jamais référence à ce document administratif pour évoquer leur professionnalisme et ils ou elles ne la renouvellent que de façon aléatoire, en particulier lors d'une demande de visa étranger. Constance, qui voyage et tourne dans des théâtres de renom (Théâtre de la Ville de Paris) ou des compétitions internationales (Hall Games de rock acrobatique) ne la possède pas lors de notre entretien (septembre 2017).

« Le professionnalisme c'est pas juste d'avoir des papiers, le genre de trucs comme ça, dès fois je dis, tu peux avoir une carte d'artiste, mais même dans ton corps, dans ton cœur là, y'a rien ! tu n'as rien ! Tu n'as rien de bon ! Tu n'as rien de sincère ! C'est pas la carte... c'est la carte d'intérêt c'est ça qui est important, tu vois ? Après la carte elle vient après tu vois ? Mais ce qui est le plus important, c'est le cœur, c'est ce qui est à l'intérieur c'est ça la carte d'artiste d'abord de un ! Sérieusement. Moi c'est mon point de vue, je sais pas quelqu'un d'autres, moi c'est mon point de vue. C'est à l'intérieur d'abord ! La carte est à l'intérieur d'abord ! Ce qui est là, la carte d'artiste est là d'abord (elle pose la main sur son cœur) ! Si tu le trouves, après tu cherches, parce que la carte d'artiste de papier, c'est facile de partir faire des démarches, des trucs comme ça, mais celui-là, celui qui est à l'intérieur, c'est difficile ! C'est difficile de le trouver, sérieusement, c'est très difficile de le trouver ! De pouvoir supporter les humiliations, les tortures, les insultes du genre de trucs comme ça, tu vois ? Ça c'est la vraie carte d'artiste, moi je trouve. » (Constance).

Beaucoup sont reconnu·es comme danseur·ses et ne l'ont pas²³⁹. Ainsi, la posséder tient plus de relations avec d'autres artistes l'ayant déjà ou de la corruption envers le fonctionnaire qui la délivre. Elle n'est requise que pour les

²³⁹ A contrario, des personnes non danseuses en font la demande dans l'objectif de tenter la demande d'un visa.

demandes de visas ou lorsque l'on postule à certains grands festivals²⁴⁰. De cette façon, ce qui est considéré comme une attestation professionnelle ne constitue en réalité qu'un passeport d'accès et ne certifie pas une compétence professionnelle.

« C'est se légaliser, comme une voiture qui n'a pas de papiers, voilà. »
(Ibra)

c. Professionnalisation par la "carrière"

Ce sont donc d'autres critères que ceux administratifs, qui vont justifier la professionnalisation du danseur. Le fait d'être auditionné pour des festivals de références, de gagner des concours, de danser dans des clips souligne la reconnaissance publique acquise, et valide ainsi le professionnalisme du danseur. Ainsi, le festival de référence dont les danseur·ses sont le plus fier·es, à la fois en terme de renommée internationale, de valorisation de la danse, que de gains financiers est le festival mondial des arts nègres (FestMAN)²⁴¹, dont la dernière édition a eu lieu en 2010 à Dakar. Organisé la première fois en 1966 à l'initiative de la revue *Présence Africaine* et de la *Société africaine de culture* par le président de l'époque Léopold Sédar Senghor, le festival a constitué un événement sans précédent dans l'histoire culturelle du continent africain²⁴².

La définition de la professionnalité vers laquelle je me dirige est donc plus interactionniste (*cf.* sociologie des carrières). Les critères avec lesquels les personnes se définissent ou s'excluent comme artistes (ce qu'il faut faire, avoir, être pour accéder au statut d'artiste professionnel) sont des critères construits (des « codes ») avant tout par la communauté de pratique en présence (les experts par "appartenance") plus que par les institutions structurantes (les experts par "profession"), bien que cette dernière soit un vase d'influence pour la première.

²⁴⁰ Elle permet aussi d'obtenir des réductions en clubs de nuits ou pour des spectacles.

²⁴¹ Le premier FESTMAN a eu lieu à Dakar en 1966. La danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine Katherine Dunham en était la conseillère artistique, forte d'avoir créé la première compagnie afro-américaine (Le Moal, 2008, p.25). Malraux dans son discours lors de l'ouverture a souligné que « L'Afrique a changé la danse dans le monde entier. Mais elle a possédé un autre domaine de danse, sa danse séculaire ou sacrée. Elle est en train de mourir, et il appartient aux gouvernements africains de la sauver (...) l'Afrique, qui a créé le style d'une façon plus arbitraire et peut-être plus puissante qu'aucune autre civilisation, l'a créé à partir de l'émotion. C'est probablement là que figurera son apport décisif au patrimoine humain. ».

²⁴² Selon le président-poète, il s'agissait de « parvenir à une meilleure compréhension internationale et interraciale, d'affirmer la contribution des artistes et écrivains noirs aux grands courants universels de pensée et de permettre aux artistes noirs de tous les horizons de confronter les résultats de leurs recherches ».

7.1.2. La démarcation et la connaissance de « codes »

Etre artiste, c'est *savoir* et se distinguer. Ici, s'il n'existe que peu de savoirs institués, il faut connaître les "codes" et être repéré. Il y a alors différentes manières de se démarquer :

a. Improviser

L'improvisation est au cœur des sabars : entrer dans un cercle, c'est créer son propre enchaînement selon les pas disponibles qu'offre le rythme. Afin de se démarquer, les professionnels vont proposer des phrases d'improvisation plus longues, plus complexes et créatives. C'est la conscience du milieu adidactique que constituent les cercles de rue qui enjoint le/la danseur·se (professionnel·le ou non) à danser de façon improvisée dans les *tànnëbéer* et autres cercles.

b. Hybrider

Alors que les générations se confrontent²⁴³, regardons comment les danseur·ses jouent de ces oppositions, entre tradition²⁴⁴ et modernité. Ils construisent à la fois leur style, mais aussi déterminent leur « base²⁴⁵ » selon deux dialectiques :

- passé/présent,
- sabar et danses d'Afrique / danses du Nord (hip-hop, contemporain, jazz).

Le sabar est agrémenté de danses régionales ou de danses "modernes", voire d'acrobaties ou autres pas gymniques d'allure spectaculaire ou agonistique.

« Le sabar est vivant, tu peux mettre beaucoup de danses dedans, ça marche. Mais il ne faut pas aussi oublier les bases ; si tu oublies les bases, tu fais n'importe quoi ! Donc vraiment, je veux pas dire que je suis le meilleur, mais jusqu'à présent, même moi je continue à apprendre. C'est pas [parce] que je suis un griot, je suis né sur [dans] une famille de griots oué ça va : non ! Avant, j'apprenais, je dépensais mes sous, je vendais mes chaussures pour avoir [payer] du transport, pour partir apprendre. Donc jusqu'à maintenant je continue à apprendre. C'est comme ça que tu vas être meilleur, parce que y'a des artistes du Sénégal, s'ils viennent en Europe, ils peuvent pas faire une carrière. » (Claude).

De nombreux danseur·ses comme Claude, précisent la référence aux "bases", repères qualitatifs, ainsi que le caractère sacrificiel de cette nouvelle

²⁴³ On pouvait déjà lire avec Socrate : « Nos jeunes aiment le luxe, ont de mauvaises manières, se moquent de l'autorité et n'ont aucun respect pour l'âge. À notre époque, les enfants sont des tyrans. ».

²⁴⁴ J'utilise ici ce terme car c'est celui qu'emploie mes interlocuteur·trices. Toutefois, il ne marque aucune temporalité claire.

²⁴⁵ Mot également extrait du champ lexical utilisé par les danseur·ses.

professionnalité, qui oblige à se déplacer régulièrement dans un lieu dédié aux répétitions (non rémunérées) et à payer le transport.

L'hybridation des sources, des modèles d'apprentissages et de dispositifs de formation, vont participer de cette hybridité en danse, déjà opératoire dans les modes de représentation (artiste / danseur·se / professeur·e / chorégraphe ; mais aussi dans les esthétiques dans lesquelles on se définit). Se définir comme pédagogue / professeur, est performatif, c'est s'instituer comme celui détenant le *savoir*. C'est aussi se démarquer, et se distancier des personnes qui ne sont *que* danseuses.

b. Etre reconnu

La reconnaissance est fondamentale. Etre reconnu par ses pairs, par sa famille, par les institutions et la société marque une étape clé dans la vie du/de la danseur·se qui se professionnalise. Moity-Maïzi (2015) parle d'une « quête dynamique » et d'un « résultat ». En effet, ce sont les efforts à la fois physiques, financiers et psychologiques qui sont récompensés lors de la reconnaissance de la personne en tant qu'artiste danseur·se. Au-delà de la reconnaissance familiale, c'est la reconnaissance par sa communauté de pratique, puis par les institutions nationales et internationales qui font office de faire-valoir, de passe-droit, de manière plus avérée et plus concrète qu'un diplôme. Les *tànnëbéer* sont aujourd'hui des espaces où se mêlent savoirs appris dans les ballets, les écoles de formation, et les expériences de vie quotidienne. La présentation de soi (Goffman, 1973) réussie pour un·e danseur·se, consistera d'ailleurs, à savoir jouer de ces gammes de références pour parvenir à être vu·e, et si possible bien vu·e.

Le discours sur la perversion ou la sexualisation de la danse²⁴⁶, qui a accompagné la diffusion des clips et des musiques dites commerciales, se retrouve dans plusieurs pays d'Afrique²⁴⁷. Cela va d'autant plus permettre aux professionnel·les de marquer une différence entre art de création et de technique (face aux seuls

²⁴⁶ Cet aspect de la danse est déjà ancien, comme en témoigne cette archive de l'INA : <http://www.ina.fr/video/CPC92003513>

²⁴⁷ <https://www.jeuneafrique.com/mag/356316/culture/danse-africaine-traditionnel-vire-sexuel/>
En 2017, la maîtresse de ballet du ballet national a aussi dénoncé des danses jugées trop sexuelles. Lors d'une émission de radiophonie dans laquelle j'ai été interrogée, le journaliste insistait sur le fait que les danses d'avant étaient « mieux » et celles d'aujourd'hui déviantes. [Emission Intersection du 19.12.2018 sur Radio Sénégal Internationale]

déhanchements du fessier²⁴⁸). D'ailleurs, les danseur·ses voient rapidement les limites de la danse dans les clips, et préfèrent s'orienter vers des programmes plus rentables économiquement.

7.1.3. L'importance d'une autonomie financière : gagner sa vie

a. Economie de la rue

Lors des baptêmes et des mariages, ce sont essentiellement les musiciens qui récoltent de l'argent, car il n'y a pas de danseuses professionnelles²⁴⁹. En revanche, c'est à l'occasion des *tànnëbéer* que les danseur·ses font leurs marques, gagnent leur première rémunération et ainsi évaluent leur potentiel artistique. Autant vis-à-vis des musiciens lors de sabars de rue, que des danseur·ses lors des *tànnëbéer*, l'usage est, de la part du public en présence, de donner des billets dans la bouche ou dans la poche du / de la danseur·se ou du musicien qui a bien joué/dansé.

Photo 29 - Baptême à la Médina, juin 2016. Le musicien se place devant la danseuse, l'accompagnant avec le tama. Il a dans sa bouche les billets qu'il a reçus.



Photo : A. Doignon.

²⁴⁸ Fall, A. (2016, 23 février). Pour Le Figaro, Miley Cyrus a « créé le twerk » : Quelles sont les vraies origines de la danse ? Les Inrocks. Consulté à l'adresse <https://www.lesinrocks.com/2016/02/23/musique/musique/pour-le-figaro-miley-cyrus-a-cree-le-twerk-quelles-sont-les-vraies-origines-de-la-danse/>

²⁴⁹ A l'exception de certaines griottes que j'ai pu voir, qui viennent pour cela : récolter de l'argent.



Prise extraite d'une vidéo: A. Doignon.

Les musiciens, comme il est de coutume chez les griots, vont chanter des louanges aux gens afin de récolter de l'argent. Enfin, le joueur de tama en particulier (car on peut y jouer debout et en déambulant), ou bien le soliste, va donner des baguettes dans le public, afin qu'on les lui rende accompagnées d'un billet. Il y a vraiment une notion de demande d'argent à la fois implicite et explicite, reconnue comme normale et légitime par la société et le système à castes : ils jouent bien, cela permet de se divertir, le public leur donne pour cela une rémunération. Les musiciens partageront à la fin leurs gains entre eux. Cependant, si quelque griot vient à la fin du programme demander son « dû », on le lui donne, car même s'il n'a pas participé, il est griot. Il y a ici une forte notion fraternelle ou confrérique²⁵⁰.

« Et les danseurs on leur donne des sous du coup aussi ?

Oui, gavé ! Les danseurs, si tu dances sur un sabar²⁵¹, si on t'invite sur un sabar, si moi je t'invite sur un sabar, tu viens, tu dances, je vais te donner, parce qu'on a la tradition de ça nous. C'est la *terranga*²⁵².

C'est celui qui organise le sabar, qui paie en fait, c'est ça ?

Oui, il peut te payer, en plus si tu viens sans te payer, il te donne des sous. Même les gens qui regardent ils peuvent te donner des sous aussi sans que ça soit organisé, c'est le sentiment. C'est une question de sentiments, quelqu'un qui danse et que c'est joli, tu dis « ouf, attend, je vais lui donner ». » (Alassane).

²⁵⁰ Toutefois, parfois, les musiciens vont donner une somme à des griots qui étaient présents mais qui ne jouaient pas, mais ces derniers peuvent leur redonner une somme encore plus importante. (cf. jeux de don / contre don de Mauss, 1923).

²⁵¹ On parle ici des *tànnèbéer* en particulier.

²⁵² *Terranga* = Hospitalité en wolof

Les dons faits aux artistes en présence se font donc à l'appréciation du public. Selon Claude, certains sénégalais veulent être artistes car l'on gagne facilement sa vie dans les *tànnëbéer* (20 à 25 000 FrCFA²⁵³ pour venir danser dans un *tànnëbéer*, 40 000 pour les plus renommés comme Pape Moussa Sonko, sommes auxquelles s'ajoutent les dons spontanés). Mais cette affirmation est nuancée par les autres artistes.

b. « La danse ça ne paie pas ! »

« Ah (sourir) sérieusement, la danse, ici, ça paie pas ! Vraiment pas. Donc ce qui tient ta ligne, dans cette chose, c'est l'amour que tu as dans cette danse, tu perds pas espoir, tu continues à t'entraîner c'est tout. C'est seulement... Parce que quand tu continues à t'entraîner c'est ça qu'on te paie. Tu comprends, même on te paie pas, mais après tu auras, mais ce qui n'est pas bon, c'est si on te paie pas, tu dis « voilà, je laisse parce que c'est pas vrai ». Je dis « si on paie pas, continue, tôt ou tard, ça va venir ». Ça va venir, c'est pour cela, moi, ma seule force c'est de m'entraîner. Je m'entraîne, je m'entraîne, je lâche pas, je pars courir à la plage le matin tôt, et la journée je pars dans les salles, pour répéter, répéter avec des gens. » (Constance).

Les danseur·ses ont des revenus très irréguliers et assez maigres. Certain·es vivent à la maison familiale, d'autres ont leur propre chambre²⁵⁴. Cette première situation fait d'eux des individus qui ne peuvent pas encore être considérés comme de vrais adultes (Poulet, 2016 ; Antoine *et al.*, 2001), dépendants, et participe de la vision négative de la famille vis-à-vis du choix artistique de leur enfant.

Pour Tumaani, la difficulté économique s'enchevêtre avec la mauvaise considération sociale et religieuse :

« Mais ici, déjà on t'accepte pas en tant que danseur, là c'est le grand problème tu vois, et en plus, l'art ne paie pas. Et surtout l'art ne paie pas, pourquoi l'art ne paie pas ? L'art te paie, en second que tu fais des prestations, quand tu fais... tu peux évoluer tu vois, mais si tu fais pas... donc c'est un peu dur quoi parce que dès que les, dès qu'on voit dans les cultures ou bien dans les religions qu'on n'accepte pas ça... » (Tumaani)²⁵⁵.

Pour jouer dans un sabar, le groupe de musiciens perçoit entre 30 et 50 000 FrCFA (à partager avec le nombre de musiciens, environ sept dans un sabar de jour, deux fois plus pour un spectacle de nuit) ; pour un spectacle, la moyenne est

²⁵³ 20 à 25 000 FrCFA = 30 à 37 euros.

²⁵⁴ Les jeunes au Sénégal qui ne veulent plus rester chez leurs parents louent des chambres, il s'agit juste d'une pièce avec une salle d'eau qui peut être privée ou commune à l'étage.

²⁵⁵ Depuis 2018, il vit désormais de la danse à New-York, il donne beaucoup de stages et est formé par des grandes écoles de danse (Alvin Ailey et Martha Graham).

de 100 000 FrCFA²⁵⁶ le cachet pour tout le groupe (musiciens et danseur·ses). Même la rémunération des danseur·ses du ballet national est faible²⁵⁷. La figuration dans un clip, rémunère les danseur·ses à hauteur de 20 à 90 000 FrCFA (répétitions comprises). En revanche, danser auprès d'un·e chanteur·se renommé·e permet de gagner entre 50 et 100 euros par prestation. Quelques danseur·ses sont sous la tutelle des chanteur·ses de *mbalax* : Aby avec Pape Diouf, Wally avec Oumou Sow, Souleymane est celui de la chanteuse Coumba Gawlo :

« Ouéé... c'est moi son danseur préféré ! C'est moi qui cherche les danseurs, je dis « Allo, Aurélie ? Oué j'ai besoin de toi pour un spectacle avec Coumba Gawlo », c'est moi qui recrute les danseurs, et c'est moi qui paie les danseurs aussi » (Souleymane).

Cette position leur permet un revenu récurrent et honnête :

« Par exemple pour un spectacle, on vous paie combien à peu près ?

Là, danseur, ça marche pas beaucoup. Parce que si tu dances un spectacle avec des musiciens, tu peux (être) payer 50 euros.

50 euros.

Le concert.

Même les concerts de gens connus comme Coumba Gawlo ?

Coumba Gawlo elle me paie beaucoup plus que ça... parce que je suis... dès fois 100 euros. Un spectacle parfois ça fait 100 euros, ça fait 65000 non ? Dès fois plus, dès fois moins, ça dépend du spectacle. Dès fois tu peux aller chanter 3 morceaux ou 4 morceaux, 4 chansons ou 3 chansons, dès fois 8 chansons ou 10 chansons. Si c'est le spectacle de Coumba Gawlo, elle peut faire 15 chansons... parfois elle fait le jeu pour 50 euros, mais si c'était moi, elle fait le double.

Et c'est toi qui chorégraphies ?

Waw²⁵⁸ » (Souleymane).

Pour m'assurer que la danse « ça ne paie pas » au Sénégal, Ibra me dit que pour la compétition *Oscar des vacances*, bien qu'elle soit nationale, retransmise à la télévision, le groupe gagnant remporte 3 millions de francs CFA²⁵⁹, 2 millions le 2nd et 1 million pour le 3^{ème} groupe. Au-delà de cette récompense paraissant

²⁵⁶ 100 000 fr CFA = 150 euros

²⁵⁷ En 2017, un danseur salarié au ballet national m'affirme être payé 110 000 francs CFA/mois (= 167 euros) ; somme insuffisante pour vivre à Dakar.

²⁵⁸ Waw = Oui (en wolof).

²⁵⁹ 3 millions de francs CFA = 4573 euros (à se répartir entre artistes, chorégraphe, etc.).

maigre à certains, Wally m'exprime sa rancœur : c'est le fondateur qui se régale mais pas les danseur·ses, pas les acteurs²⁶⁰.

En revanche, le Festival mondial des arts nègres (FestMAN) est un évènement marquant dans la carrière des danseur·ses sénégalais·es :

« Le meilleur souvenir que j'ai eu dans la danse, c'est le jour où on nous a payé au FestMAN, ça c'est le meilleur souvenir que j'ai par rapport à la danse, parce que vu la galère, tout ce qu'on a fait, tout le chemin qu'on a fait jusqu'au FestMAN, c'était pas.... Après je me suis dit que c'était sa récolte, c'était la récompense, pour un début, c'était la première fois que j'avais encaissé une somme pareille, par rapport à la danse. Mais j'ai encaissé ailleurs, mais pour la danse, c'était la première fois que j'ai encaissé une somme pareille. » (Ibra)

Albert estime là aussi que c'est une petite somme car au vu de l'engagement et des répétitions pendant un mois. La participation à ce FestMAN et son enveloppe de 500 000 FrCFA par danseur·se reste le meilleur souvenir dans l'esprit de nombreux·ses danseur·ses (11 danseur·ses interrogé·es y ont participé). Néanmoins certain·es attendent leur paiement depuis 2010, justifiant alors le scepticisme de Patrick Acogny face à cet évènement :

« C'était une véritable opération de marketing, et de com, et beaucoup de gens étaient contents de venir : les étrangers, les américains, les brésiliens, et tout ça, euh... mais c'était hyper mal organisé, hyper mal, non c'était un vrai foutoir ! Oui bien sûr les danseurs ils en parlent parce que jamais ils n'ont eu autant d'argent de leur vie. » (P.Acogny).

La rengaine exprimant que « *l'art au Sénégal, c'est difficile* » qui m'est adressée, l'est de manière sous-jacente aux institutions sénégalaises, car des entretiens ressort la croyance de la facilité à vivre de l'art en Europe²⁶¹. Ainsi, ces artistes se rattachent à cette possibilité, au fait d'accéder à la reconnaissance internationale et à la richesse financière.

Enfin, devenir danseur·se, vouloir « vivre de l'art » c'est un sacrifice de soi, par rapport à soi et vis-à-vis des autres. Toutefois, les revenus rapportés à la famille vont peu à peu faire accepter et rendre permis l'exercice de ce métier, malgré le

²⁶⁰ Au-delà des maraboutages possibles, beaucoup justifient cette perte par la corruption qui s'opère à l'intérieur du concours. Des danseurs m'expliquent « qu'ils auraient du gagner » le trophée de la compétition *Oscar des vacances* : Alassane, Ibra, Alioune, Sidiki... Je demande à ce dernier si c'est le jury qui était corrompu : « Pas le jury mais l'organisateur même, parce que quand tu habites à Niary Taly, le maire de Niary Taly vient lui dire que « je veux que mes enfants prennent l'oscar », c'est un deal, le maire va lui donner de l'argent, mais nous, comme on habite à Pikine ou bien Guédiawaye, notre maire n'est pas encore venu voir Aziz Samb. Quand on allait sur la compétition, c'est les groupes de Grand Dakar qui vont nous gagner. Lui aussi même, il veut regarder son intérêt » (Sidiki).

²⁶¹ A plusieurs reprises, j'ai entendu « *si j'allais là-bas, je gagnerais beaucoup d'argent* » (Issa, par exemple qui souhaiterait aussi y vendre ses instruments).

protocole social. Voici ce que raconte Constance, sur le désir de ses parents de la voir exercer un métier « rangé » :

« Ah ! Ils disent que la danse, y'a pas de métier, c'est pas un métier ! c'est pas un métier, voilà, ils préfèrent que je gagne ma vie, disons qu'ils aimeraient que je travaille bien, que je fasse un autre métier où ça peut bien payer. Et ils ont vus que ah, avec la danse, ça paie mieux même que ceux qui sont dans le bureau, si tu as un programme, si tu as une tournée, ça paie mieux même que ceux qui sont dans le bureau !

Et les tournées tu gagnes combien à peu près ?

Euh... 2 millions 500²⁶² pour la tournée de un mois. (Constance)

A cela s'ajoute la condition de son genre : la vision des femmes dans la danse et leur place dans la société. Cette activité entre femmes qu'est la danse sabar, va s'élargir à des cercles professionnels majoritairement masculins. Percevant que la danse est un moyen de gagner un pécule, et garants de la sécurité financière de la famille, les hommes ont fait de cette activité un métier.

7.2 Une danse de femmes, un métier d'hommes

« Il existe une tradition ancienne, qui veut que lorsqu'une fille se marie, les vieilles femmes essaient de tuer le marié avant qu'il ne gagne la chambre nuptiale. Et leur arme, c'est la danse. »

C.Pinkola Estés, *La danse des grands-mères*, 2005, p.77.

La danse a, tour à tour, selon les époques et les endroits du monde, été une activité réservée tantôt aux hommes, tantôt aux femmes. Et même quand elle est une activité non exclusive à l'un des deux sexes, on observe une distinction genrée.

Le genre, qui permet de penser le fonctionnement social de la séparation des caractères sexués, opère et fait sens en danse (Marquié, 2016). En effet, la danse à la fois retient et exalte les corps, les sépare et les rassemble, mais les hiérarchise aussi²⁶³. La danse sabar se meut d'un genre à un autre en se professionnalisant, et en s'extrayant des pratiques ordinaires. Nous allons le voir,

²⁶² 2 500 000 fr CFA = 3217 euros

²⁶³ Schott-Billmann (2001, p.20) écrit qu'il s'est opéré une déssexualisation de la danse, pour passer des danses de couples aux danses de groupes. Il n'en est rien pour le cas des danses en Afrique de l'Ouest : ce sont des danses de groupes, ici (pour le cas du sabar) performé souvent en solo, au sein desquelles il y a des distinctions genrées selon les lieux et les moments d'exécution et pouvant contenir un caractère érotique (Nous prenons toutefois avec attention à ne pas érotiser des caractères selon une vision strictement ethnocentrée).

l'*hexis* des femmes réinvente les normes de genre : il s'agit pour les danseurs de s'en éloigner et donc de réinventer les gestuelles et les marqueurs genrés, visibles au travers du gestuaire ou du port de certains vêtements.

7.2.1. L'entrée dans la profession : des injonctions portées à la masculinité

a. Modernisation de la danse : l'arrivée des hommes

Le sabar a été étudié sous l'angle d'une ouverture féministe (Seye, 2014, p.8) mais il s'inscrit plutôt dans une fête sororale. Le sabar, en tant qu'évènement social, est organisé et dansé par les femmes. Toutefois, il apparaît que de plus en plus d'hommes organisent, assistent et dansent lors des *tànnëbéer* et sur les scènes de spectacle.

« Parce que le sabar, la danse sabar, dans nos anciens temps, c'était les filles seulement qui dansaient. Y'avait pas de danseurs garçons, non non. Il y avait des danseurs garçons, mais pas comme nous. C'était des autres rythmes. Les garçons ne dansaient pas *Ceep bu jën*. Le rythme, c'était *Ngoyan*. C'est les rythmes des Kaolackois²⁶⁴, parce qu'au temps, ici au temps à Dakar tu ne voyais pas de danseurs. Sur les villages, des *Takhoran* aussi. » (Sidiki).

La répartition genrée s'effectuait selon les fêtes et selon les rythmes. C'est cette distinction entre les rythmes que peuvent danser les hommes ou non qui marque la transgression pour ceux vis-à-vis d'une référence "traditionnelle". Mais la culture est en perpétuel mouvement, empruntant d'autres codes, ou les répartissant sous de nouvelles formes. C'est le cas de la danse que nous étudions, comme l'exprime très bien l'extrait d'entretien ci-dessous.

« Mais les *Ceep bu jën*, les *Mbarem Mbaye*, ça c'est les danses des filles.

Pourquoi ?

Parce que dans nos anciens, c'est nos grands-mamans qui dansaient ça. Tu comprends ? Mais la vie marche, la vie continue, la vie continue et y'a nos grands frères qui ont dansé avant nous, on est venu moderniser la danse, tu sais, moderniser la danse, tu commences à voir les garçons qui commencent à danser. Il y a mon maître : Tama, Bass Ndiaye. » (Sidiki).

Les hommes se restreignaient aux rythmes *Fass*, *Ndegue* et *Musical*. Des danseurs m'ont relaté s'être pris des cailloux lors de certaines prestations dépassant ces seuls rythmes.

²⁶⁴ Habitants de la ville et de la région de Kaolack (Siné Saloum).

« Avant un homme rentrait dans un sabar, on lui jetait des cailloux, mais maintenant, tout le monde danse. Les hommes ils dansaient du *Fass* « *rwandandaGUIN rwandandaGUIN* » [chant du rythme], c'est le rythme "homme". » (Saloum).

La place des instruments, leur taille et le son qu'ils régurgitent est aussi un marqueur genré :

« Avant, les femmes dansaient *Mbarem Baye* et *Ceep bu jën*, les hommes dansaient *Musical*, ça veut dire le *Kaolack*, y'a un des rythmes qui s'appelle *Kaolack*. Et *Fass*. Les hommes dansent *Musical*, *Kaolack*, et *Fass*.

C'est quoi *Kaolack* déjà ?

« *Rumdemitandar*, *Rumdemitandar*, *Rumdemitandar* », c'est les grands tambours qui font ça, c'est la danse des hommes » (Issa).

Les grands tambours et les sons graves et secs sont adressés aux hommes, tandis que le tama, l'instrument qui joue le *leumbeul* en particulier (la danse des fesses, seulement pour les femmes) est le plus petit des instruments du sabar et dégage un son arrondi, résonnant. De plus, le rythme *Musical* est celui sur lequel on peut le plus laisser libre cours à son imagination, en particulier avec les *bàkk*.

Toutefois, Saloum (comme d'autres d'ailleurs) précise qu'un professeur doit savoir tout danser : il a des élèves femmes et des élèves hommes.

« Mais quand une femme danse "homme", c'est extraordinaire. C'est très joli avec une femme, beaucoup de forces.... Beaucoup de forces, beaucoup de forces, vraiment, c'est beaucoup d'énergie. Les femmes qui veulent danser, qui aiment la danse, vraiment, elles dansent "homme", elles aiment danser "homme". Tu rentres dans un programme, tu vois une femme danser "homme" : whaaaa ! Tout le monde dit « whaaa, elle explose, elle a de l'énergie ! »

C'est dingue que la danse la meilleure soit la danse "homme", sachant qu'à la base c'est une danse de femmes.

Non c'est pas.... Comme j'essaie de t'expliquer, il y a l'harmonie. Les mouvements. Une femme, sa danse peut rester fermée. Une femme, quand elle danse, ses mains doivent rester en haut. Une femme doit danser comme ça, en haut, un homme doit danser comme ça... C'est le même temps, la même gamme, le même tempo, mais.... Les bras différents et les mouvements différents. Tu vois maintenant, tu vois dans un sabar une femme « *woséxiss* », elle fait comme ça « sa sa », pivoter, faire des mouvements, ça c'est "homme". Les femmes ça danse direct, ça danse direct, direct, comme ça les mains, comme ça. Mais tu vois un homme danser comme une femme ça devient pédéique. Un homme, tu peux faire les mouvements, mais masculins. Tu vois, tu ne dois pas « hum »... » (Saloum).

La censure que se pose Saloum marque la limite de ce qu'un homme est autorisé à faire : il doit s'éviter des « manières de femmes » comme le dit Albert.

b. Des "manières" de femmes

Pour devenir professionnel, il est nécessaire de mettre à distance, de se démarquer des pratiques quotidiennes et ordinaires exercées par les femmes. C'est dans les clips de *mbalax* que l'on a vu apparaître en première instance des hommes qui dansent sur des rythmes sabar. Ibra me raconte alors la genèse de l'entrée des hommes dans les sabars :

« Parce que bon, au début, ils disaient que les mecs qui dansaient étaient des pédés, comme je te l'ai expliqué... si beaucoup de mecs se contentent de danser tranquillement, sans chichis, sans rien, c'est grâce à ce mec dont je t'ai dit, Pape Ndiaye. Lui il a rénové la danse et il a permis aux hommes de s'exprimer librement, en faisant la danse [...] Il a imposé le style et il était venu que... il était trop masculin quoi, et il donnait beaucoup de rigueur dans ce qu'il faisait, et ça plaisait à tout le monde. C'était... c'était magnifique si tu suivais ça, même si tu n'aimais pas la danse, t'allais forcément aimer ce qu'il fait. Voilà, c'est pour cela après beaucoup de mecs s'y sont lancés et ça a commencé à produire jusqu'à ce qu'il y ait des milliers de danseurs ici au Sénégal. Mais au début c'était pas facile ». (Ibra).

Amadou, observe que numériquement, on voit aujourd'hui plus de professionnels hommes que de femmes et que cela s'explique par un effet de mise en visibilité que propose le *tànnëbéer*, plus accessible aux hommes qu'aux femmes :

« À la base c'est un truc de femmes. Et à un moment donné, le sabar a commencé à être un truc de vraiment de mecs, y'a plus de danseurs sabar mecs maintenant que de femmes quoi !

Et ça pourquoi ?

Ben selon moi, à un moment donné, y'avait les danseurs de *tànnëbéer* ou de sabar ou de quelque chose comme ça, ils sont vus comme des stars ! Y'a une génération, qui ont voulu tellement être dans la mode, parce que c'est devenu un truc de mode, de *fashion* et tous les mecs qui sont là-dessus, ils sont connus par ... bah les meufs, et ils sont sollicités et tout. » (Amadou).

L'entrée dans la danse de façon virile « sans chichis » et marquée par une gestuelle clairement identifiable comme masculine est devenu un moyen de plaire, un axe de drague.

La structuration sociale genrée est prégnante. Alors que Moïsa en 1999 pouvait affirmer « Music is also a space where we can allow the possibility that gender can be seen in new ways. »²⁶⁵, voir une femme qui joue du sabar où transgresser les attendus genrés est très rare. Les différences sexuées dans le domaine de la

²⁶⁵ « La musique est aussi un espace dans lequel nous pouvons nous accorder les possibilités où le genre peut être vu à travers de nouveaux chemins » (ma traduction)

danse, ressortent dans les discours comme une monstration relevant d'une performance de genre (mimiques, grâce ou force, vêtements, *etc.*), une performance viriliste en particulier. Il faut accentuer un déterminisme social biologisant à l'aide de performances agonistiques. Voici ce que dit Ibra :

« Quand un homme danse, tu dois sentir que, c'est un homme qui danse. Quand une femme danse, tu dois sentir que c'est une femme qui danse. La femme, elle met plus d'harmonie, plus de *feeling* dans ce qu'elle fait, et quant à l'homme, il met de la rigueur, il met du gaz quoi !(...) et l'homme aussi a la présence scénique, parce que tu ne peux pas être un homme, danser, faire ce que les femmes font, c'est pour cela, y'a des danseurs, qu'on traite ici de pédés, et excuse-moi du langage parlant. Si un homme danse ça doit être un homme typique qui danse, si une femme danse, ça doit être une femme qui danse quoi, ça doit pas être pareil, même si vous avez la même chorégraphie, que vous faites, ça doit pas coller. » (Ibra).

Les caractères jugés « typiques » de l'homme et de la femme, appréciables et bien distincts, doivent ressortir encore plus dans la danse. Or, masculinité et féminité ne jouent et ne sont efficaces qu'en référence (et en opposition) l'un à l'autre : « La force est la seule grâce permise à l'homme » écrivait Théophile Gautier²⁶⁶. En revanche, les femmes vont s'emparer de la force. Constance me raconte comment, après un stage de deux semaines à Dakar avec des professeurs Russes en rock acrobatique, elle a pu en travaillant, participer au championnat des « Hall Games » (première fois qu'une équipe d'Afrique y était présenté) :

« C'était rapide, juste deux semaines donc c'était vraiment intense et un peu ... et même eux ils étaient surpris, ils étaient vraiment surpris parce que eux ils commencent à bas âge, un peu très tôt, et des gens comme moi, 4 jours et j'arrive à faire un tour, ils m'ont dit si j'ai déjà pratiqué la gymnastique, je dis « non », ici non ! C'est que moi je fais que de la danse hip-hop, souvent je fréquente beaucoup les garçons, je pense cette force je l'ai prise chez les hommes (elle rit). Et j'ai la confiance aussi en moi. Et c'est puisque ça aussi. » (Constance).

La force et la confiance en soi sont donc aujourd'hui des qualités chez les danseuses, qui doivent, pour s'insérer dans ce milieu professionnel où elles sont en minorité, requérir les qualités physiques (et d'assurance de soi) demandées aux hommes. Selon Claude,

« C'est juste l'énergie qui change, mais je vous mens pas, danser avec une fille, vraiment c'est bon, mais danser avec un garçon, y'a plus de choses à apprendre. Parce que au Sénégal, y'a un problème : si tu es un garçon, tu apprends comme les filles dansent, parce que si tu me vois tu

²⁶⁶ T.Gauthier, La Presse, 6 juin 1838, cité par H.Marquié (2016, p.195)

dis « mais lui est-ce que c'est pas un pédé ? », tu vois, parce que je m'en fous ! » (Claude).

c. La masculinité mise à mal

L'affiliation gestuelle féminine et homosexualité est rapide et met en péril la masculinité et l'honneur. Ces expériences des corps autour des attributions de féminité/masculinité, reflètent, au-delà de l'identité sexuelle (être affilié comme homosexuel pour les hommes usant d'une gestuelle jugée trop « femme »), ce que les normes et les règles imposent à nos corps, et la honte qui émane de la transgression. En effet, la pire insulte pour un homme est « *goorjigéen* » (littéralement « homme-femme » : *goor*/homme, *jigéen*/femme, par extension = homosexuel)²⁶⁷, car sortir des normes et des attendus liés à son genre est une déviance que ni la société, ni la religion (ou du moins ce que l'on en fait) ne tolèrent. L'insulte est un rappel à l'ordre social, venant inférioriser des attitudes et des personnes. Il va alors falloir user d'attributs autres (mariage, argent, gestuelle plus affirmée « homme »). Certains s'en moquent (bien souvent ceux qui ont voyagé à l'étranger), mais pour beaucoup c'est une réelle distance nécessaire à prendre. La discussion avec Hyacinthe, reconnu au Sénégal comme danseur moderne est éloquente sur la perception des gestuelles genrées dans la danse, et des raccourcis qui assimilent rapidement des danseurs pratiquant des « choses » de femmes (organisation d'un *tànnëbéer*) ou ne dansant pas de manière assez explicitement virile à des homosexuels, donc des sous-hommes (extrait d'entretien à retrouver en annexe 10). Dans cet entretien, on relève le bouleversement des places « réservées » dans la danse : les rythmes pouvant être dansés, mais aussi l'organisation de l'évènement, les *tànnëbéer* étant aujourd'hui organisés par des hommes et des femmes, et au sein desquels tout le monde danse. Enfin, ce mélange des genres lui évoque également le mélange « culturel » qui s'opère : des danses guinéennes qui sont aujourd'hui associées au Sénégal. Pourtant, certain·es danseur·ses ont dépassé ces clivages, permettant à tou·tes d'entrer dans ces nouveaux modes d'actions.

²⁶⁷ On peut lire dans la thèse de Gning (2013, p.81) « Au Sénégal, tout géer qui se respecte, a son géewël , de même que nombre de Diriyenke [femmes plantureuses, avec un certain statut socioéconomique] disposent d'un goorjigéen qui les accompagne et les conseille en habillement puisque les goorjigéen disposent de talents avérés dans des domaines tels que la mode. Par ailleurs, dans certains contextes, les goorjigéen remplissent les mêmes rôles que les géewël. Tous deux disposent de fonctions sociales [maître de cérémonie]. Ils accompagnent leur géer et les Diriyenke dans les manifestations importantes de la vie sociale et politique. En effet, dans l'espace public sénégalais les goorjigéen et les géewël, sont très présents et co-animent parfois des cérémonies [ngénté, takk, et autres soirées] choisis pour leurs compétences d'orateurs et d'organisateur. »

« Souvent si tu demandes à quelqu'un d'autre qui n'est pas danseur, tu lui dis « est-ce qu'un homme peut danser le sabar ? », il te dit « le sabar, c'est pas pour les hommes, c'est pour les femmes », le genre de trucs comme ça. Donc c'est parce que, on a une réalité, on a une réalité : avant, avant oui, y'en a toujours qui ont cette réalité dans leur tête mais y'en a qui ont dépassé, qui ont avancé, qui disent que avant et après c'est pas la même chose, tu vois ? » (Constance).

Ainsi, lors de mes observations, j'ai remarqué que certains hommes aiment, en particulier dans les soirées privées, à l'intérieur des maisons, imiter les *leumbeul* des femmes, qui leur sont « interdits » dans les sabars à l'extérieur (dans l'espace public urbain). De plus, l'aspect féminin est malgré tout valorisé, en particulier en Occident²⁶⁸.

Saynète d'une soirée privée

Nous sommes chez Alassane, Hyacinthe est là aussi. Je leur dis que j'adore la façon de danser de Wally, qu'elle se distingue vraiment des autres, et que je peux le reconnaître parmi 100 danseurs. Il donne à sa danse une certaine grâce.

- *Alassane* : Beaucoup de gens ne l'acceptent pas
- *Hyacinthe* : Ce qu'il fait c'est très grave. Mais ça vous (les étrangères) ne pouvez pas comprendre.
- *Moi* : Pourquoi ?
- *Hyacinthe* : Parce que c'est très féminin. Papa Dieye n'était pas très accepté sur les lieux de répétition de danse à cause de ça. Papa Dieye c'était un homme qui danse comme une femme; et Absa Mbaye, une femme qui danse comme un homme.

Plus tard dans la soirée, Wally arrive, nous dansons, et il « prend » les attitudes accordées aux femmes, s'amuse à faire un *leumbeul* (rythme et gestuelle que les hommes ne sont pas censés danser). Le *leumbeul* a une connotation sexuelle forte, les fesses en tant qu'objet de désir, qui n'est pas accordé aux hommes. Hyacinthe et Alassane rient et apprécient le jeu, peut-être car ils sont entre amis, en petit comité et que les deux femmes en présence sont françaises.

C'est parce que leur masculinité est mise à mal en devenant danseurs, que ces hommes réinventent de nouvelles normes, afin de remanier les codes de genre et de sexualité, mais surtout afin de ne pas "bafouer" leur masculinité, dans une société où les codes (et les places) genrés sont bien déterminés. La nouvelle esthétique, plus rapide, plus aérienne, agonale, permet de parer à cette affiliation. Toutefois, la masculinisation et la « martialisation », du sabar permettent aussi

²⁶⁸ Mais quid du féminin et du masculin car les normes et injonctions de genre ne sont les mêmes en France et au Sénégal.

de répondre au fantasme du danseur noir viril, musclé et sexuellement puissant qui opère au-delà de l'Afrique.

7.2.2. Danser l'ordre social

a. Une parodie de la sexualité

De façon concomitante, le regard que la jeune fille porte sur elle et celui que l'on lui porte vont construire son corps en fonction des normes établies et ses gestes seront progressivement soumis au contrôle social. Dessertine analyse que « le sabar célèbre la sexualisation du corps tout en produisant une étonnante parodie des rapports entre les sexes qui passe non seulement par un jeu sur les conventions mais aussi par la mise en scène d'une forme grotesque de sexualité » (2010, p.89). Les filles apprennent par une transmission implicite mais non moins obligatoire ces codes (relatifs à la séduction et à la sexualité), par observation et mimétisme des attitudes dansées dès l'enfance. En dansant, les femmes doivent par exemple lors d'un tour, poser une main sur la tête pour tenir leur *mossour* et une main pour fermer le pagne. C'est le comportement attendu d'une femme qui sera qualifiée de "respectable". Malgré ces précautions, le passage dansé se termine toujours par un *break* qui est un petit jeu de séduction/confrontation avec le musicien. Le dernier rythme est l'occasion de jeux où elles vont simuler des actes sexuels, aboutissant parfois à un agrégat humain (que l'on pourrait aisément associer à une scène –parodique- de luxure) que les musiciens doivent séparer²⁶⁹, jouant les arbitres de la fête.

La gestion du dévoilement par des différents pagnes traditionnels marquait déjà le jeu de séduction allié à la pudeur, qui pour Saloum n'est plus respectée²⁷⁰.

« En fait, la danse, il y a les mouvements. En tradition, les anciennes, ne dansaient jamais, les pieds en l'air. JAMAIS. Elles ne s'exposaient pas. Une femme digne, respectueuse, ne doit pas exposer son sexe n'importe où. » (Saloum).

Toutefois, alors que les provocations des femmes sont réifiées en hypersexualisation ou en acte indécent (dans les sabars mixtes, à savoir les *tànnëbéer*), celles des hommes sont perçues sur le ton de l'humour. La transgression des hommes, comme le souligne Marquié (2016), est mieux admise que celle des

²⁶⁹ Dans les *tànnëbéer* ou en discothèque, à la fin d'un *bàkk*, un homme peut aussi venir coller son pubis sur celui de la femme (ou sur ses fesses), d'un coup sec.

²⁷⁰ Alors qu'elles revêtaient plusieurs couches de pagnes, aujourd'hui elles n'en portent qu'un seul. Or le pagne s'ouvre lorsque la jambe se lève (et lever sa jambe haut est la signature des professionnel·les).

femmes. Les hommes, vont apprendre la danse (et ses transgressions) dans une optique de performance viriliste.

Finalement, dans la société wolof, où la femme doit être plutôt réservée vis-à-vis des hommes, la relation musicien-danseuse suggère une sensualité, une complicité qui peut simuler une relation sexuelle, dans laquelle la femme dirige et a, dans un certain sens (et dans cet espace-temps), le pouvoir sur l'homme. Le cercle du sabar se révèle être un lieu cathartique au sein duquel les femmes peuvent entrer dans des jeux de séduction ou d'attaques. Cependant, ces actes miment des relations sexuelles hétéronormées et hétérodésirées construites depuis un prisme masculin, et influencées par la pornographie et les clips américains, construits autour de représentations patriarcales. Partant, l'instrument du musicien peut être perçu comme un artefact phallique : l'homme face à la danseuse, doit assurer endurance et action et ne pas se laisser surpasser. La vitalité musicale, se transpose dans les imaginaires en vitalité sexuelle. On pourrait alors appeler cela un *potlatch de genre*, au sein duquel chaque entité performe les normes sexuelles assimilées à son genre, dans le but de leur extrapolation, permettant une cisgenrité reconnue, et par là, une non-affiliation homosexuelle, dans un sens comme dans l'autre.

b. "L'amour romantique" dans les ballets

On observe que l'habitude d'une séparation de genre prévaut dans les danses au Sénégal. En premier lieu dans le « ballet djembé », les hommes et les femmes ont chacun leur partie (à la manière des ballets de danse classique russes ou français). L'entretien avec Oury souligne qu'en tant que chorégraphe de son groupe, il fait automatiquement danser de manière séparée les hommes et les femmes, sans s'être posé la question au préalable, parce qu'il me dit que finalement il pourrait, mais qu'il y a les danses de femmes et les danses d'hommes (*et c'est ainsi* dirait Wittgenstein). Comme dans la vie quotidienne : les espaces, les activités et les rôles sont genrés²⁷¹.

c. Une reconnaissance mutuelle nécessaire

La reconnaissance des femmes dans les différents champs culturels passe par leur identification, en tant qu'artiste, et la « reconnaissance mutuelle» (Ricœur *in*

²⁷¹ Toutefois par exemple chez les Diolas, hommes et femmes dansent ensemble la même chose.

Bonnet, 2006). Il s'agit alors d'opérer une nécessaire déconstruction des stratégies masculines et des instances et normes de consécration (Naudier et Rollet, 2007). C'est une configuration de jonglage entre actions socio-consacrées, relatives au genre mais aussi au rang social, à l'intersection des deux entités identitaires : « The participation of male dancers underlines the high status of stage art in contrast to the low status of entertainment offered by the primarily feminine “street sabar”, social dance events.²⁷² » (Seye, 2016, p.53).

7.2.3. Le pouvoir des hommes dans les activités de femmes

Dans les compagnies au sein desquelles j'ai effectué mes observations, les chorégraphes et les gérants étaient des hommes (hormis Omou Sow qui a sa compagnie et Germaine Acogny qui a son école et sa compagnie). Ce sont en majorité les hommes qui sont aux commandes de la formation et de la diffusion de la danse au Sénégal (nous l'avons abordé dans le 6.4). Ainsi le genre est éloquent dans l'analyse des rapports de forces dans le monde de la danse.

Au-delà des chorégraphes et pédagogues, le parcours professionnel des danseurs est différent de celui des danseuses. Ces dernières, garantes de la famille, arrêtent bien souvent la danse (à un niveau professionnel) après avoir eu des enfants et peinent à reprendre, à la fois physiquement et socialement, avec la charge qui s'abat désormais sur leurs épaules. De surcroît, la formation des hommes et des femmes diffère, de par des qualités attribuées aux unes (grâce, harmonie, sensualité) et aux autres (forces, énergie, muscles).

« Par un mécanisme tautologique, le discours de la différence construit une réalité de corps différents, au travers des apprentissages de la danse, pour ensuite en faire le constat. La pédagogie, quel que soit le style de la danse, est imprégnée de cette pensée de la différence. » (Marquié 2016, p.59).

De fait, les références sur lesquelles les artistes s'appuient, vont jouer sur la version de la danse exécutée.

a. D'une danse communautaire à une danse virtuose

Finalement, le sabar est dansé par les femmes lors de cérémonies, alors que les hommes dansent plutôt lors de *tànnëbéer* : la danse sabar des femmes est communautaire et non virtuose comme celle des hommes. La compétition dans

²⁷² « La participation de danseurs masculins souligne le statut élevé des arts de la scène par opposition au statut médiocre des divertissements offerts par le «sabar de rue», une manifestation essentiellement féminine et sociale. » (ma traduction).

les premiers est plutôt amicale, sinon cocasse, alors qu'elle porte des enjeux de prestige et d'argent dans les *tànnèbéer*. Le *tànnèbéer* n'est plus un espace de jeu entre amies comme le sont les sabars de tontine, de mariage, *etc.*, c'est un espace de séduction au sens large du terme : séduire une communauté, un quartier, et à ce jeu, hommes et femmes se cantonnent d'autant plus dans les atouts qui leurs sont attribués (*force vs élégance ; etc.*). Le sabar est à la fois un lieu « d'empowerment » et un lieu où l'on joue, même surjoue les codes de la féminité (Seye, 2014), mais également de la masculinité et de la séduction.

Khalifa aime la façon dont les femmes dansent et pour lui c'est une danse mixte, la seule différence porte sur les vêtements. Je perçois d'ailleurs que ce sont ses expressions « féminines », mélangées à sa « force » qui l'ont démarqué dans le milieu de la danse contemporaine, créant une gestuelle singulière.

« Parce que c'est quelque chose aussi de bien que les hommes puissent danser de la façon des filles, parce que pour moi, je trouve que c'est quelque chose de vraiment beau [...] Ok, la spécificité, c'est que, la danse des filles, y'a des trucs pour se protéger, pour se protéger, en disant des trucs comme, en disant « regarde-moi », comment je suis belle, avec le sourire : Regarde, je cache, je montre tu vois ! J'ouvre, je vous donne quelque chose et je la ferme²⁷³ encore... tu vois c'est des trucs vraiment qui sont vraiment beaux, que même si tu danses pas, le regarder c'est beau. De les regarder seulement, c'est ça qui est beau ! De donner quelque chose que les gens qui te regardent danser, eux ils sentent le truc, le mouvement, c'est ça qui est beau, c'est très très beau. Et pour moi, après avoir, appris tous ces trucs-là dans la danse sabar ça m'a fait aussi de développer d'autres trucs, de travailler d'autres trucs, parce qu'on m'appelle aussi une « bête de scène », on m'appelle comme ça, surtout dans la danse contemporaine, je suis une bête, parce que si je danse, souvent j'utilise une technique que je l'appelle... comment je l'appelle ? C'est quelque chose que j'avais fuis en moi quoi ! On voit pas que c'est Khalifa qui est là, non, on voit un autre truc. » (Khalifa).

Saloum me dit que les femmes ont le *feeling*, et qu'il trouve cela beau à voir²⁷⁴. La virilité se marque aussi grâce à une sur-utilisation des *bàkk* : le rythme est sans cesse « cassé ». Or, le danseur doit marquer ces accentuations. Ce sont ces multiples *bàkk* qui rendent agonistique et martiale la danse, mais qui permettent aussi de s'amuser, d'y ajouter humour et théâtralité.

Selon Dessertine (2010), c'est pour pallier la force physique des hommes que les femmes jouent sur la sexualité dans leurs performances. Or, j'ai pu voir à de

²⁷³ Il parle du pagne que les femmes ouvrent et referment.

²⁷⁴ On retrouve cette donnée (l'attribution du *feeling* aux femmes) dans l'étude en France de Marquié (2016, p.59).

nombreuses reprises des femmes avoir la même intensité physique que les hommes dans la danse *sabar*, et rien ne me paraît impossible physiquement dans l'exécution de cette danse face aux hommes. A l'inverse, les hommes aussi jouent avec l'érotisme et les références sexuelles d'attaque²⁷⁵. Ce rapport à la sensualité et au jeu des sexualités, ce « dispositif » (au sens de champ des possibles) permet de montrer sa spécificité en tant que danseuse : alors que les hommes prennent le dessus sur la partie, il permet aux femmes de « jouer à l'homme », prendre son pouvoir, tout en apprenant à répondre aux attentes demandées aux femmes (la femme séductrice)²⁷⁶. Il s'agit enfin, pour les deux parties en présence, un moyen cathartique de s'exprimer sur la sexualité (la bienséance ne l'autorise pas autrement).

b. L'instauration d'une « politique de corps »

Les hommes, alors qu'ils performant dans les *tànnèbéer*, vont exercer ce pouvoir de contrôle et d'action non plus sur les musiciens (trop nombreux), mais plutôt sur le public : ce sont eux qui maîtrisent et ébahissent le public. Quand les femmes performant pour elles et dans un espace sororal clos, les hommes performant pour une reconnaissance sociale de leur danse comme atout viril et pour exprimer leur prise de pouvoir (de l'espace, des femmes, et du jeu).

La production d'une hiérarchie entre les sexes relève d'une « politique de corps » (Faure, 2000) en place dans les différents espaces de socialisation, délimitant les interdits et les devoirs désignés pour chacun des deux sexes. La transgression de ces barrières symboliques de corps, qu'elles soient proxémiques (Hall, 1971), ou gestuelles pourrait alors entraîner un rejet social et une catégorisation (en général, l'image de prostituée ou de folle pour les femmes, d'homosexuel pour les hommes) marginalisante pour ceux qui s'en rapprochent. Les transgressions de genre représentent des déviances que ni la société, ni la religion n'autorisent. C'est d'ailleurs la subtilité qu'il y aurait à construire ou à reconstruire les codes de genre de cette danse, pour qu'hommes et femmes restent malgré tout en accord avec les préceptes sociaux traditionnels.

²⁷⁵ On pourrait même dire de viol car nous pouvons voir parfois dans les *tànnèbéer* des hommes s'accrocher à la femme qui danse, mimant l'acte sexuel et rappelant le rapport de domination.

²⁷⁶ En particulier lorsque les femmes jouent des rôles sexuels en dansant (l'une se positionne derrière l'autre, ou l'une colle l'autre pubis contre pubis).

Le régime politique qu'impose celui de l'hétérosexualité s'exprime ici dans la danse, en dénigrant les corps et les attitudes qui ne s'inscrivent pas dans une des catégories binaires de genre et dans une sexualité hétérosexuelle normative. On voit alors apparaître des remaniements et une "harmonisation" des corps en présence : une hyperféminisation pour certaines danseuses dans les cercles fermés et une hypermasculinisation dans les cercles ouverts de la part des hommes.

7.3 Le corps du danseur : des signifiants au-delà de la danse

Les corps traversent la danse et la danse traverse les corps. Le port de certains vêtements permet aux mouvements de s'amplifier quand d'autres renvoient à un « sociostyle » (Cathelat, 1990) associé à une catégorie, une identité sociale (géographique, religieuse, sportive, *etc.*). Enfin, nous verrons comment les corps traversent les danses afin que chaque danseur·se puisse trouver et spécifier sa danse.

7.3.1. Le choix du vêtement dans la danse : flux et esthétique du tissu

A l'instar de Martha Graham, pour qui le vêtement était très important, car il permettait selon elle, de prolonger le mouvement du danseur (Marcelle et Ginot, 2008, p.117), dans les sabar, les participant·es en font usage à plusieurs égards :

- Procurer une unité visuelle : les amies ou les femmes d'une même famille, lors des baptêmes et des mariages, se font confectionner des tenues dans le même tissu, dans un esprit sororal, créant de surcroît une harmonie visuelle (boubous, « tailles basses », « marinières »²⁷⁷ confectionnées sur-mesure)²⁷⁸.
- Amplifier leur mouvement : les hauts amples, les tuniques, les *tiayas*²⁷⁹, les vêtements fait de volants ou dans un tissu léger permettent d'accentuer l'effet aérien de la danse dans le cas des *tànnèbéer*. En revanche, concernant les sabars de rue, ce sont au contraire les tenues qui ont

²⁷⁷ *Boubou* : tunique plus ou moins longue. *Taille basse* : ensemble comprenant un haut à basques et une jupe pagne longue. *Marinière* : haut ample.

²⁷⁸ Autrefois, les femmes portaient plusieurs couches de pagnes pour danser le sabar et afin de ne rien dévoiler. Aujourd'hui, elles portent un legging, un collant ou un cycliste, mais dans certains sabars, plus confidentiels, les femmes, vont jusqu'à porter des pagnes à trous (*bétio*) sans rien dessous.

²⁷⁹ *Tiayas* = sarouels, pantalon ample à l'entrejambes.

impulsées certains mouvements (rabattement du pagne lors des tours, main sur la tête qui servait à tenir le *mossour*²⁸⁰ de tête, et main sur la poitrine afin de ne pas laisser apparaître trop de décolleté).

- Une inscription dans un groupe : les jeunes danseur·ses sont habillé·es avec des jeans et des teeshirts, baskets ou mocassins aux pieds, ou en boubous (Je remarque en particulier que dans les *tànnëbéer* de Pikine, les gens sont jeunes et vêtues de jeans troués et de mini-hauts moulants pour les filles, de débardeurs pour les garçons).
- Instauration d'une atmosphère de fête et d'opulence: les tenues confectionnées sur mesure avec des tissus onéreux (bazin [coton damassé], broderie anglaise, organza, etc.) tiennent à signifier une part de luxe, détonnant d'avec la vie quotidienne (le transfuge de classe éphémère) et à prendre appui sur des éléments « traditionnels » (boubous, tailles basses) et/ou revendiquant une nationalité sénégalaise (de nombreux danseurs portent en dehors du Sénégal –au vu des photos publiées sur Facebook- des tenues *Baay Fall*).

a. Pagnes et tiayas comme prolongement du mouvement

L'importance de la tenue lors des sabars est récurrente dans les entretiens. Comme le souligne Sorignet (2004b, p.31), la tenue vient valoriser « l'état de corps », ou au contraire amener l'indécence²⁸¹.

« Le pagne parle de quelque chose sur le sabar [...] Pour être une bonne danseuse, il faut respecter une bonne tenue » (Wally).

Danser le sabar, c'est essentiellement mobiliser le buste, les genoux, les coudes et les bras, qui de surcroît amplifient (tout en étant constitutifs) le mouvement, permettant de jouer avec les tissus, de porter la danse et d'amener le public à soi. En effet, ces jeux d'étoffes mettent en valeur la danse, mais c'est finalement le corps qu'ils subliment, de façon doucement provocatrice. Ici, en effet, les voiles et l'amplitude du haut des danseur·ses, déclinent le mouvement vers des ailes de papillon, image renforcée par les couleurs vives des tenues. Cet état de corps va aussi permettre le phénomène de transposition, emmenant les artistes sur scènes

²⁸⁰ Dérivé du mot français « mouchoir », il s'agit d'un tissu noué sur la tête, qui est en général le même que celui utilisé pour la confection de la tenue.

²⁸¹ Les fenêtres de déshabillage (conscientes ou non) ne seront pas évaluées à la même échelle selon les sexes.

(même imaginaires). La danse s'inscrit dans une sociabilité de groupe, dans laquelle l'apparence participe.

b. Le style de l'Ailleurs

Sur tous les continents, le costume participe de la danse folklorique. La danse contemporaine a épuré le costume pour laisser la place aux corps, à la mise en valeur du mouvement, la vision des muscles : le mouvement est valorisé par lui-même et par sa capacité à émouvoir et à transmettre. Partant, se débarrasser des tenues « folkloriques », adopter une tenue plus simple, c'est à la fois rentrer dans l'hémisphère occidental, mais aussi rentrer dans une professionnalisation de la danse qui s'institutionnalise en correspondant aux codes de la danse contemporaine. Comme si en devenant professionnel·les, les danseur·ses se déchargent de ce folklore pour valoriser leur mouvement et s'accorder en même temps aux codes européens. Fouquet (2007) utilise le terme d'« extraversion »²⁸² pour signifier les modalités en jeu dans le processus de migration des jeunes dakarois·es. Or s'habiller « à la mode occidentale »²⁸³, c'est déjà être dans un « ailleurs ». Les tissus sont associés à des souvenirs et à des images, mais aussi à des étoffes vues dans les films (indiens, américains, *etc.*). Les tissus nous habillent mais nous les habitons, nous leur faisons prendre forme. Nous leur donnons vie et ils nous font corps²⁸⁴. Cela est d'autant plus vrai et impactant dans la danse : regarder des corps danser en boubou amples, ou avec des emmanchures à volants, ou encore avec un foulard à la main permet de faire valser le tissu, qui devient un prolongement (et un amplificateur) du mouvement, une onde sensorielle qui se répercute de visu. Le vêtement est pour les danseur·ses un médium identitaire des rôles et surtout de représentation de soi. Simay dans la préface à un ouvrage de Simmel, montre comment le sociologue a mis en avant l'importance de l'expérience intime dans les sociétés urbaines et en particulier l'importance du vêtement, afin de se distinguer, en tant qu'individu au travers d'une masse, tout en s'y conformant : « L'individu moderne se présente aux autres comme un support de signes » (Simmel, 2018 (1989), p28). Ces appareils,

²⁸² Selon sa définition, « L'extraversion c'est, a minima, le fait de soumettre des « éléments culturels étrangers » à « des objectifs autochtones » à travers différents procédés de « transfert de sens » et de « dérivation créative ». Il s'agit ainsi de penser « l'articulation de l'Afrique subsaharienne au système international ». » (Fouquet, 2007).

²⁸³ Il s'agit en réalité d'une mode tout à fait africaine, avec des strass, des couleurs, des teeshirts longs et moulants, des jeans troués, des chaussures de basket ou des mocassins...

²⁸⁴ Le tissu Wax, bien que fabriqué aux Pays-Bas ou au Royaume-Uni est le tissu « africain » par excellence et n'est pas perçu de la même manière selon si c'est un·e blanc·he ou un·e noir·e qui le porte, et à quel endroit.

dans un double idiome, vont à la fois renvoyer à la « culture occidentale » : issue du hip-hop américain ou des marques de luxe françaises et des voitures allemandes ; mais aussi font référence à une beauté blanche aux cheveux lisses (pour les femmes). Et d'un autre côté, certains vêtements sénégalais, font écho à des références religieuses ou sociales.

Le style et l'apparence peuvent également être des enjeux de pouvoir (Fouquet, 2014): le noir est synonyme de style, de classe, quand le blanc représente l'argent²⁸⁵. Les jeunes dakarois-es utilisent les codes vestimentaires de l'Occident, en les détournant à leurs façons²⁸⁶ érigeant un pont entre Sénégal et (imaginaire de l') Occident, le vêtement étant un marqueur social (Neveu Kringelbach 2007) et de réussite. Lorsque les danseur·ses que je connais dansent en France, lors de stages ou de *tànnëbéer*, ils s'habillent régulièrement en tenue *Baay Fall*, or ces mêmes danseurs à Dakar vont dans les *tànnëbéer* vêtus de jeans, de tee-shirt et baskets : selon les lieux, ils ne revêtent pas la même casquette identitaire.

Certains professeurs de danse, afin de marquer le côté traditionnel, et donc une façon de danser qui vient des femmes (et marquant le fait que mouvement et tissu sont indissociables), portent un pagne, sinon une chemise/un sweat-shirt autour de la taille. Cela leur permet de montrer un mouvement provenant des femmes tout en répondant aux codes attendus du masculin.

²⁸⁵ Fouquet parle alors d'une « esthétique transnationale du subalterne » (2014).

²⁸⁶ Sur le campus universitaire, j'ai par exemple pu observer, le vendredi (jour où les gens s'habillent de manière plus « traditionnelle ») des hommes vêtus avec un boubou, un pantalon assorti mais coupé slim, et avec des *sneakers Vans* ou *Nike* aux pieds. De même, les danseur·ses rencontrés aiment porter des choses brillantes, dorées ou à strass (coque de téléphone portable, escarpins, diadème,...) autant dans leurs tenues « traditionnelles » que « modernes ».

Photo 31 - Capture d'écran issue d'une vidéo diffusée sur Facebook d'un stage en France, 2019. Le professeur, situé au premier plan, porte un pagne.



Photo 32 - Capture d'écran des vidéos des stages de sabar organisés à Amsterdam lors du « sabar challenge », Mai 2018. Les deux danseurs professionnels (au premier plan) portent des chemises autour de leur taille.



Pour finir, le choix du vêtement du danseur est important car ce dernier sexualise le corps, il fait partie des technologies de genre qui permettent de les identifier et aux genres de tenir. Néanmoins, aller à l'encontre de cela permet aussi d'ouvrir le regard du spectateur. Un simple appareil peut alors bousculer toute une représentation préétablie, du moment où il se trouve là où on ne l'attend pas.

7.3.2. *Les corps, signifiants du corps social*

a. **Attentes du Nord, envies du Sud**

Le corps reflète à la fois toute une socialisation, et les pratiques quotidiennes (les femmes lavent le linge le dos droit, portent des charges lourdes sur la tête, avec souvent un enfant sur le dos). Les deux se complètent²⁸⁷.

Du côté des hommes, le stéréotype de l'homme noir africain et les performances attendues, parce qu'associées à ces corps sont encore présentes. Du côté des femmes, que l'on aperçoit toujours plus blanches à Dakar, les scènes occidentales comme les chorégraphes de ballets en Afrique, les veulent (au contraire d'elles-mêmes) bien noires (afin de marquer la différence, et l'africanité). Se joue alors une scission entre les attendus du public et les attendus personnels : la façon dont on se met en scène chez soi et ailleurs, pour soi ou pour d'autres. Tandis que les hommes font de la danse sabar un métier, les femmes restent les garantes de la mémoire collective et de l'activité de la danse. L'attente des corps sur scène est ambivalente ; comme l'écrit justement Bourdié, « Le corps est un des premiers lieux d'inscription des pouvoirs et sa mise en scène une manière d'interroger le monde. » (2013, p.73). Ce que l'on veut valoriser ici ne s'exporte pas ailleurs. Le danseur « africain » ou « occidental » doit pour Corin finalement « accepter de se perdre dans le monde pour s'y retrouver Autre » plutôt que de copier un illusoire « semblant de ».²⁸⁸ Ce « semblant de » pourrait advenir de façon caricaturale car le regard des publics n'est pas exempt d'un regard à la croisée intersectionnelle des facteurs de sexe et de "race", auquel s'ajoute bel et bien le facteur de la classe et de la catégorie sociale (le groupe casté) à Dakar. Pour Le Breton,

« Le racisme procède d'une fantasmagorie du corps. La "race" fait de chacun des membres qui sont censés la composer un écho inlassablement répété de l'un à l'autre. Le racisme est une récusation absolue du sujet. L'histoire, la culture, la singularité sont gommées, au profit du fantasme de corps collectif subsumé sous le nom de race, enfermé dans une hérédité qui absorbe tout homme sans rémission » (2000, p.53)..

²⁸⁷ « Cette problématique du corps comme signifiant universel et, inversement, comme signifié d'une société, est un point central de la communication non verbale. Car, selon qu'on se place au niveau du symbolisme culturel ou à celui de l'expression, on comprendra la communication non verbale, soit comme un système de signes renvoyant à une organisation sociale, soit comme une création spontanée renvoyant à l'expérience propre du sujet, à sa position dans le monde. » (Ancelin Schützenberger, 2015, p.45).

²⁸⁸ Communication au colloque « Corps d'espoir : Danse, langage propre et métissage culturel », 1999, Cinémathèque Québécoise (Febvre, 2000).

Et sur le corps de l'autre se projette la réflexion de tout ce que la société lui assigne. Neveu Kringelbach (2007, p.82) consigne au sujet de la danse à Dakar que

« Non seulement elle est souvent un des moyens par lequel les relations sociales se font et se défont, mais elle implique aussi l'ensemble de la personne, corps et esprit liés dans un mouvement potentiellement thérapeutique. De ce fait, elle est un instrument privilégié de la construction du sujet individuel comme du corps social », car « la danse n'est pas que mouvement ; elle est aussi musique, bruissement des étoffes, frottement d'une peau contre l'autre. Elle est texture des muscles, expressions du visage, sensations de lourdeur sur le sable ou de douleur sur le béton. Elle est sensation de force et d'énergie dans un corps sain ou de faiblesse dans un corps lourd, âgé ou mal nourri. » (Neveu Kringelbach, 2007, p.82).

La danse est donc le miroir des sociétés dans lesquelles elle s'inscrit et qui la transforment, la société façonnant subtilement les corps.

L'ailleurs fantasmatique auquel font référence les danses africaines en Europe, révèle que l'altérité est déjà établie par la couleur des danseur·ses (Décoret-Ahiha, 2005). On trouve finalement dans cette définition de l'Autre, de l'altérité exotique, une altérité des corps (génotypique), que l'on transforme en une unité culturaliste : le corps de l'Autre, le corps du/de la danseur·se noir·e. Cet « exo » nous éloigne d'autant plus de la pluralité des danses que comporte chaque pays et région d'Afrique. En englobant, non seulement les corps en un seul, mais aussi une multitude de gestuelles en un tribalisme, une « tradition » englobante, nous renions à la fois une diversité chorégraphique, et nous mettons en évidence notre singulière ignorance (dérivant d'un eurocentrisme).

b. Le corps social

La notion de corps est vaste et polysémique ; l'enveloppe corporelle est l'utilisation courante, mais le terme évoque aussi le "corps social", le corps diplomatique... et les corps entre eux agissent en miroir les uns des autres dans une même société (Ancelin Schützenberger, 2015). Partant, le corps individuel est souvent nié pour pouvoir être "incorporé" dans le social. Le sabar est une danse, où parfois le danseur ou la danseuse paraît fou/folle, tire la langue, entrant presque dans une mini-transe (on ne danse que quelques secondes dans le cercle, mais intensément). C'est le lieu où l'on peut à la fois provoquer, jouir de l'espace et du son avec son corps, ne penser à rien :

« Parce qu'il y a pas à venir danser seulement, mais il y a un autre truc qui est vraiment dedans, qui te donne même l'amour ! Parce que

souvent, quand tu vois certaines danseuses qui dansent sabar, tu les vois avec le sourire, comme si elles sont folles, tu vois ? » (Khalifa).

Les danseur·ses dansent le regard en haut ou ont un regard à la fois de défi et de connexion avec les batteurs. Bien sûr, les plus timides sont axé·es sur leurs pieds, mais pour tou·tes ou presque, la langue est tirée, le regard vers le ciel ou vers les batteurs, comme une forfanterie : cette combinaison de gestes et d'attitudes permet d'affirmer son assurance, de jouer de la provocation, et se mettre en valeur.

Photo 33 - La danseuse est face aux musiciens, la langue tirée, en position de défi. Tontine dans une cour, Médina, mai 2016.

Photo 34 - Professeure de danse sabar montrant aux élèves lors d'un stage à Bordeaux, février 2017.



Crédit photo : A. Doignon



Crédit photo : C.Garbage

Les sabars de jour comme les *tànnëbéer* forment un corps social, au sein duquel chacun·e a une place et l'anime. Le rappel du sabar dans les clips télévisuels ramène à ce consensus (renvoyer aux imaginaires collectifs et individuels, faire rêver avec des villas). Le Breton (2018, p. 88) précise que « Dans l'enceinte du corps, ce sont symboliquement les enjeux sociaux et culturels qui se déploient », alors le corps physique *tel que nous le percevons* est une partie de notre construction sociale de la réalité. Les statuts et les rôles des personnes sont établis dans la danse. Bien que l'esthétique soit commune, compréhensible par

toute la communauté, la gestuelle doit être personnelle, grâce aux *breaks*, ou au style que chacun·e lui donne. C'est cette dialectique entre le corps individuel et le corps social que doit réussir à traverser le/la danseuse pour être remarqué·e (et imité·e).

« Le corps est le lieu et le moyen de l'inscription de la culture sur la personne, mais également le résultat même de cette inscription. À chaque représentation et usage dominants du corps correspond un ensemble de comportements prescrits et interdits qui vise à façonner les corps » (Fournier et Raveneau, 2008, p.6).

De surcroît, comme l'ont démontré les géographes bordelais Di Méo (2011), Marius et Raibaud (2013), le contrôle social sur les corps entraîne une gestion genrée des espaces : la nuit et la rue sont réservées aux hommes, quand les femmes sortent le jour, et sont plutôt confinées dans les espaces domestiques (la rue est l'espace politique et des affaires publiques, réservé aux hommes ; tandis que le domicile, l'espace privé et familial est dédié aux femmes). Cette gestion des corps et de leur implication (ou non) dans les espaces marque d'autant plus la nécessité de marquer la distinction binaire déjà à l'œuvre pour éviter à tout prix les confusions de genre et de sexualité. Ainsi, on aperçoit bien ici que le projet de l'œuvre *sabar* et ses conditions d'exécution ne sont pas à dissocier (Becker).

La danse nous l'avons vu permet de brefs transfuges de classe et des *potlash* de genre en se transposant. On peut noter que le travestissement lors des spectacles de faux-lions porte à la fois à admirer le corps des danseurs musclés, déguisés en lions, et au contraire renvoie « à la rue » les personnes hors normes en les animalisant en créatures annexes comme le rat²⁸⁹. Les corps vont devoir désormais s'accorder, entre ici et ailleurs, entre dimensions corporelles et styles de danse ; le corps devra penser une potentielle mobilité et trouver ses ajustements.

²⁸⁹ Ce rat joue lui-même du rapport animal-femme car peut porter une jupe. Ainsi, les spectacles de faux-lions, ne présentent que des hommes et lorsque l'un se travestit avec des artefacts féminins c'est en partie avec l'association d'un des animaux les moins perçus comme nobles.

Chapitre 8 - Gagner le Nord / S'accorder à l'Occident

« Pour pouvoir s'engager dans une pratique, il faut vivre dans un monde où il est possible d'agir et d'interagir. »

E. Wenger, *La théorie des communautés de pratique*, 2005, p.57

La nouvelle professionnalisation entraîne nous l'avons vu, des changements d'espaces et l'accroissement des mobilités : la danse sabar investit désormais des lieux dédiés, et s'accommode avec la danse contemporaine afin de se légitimer et d'accélérer sa mise en savoirs. Les modifications sociales que cette nouvelle professionnalisation / mise en savoirs engendre ne sont pas sans conséquences sur la structure sociétale. Nous verrons également comment la migration repense la danse et en rejoue, en redynamise les codes.

8.1 Négociations dans la « culture »

« La fin d'une tradition ne signifie pas nécessairement que les concepts traditionnels ont perdu leur pouvoir sur l'esprit des hommes. »

H. Arendt, *La crise de la culture*, 2017 [1989], p.39

8.1.1. Le bouleversement des castes

Jadis définie par la naissance, l'institutionnalisation outrepassa les définitions de la professionnalisation des danseur·ses établies.

a. « Y'a pas de frontières dans l'art »

Sur la quatrième de couverture de l'ouvrage de Leymarie (1999) qui a pour sujet *Les griots wolofs du Sénégal*, nous pouvons déjà voir poindre le bouleversement des castes avec la nouvelle professionnalisation des artistes :

« L'essor du *mbalax*, la nouvelle musique de Dakar, dérivée de rythmes de griots et le succès international de musiciens tels que Youssou N'Dour et Doudou N'Diaye Rose, issus de lignées de griots, témoignent à la fois de l'inventivité du Sénégal et de la vigueur de ses traditions. Tout en maintenant ces traditions, les griots wolofs, en raison des vicissitudes de l'histoire, ont été contraints de s'adapter - non sans parfois des traumatismes - à des contextes nouveaux. »

Le passage d'une légitimité artistique reçue par atavisme (une lignée familiale de griots) à une légitimité acquise par des formations, des concours, le travail, renégocie forcément la place des griots dans la société. Comme le traduit Souleymane, lui-même griot :

« Oué on dit que ce sont les griots seulement qui peuvent danser, mais la danse y'a pas de frontière ! Y'a des chrétiens comme ça, des *Diago*, des *Mankan*, des *Tukulóor*, y'a des façons de *Wolof* qui sont pas des griots, qui font leur danse, y'a pas de frontières dans l'art ! » (Souleymane).

La mutation est tellement prégnante qu'en Côte d'Ivoire, s'opère un changement de classe sociale entre les *nyamakala*²⁹⁰ (équivalent des *ñeeno* chez les mandingues) et les nobles²⁹¹. Les *nyamakala* vont jusqu'à changer de patronymes (de griots par exemple) en accédant à un statut social supérieur. Aujourd'hui, nous pouvons observer que Youssou N'Dour, griot, se comporte comme un noble, a acquis un capital économique et social très haut²⁹². Il met en avant sa possession de nombreux boubous et ensembles en bazin²⁹³, toujours plus grands²⁹⁴. Nonobstant, c'est un griot, mais il se fait désormais lui-même chanter des louanges (le *tassou*). On observe ainsi un renversement de classes et une mise à mal des castes, de la dichotomie entre individus castés *versus* nobles.

Les castes sont moins opérantes, avec l'essor de l'urbanisation (Tamari, 1997, p.70) mais surtout, elles peuvent s'inverser, bousculant les barrières érigées, aujourd'hui modelables. Une bonne partie du tourisme au Sénégal est consacrée à des stages de danse ou de percussions, les griots et artistes vont y être valorisés dans la démonstration de la culture, des traditions locales.

b. Ambivalences et confusions

Selon Patrick Acogny, il y a une confusion entre tradition et culture qui rend ambivalent le discours des sénégalais·ses et des hommes politiques sur la valorisation (ou non) de l'art :

²⁹⁰ Que l'on traduit chez les *Mandé*, mais aussi chez les *Peul* « manger à tous les râteliers ».

²⁹¹ Adama Kamara (Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire) : « *Les Nyamakala* des Mandé-Nord de Côte d'Ivoire : des castes en mutation ». Communication au colloque hommage au Pr. Yoro Khary Fall, du 28 au 30 novembre 2018, UCAD, Dakar (Sénégal).

²⁹² Il possède des villas, une chaîne de télévision, a eu la direction du ministère de la culture et du tourisme puis celui du tourisme et des loisirs (2012 – 2013).

²⁹³ Coton damassé de luxe. Les boubous sont confectionnés avec ce tissu et la grandeur du boubou montre en plus d'une impression de grandeur, le métrage de tissu utilisé, et donc d'argent dépensé pour sa confection. A cela s'ajoutent les broderies qui ornent ces tenues.

²⁹⁴ Ceci n'est de surcroît pas sans faire écho avec la grandeur et le prestige social.

« Ce qu'on va appeler « c'est notre culture », voilà, moi je suis sénégalais, c'est ma culture, en fait c'est ma tradition. La culture c'est quand même ce ciment qui fait notre société, dans laquelle, que je sois sénégalais ou pas, que je sois *Peul*, *Tukulóor*, euh *Sarakolé*, *Wolof*, *Lébu*, voilà, il y a une espèce de ciment là, dans laquelle on se reconnaît, qui fait que, qui fait notre histoire collective quelque part, c'est ça. Et ce qu'on constate, c'est que cette culture elle n'existe pas. [...] Pour moi, c'est « oui, chez nous on danse beaucoup, voilà, c'est comme ça, » et en même temps c'est ceux qui te disent « on danse beaucoup », si tu décides de faire de la danse, ils vont te prendre pour un bandit « oué la danse c'est un milieu de bandits, y'a que des drogués, et si les femmes sont là, ce sont des prostituées. » c'est les premiers à le dire. Donc y'a quand même cette espèce de schizophrénie du sénégalais qui va être d'un côté être fier «oui voilà c'est notre culture machin » mais la danse comme métier ou comme moyen d'expression culturelle... [...] c'est mal vu. Parce que quelque part il y a cette idée, donc un autre élément de réponse, que, malgré tout, c'est l'affaire des castes.

C'est l'affaire des griots.

C'est l'affaire des griots, quelque part, on va pas le dire, mais voilà. Tu dances mais t'es pas griot. Donc ça c'est une réponse de la tradition, c'est pas une réponse de la culture (il rit), de quelqu'un qui vit dans... voilà, comme un élément civilisationnel qui nous lie ensemble, c'est ça que je veux dire. » (Patrick).

S'affirmer "griot", malgré une image qui peut parfois être négative pour l'extérieur, peut être pour certain·es danseur·ses, la revendication d'une intégration réussie au sein de la communauté de pratiques qu'ils ont choisie. Par exemple, Issa me dit qu'il est le seul griot de la famille avec son jeune frère qu'il a formé. En revanche, il ne considère pas sa sœur danseuse comme griotte : « elle pratique la danse seulement », car selon lui, un·e griot·te doit savoir tout faire (c'est-à-dire jouer de la musique aussi). Cette conversion sociale, lui permet d'être perçu légitime en tant que musicien et artiste. Issa met en avant la complexité d'un statut multiforme²⁹⁵ et la nécessité d'être pluriel.

Venir dans un sabar en tant que griot·te permet de se montrer au sein de sa communauté de pratiques mais assure aussi un gain financier. En effet, la solidarité griotte exige la division des recettes entre les griot·tes en présence. J'ai moi-même été considérée comme telle de la part des musiciens car je venais avec eux et ils ont partagé avec moi une partie de leur gain.

« C'est ça notre tradition quoi. Partout, si tu viens *rek*²⁹⁶, t'es avec nous²⁹⁷. On partage tout ! » (Issa)

²⁹⁵ Son discours révèle le statut complexe des femmes danseuses (renvoyant à la prostitution), et musiciennes (Mariama et les femmes formées par Doudou Ndiaye Rose sont les seules connues).

²⁹⁶ *Rek* : point, seulement. Forme de ponctuation dans les phrases wolof.

Le *tànnèbéer* est le lieu où procède le renversement du stigmatisme social et de classe pour les griots : c'est leur lieu de valorisation sociale et sociétale, renforcé par une assise culturelle se référant à la « tradition » du pays et de ses castes.

On y retrouve des savoirs objectivés : tout ce qui a attiré au paraitre, de la mise en scène de ce que doit être un·e danseur·se : vêtements, attitude (lors de l'évènement puis après –partir ou non- et sur les réseaux sociaux). Les savoirs détenus seront visibles lors de la performance dansée, de la démonstration de prouesses techniques acquises et de *bàkk* qui identifient le style propre au/à la danseur·se. La notion de savoirs qui se profile désigne à la fois des composantes identitaires et des énoncés (Barbier, 1996, p.9).

c. Gestion des identités

Au-delà de la culture des griots c'est l'identité entière qui est traversée à travers la danse et à différentes échelles : régionales (danses dites des ethnies du pays), nationales (sabar), du continent (revendication d'une africanité) ou mondiale (courant hip-hop par exemple), voire religieuse :

« Moi j'essaie de dépasser un niveau, comme par exemple, sur le hip-hop, j'ai commencé par le hip-hop, mais quand j'ai compris que moi j'ai besoin de mon origine, parce que mon origine c'est pas le hip-hop.

C'est quoi ?

C'est le sabar, danse *Diola*.

Toi tu es *Diola* ?

Oui, danse *Diola*, de la Casamance, tu comprends. Donc j'ai la base Hip-hop, j'ai la base Hip-hop, c'est bon, tu vois, je peux travailler avec un hip-hopeur ou une hip-hopeuse, c'est l'essentiel, mais est-ce que si je continue sur le hip-hop, si je vois quelqu'un danser ma traditionnelle, est-ce que je peux fusionner avec elle ? Donc tu vois, quand tu pars quelque part, on a envie de voir ton identité, c'est à partir de ton identité donc tu vois... (Constance).

Malgré que le hip-hop soit la première danse dans laquelle Constance s'est engagée, elle estime que sa danse "identitaire" est la danse *Diola* et la danse sabar, ayant intégré qu'il est attendu d'elle une monstration de son identité, donc de son « ethnicité » à travers la danse. Khalifa dira dans une interview pour un média belge :

« Aller en Europe m'a permis de me calmer, car nous, en tant qu'africains, on voit des images qui... qui nous nous reviennent sur des

²⁹⁷ « On est ensemble » (*niokkobok, nio far*), est une réponse courante lorsque l'on demande un service (il est l'équivalent du « de rien », « je t'en prie » français).

trucs physiques, qui nous donnent une énergie physique, tout le temps, on est en énergie, on est en énergie et mieux connaître ce qui est derrière cette tradition pour pouvoir le partager avec d'autres gens. »

Cette assertion révèle aussi les ressorts de l'image qu'ont les sénégalais de la façon dont les *tubaab* perçoivent leurs danses. L'attente de l'attente des autres.

Comme nous avons déjà pu le percevoir au grès des extraits d'entretiens, il ressort de plus en plus une confusion entre statut social et ethnie. Les deux caractères ayant traits aux identités. Aby exprime encore par deux fois ce brouillage:

« J'ai un ami *Diola*, dans les répétitions, il danse mieux que les *géwél*. »
ou encore « Ma famille c'est des bijoutiers²⁹⁸, c'est un peu la même race que les griots » (Aby).

D'ailleurs, à l'occasion des *tànnèbéer*, s'opposent plusieurs cultures identitaires : celles des quartiers (on lance des piques, des défis aux autres), mais également sociétales : l'animateur crie « Y'a-t-il des *Pulaar / Diola / Mandjak, etc.?* », donc issue d'un autre cadre de légitimité (parfois en lien avec les « parentés à plaisanteries »). L'utilisation et la gestion de ces identités vont constituer des stratégies pour *être* (et se maintenir) artiste.

8.1.2. Les stratégies d'artistes

Les artistes vont devoir, pour se constituer une carrière et un avenir dans la danse, à la fois faire action de leurs réseaux (avec les communautés de pratiques, comme vu précédemment), mais aussi être attentifs aux potentielles jalousies du milieu. "Se faire soi-même" est aussi une valorisation personnelle et n'implique pas de redevance. C'est alors le jonglage autour d'une dialectique montrer (ou dire) / cacher que les danseur·ses et musicien·nes vont opérer afin de ne pas restreindre les potentialités s'offrant à eux.

a. Entraver le succès : maraboutages

Les états de faits de maraboutages autour des artistes, conséquences des jalousies que le succès, les voyages à l'étranger peuvent entraîner, sont nombreux.

« ... Parce que ici au Sénégal, la danse... je veux pas dire la danse mais l'art en général, y'a des trucs, y'a des trucs qui sont dedans, parce que si tu sais quelque chose que l'autre ne sait pas, si tu as quelque chose que l'autre n'a pas, y'a des trucs de maraboutage dedans. » (Madiama).

²⁹⁸ Cela réfère au fait que les orfèvres, qui forgent, catégorisés *ñeeño*, se révèlent être des individus castés, comme le sont les griots.

Pour Madiama, il ressort que ne pas être resté à *Wato Sita*, un ballet convoité, est une stratégie de protection, afin d'éviter les possibles sorts jetés au sein du ballet dans un cadre de voyage en France. *Wato-Sita* est donc à la fois un ballet qui fait rêver car il tourne à l'international, et le centre d'aspérités qui nuisent à la danse et qui font donc fuir d'autres danseur·ses. Il s'opère au sein de ce ballet une inégalité de traitement en fonction du genre, mais aussi en fonction de son affiliation et des relations avec la famille Sonko. La manipulation s'opère à différentes échelles : chantages sexuels, confiscation du passeport pour que la migration soit exclusivement du fait de *Wato-Sita* (donc à remercier financièrement, par des louanges et des prières à postériori, *etc.*). Le directeur de ce ballet, se positionne à certains moments clés comme un marabout²⁹⁹, s'octroyant donc un nouveau statut (celui d'un référent religieux, spirituel). Sorignet, dans une interview (Glon, 2008) pose l'affirmation que « le travail de chorégraphe consiste à produire de la croyance autour de soi ». C'est ce qui opère dans ce ballet, le chorégraphe et le directeur opérant ce que Wéber appelle une « domination charismatique ». Tout ceci créé une atmosphère de tensions et de jalousies entre les artistes (les femmes en particulier). Mustapha (musicien à *Wato-Sita*) dit à propos de cela :

« Elles ne peuvent pas se concentrer sur la danse car elles sont concentrées à autre chose. » (Mustapha).

Pour Alassane, c'est clair :

« Les danseurs ne vont pas à *Wato-Sita* pour apprendre, ils y vont pour partir en Europe et seulement faire des choré ! » (Alassane).

De surcroît, le chorégraphe peut également jouer d'une autorité charismatique due à son œuvre ou aux réussites des élèves qui sont « passés » avec lui/elle. Il reste d'autant plus ambigu sur les rapports au rêve de « voyager » à l'étranger ; et donc gagner à la fois de gros cachets, mais aussi d'acquérir à Dakar une image redorée de soi, de celui/celle qui est sorti·e. Despres nomme « *gatekeepers* »³⁰⁰ (2016b, p.207) ces agents de contrôle de l'accès à la professionnalisation.

²⁹⁹ Alors qu'un musicien voulait faire une demande de visa pour la France pour un spectacle lié à une autre compagnie, le manager trouvait toujours des excuses pour ne pas lui donner son passeport (car il garde les passeports de tou·tes) alors que *Wato-Sita* ne lui a jamais proposé de tourner avec eux à l'étranger. Or, dès son retour, Bouilly Sonko (directeur du ballet) lui a proposé de « faire des prières pour lui » (comme il était allé en France), moyennant argent. Il fait perdurer de surcroît l'éternel postulat Europe = argent.

³⁰⁰ Avec les instituts de coopération culturelle (comme l'Institut Français) et les bailleurs de fonds

Dans un autre ballet, Fatou en 2007, me raconte qu'alors qu'elle préparait un voyage en Belgique pour la danse, ses consœurs, par jalousie, lui ont déchiré son passeport, et elle n'a pas pu aller faire ces représentations.

« Le sabar, y'a des trucs mystiques dedans ! Il y a beaucoup de secrets ! Quand tu lances ta jambe, on dit qu'un esprit passe dessous, donc si tu tombes, c'est grave, tu vas tomber malade. » (Alassane).

Les maraboutages et croyances dans la danse sont d'autant plus opérantes³⁰¹ que l'articulation de celles-ci autour de concours et de promesses de voyage les met en concurrence. (Voir annexe 10, compilation du récit d'Alassane avec celui de sa mère). La notion de sorcellerie, n'est pas à négliger au Sénégal : les croyances sont prégnantes (donc de fait existent). Ainsi, pour éviter d'en être victimes, certain·es danseur·ses ne font plus part, même à leurs meilleur·es ami·es, de leur visa ou voyage prévu en Europe et se font confectionner des grigris de protection aux veilles des départs, s'engageant alors dans une démarche plus solitaire.

b. Indépendance des artistes

Se construire seul·e

Mariama qui est une des rares femmes batteuse de sabar a en premier lieu appris avec son grand-père puis a créé seule son parcours :

« Wawaw, tous ces 10 ans là, je suis allée en Guinée, je suis allée au Burkina, je suis allée au Mali. Mais je prenais les transports en commun parce que j'étais pas riche, j'avais rien du tout, mais c'est quelque chose que je voulais faire, c'est cette découverte que je voulais faire, de dire que voilà, je peux m'en [?] Sur ça, donc qu'est-ce que j'avais à faire ? Je vais me sacrifier moi-même pour aller faire ça, tu vois, de ne pas écouter ce que les gens vont dire, parce que tu vois on est en Afrique, tout le monde parle, on est au Sénégal aussi et puis à un moment donné je m'en foutais des personnes parce que j'avais le soutien de mon grand-père, de ma maman, de mon papa, donc du coup je me suis dit « je vais y arriver », donc voilà, je suis allée dans ces pays africains, pour apprendre autre chose et voir autre chose. » (Mariama).

L'appui au fait « qu'on est en Afrique » marque le caractère magique (les rumeurs pouvant menées au maraboutage) et l'effet des « mauvaises langues ». En effet, elle tient à noter l'admiration que portait Doudou Ndiaye Rose pour

³⁰¹ Pour Hall (1992, p.101) « Les ancêtres et créatures mythologiques, la sorcellerie et la magie noire sont tous investis et renforcés par le système temporel », un système temporel ici polychronique et donc en interactions avec des extranéités : on laisse au sacré le temps et la place d'investir les moments de la vie, ils font partie de la vie, et y opèrent.

elle. Son ancrage professionnel reste néanmoins *l'Ecole des sables*, un lieu « sûr » professionnellement :

« Oué oué j'ai fait tous les instruments traditionnels, je joue tous les instruments. Donc ...hum

Mais c'est vrai, c'est rare une femme batteur.

Si, sisi, ben surtout au Sénégal, surtout au Sénégal, je pense que je suis la seule qui fait la percussion, parce que Doudou N'diaye Rose, que la terre lui soit légère, lui, bon, il m'avait beaucoup estimée, parce qu'il me disait, tout le temps il me disait « Mariama, la différence que tu as avec mes filles, c'est que toi tu joues des rythmes clairs, y'a personne qui crée pour te donner. Par rapport, lui il faisait des notes, et ses « rosettes » répétaient les mêmes trucs. Il me dit, « quand à toi, tu crées des trucs et tu fais l'accompagnement parfait ! » et c'est ça qui est rare, donc tu vois... J'avais possibilité avec lui, il m'aimait, moi aussi je l'aimais beaucoup, bon et il avait beaucoup de projets puisque lui ce qu'il voulait avoir c'est comment il va faire pour travailler avec moi, et moi aussi c'était ça, mais le seul truc c'est que j'étais trop prise avec *l'Ecole des sables*, j'avais pas beaucoup de temps. Hum hum hum...

Parce que du coup tu es à *l'Ecole des sables* depuis le début de l'école ?

Ouiii, je suis... maintenant j'ai travaillé avec Germaine pendant 20 ans maintenant, parce que même, y'avait juste le terrain mais y'avait pas l'école. » (Mariama).

Mariama a su à la fois *se former* seule, en allant apprendre, et ensuite s'instituer comme musicienne officielle à *l'Ecole des sables*, lui garantissant une fixité de revenus, et l'opportunité de collaborer avec de grands artistes.

Collaborations

Comme le rappellent F.Sarr (2016) et R.Bhargava (2013), la colonisation a créé une infériorisation des cadres culturels et épistémiques de ses colonies. La danse n'est pas exemptée. En effet, il a fallu comme un « aval » de la part de Maurice Béjart pour que l'on s'y intéresse, d'une manière autre et au-delà d'un regard poussé par l'exotisme d'un « rituel » ou la ferveur « tribale » que l'on attribuait aux danses africaines depuis l'Occident. En créant *Mudra Afrique*, il a alors permis à ses alliées comme Germaine Acogny, de porter une légitimation, certes issue de l'emprise et du regard néocolonial, mais dont l'approbation est requise pour en affirmer la consistance.

Un contrat personnel

Le contrat didactique (Brousseau, 1998) est donc profondément différent selon les situations, mais il se révèle aussi évolutif : c'est un contrat lignager pour les griots, relevant lui-même d'un contrat sociétal : il s'agit pour le/la danseur·se

d'une conformité sociale à assumer, mais également de se révéler à la hauteur des autres artistes de la famille. Dans les ballets, il s'agit d'un contrat maître-détenant le savoir total à élèves, tandis qu'au sein de certaines compagnies c'est un contrat fraternel, d'apprentissages mutuels. Enfin, apprendre avec un·e aîné·e est un contrat didactique inclut dans un contrat social de protection et d'éducation des plus jeunes. En revanche, lorsque la personne apprend seule, c'est un contrat personnel qui s'inscrit dans le fait de prouver son entrée au sein d'une communauté de pratiques.

Enseigner la danse va faire partie du processus d'indépendance, pour devenir un·e artiste à part entière, désignable socialement et affranchi financièrement.

8.1.3. L'enseignement de la danse. Don et contre-don

Il ressort des entretiens que l'enseignement de la danse sabar, par des cours et des stages donnés à des étrangèr·es est clairement le moyen le plus facile de gagner sa vie en tant que danseur·se. En effet, les stages de danses sabar sont de plus en plus en vogue (Ross 2008; Bizas 2014 ; Aterianus-Owanga 2018), à la fois au Sénégal (en particulier à Dakar et à Tubaab Diallaw), mais aussi en Occident (Etats-Unis, Japon, France, Hollande, Finlande, Suisse,...). Ainsi, les danseur·ses vont bien souvent s'improviser pédagogues de la danse, à destination d'un public dont ils ne maîtrisent pas forcément (ou facilement) la langue. De surcroît, en plus d'être lucratif, et valorisant (en devenant le maître, le détenteur du savoir), s'établir comme professeur·e de danse permet un accès potentiel au voyage en Europe (dans un contexte politique de quotas aux frontières pour les personnes issues de pays du Sud)³⁰². Comme l'écrit Faure:

« Le travail chorégraphique se fait aussi à la marge des lieux de production et de diffusion les plus connus, souvent en lien avec des activités d'enseignement qui prennent une place plus ou moins importante, selon les ressources relatives à la diffusion des spectacles que la compagnie de danse parvient à générer. » (2008, p.83).

Toutefois, être professeur·e de danses africaines peut aussi être perçu comme une source lucrative "facile" ... pour des non-danseur·ses.

³⁰² Obtenir un visa permettra d'acquérir des devises étrangères, de la notoriété, un échange et un partage qui vont ensuite être une expérience importante pour la vie professionnelle future. Voyager à l'étranger une fois facilite les voyages suivants et entraîne surtout une forte plus-value en terme d'image dans le milieu de la danse, au sein de l'entre-soi des danseur·ses au Sénégal et de leurs familles.

a. Jouer de son africanité

Certains cours de danse en Occident peuvent faire l'objet de jeux d'identités, en étant dispensés par des personnes venant d'Afrique, jouant sur leur couleur et leur africanité pour justifier d'un quelconque professionnalisme. Ces derniers peuvent duper des élèves d'Europe, d'Amérique, d'Asie ou d'Australie, en revanche, ils sont démasqués par les danseur·ses arrivant·es fraîchement du pays.

« Je suis resté en France et je suis venu ici et j'ai vu que vraiment, y'a des gens ici qui donnent des cours, c'est vrai ils font leur boulot comme ils le sentent, mais moi j'avais vraiment envie de montrer autre chose. Parce qu'avant ici à Paris, les gens donnaient une chorégraphie pendant six mois ! Pendant six mois ils faisaient un truc tu vois donc dès que je suis arrivé ici j'ai vu que vraiment je peux transmettre mon art parce que j'ai vu que moi ça me fait plaisir de transmettre mon art, c'est ça que je connais, c'est ça que... je suis né dedans quoi ! (...) Parce que vraiment aussi sans mentir y'a des gens qui donnent des cours en Europe... au Sénégal, tout le monde sait danser le sabar, avec les *tànnèbéer*, etc. Mais le truc c'est qu'il faut être professionnel pour transmettre les danses. » (Claude).

Ce discours montre la concurrence, parfois ardue qui peut s'opérer sur le marché des cours de danses africaines en France. Le/la danseur·se veut mettre en avant, non seulement son propre talent, mais l'identité du Sénégal, associée au modelage de l'intégration réussie... tout en y associant des preuves du caractère "authentique" (par certaines mises en scène, des vêtements, instruments) et les danseur·ses (qui ne l'étaient parfois pas dans leur pays d'origine) en viennent à vendre toujours un peu leur origine, quand bien même ils l'inventent... Les phénomènes de circulation, de négociation, d'appropriation, sont « en fait, des manières de recomposer avec les pouvoirs » (Bensa, *in* Revel (dir.), 1996 p.28). Ici, il s'agit des pouvoirs liés à la masculinité, à la religion, au rapport colonial et aux jeux des visas qu'imposent les Etats des pays du Nord. Les personnes s'appuient directement sur ce qu'elles veulent rendre compte de leur identité³⁰³, peut-être celles auxquelles elles adhèrent et qu'elles construisent, mais surtout sur une identité à laquelle les autochtones les renvoient et les rendent légitimes du simple fait de traits phénotypiques : la couleur noire de la peau, des dreads locks parfois.

³⁰³ Au contraire, les personnes blanches apparaissant comme professeurs de danses d'Afrique sont plus difficilement perçues comme légitimes par les élèves.

b. La communication pédagogique

La « communication didactique » ou « pédagogique » (Galatanu, *in* Barbier, 1996, p.103) lors de ces cours, se résume essentiellement (s'ils s'effectuent sans musiciens), au chant du rythme par le professeur, appuyé par le claquement de ses mains qui marquent le tempo. Peu de mots sont posés sur les mouvements, qu'ils exécutent depuis des années (ou ne les posent du moins pas en français). Le cours est fait d'onomatopées qui marquent le rythme ou de vrais changements du corps dans l'espace (« on tourne », « on saute »)³⁰⁴. Le professeur demande essentiellement de bien l'observer, afin d'opérer un processus d'apprentissage par imitation (d'une façon très normée) : le/la professeur·e est dos à ses élèves qui le suivent. Cela fait suite à l'exemple de formation des ballets qu'ils/elles ont suivie.

Le pas de référence en sabar est appelé différemment selon les danseur·ses et professeur·es : « cinq temps » (et ses versions « cinq times », « five steps »), « sabar », « mbalax », ou même « on danse ». Parfois, le/la danseur·se le chante, et l'oreille qui sait déjà à quoi correspond ce son, comprend. La transposition didactique (Chevallard, 1998) du savoir savant au « savoir curriculaire » (Galatanu, *in* Barbier, 1996) du sabar est donc essentiellement la transformation en chant (comprise et admise par tou·tes) des savoirs dansés. Cette observation est reprise par Guilcher (2016)³⁰⁵ pour qui l'originalité essentielle de la danse traditionnelle (dans son cas en France) est « le lien intime et indissociable qui existe entre une mélodie et le mouvement qui l'incarne ». Selon ce chercheur, il ne s'agit pas d'un rapport danse-musique, qui est une problématique de ballet « ici la mélodie fait partie de la définition de la danse » et n'est « pas séparable[s] du mouvement qu'elle incarne ». Dans le sabar, évènement, danse et musique ne sont pas dissociables (le terme utilisé « sabar », est d'ailleurs éloquent sur ce point car c'est le même pour les trois occurrences). Enfin, la danse définie comme traditionnelle est une danse où « l'expression corporelle est en même temps relation ». Ces relations sont vécues, intériorisées, et les dispositifs (cercles, *etc.*) mêmes de la danse permettent d'éprouver cette relation avec les autres. Enfin, danser dans la rue, sur un sol sablonneux, poussiéreux fait

³⁰⁴ Ainsi, aller au Sénégal, y observer les activités de danse et entendre les rythmes permet de s'acculturer à ce mode de transmission.

³⁰⁵ Conférence sur la transmission des danses traditionnelles, « Rencontres sur les danses traditionnelles et du monde », 16 et 17 Décembre 2016 [<http://www.famdt.com/table-ronde-rencontre/>]

résonner des vibrations au sol et valser la poussière. Apprendre le sabar c'est également sentir ces éléments danser avec nous.

c. Codifier le sabar

« Dans la danse, les meilleurs patrons de la danse, souvent, ils ont la pédagogie. Si tu n'as pas la pédagogie, tu ne peux pas apprendre à quelqu'un à danser, parce que tu ...si tu viens, je te donne des cours je te dis « fais ça fais ça », non, non, il faut que tu décortiques, un par un, parce que souvent, souvent la danse, chaque pas, tu vas respirer sur ce pas. Tu respirez, pour que tu puisses y arriver sur ce pas que tu veux danser, parce que si tu ne respirez pas, premièrement si tu ne respirez pas, tu ne vas pas y arriver, deuxièmement, si tu ne te concentres pas ce que tu vois tu ne vas pas y arriver aussi. Le seul truc le plus important c'est que tu écoutes bien la musique pour que tu puisses connaître le temps de la musique, pas par pas. Souvent les grands danseurs, qui vivaient vraiment la danse, font ça. » (Madiama).

En plus des sensations que doit ressentir le/la danseur·se, enseigner un savoir, c'est lui donner une certaine codification. Dans notre cas, la codification est de nature sonore : on reconnaît au chant un « 5 temps », un appel, un *bàkk*, etc. Il faut donc au préalable, ou à force de cours, intégrer et assimiler cette base de pas chantés, comme nous devons intégrer en danse classique les pas correspondants à des énoncés (arabesque, sissonne,...) ou des esquisses de mains faites par le/la professeur·e. La problématique de la pédagogie en danse pose les questions de la formation du/de la danseur·se. La pédagogie permet de s'insérer dans de nouveaux « territoires » corporels et institutionnels (Chopin, 2016, p.11-12). En effet, en donnant des cours, en voulant transmettre un mouvement, le pédagogue se pose de nouvelles questions, qui vont à leurs tours enrichir ce même mouvement.

« En travaillant avec des chorégraphes occidentaux, j'ai appris à décomposer les mouvements, savoir d'où ils viennent. La plupart des danseurs traditionnels ne savent pas expliquer leur mouvement. Or, c'est une richesse car quand tu sais d'où il vient, tu peux aller plus loin dans ton mouvement. (Elalie) »³⁰⁶

Ainsi la pédagogie, écrit Chopin, permet d'aller plus loin, dans le mouvement et dans la danse : « transmettre la danse participe à clarifier, déconstruire, reconstruire la danse. La pédagogie de la danse fait alors éclore de nouveaux possibles pour le mouvement lui-même. » (Chopin, 2016, p.244). On peut citer en particulier le principe de dévolution développé par Brousseau (1998, p.303), qui s'applique totalement dans la transmission des gestes dansés et de la danse :

³⁰⁶ Chorégraphe congolais résidant à Bordeaux. Discussion informelle, 2016.

chaque corps, de par son historicité, ses *hexis*, ses acuités, exécutera un geste ou un mouvement de manière sensiblement différente du transmetteur. Même dans le cas d'un dispositif d'apprentissage formel, la notion de conscience du mouvement et des sensations qui en découlent ou qui le font apparaître (à la fois ressenties et exprimées par le/la danseur·se) est nécessaire et singulière, comme cette note de terrain tente de le retranscrire.

Stage de sabar, 28 septembre 2018, Paris :

Khalifa, arrive de Bruxelles, et repart à New-York demain. Il fait un long échauffement, mais souhaite au-delà de la chauffe de nos corps, nous faire sentir « l'essence du sabar », du *Mbarem Mbaye*, le « *nyéké-nyéké* », à savoir le *feeling*, du sabar ancien, dansé par les grands-mères. A la fin du stage, la chorégraphie est un savant mélange des attendus du sabar « ancien » et « moderne » : un cinq temps en l'air (ce qui se fait aujourd'hui) et un cinq temps en bas (comme les anciennes), des pas que font encore les femmes aujourd'hui dans les sabars de rue, mais avec un rythme rapide. Ainsi que des mouvements de rapidité performés par les danseurs professionnels, et enfin, la chorégraphie s'achève par un pas humoristique que l'on retrouve dans les clips du moment.

C'est donc une transmission par le « *feeling* », les sens, le fait de « sentir la danse » plus que de la comprendre, qui se joue dans la transmission de la danse sabar par ce professeur. Pour d'autres, c'est l'exécution mimétique de l'enseignant·e. Mais c'est bien les danseur·ses ayant été confrontés à la danse contemporaine (par des stages ou des créations) qui sont soucieux·ses du corps (son échauffement et pour quoi), de là où passe le mouvement, du ressenti, des différences de rythmes. Cette acculturation à la danse contemporaine a souvent été une prise de conscience du corps et une approche didactique nouvelle pour l'enseignement du sabar. Sérigne le souligne :

« Avec les blancs il faut bien expliquer, ça fait partie de leur tradition ».

Ainsi, en avril 2018 à Dakar, s'est tenu un symposium sur la codification des danses africaines. Une codification pose des questions à plusieurs échelles. En effet, des enjeux de pouvoir (qui sont les références sur lesquelles on se base ?), et d'identités (quid des griots) sont en jeu. Toutefois, l'institutionnalisation de la danse, sa professionnalisation et son introduction dans un parcours d'apprentissage « classique » questionne les enjeux de la codification, tout au moins de la nomination des pas. Cette codification permettrait-elle une meilleure

reconnaissance institutionnelle ? Cela pose des questions d'équivalence dans les mouvements de transferts d'apprentissages internationaux.

Donner des cours à des élèves de et dans d'autres pays que le Sénégal fait partie de l'extra-territorialisation de la danse à plusieurs échelles : Tout d'abord, le lieu est souvent une salle fermée, ensuite, il s'agit de transformer le savoir savant en savoir enseigné (Chevallard, 1998). Dans ce processus, les danseur·ses intègrent de nouvelles visions de leur danse : une approche réflexive de décomposition du mouvement et ensuite une nomination de ce que sont ces mouvements. Ils et elles passent de danseur·se à professeur·e. Car « Pour être transféré et acquis, le savoir professionnel doit nécessairement être approprié et transformé. Autrement dit, les individus ne transmettent jamais ce qu'ils ont reçu » (Geslin, 2017, p.66).

Pour Moity-Maïzi (2015, p.24) deux conceptions complémentaires des rapports au savoir vont structurer l'apprentissage : l'imitation, la reproduction comme enracinement, comme construction identitaire (ici la revendication d'être griot·te ou de pratiquer une danse véritablement sénégalaise) ; et l'engagement individuel dans un apprentissage et la construction d'un style unique dont pourra découler l'élaboration d'une compétence. Enfin, nous y ajoutons la pertinence de l'inscription dans une compagnie, qui bénéficiera au/à la danseur·se du fait de son intégration au sein d'une communauté de pratiques à double échelle : la compagnie, et les danseur·ses de Dakar. Nous allons alors pouvoir démontrer dans la partie suivante, comment ces différentes mises en savoirs et les jeux d'évolution et de parcours des danseur·ses vont pouvoir avoir comme stratégie le voyage... à moins que la danse ne soit une stratégie pour voyager.

8.2 L'importance du voyage

« Parce que moi, j'étais un peu comme un pigeon voyageur, je partais partout pour apprendre mon art. »

Entretien avec Claude, Paris, février 2017

L'emploi du mot « voyage », récurrent chez mes interlocuteur·trices sénégalais·es, signifie tout autant s'expatrier que partir jouer un spectacle dans une ville du pays. Ce mot évoque une expérience, un mouvement, des espaces de transformations, et surtout, un imaginaire social, l'ailleurs comme espace autre,

de consécration et de reconnaissance. On ne sait pas quand on part, ni quand on revient. Kauffmann parle de « voyage initiatique » dans la migration des danseurs hip-hop :

« Le voyage est une exploration de l'espace chorégraphique hip-hop et en même temps un moyen de se mesurer en se confrontant aux autres. C'est bien la différence nationale qui est soulignée ici comme un moyen de repousser les limites de son niveau ou de sa connaissance de la pratique. » (2010, p.8).

Il s'agit de voyages formateurs qui vont permettre d'acquérir des compétences (les réseaux sociaux et les voyages permettent déjà l'apprentissage et la maîtrise de plusieurs langues, chez des personnes qui n'ont pas été scolarisées, rappelons-le) mais aussi de se confronter à d'autres univers chorégraphiques et de se socialiser. Se socialiser avec d'autres danseur·ses, mais surtout avec les institutions. Les voyages possèdent en ce sens une accroche vertueuse pour les danseur·ses, d'autant qu'ils sont aussi le symbole d'une réussite : l'Ailleurs les demande. Toutefois, le « voyage » nécessite une préparation financière. Voyager avec une compagnie ou un ballet décharge de cette préparation (la compagnie prenant en charge et la famille appuie volontiers plus facilement ce projet) mais en nécessite de nouvelles : le premier choc migratoire s'effectue déjà là, à Dakar, avec la confrontation à la lourdeur administrative que rencontrent les aspirant·es au visa³⁰⁷.

8.2.1. Partir et rester

a. Le ballet des compagnies

Les premiers mouvements opérés par les danseur·ses sont les changements de ballets (pour l'évolution de leur carrière, mais aussi car certains ont été démantelés avec la fuite de certains membres lors de tournées à l'étranger) au gré des opportunités et des amitiés. On voit bien ce parcours, cette alternance entre plusieurs compagnies dans l'histoire de Sérigne :

« 94 j'ai commencé la danse traditionnelle avec le ballet que je t'ai dit, ballet Mounkou. Jusqu'à 96-97, je suis allé au ballet Sinéméo. Parce que le ballet où j'avais commencé s'est arrêté, ils sont partis en Espagne, il s'est arrêté et je suis allé à Sinéméo en 96-97 jusqu'à... toute ma carrière au Sénégal j'étais à Sinéméo, même si j'étais à Jant-bi³⁰⁸, je faisais Sinéméo aussi, je faisais Jant-bi, c'est là-bas que Jant-bi m'a vu :

³⁰⁷ J'ai personnellement été présente lors de la demande de visa français: peu habitués à la lecture, et n'étant pas acculturés au jargon et aux modes d'agir de l'administration (qui plus est aux normes d'administrations européennes), il était difficile pour ces danseurs de comprendre les documents.

³⁰⁸ Jant-bi est la compagnie de Germaine Acogny, de l'École des sables

à Sinéméo. J'ai commencé à Jant-bi en 2003. Sinéméo c'est ma maison.»
(Sérigne).

Puis les tournées fructueuses vont d'autant plus laisser à penser d'un avenir prospère ailleurs.

b. Les ailleurs

C'est donc le territoire sénégalais puis d'Afrique de l'Ouest et/ou du Nord qui est d'abord investi ; là où commence le potentiel de mobilité pour les danseur·ses. C'est aussi par ce biais qu'ils/elles vont jongler avec leurs identités : wolof, sénégalais·e, noir·e, musulman·e ou catholique, africain·e, selon le point d'où ils/elles se placent, en fonction de la scène investie et des interlocuteurs ou du public en présence. La tradition, est aussi ce qui permet une assise, une esthétique unique et maîtrisée qui se distingue des autres, du fait des origines du ou de la danseur·se et de ce qu'il ou elle produit. La production des danses « africaines » est une construction en double miroir : les deux parties font usage de phénomènes de construction comme d'adaptation.

Fatou me dit dès le début de notre entretien que c'est parce qu'au Sénégal, les chorégraphes et maîtres de ballet n'accordent « pas de respect » à la valeur du travail, qu'elle souhaite aller danser en Europe. Comme le souligne Y.Ollivier (ancien directeur du centre culturel français de Ouagadougou, puis de celui de Brazzaville) « Le premier levier est lié à l'étranger. Il faut que les artistes, par la qualité même de leur production, soient reconnus ailleurs qu'en Afrique. C'est parfaitement injuste mais vital pour leur survie » (Sanou, 2008, p.89). Est pointée la nécessaire reconnaissance extra-Afrique du fait de la non-participation des pays subsahariens à l'avènement des arts dans leurs pays. Ainsi, vivre de la danse en Afrique nécessite une reconnaissance à l'étranger, de laquelle découleront des tournées rémunératrices. C'est avant cela dans la précarité que s'instituent les artistes pourtant porte-drapeau de leur pays à travers le monde.

C'est ainsi que des danseur·ses ou des musicien·nes restent au Nord après une tournée. Seydou, après sa tournée *Africa Africa* est resté en Hollande avec son père pour tenter de vivre là-bas. Il y a ici à la fois l'imaginaire du lointain, et surtout de la réussite en Europe, mais appuyée et rendue proche par la présence du père dans cet ailleurs lointain. Selon Fouquet³⁰⁹, les jeunes dakarois·es

³⁰⁹ Emission radiophonique *Cultures Mondes*, « La fabrique de l'exotisme », France Culture. 27/06/2016.

désirent un ailleurs, mais bien souvent un ailleurs imaginaire, ou migratoire (avant d'être géographique). Il explique en ce sens que :

« les catégories sociologiques de l'Autre et de l'Ailleurs sont plurielles et ne renvoient, ni nécessairement, ni exclusivement à un critère de distance géographique. D'une part, l'Autre peut être autant le proche que le lointain : dans le cas de l'exil imaginaire, l'Autre est l'aîné social, incarnation de valeurs dont on cherche à se défaire ; mais il est aussi l'occidental dont on cherche à approcher le mode de vie. » (2007, p.84).

L'image de la perception de l'art en Occident donne d'autant plus d'importance au voyage. Dans un contexte géopolitique où obtenir un visa en Europe est toujours plus compliqué, les artistes sont parmi les seuls à pouvoir en obtenir un avec un faible niveau d'étude. L'artiste peut donc jouir du possible accomplissement social et sociétal que permet la migration. Il devient alors dans une famille pauvre, une lueur d'espoir, sur le plan financier, mais surtout sur le plan du prestige, du capital symbolique (Fouquet, 2007). Le voyage (et l'ascension sociale qu'il permet) va également participer de la légitimation de l'entrée dans la danse (Despres, 2011, p.131).

d. Trouver le succès

Le succès est fait de plusieurs petites victoires. Souleymane raconte sa première expérience interculturelle en dehors de son pays, avec un public qui lui était encore inconnu (des japonais·es) et des structures de travail adaptées (scène, podium).

« J'étais avec la *Cie African Diguel* en Afrique du Sud... Ile Maurice, Brésil, j'ai fait Mauritius, j'étais là-bas j'ai fait 3 jours, j'étais... fatigué !

Tu m'étonnes ! C'était en quelle année ça ?

2012, avril 2012. Après un bateau de croisière japonaise, j'étais dedans, j'ai fait 3 mois, sur le bateau, croisière de 11 étages ! Un bateau plus grand dans le monde, il est au Japon, il s'appelle « Asuka II »

En fait t'étais sur le bateau de croisière, et tu faisais des spectacles sur le bateau ?

Dedans, et les élèves. La danse m'a donné quelques bonheurs sur ça. Parce que j'ai vu plus de 1000 japonaises dans le bateau, et tout le monde prend mes cours et je vois [toutes ces] personnes, j'ai fait « whooo », et on m'a, je suis dans un podium long et les gens ils sont comme ça, en bas, pour que tout le monde me voit, et je pleure hein, j'ai pleuré... avec Yelly Thioune, c'était incroyable !

C'est un bateau où t'as fait île Maurice ?...

Oué oué Maurice, Afrique du sud, Madagascar, Inde. Si tu tapes « Asuka II », tu vois le bateau, le bateau, c'était comme ce quartier là, c'était grand ! » (Souleymane).

Amadou regrette que les danseur·ses amené·es à se produire en Europe ou aux Etats-Unis y restent et ne permettent pas à la danse de s'enrichir au niveau local :

« En fait, en plus on est des ambassadeurs et en fait, y'a un problème dans notre danse ici, qui a fait qu'à un moment donné, la danse n'a pas évolué. Parce que les grands qui étaient là avant nous, les danseurs qui étaient là, à un moment donné ils sont tous partis et du coup y'a pas eu de relève solide [...], beaucoup de danseurs à un moment donné, ils sont partis, et ils sont restés là-bas. Et du coup, la relève qui est venue, ils ont eu du mal à avoir vraiment des orientations qu'il faut. Et du coup on est venu de la base, et c'est un truc essentiel de savoir qu'est-ce que tu es. D'où tu viens. Qu'est-ce que tu dois faire et ce qu'on t'a légué. Je dis pour nous, on nous a légué un héritage qu'on doit transmettre à d'autres danseurs qui vont renaitre ici au Sénégal. Et si on part, c'est comme si on a ruiné notre héritage et tout du coup... c'est bien de sortir, et je pense sortir mais ce que je dois faire, c'est ici que je peux le faire, ce que je dois faire c'est ici, quoi ! Parce que dans les autres pays, ils ont des fils qui sont nés là-bas, qui font, qui doivent faire dans leur pays et nous on est nés ici, on doit faire aussi, on doit enrichir notre pays, du coup il faut qu'on reste. » (Amadou).

Devenir le garant d'un héritage est important, dans un processus de valorisation culturelle, de transmission et de volonté de revendications identitaires : s'imprégner des racines à faire germer et les faire fleurir ensuite au contact des autres. Ce récit pointe deux choses importantes : le retour au pays pour une revalorisation (de soi et de la danse) et une capitalisation des acquis de l'expérience, et la nécessité de cursus de formations "suivis".

Le succès dans et au-delà du Sénégal, va donner aux artistes la possibilité de créer des liens, qui pourront faire partie de stratégies d'accès à une professionnalité plus élargie et pérenne.

8.2.2. Les unions dans la carrière : mariages et amitiés

a. Amours mobiles et mobilité sociale

L'altérité est un fantasme à double sens : le regard que porte l'Autre sur l'Occident va dans le même sens que le regard des occidentaux envers le continent africain. En ce sens,

« L'Ailleurs occidental [...] porte assurément les critères de l'exotisme, en tant qu'espace de représentations et d'imaginaires qui tendent à magnifier le lointain. Le Nord n'est pas non plus exempt de niches de Suds fantasmés, bien révélatrices de stéréotypes exotisants très ancrés dans les imaginaires occidentaux, mais aussi plébiscités par eux. » (Fouquet, 2007, p.95).

Le métier de danseur·se permet une recomposition des jeux sociaux, et en particulier la tant convoitée migration vers l'Occident. Le tourisme fait parfois revivre, sinon fait émerger une nouvelle créativité dans la danse (Neveu Kringelbach & Skinner, 2012 p.88), les étranger·es arrivant et échangeant avec les danseur·ses autochtones. Ces échanges, avec l'introduction et l'imprégnation de gestuelles nouvelles pourront permettre au/à la danseur·se de se démarquer, et en devenant le/la formatrice, de se positionner en haut de l'échelle de ce savoir.

De surcroît, et comme le souligne Tamari (1997, p.71), le mariage avec des européen·nes est une des portes d'accès à la mobilité sociale (mais je rajoute aussi économique, sociétale et géographique) pour les *ñeeño* (donc les griot·tes). Le sabar s'inscrit dans des jeux permanents de circulations, qui questionnent et recomposent les tensions entre imaginaires et réalités, à la fois de la part des touristes, élèves, ou du public, mais aussi de la part du danseur·se, enseignant·e, performeur·se. Entre passion et profession également, de sa position dans le monde de « l'art » et de sa capacité à le transmettre. Toutefois, le mariage (ou l'aide) avec un·e occidental·e n'est jamais relevé par les danseur·ses³¹⁰ comme facteur d'aide ou de cause de la migration : ils/elles souhaitent mettre en avant la singularité de leur talent artistique comme facteur de réussite de ce voyage.

b. Non-mots

Nonobstant, voyager est un facteur de reconnaissance professionnelle, mais les danseur·ses expatrié·es estiment que l'on « perd » sa danse lorsque l'on reste trop longtemps sans rentrer au Sénégal (s'imprégner, voir les innovations, les danses et *bàkk* à la mode, etc.). De même, plusieurs danseurs que j'ai interrogés sont sans papiers en Europe (ils ont décidé de rester après des tournées ou des formations) mais n'en parlent jamais et répondent de façon très floue à ce sujet³¹¹. Tou·tes savent néanmoins sans l'énoncer, que le mariage avec une personne issue d'un pays du Nord est la solution la plus efficace à long terme.

Les réseaux sociaux sont aujourd'hui les principaux vecteurs du partage des données et d'informations (*Be to be*), à la fois comme portail de visibilité, base

³¹⁰ Par exemple, lors d'un entretien avec un danseur à Paris, sa femme (française) est arrivée lorsqu'il parlait de son arrivée en France avec un ballet et elle s'est fâchée du fait qu'il n'évoque pas leur amour dans son expatriation.

³¹¹ Je comprends tout à fait la réticence d'aborder un tel sujet et même les amitiés établies de longue date ne sont pas enclines à parler de cela.

de données, et réseau pour les évènements (avoir un gain pécunier alors que son statut juridique ne permet pas de travailler légalement) et les aides à la migration, à la vie en tant que migrant sans papier. C'est aussi au travers de « non-mots » qu'est exprimée la migration : mise en photo, mise en scène de soi sur les réseaux sociaux (photographies dans l'aéroport, dans l'avion, puis des spectacles), non-dits à la famille (mais aussi à la chercheuse) si le statut est précaire (ou sans papiers) ; et par les mots du corps (vêtements *Baay Fall* à travers le monde, etc.).

Ces voyages, s'ils ne sont pas le fruit d'une acculturation préalable à la danse contemporaine vont souvent permettre d'en incorporer peu à peu les codes.

8.3 La danse contemporaine pour mieux s'exporter ?

« Connaître ce n'est pas démontrer, ni expliquer. C'est accéder à la vision. »

A. de St Exupéry, *Le Petit Prince*, 1943.

La danse sabar n'est pas figée : alors que les discours des danseur·ses tendent à renvoyer à la « tradition », les observations révèlent une forme de légitimité associée à la contemporanéité et aux artistes actuel·les.

8.3.1. La rupture des conventions : logiques métisses

Que nomme-t-on art contemporain ? C'est en premier lieu ce que la société d'interaction va désigner comme telle (Lefevre, 2011, p.70), mais il s'agit surtout des critères plus que des œuvres qui vont *faire* contemporain (Becker, 1982). La danse contemporaine actuelle, n'est pas la même qu'il y a soixante ans : elle est située historiquement et géographiquement. Toutefois, la danse contemporaine va (essentiellement) se caractériser soit par une rupture des conventions, à la fois gestuelles et du costume, mais aussi de l'espace (comme l'a fait I.Duncan), ou bien par l'intégration de créations, d'improvisations. Bourdié la définit comme suit : « En prise avec son époque, elle s'affirme comme une danse d'auteurs où s'expérimentent, s'inventent et se transgressent en permanence des codes corporels, gestuels, chorégraphiques ou scénographiques » (2013, p.74). En effet, cette spécialité s'inscrit dans une optique métisse, de recherche de nouvelles inspirations par l'Ailleurs, qui peut être géographique (et dont l'Afrique peut

constituer une source d'inspiration) ou conceptuel. Ainsi, les chorégraphes contemporains n'hésitent pas à aller chercher au-delà de la danse (cirque, arts martiaux), au-delà du mouvement, et des frontières pour singulariser leurs créations.

« J'ai appris ça donc, parce que quand tu fais de la danse, moi je me suis dit que tu ne dois pas te limiter. Parce que la danse est tellement ouverte, c'est pas juste de la danse, tu es un artiste, tu dois être populaire, vraiment, tu dois accepter tout, tout. Parce que tout est de l'art! La vie c'est de l'art aussi, tu vois ? Même les sachets qu'on trouve d'eau c'est de l'art, tu comprends, les poubelles... toute chose est de l'art, tu peux l'utiliser en expliquant quelque chose, donc l'art c'est la vie. L'art c'est vraiment la vie, c'est... » (Constance).

Pour les danseur·ses rencontré·es, la danse contemporaine est la danse permettant de libérer leur créativité et leur expression.

8.3.2. La danse contemporaine africaine

a. L'entrée dans la danse contemporaine

70% des danseur·ses professionnel·les que j'ai interrogé·es pratiquent la danse contemporaine, en plus du sabar ou des danses « djembé ». Certain·es dansent aussi le hip-hop. Ainsi, est-il nécessaire pour un·e danseur·se, de se « soumettre » aux pratiques contemporaines pour accéder à un statut et une reconnaissance professionnelle ? En effet, dans leurs discours, cette pratique de la danse contemporaine est mise en valeur³¹². Le sabar représente la tradition mais est selon moi un des grands piliers de la modernité, il est perpétuellement empreint de nouvelles créations³¹³, à travers le *mbalax* et les différentes soirées. Il est étonnant d'observer que les musiciens que je suivais étaient, pour la plupart, vêtus à la mode des rappeurs américains. Or, alors que les Etats-Unis d'Amérique sont le plus grand emblème de l'Occident (souvent accusés d'effacer les autres traditions), au contraire, les musiciens de sabar revendiquent leur ancrage dans une tradition³¹⁴. La photo ci-dessous est un reflet du Sénégal : à la fois ouvert sur le monde et sur les cultures d'ailleurs et dans ses traditions. On peut y voir, à la fois des musiciens habillés d'une façon occidentale, mais avec des moutons à l'arrière-plan, qui nous renvoient à une image pastorale, mais

³¹² Je n'exclus pas non plus que cette réponse soit liée au fait que je sois blanche, donc "affiliée" à cette pratique.

³¹³ Chaque trimestre il y a un « *bàkk* », une danse et une musique à la mode dans les sabars de Dakar

³¹⁴ Nous l'avons vu, Saloum n'aime pas la façon dont les batteurs jouent aujourd'hui, avec un rythme accéléré ; ni la façon dont sont tendues les peaux sur certains sabars, montés comme des djembés.

aussi à l'islam... et sèchent aussi bien des « boubous » que des jeans au second plan.

Photo 35 - Sabar de tontine, Médina, Mai 2016.



Crédit Photo: A. Doignon

La plupart des danseur·ses professionnel·les sont aujourd'hui dans une démarche contemporaine et « *street* », dérivée d'une multitude de facteurs. En premier lieu, on relève l'importance du rap à Dakar et de la culture hip-hop en général, qui est vraiment prégnante et qui va de pair avec des mouvements d'insurrection politiques (*Bull Falé*³¹⁵ puis *Y'en a marre*). Ensuite, il s'agit de la vision des nouveaux spectacles qui se font en Europe ou dans les écoles comme *l'Ecole des sables* et qui parvient aux artistes. Ces rencontres leur permettant d'enrichir leurs créations et d'être polyvalent.

« Après, j'ai connu une danseuse, Marie-Agnès Gomis, qui a aussi jouée dans ma carrière, mais après elle m'a dit de venir dans la compagnie, après la formation, dans la compagnie *Africanaâm*. Un jour on s'est croisé dans la rue, elle m'a dit « mais toi, il faut venir dans la

³¹⁵ *Bul faale* : mouvement de révolte envers la bourgeoisie qui a entraîné la transposition des mouvements des athlètes sur les pistes de danse et de musique. (Biaya, in Diop, 2002, p.348). *Y'en a marre* est aussi un mouvement d'insurrection politique.

compagnie et tout, qu'est-ce que tu fais comme ça ? ». Après j'étais dans la compagnie où j'étais et je suis venu parce que j'ai vu que y'avait une différence, parce que j'ai commencé par la danse hip-hop, et je suis arrivé à la danse afro-contemporaine et contemporaine, et j'ai vu d'autres gars, qui ont fait la danse hip-hop comme moi, un gars, Viera, qui a fait de la danse hip-hop comme moi et qui est allé vers l'ouverture, la recherche et l'enrichissement, et après je me suis dit « c'est ça, c'est ça quoi !! » Et c'est ça que j'ai commencé, et j'ai vu des gens qui ont commencé, et autant continuer avec eux. Après je suis venu, j'ai été dans la compagnie, je faisais des formations, par ci par ça, en danse contemporaine, après aussi je prenais des cours de capoeira, j'ai fait de la capoeira avec un club qui se trouvait à l'université. Mais j'ai pas duré là-bas, et aussi j'ai été avec le ballet *Forêt sacrée*. » (Amadou).

Ainsi, comme l'écrit Briant (2018, *in* Fratagnoli et Lassibille, p.163), la danse contemporaine va permettre par divers procédés, le jeu entre le local et l'ailleurs (autant géographique que social d'ailleurs, les artefacts pouvant appuyer le propos), l'alternance entre ces deux espaces sur la même pièce (*cf.* pièce exemplifiée en annexe 6). S'insérer dans la danse contemporaine, c'est se conformer aux structures du Nord, tout en ayant la possibilité d'engager de nouvelles esthétiques.

Par exemple, après avoir discuté de longues heures avec Alassane, je perçois que ce qui est nécessaire pour se faire remarquer, et ce qui a changé la compétition *Oscar des vacances* selon lui, c'est l'apport en danses contemporaines et modernes qu'a introduit un chorégraphe. Cette contribution a permis une personnalisation plus marquée de la danse sabar et donc la possibilité de se démarquer de ceux/celles qui dansent uniquement sur des pas exécutés par tou·tes. Je retrouve aussi ce discours chez Alioune :

« Bané N'diaye, non il dansait pas non plus, il faisait les chorégraphies, c'est lui qui a changé *Oscar des vacances*. Moi, je sais pas, parce qu'il y a d'autres gens qui ont leur avis, mais moi ce que je pense : c'est lui qui a amené un autre truc sur *Oscar*, qui a mélangé le sabar, et un peu de contemporain et de classique dedans : c'est lui qui a fait ça. Bané est venu et a amené une autre touche que *Oscar* ne voyait pas avant, qu'on savait pas [qu'on ne connaissait pas]. C'est pourquoi la première fois qu'il a fait ça, les supporters même, ils ne savaient pas c'est quoi ! Personne n'a réagi, mais les gens qui connaissent la danse, ils ont vu que le gars il a fait un truc de ... ils ont dansé une musique *mbalax* mais ils n'ont pas fait des sabar³¹⁶ à chaque fois, non non, même le sabar, c'est tellement doux comment il le faisait, tout est doux, tout jusqu'à la fin. Ce qu'il a fait c'est joli ce qu'il a fait ! Mais moi cette année-là, j'ai pas dansé. » (Alioune).

³¹⁶ Ici au sens du pas nommé aussi « Cinq temps », pas principal du sabar.

b. Circulations

Khalifa, au cours de notre entretien, exprime que :

« Pour moi le sabar, c'est quelque chose qui est en moi et après avoir appris certaines bases, du locking (il chante le rythme), du voguing³¹⁷, ce genre de trucs là, après je me rends compte que, pourtant moi, j'ai ce groove là, j'ai ce « *nyéké-nyéké* » là, en danse sabar (rires). J'ai ce « *nyéké-nyéké* » là, en danse sabar quoi ! Après avoir connu ces choses, après c'est une chose qui va venir, vraiment facile pour moi de mieux s'exprimer à travers tous ces styles de danses. »

Il me dira plus tard de façon informelle :

« Le sabar ne peut pas évoluer ici au Sénégal, il ne peut évoluer qu'à l'étranger. » (Khalifa).

Il veut ainsi dire que c'est en allant découvrir d'autres danses et au travers de la confrontation à cette altérité, que l'on peut comparer les gestuelles et les techniques, percevoir ce que l'on aime dans le sabar et ce que l'on aime dans les autres gestuaires chorégraphiques, mais c'est là aussi que l'on peut plus facilement, avec ce recul, décortiquer et analyser sa danse. De plus, travailler avec des chorégraphes du monde contemporain reconnu permet une valorisation et une mise en valeur de soi (Fabre, 2004), en plus d'une expérience bien souvent émancipatrice à plusieurs égards. En effet, la collaboration permet de remplir son carnet d'adresses, un appui conséquent, valorise une gestuelle autre que le sabar seul (donc une gestuelle parfois plus « exportable »), et d'acquérir pour le/la danseur·se une confiance en soi que requiert le milieu, rendue possible par la légitimité du travail avec une personne faisant autorité dans le monde de la danse contemporaine. Comme Faure le note à propos des danseurs hip-hop, la danse contemporaine et sa technique doit être intégrée afin de devenir légitime auprès des acteurs institutionnels.

« Et pour moi, après avoir, apprendre tous ces trucs-là dans la danse sabar ça m'a fait aussi de développer d'autres trucs, de travailler d'autres trucs, parce qu'on m'appelle aussi une « bête de scène », on m'appelle comme ça, surtout dans la danse contemporaine, je suis une bête, parce que si je danse, souvent j'utilise une technique que je l'appelle... comment je l'appelle ? C'est quelque chose que j'avais fuis en moi quoi ! On voit pas que c'est Khalifa qui est là, non, on voit un autre truc.

Un personnage scénique ?

³¹⁷ Le *locking* est une des esthétiques du hip-hop dit « debout ». Le *voguing* est une danse née dans les ballrooms new-yorkais de la communauté LGBTQI noire et latino, qui reprend les pauses des magazines de mode.

Un personnage scénique, plus Khalifa, quoi ! Tu vois ? C'est quelque chose qui m'a fait développer aussi dans le sabar beaucoup de trucs. Des trucs que je voyais même sur la danse classique et tout, parce qu'il y a des pointes de pieds, y'a des placements de jambes dans la danse sabar ; y'a des trucs souvent, on place, on utilise le poids du corps... souvent ces trucs-là, après quand tu commences à apprendre du sabar, la déconstruction de la danse traditionnelle, après ça devient danse, ça devient moderne. Ça devient moderne ! Parce que pour moi, au lieu de faire comme ça, de tourner, je peux faire (démonstration).

Ah oué ! Changer le sens du tour et faire une petite feinte de corps...

Après c'est, parce que c'est une autre forme de danse, avec les positions, avec la torsion, parce que c'est un truc... tu vois ?

Oué oué, c'est un mix.

Oué. Que j'ai trouvé dans la danse traditionnelle, après avoir, cherché encore vraiment vraiment dedans, de chercher quelque chose qui est vraiment, y'a une truc dans le sabar que si tu connais toutes ces bases-là dans le sabar, là où avant les dames dansaient, les vieux, les anciens hommes dansaient, après là tu pourras décortiquer ou expliquer beaucoup de choses dans la danse traditionnelle sabar. » (Khalifa).

La danse contemporaine, à travers la « circulation » des connaissances (Moity-Maïzi, 2015), va s'incorporer au sein des danses dites traditionnelles. En effet, pour qu'il y ait savoir, il faut qu'il y ait une esthétique, des modes de représentations. En France, pour représenter « sur scène » les danses africaines, c'est la danse contemporaine qui les héberge³¹⁸.

Circulation dans le premier sens, où au sein de la mondialisation, les vecteurs de communication rendent visibles les danses des autres et attisent les curiosités. Circulation car les danseur·ses qui sont partis à l'étranger rendent compte et sont plus au fait des attendus culturels qui sont en jeu: il y a donc une notion d'imitation de ceux-ci. Enfin, circulation dans le sens où la danse contemporaine, permet de mieux circuler sur les scènes européennes. En témoigne l'expérience de *Mudra Afrique*, qui se voulait formatrice de « techniques universelles » (Andrieu, 2015), autrement dit de techniques occidentales, qui leur permettraient « d'aller plus loin » et de « faire la danse africaine de demain », sous-entendu, une danse exportable.

c. Jusqu'à danser nu ?

Tumaani, qui me dit lors de notre entretien en 2016 :

³¹⁸ En regardant la programmation du Théâtre de la ville à Paris, rien que sur l'année 2017-2018, les chorégraphes d'Afrique (Orlyn, Sanou) ne sont pas estampillés « Afrique », tout comme Galvan n'est pas noté « flamenco » ou « Espagne ». En revanche, on trouve une catégorie « musiques du monde », qui permet de mettre en valeurs les œuvres sonores de pays proposés.

« Non, je peux porter une tenue moderne, tradi aussi mais pas torse nu, non je ferai pas ».

Or, depuis 2018, il est aux Etats-Unis et il poste des vidéos de lui dansant (cours de danse, spectacles) souvent torse nu... jouant ainsi les codes du fantasme de l'altérité et des attentes envers les corps noirs, musclés et dénudés, nudité qui renvoie à une mise en scène de « l'origine », de mouvements « naturels » (s'il en existe...) mais aussi à un imaginaire que l'on peut se faire de la danse contemporaine, épurée au maximum. L'entretien de Khalifa en particulier est révélateur de l'accès et des opportunités que lui a ouvertes la danse contemporaine³¹⁹. Il a été auditionné par Olivier Dubois pour la création *Tragédies*, mais Khalifa a décliné l'offre lorsqu'il a appris qu'il s'agirait de danser nu. En effet, il s'est opéré là un fort contraste culturel autour de la danse et de ce que l'on peut demander et attendre d'un interprète. Tandis que c'est aux africain·es que l'on tend à renvoyer la nudité, c'est eux qui ne voulaient pas se dévêtir (plusieurs danseurs m'ont spécifié ne pas pouvoir danser nu).

« J'avais jamais vu, non j'avais jamais vu un spectacle, parce que, à ce moment-là, j'avais pas compris, carrément, qu'est-ce que ça signifiait quoi ! Non, je comprenais qu'est-ce que ça signifiait, mais, plus quoi ! Je croyais pas qu'il y avait des gens plus comme ça quoi, dans ce monde là ! (...) Non je savais que, qu'on pourrait aller plus encore loin dans l'art mais, pas de ce côté-là, d'être nu quoi ! Moi je pensais même pas à ça, j'ai jamais pensé à ça ! [rires] ». (Khalifa).

Sa vision a changé depuis qu'il a parcouru le monde et collaboré avec des chorégraphes et danseur·ses de divers pays et de différents styles de danse. Alors qu'il n'imaginait pas cela possible, aujourd'hui, il me dit qu'il pourrait peut-être le faire car « l'art n'a pas de limites ». Je lui demande quelle dénomination il porte à ses solos :

« Danse contemporaine oui, c'est danse contemporaine mais c'est un truc que j'ai... y'a aussi quelque chose qui est aussi dans ma culture, qui est en moi. Pour moi, la contemporaine, c'est quelque chose qui est en toi ! C'est ça, pour moi la danse contemporaine, qu'on le cherche pas... pour aller le chercher loin c'est très difficile, pour en trouver. C'est pour cela que moi souvent je suggère que, on l'a en nous quoi ! C'est quelque chose à sortir qui est vraiment en toi, comme quand tu es sur scène c'est une beauté et la beauté ça apparaît, tu vois. (rire) C'est un truc genre tactactac, il faut avoir l'expérience de le capter pour éclairer

³¹⁹ C'est à l'*Ecole des sables* qu'il rencontre des chorégraphes de renom qui lui assurent un CV et il part avec certain·es d'entre eux/elles dans des tournées mondiales: Maurice Béjart, Robin Orlyn, Ido Tadmor et Rachel Erdos, Régine Chopinot.

l'espace et donner quelque chose aussi qui pourrait... donner au public à penser des idées, de leur poser des questions aussi. Donc, c'est quelque chose de un peu... y'a moderne et aussi y'a traditionnel. Parce qu'on voit le corps africain, qui dégage une énergie, moderne, modernisée de la danse contemporaine avec les mouvements, la respiration et tout. Parce que moi je travaille aussi beaucoup avec la respiration.» (Khalifa).

La danse contemporaine est donc pour ce danseur un travail personnel de recherche de sa propre danse, rythmée par un travail de respiration.

Si le contemporain héberge aujourd'hui les danses d'Afrique, il les entraîne dans un nouveau processus de création, dans laquelle la production compte énormément, et l'attitude de l'artiste prend une autre dimension : il est la forme (Leenhardt, *in* Blin, 2014, p.88-89). De plus, l'expérience européenne transforme le vécu en capital culturel, économique, et social. Le sabar fonctionne comme un géosymbole³²⁰ (Bonnemaison, 1996) du Sénégal : il s'inscrit à la fois dans un espace local, vernaculaire mais s'inscrivant aussi sur une échelle translocale, avec une dimension d'exportation et de reconstruction des événements et de l'imaginaire du local lors des cours et spectacles.

8.3.3. Les perspectives d'évolutions pour le danseur

La reconnaissance artistique de la danse en Afrique est aussi induite par l'inscription des danses dites « du monde » de plus en plus introduites dans les spectacles revendiquant l'appellation « contemporain » (ex : Compagnie Montalvo-Hervieu). Néanmoins, il n'y a pas forcément une acculturation des connaissances dansées qui s'opère lors des rencontres interculturelles, mais un impact « poétique » et une vision différente de la danse, une communication sur les manières de transmettre et de diffuser celle-ci au niveau professionnel. Le savoir des danseur·es de sabar s'opère sur une variabilité des échelles qui officient ce savoir (Revel, 1996).

a. Aller à Dakar pour aller plus loin

Amadou met en avant le fait que venir à Dakar (par rapport aux provinces du pays) permet l'accès à de nouvelles formations, notamment celle de la danse contemporaine, et que cela permet également de se rendre légitime en tant que

³²⁰ « Le géosymbole, expression de la culture et de la mémoire d'un peuple, peut se définir comme un lieu, un itinéraire, une construction, une étendue qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les ancre dans une identité héritée », Bonnemaison, 1996 ; cité par Picard, 2013, p.9.

danseur homme, vis-à-vis des personnes qui rejettent le caractère féminin du sabar.

« en 2012, je suis venu à Dakar et je suis venu parce qu'il y avait une audition pour le ballet Maurice Béjart de Lausanne, qui venait ici donner un spectacle, et ils avaient besoin de danseurs ; après je me suis dit « bof, je vais aller à Dakar, pour faire l'audition, mais je mets deux choses, je m'étais fait un genre... mince comment on dit ?....

Des objectifs ?

Je m'étais fait un truc genre un défi : « si je réussis l'audition, je suis un danseur, si je ne réussis pas, j'arrête » Je continue, parce que la danse commençait à vraiment m'absorber, à vraiment.... Si je réussis je suis un danseur et si je réussis pas j'arrête et je retourne aux études et tout. Et vu que mon père il est un peu difficile sur la danse, il accepte même pas le fait que un mec danse, il dit que c'est pour les... trois points de suspensions, la danse c'est pas fait pour les mecs ! (il rit) Après je suis venu, j'ai fait l'audition, j'ai été pris, je me suis dit « whaa bah c'est bon, je suis danseur », après bof, j'ai persévéré, j'étais là, après j'étais dans ce ballet là, *Tambour major*, on faisait de l'afro-contemporain, et du coup Maïmouna elle me donnait des cours de danse contemporaine et tout. » (Amadou).

Le secteur de la danse contemporaine permet de remettre en question certains principes de la danse appelée traditionnelle, de créer de nouvelles gestuelles hybrides et d'observer de plus amples perspectives d'évolutions à l'international. Toutefois, comme le souligne Neveu Kringelbach, il est nécessaire de garder sa pratique des danses "traditionnelles", « non seulement par plaisir mais aussi pour maintenir une technique sans laquelle le respect des autres professionnels et les chances de réussite à l'étranger sont compromis » (2007, p.87). Ainsi, la mise en scène de soi et la valorisation de son éclectisme permettent de jongler entre sa communauté de pratiques (celle au Sénégal et celle internationale) et les diffuseurs extérieurs.

b. Journalisme corporel

Dans les ballets, les nouvelles créations recréent en permanence la tradition. Louppe (1999)³²¹ voit dans la délocalisation-relocalisation du corps dansant un outil potentiel de contre-pouvoir. La dialectique danses traditionnelles - danse contemporaine n'est pas toujours évidente à mettre en œuvre ou à faire valoir. « Le thème de l'identité hante la pratique rituelle et la pratique tout court, la pratique historique » (Augé, 2011, p.36). Il va s'agir pour les danseur·ses de

³²¹ Communication au colloque « Corps d'espoir : Danse, langage propre et métissage culturel », 1999, Cinémathèque Québécoise. (Fabvre, 2000)

s'adapter à des demandes (stages ou spectacles), et de jongler judicieusement avec toutes les pratiques. Ancelin Schützenberger (2015) parle de « conventions gestuelles » résultants des effets de l'acculturation. Sérigne, qui fut l'un des premiers à s'acculturer des codes contemporains et à les insérer dans le sabar résume ainsi :

« Je suis journaliste corporel, je parle avec mon corps, je ne suis pas un danseur. » (Sérigne).

Cette auto-désignation, permet de pallier une désignation de l'extérieur. Comme le souligne Décoret-Ahiha,

« Tandis que les chorégraphies d'Occident sont désignées selon un mode temporel ou historique, celles du reste du monde le sont selon un mode ontologique (ethnique) ou géographique (africaine, indienne...), confinant ainsi l'altérité dans une permanence. Et lorsque le terme de « moderne » ou « contemporain » est adjoint, c'est avec l'idée qu'il s'agit d'un métissage entre une forme de danse traditionnelle, censée être immuable, et une démarche issue de la pensée chorégraphique moderne occidentale. » (2005, p.154).

L'entrée dans la danse contemporaine est donc aussi l'ouverture (voir une acculturation) à un capital culturel "bourgeois" ou "intellectuel" pour ces danseur·ses sans capital économique et ayant évolué dans des familles peu diplômées.

c. Un sens commun ?

Ainsi, c'est aussi pour entrer dans ce moule inconsciemment (néo-colonial ?) de la part des danseur·ses, mais qui leur permettra, éminemment, de plaire dans l'eldorado qu'ils projettent. (« *Ici l'art c'est dur, c'est pas comme en Europe* »). Finalement, s'inscrire dans une démarche dite « contemporaine » permet de s'inscrire dans une définition partagée de la circulation de sens. Le sens commun, que définissent ensemble les acteurs du spectacle vivant en Europe : spectateurs, critiques, diffuseurs, danseurs, etc.

L'Institut Français de Dakar valorise les créations contemporaines. Cela n'est pas sans lien avec l'attrance des chorégraphes contemporains pour de nouvelles gestuelles, et de nouveaux corps, qu'ils vont alors trouver en Afrique (*cf.* les interviews de Mathilde Monnier³²²) et la diffusion grandissante de danses « du monde », dont le nom à lui seul reflète une attrance pour un caractère exotique (Or, Décoret-Ahiha [2004] et Suquet (2000) ont montré que ce phénomène était

³²² Danseuse, chorégraphe, directrice du CND de 2013 à 2019. Elle est l'une des premières à avoir été travailler en Afrique subsaharienne.

loin d'être récent), mise en scène à travers une esthétisation ethnique « On y rencontre effectivement un Autre mais essentiellement consommé à travers ce qui en est admissible par nous » (Bernié-Boissard (dir.), 2000, p.338).

Pour Moity-Maïzi (2015, p.31), ce sont « essentiellement les rapports sociaux plutôt que les types de savoir transmis ; ce sont les interactions et règles qui structurent la circulation de savoirs et qui permettent au final à un individu d'être ou non reconnu dans un collectif et/ou dans un domaine de compétences ». C'est l'apprentissage informel des cadres de références propres à chaque inscription qui va permettre la flexibilité et servir de tremplin de réussite pour les artistes. Il est nécessaire pour réussir en danse (mais pas que) de s'inscrire dans des réseaux. Ici, l'accès à l'Europe étant perçu comme le graal pour les danseur·ses (le lieu où ils/elles vont pouvoir vivre de leur art), passe de fait par la première case française à laquelle ils/elles ont accès : l'Institut Français ou la rencontre avec un·e étranger·e. Déjà les récits relatent de la professionnalisation du lieu.³²³

Valoriser les différentes formes de formations énoncées qui existent en Afrique dans le domaine de la culture, afin de pouvoir repenser les rapports Nord-Sud, mais également les notions de "traditions" folklorisantes. Les œuvres d'art sont préservées, valorisées grâce à l'institutionnalisation, mais sortent clairement de leur contexte d'exécution ou d'élaboration : les règles sont différentes, l'installation et le public aussi, mais chaque partie n'est pas dupe et sais ce qu'elle vient y chercher.

La danse devient une alliée et un repère d'identité choisie, imagée ou réelle. Or, cette identité peut être choisie par le danseur/ chorégraphe/ professeur ou bien par le diffuseur. Cependant, ces choix ne sont pas exempts de repères hiérarchiques ou stratégiques de domination dans la diffusion et l'accès à un statut viable économiquement. Enfin, comme le note Sorignet,

« La reconnaissance institutionnelle est indispensable pour que la légitimité charismatique accordée par une « communauté émotionnelle » (Weber, 1995) se traduise par une production artistique qui s'inscrive dans la durée et

³²³ Danto rappelle que l'émergence du mouvement de danse contemporaine en Afrique « est né[e] et s'est développ[e] à partir d'une forte impulsion de l'Occident, principalement à travers les structures de la coopération française décidées à lancer sur le marché international une danse contemporaine d'Afrique par le programme « Afrique en créations », lancé au début des années 1990 par l'Agence française d'action artistique, devenue ensuite Cultures France puis Institut Français. Avec le relais constitué par les centres culturels français à l'étranger, ces structures restent le maître d'œuvre du développement de la danse contemporaine africaine en favorisant les échanges, pour la formation comme pour la création, à travers des ateliers de sensibilisation, des stages animés par des chorégraphes comme Mathilde Monnier et des résidences d'artistes. » (2011, p.180).

vienne alimenter en retour la croyance collective dans le caractère exceptionnel de l'artiste créateur. » (2014, p.126).

C'est donc par la reconnaissance en tant qu'œuvre, institutionnalisée et faisant partie intégrante du champ, que celle-ci, par une réponse performatrice va exister en tant que telle aux yeux de tou·tes. La danse contemporaine va permettre de manière plus rapide aux œuvres des danses d'Afrique d'intégrer le champ et l'accession au statut d'œuvre par sa ré-artification. Le sens commun constitué, institutionnalisé, va permettre en retour l'autonomisation des pratiques, laissant le champ plus libre et ouvert à la création et à la diffusion des créations d'artistes africain·es.

Conclusion

L'étude des processus de mise en savoirs du sabar, initialement défini comme une pratique culturelle complexe mise en œuvre dans les rues de Dakar et aujourd'hui visible sur plusieurs scènes, médiatiques ou chorégraphiques, aura visé, dans cette thèse, à mieux comprendre plusieurs phénomènes inter-connectés se jouant à propos du sabar : son esthétisation-artification, la modification de ses conditions d'apprentissage, la nouvelle professionnalisation des danseur·ses et la désinstitutionnalisation de la catégorie de griot subséquente, les phénomènes également migratoires associés à la diffusion d'un « art » vers les scènes internationales. Tout un monde, donc, enchevêtré autour d'une pratique *a priori* fort circonscrite, dont la perpétuelle recomposition – c'est l'hypothèse traversant ce travail – a conduit à (et a été provoquée par) des mises en savoirs successives, c'est-à-dire des pratiques de stabilisation de codes permettant de désigner-reconnaître la pratique sabar et de la diffuser.

Ces mises en savoirs ne sont pas nécessairement intentionnelles. Si d'un côté les ballets (institutions chorégraphiques plus ou moins officielles à Dakar), les stages dédiés à la diffusion du sabar, ou encore les scènes internationales, manipulent explicitement (au sens de la transposition didactique) codes, terminologies ou encore noms de ceux (plus rarement celles) reconnu(e)s comme des figures du sabar ; de l'autre côté, l'espace de la rue lui-même, qu'il s'agisse des sabars de jours (tontines, baptêmes, spectacles de faux lions), ou des *tànnëbéer*, est le siège de fabrications très concrètes du sabar, assimilables à ce que Goffman nomme « modalisations », définissant de nouveaux cadres et de nouvelles normes auxquelles grands et petits se conforment tacitement.

Appropriation de rythmes, maîtrise des jeux olfactifs et visuels, transmission des règles de l'échange (de louanges, d'argent), mais aussi des normes genrées (mise en scène des transgressions sexuelles dans un espace autorisé), que la professionnalisation de la danse viendra néanmoins déplacer. C'est pour pouvoir explorer le sabar à travers ces jeux de déplacement que nous avons choisi l'approche transpositive, fortement chevillée en didactique à la question du *topos*, et de sa transformation, c'est-à-dire en somme de la genèse de nouveaux lieux.

On pourra reconnaître, à l'issue de la thèse, que ce choix nous a confrontée à de sérieuses difficultés, dont en tout premier celle liée au fait que, pour les besoins de l'exposition, l'on doit proposer des descriptions liminaires du sabar (ce qu'il est), tout en récusant d'emblée qu'il soit quelque chose en soi. La thèse n'aura cessé de voyager d'un espace à l'autre, de la tontine aux scènes de ballet en passant par les stages ou les *tànnëbéer*, et de montrer que la circulation du sabar de l'un à l'autre de ces espaces est elle-même déterminante dans sa mise en savoirs... à moins que ce ne soit l'inverse. Les effets de redondances possiblement induits par cette importance donnée à la transposition n'auront pas tous été maîtrisés (redites, retour en arrière, anticipations de l'après).

Lignes de force : à propos de la mise en savoirs du sabar

C'est dans le but d'extraire à présent quelques lignes de force des éléments travaillés au cours de cette immersion que nous organiserons ces dernières pages autour de quatre axes rendant compte des résultats produits dans ce travail. Ils ouvriront la mise en discussion plus générale à laquelle cette thèse propose de conduire.

Axe 1 – Formalisation-recomposition des institutions d'apprentissage du sabar

La formation des danseur·ses de sabar est plurielle et continue (Pain, 1990). D'abord de type informel, les propositions formatrices vont s'étoffer et les apprentissages prennent des formes institutionnelles plus formelles, au sein de compagnies ou d'écoles. C'est dans cet entrelac de propositions formatrices et par la diversité de ces apprentissages que les danseur·ses se forment peu à peu un statut de professionnel·le. Le besoin de légitimité de ces écoles est néanmoins lui aussi important : les agent·es qui y évoluent sont investi·es dans des stratégies de

mise à distance des pratiques populaires par exemple, renvoyées à l'illégitime alors qu'elles constituent souvent la base de l'institutionnalisation du sabar (rappelons la dimension patrimoniale des ballets de Dakar) mais aussi dans des stratégies de distinction au sein du champ ainsi constitué des écoles et lieux de transmissions officiels du sabar.

Il reste que le clivage formel-informel n'est pas aussi strict qu'il y paraît concernant les modalités de l'apprentissage du sabar. Si, en effet, comme l'évoque Brougère (2016), la question des apprentissages transcende celle des institutions censées les faire advenir (pour l'auteur ce sont les situations de transmission qui sont formelles ou non), dans le cas du sabar à Dakar, même les situations sont difficilement définissables sur le plan de la formalisation. La formation ataviste des griots par exemple était bien une formation reconnue mais qui n'entrait pas dans les cadres de l'éducation occidentale. Ainsi, tout se passe comme si les pédagogues ayant fait leur carrière en Occident, avaient réussi à transposer les codes de formations formelles qu'ils avaient éprouvés, permettant un accès à ce savoir plus ouvert et traduisible sur un CV³²⁴. La légitimité se reporte peu à peu sur ces formations, où le savoir se fait plus visible, s'inscrivant en rupture avec les codes appropriés au sein de la famille. Ces nouveaux savoirs vont alors à leur tour accroître les phénomènes transpositifs à travers la reconfiguration des pratiques, celle des modalités de son apprentissage, et enfin celle des statuts auxquels elle donne accès.

Axe 2 – Naissance d'une professionnalité : déplacement des enjeux du sabar

L'entrée dans la profession d'artistes non griots est un second point traité dans cette thèse. Le phénomène bouleverse les codes sociaux établis et amène à restructurer les conceptions de la société sur les artistes, mais aussi à repenser les modes de transmission, d'apprentissage, de création et de diffusion de la danse, dans sa contemporanéité, influencée par les modes de formation occidentaux. Cette professionnalisation déconstruit les *habitus* de la société wolof et décroïsonne les classes. Des formations artistiques émergent sur le continent africain et les clips musicaux, s'intégrant au cœur même de la globalisation, des technologies et des réseaux de communication (visionnage et

³²⁴ Béjart (une référence occidentale et de danse classique) reste une référence pour les structures étatiques, les financeurs et les danseurs au Sénégal (un prix Béjart a lieu en août-septembre 2019 à Dakar, financé par des structures d'Etat – voir annexe 8).

partage de vidéos de danse grâce aux smartphones dans la rue), deviennent les références et font autorité pour accéder à la célébrité. Ce passage à « l'art » et consubstantiellement à la scène pose les prémices d'une nouvelle structuration économique, plus formelle, du sabar. La danse comme métier se cheville à la question de la rémunération, premier pas vers la professionnalisation de ses acteurs et actrices, et moteur également de leurs mobilités. Ces dernières, vers le Nord, dit aussi Occident, structurent à leur tour fortement la pratique du sabar.

Axe 3 – La mobilité des danseur·ses au prisme de la circulation des savoirs du sabar

Les danseur·ses changent de statut lorsqu'ils dansent à l'international : dans le déplacement, se construit la personne. De fait, l'accélération de la mobilité sociale est permise par une mobilité spatiale. Le déplacement vers des ailleurs est source d'énergies créatives, et en retour, donne un rôle qui confère de la modernité, de la créativité. Cette dimension plus créative et l'incorporation d'autres types de danses que les danseur·ses agrègent en Europe, a déjà un effet sur les corps, mais les transforment au-delà de multiples façons : un « soi-même » réinventé. « La scène internationale est le décor de l'instrumentalisation... » (Bernié-Boissard, 2000, p.18), car à Dakar, la mise en scène n'est pas la même.

Conséquemment, des phénomènes comme la virilisation de la gestuelle vont marquer la prise de distance avec les pratiques ordinaires, tout en conservant un écho local : l'inspiration de la lutte.

Finalement, décrire et nommer les danses des autres par rapport à soi permet d'inventer ce qu'est l'autre (Décoret-Ahiha, 2005), et par réflexivité, ce que l'on est soi-même. La notion de « système-monde », mise au point par Wallerstein (1975) permet bien de mettre en avant les multi-sites sur lesquels s'inscrivent les danses d'Afrique. Ces jeux d'espaces, portés par les *médiascapes* (Appadurai, 2001), où l'ici peut renvoyer à un ailleurs, ne sont pas sans lien avec les jeux d'échelles : le global et le local s'interdépendent.

Axe 4 – Intersectionnalité des facteurs genre, classe et « race » dans le sabar et la figure du transfuge

La professionnalisation du danseur fait enfin apparaître des subordinations cachées relatives à l'intersectionnalité des trois facteurs : de genre, de classe (voire de caste) et de couleur. Les sabars, nous l'avons écrit, sont d'abord

performés dans des quartiers pauvres, par des femmes (sabars de jour). Leur danse est lascive, porte une charge érotique puissante. Les hommes désireux de se professionnaliser ont dès lors à lever tous les obstacles liés à cet ancrage genré et sexué du sabar. Le sabar qui se visibilise sur les scènes est un sabar viril, puissant et frontal. Et l'on constate alors que pour se professionnaliser les danseuses sont conduites à s'exprimer comme les hommes, conformant leur corps à celui reconnu dans le monde chorégraphique plus légitime. Tout se passe ainsi comme si l'institutionnalisation du sabar s'opérait par l'entremise d'une figure déterminante : celle du transfuge. Transfuge de genre, ici d'abord, s'échappant du féminin, ou plutôt déplaçant la distinction genrée vers une distinction entre amateur·rices et professionnel·les.

Dans l'ombre de ce transfuge de genre, se profile également une seconde figure : celle du transfuge de caste (de la catégorie de griot à non griot), voire du transfuge de classe. Si la mise en scène de soi spontanément jouée par les femmes dans les sabars de jour (sous l'effet des parures, maquillages, perruques, paillettes, et manucures) ou encore la surmédiatisation de soi (en particulier sur les réseaux sociaux) permettent d'opérer l'illusion, ne fut-ce que lors d'une soirée, d'être un transfuge de classe (Bourdieu, 1993), cependant l'institutionnalisation du sabar s'accompagne de jeux de reconnaissance sociale bien réels, opérant aussi bien dans les espaces chorégraphiques et médiatiques légitimes (où il est possible de se faire un nom, et une solide réputation), que dans l'espace plus traditionnel du *tànnëbéer*, où la qualité de la danse jouée dans la soirée sera une indication du statut social des organisateurs (Neveu Kringelbach, 2013, p.90). N'importe qui n'est pas en mesure de payer de bons danseur·ses.

Ouverture : la mise en savoirs du sabar, moteur et révélateur de la transformation des cultures

Recomposition, déplacement, circulation, transfuge... L'étude de la mise en savoirs du sabar oblige indéniablement à penser les pratiques culturelles d'un point de vue dynamique. Loin de se « réinventer », selon la formule consacrée, ces dernières résultent d'un ajustement constant aux contextes et à leurs évolutions. La thèse portée ici était que la mise en savoirs du sabar, soit sa reconnaissance, sa désignation, et les processus de diffusion qui leur sont liés,

restructurent ce contexte, en redéfinissant le possible et le légitime dans la vie des danseur·ses.

La construction de la tradition

Le sabar, porté comme tradition, apparaît finalement comme une production de la modernité (Hobsbawm, 1995). Ce sont en particulier les formes de transmissions anciennes toujours à l'œuvre et le fait d'une activité genrée (la transmission maternelle), qui permettent de catégoriser le sabar comme relevant d'une tradition sénégalaise (Briant, *in* Fratagnoli et Lassibille, 2018, p.139). Les attitudes ou volets traditionnels revendiqués permettent en fait l'appui sur des repères apparaissant stables aux yeux des participants :

« le paradigme de la tradition inventée permet ainsi d'appréhender une gamme très large de phénomènes de réinterprétation symbolique qui montrent que la représentation d'une légitimité intrinsèque du « traditionnel » est en fait sans cesse réinstrumentalisée, et cela au sein même des sociétés que l'on dit traditionnelles » (Hobsbawm, 1995, p.2).

Paradoxalement, la modernité en Afrique est perçue comme la possibilité d'accessibilité aux néo-traditions de l'Occident (Hobsbawm, 1995). Ici, il s'agit de la performance sur scène, de l'accès à la danse contemporaine et aux danses dites modernes. Cette accès aux scènes d'Europe est parfois conçu par les danseur·ses – ou plus largement par les commentateurs du déroulement de l'histoire – comme un pied de nez à la colonisation : l'africain·e autrefois dénigré·e et aliéné·e est aujourd'hui mis·e sur un piédestal afin d'être admiré·e et applaudi·e. En fait, les « traditions inventées » désignent pour Hobsbawm (1995) des pratiques cherchant une continuité (souvent associée à des valeurs) avec le passé. Or, cette continuité est fictive car les symboles et les procédés utilisés sont nouveaux : le sabar ne se transmet plus par atavisme, ses rythmes même sont modifiés pour que les hommes en aient l'accès (rythmes dits « guerriers », rapides, qui rendent possible la professionnalisation de ses acteurs, la diffusion de ses chorégraphies et des formations qui lui sont consacrées) : « les pratiques ne cessent de recomposer leurs mise en scène » (Bensa, 1996, p. 43). Il reste qu'inscrire un objet dans le passé permet d'établir un référentiel auquel s'accrocher : « Pour fonctionner en tant que tel, un élément culturel doit en effet être placé dans un premier temps dans le passé, ce qui permet ensuite d'en faire l'objet d'une réappropriation » (Amselle, 2005, p.24).

Pour un sabar post-exotique, et la prise en compte des trajectoires de ceux et de celles qui le portent

Aujourd'hui, le sabar se joue dans un environnement urbain et multi-ethnique et renégocie une tradition qui lui est finalement imposée comme condition d'existence (Seye, 2014, p.90). Tout se passe comme si l'objectif d'une reconnaissance et d'une valorisation internationale l'obligeait, tout en appelant à ce qu'il n'en soit rien, à composer avec sa dimension folklorique, ou bien à la maintenir.

Si comme l'avance Fernando Alvim³²⁵, la danse devrait désormais être post-exotique, c'est-à-dire s'il nous faudrait la traiter sans considération de couleur, de provenance ou de genre – ce qu'en tant que danseuse, véritablement (et *a fortiori* danseuse africaine, blanche de peau), nous ne pouvons que partager –, l'ensemble des données produites et analysées dans cette thèse nous conduisent à plaider pour un post-exotisme plus radical, s'exerçant avant tout au plan épistémologique.

Les éléments rassemblés dans ce travail ont en effet montré que l'institutionnalisation du sabar (voire son artification, concernant sa transposition dans l'espace chorégraphique) relevaient – ce résultat n'est guère original mais reste important – d'un travail de construction collective, multisitué, et dans de très nombreux cas non intentionnel. Dit d'une autre manière, le sabar est ce que les individus, ou plutôt les membres (au sens ethnométhodologique) d'une communauté (aux contours particulièrement souples concernant le sabar) en font. Et la description de ces actions coordonnées (non concertées) permet de comprendre la façon dont ces constructions, à leur tour, engagent les membres de ce jeu en structurant leurs trajectoires, artistiques bien sûr, mais, nous l'avons montré aussi, professionnelles, sociales et identitaires. Quelle place sera réservée aux griots au sein des économies locales fortement chevillées au sabar ? Notons que la seule activité qui leur soit encore uniquement réservée est celle des chants panégyriques (le *tassou*), et que la reconfiguration de ce qu'est le sabar à Dakar, déborde ici largement du thème de son artification. Concernant les bouleversements sociaux, la place des hommes dans la danse (sur les scènes mondiales en particulier) est-elle susceptible de permettre aux femmes

³²⁵ Œuvre exposée dans le cadre de l'exposition « Africa remix » (Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo, Stockholm, Johannesburg, en 2005, sur laquelle était écrite en lettres noires « we are all post exotics »

sénégalaises de se frayer elles aussi de nouvelles légitimités chorégraphiques et les positions sociales pouvant y être associées ?

Décrire le travail de construction collective institutionnalisant le sabar comme pratique culturelle, loisir populaire, ou élément chorégraphique : voilà donc ce qui nous semblait nécessaire pour créer un espace où les questions que nous venons de formuler pourraient être traitées. L'enjeu de cette thèse aura été en outre de montrer l'intérêt de penser ces constructions sous l'angle de la mise en savoirs du sabar. Car il s'agissait de rendre apparent, dans ce jeu d'assemblage incessant et non intentionnel, le rôle joué par les processus d'identification et de désignation des façons d'être, de sentir, de se mouvoir (bref, des connaissances) afférentes au sabar. Le nombre et la diversité des auteurs et autrices de ces désignations sont conséquents, des espaces locaux à ceux internationaux, en passant par les sphères médiatiques. L'autrice d'une recherche dédiée au sabar participe elle aussi de ce jeu d'identification, de stabilisation ou d'amplification des éléments tenus pour caractéristiques de ce qu'est le sabar. Gageons que le travail présenté aura contribué à rendre plus visible les agencements incessants qui participent à définir ce qu'est le sabar, et à en pointer quelques conséquences importantes sur la vie de ceux et de celles qui le dansent.

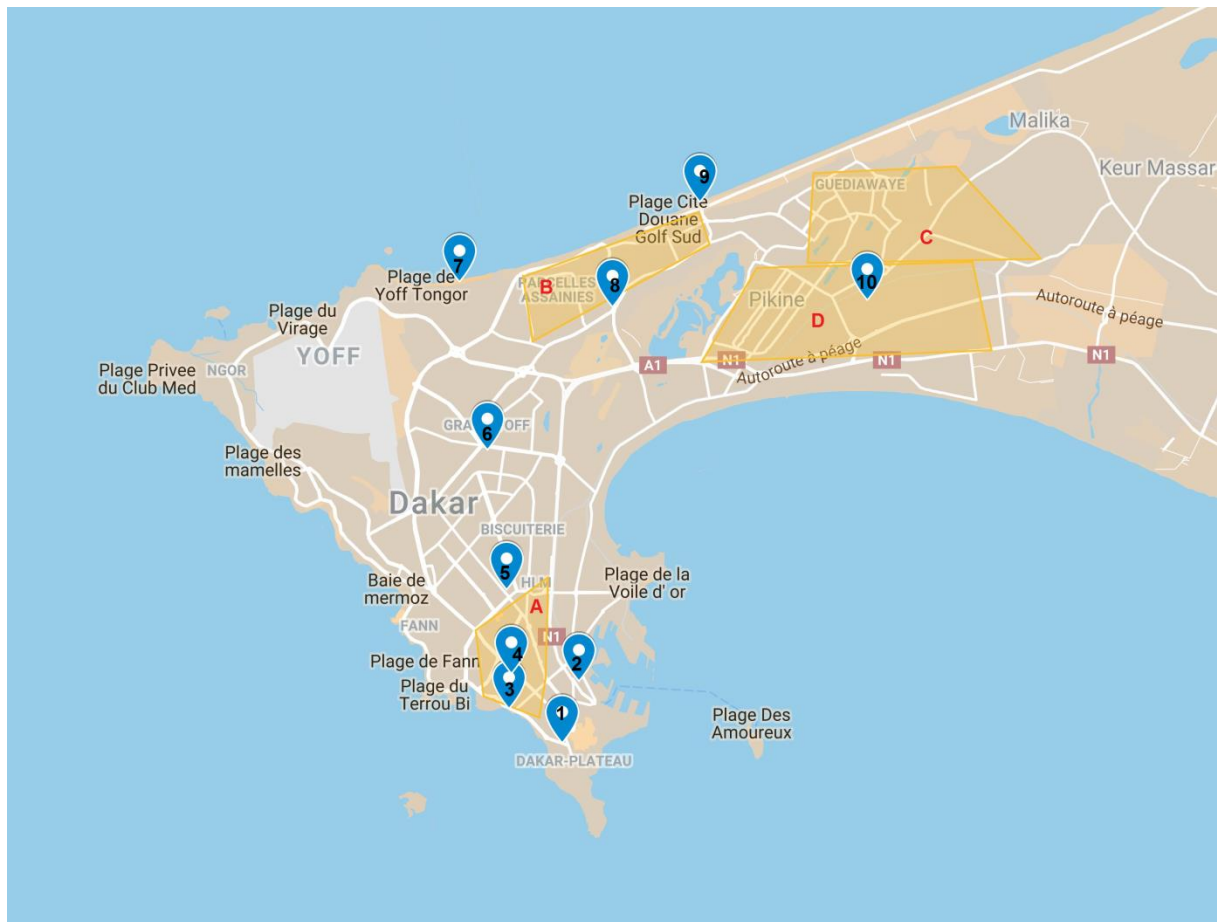
Annexes

Annexe 1 - Les castes de la société Wolof

D'après « Les castes de l'Afrique occidentale », Tamari, 1997, p.161

	WOLOF
<i>personnes libres</i>	
<i>dénomination générale</i>	<i>géér</i>
<i>sous-catégories</i>	<i>garmi</i> } lignées royales <i>gellwaar</i> }
	<i>jaambur</i> notables
	<i>baadoolo</i> roturiers
<i>catégories intermédiaires</i>	
<i>gens de caste</i>	
<i>dénomination générale</i>	<i>ñeeño</i>
<i>sous-catégories</i>	<i>iëgg</i> forgeron <i>gèwél</i> griot <i>uudé, wuudé</i> artisan du cuir <i>lawbe</i> artisan du bois <i>rabbkat</i> tisserand
<i>catégories intermédiaires</i>	
<i>esclaves et captifs</i>	
<i>dénomination générale</i>	<i>jaam</i>
<i>sous-catégories</i>	<i>jaami buur</i> <i>jaami baadoolo</i>

Annexe 2 - Carte des lieux d'expression du sabar à Dakar³²⁶



Lieux de formations recensés du sabar

- 5 Centre culturel Blaise Senghor
- 7 Plage BCEAO
- 3 Plage danse
- 6 Centre Derklé 2
- 8 Wato Sita/Fombomdy
- 10 terrain Thiaroye
- 9 Plage répétition pub gazelle
- 4 Centre Douda Seck
- 1 Théâtre national Daniel Sorano
- 2 Grand Théâtre National de Dakar

Sabars de rue

- A Fass, Médina, Gueule tapée, HLM (en partie).
- B Les parcelles assainies
- D Pikine
- C Guédiawaye, Yeumbeul

³²⁶ Il ne s'agit que des lieux de mes propres observations participantes; cette carte n'est en aucun cas exhaustive.

Annexe 3 - Tableau détaillé des entretiens

N°	NOM	SEX	AGE	ETU	G R I O	S A B	S A B1	C H A N T	M U S	M A N D	C O N T	H I P	E T R	OU?	REF	ART
1	Alassane	1	29	CM2	0	1	1	0	0	1	1	0	1	Maroc, France	Ambroise Gomis	0
2	Wally	1	29		0	1	1	0	0	1	1	0	1	France	Bane N'diaye, Seynabou Diop et Diocounda	0
3	Saloum	1	36		0	1	1	0	1	0	2	2	1	Suisse		0
4	Elhadji	1	26		0	1	1	0	0	1	1	0	1			0
5	Chérif	1	31		0	1	1	0	0	1	1	0	1	Pas en Europe mais Gambie, Cameroun, Côte d'ivoire, Mali	Pape Moussa, Sané, M'Baye, Sérigne Alpha Diagne Faye, Abdoulaye N'Diaye, Modou N'Diaye	1
6	Tumaani	1	28		0	1	1	0	0	1	1	0	1	Algérie, Egypte, Liban, Maroc, Tunisie	Pape Sangoné Viera	0
7	Yoro	1	28		1	1	1	0	1	1	1	0	1	en Europe depuis 4 ans: Amsterdam, Bruxelles et depuis 2 ans en France: Toulon, Chambéry (contrat de contemporain avec le ballet de Pape Moussa)		1
8	Ngoné	2	25	CE2	1	1	1	0	0	1	1	0	1	Corée (4 ans de contrat)		1
9	Albert	1	34		0	1	1	0	1	1	2	2	1	Maroc, Mauritanie, Gambie	Salvador Bango Zaz	0
10	Khalifa	1	30	11 ans	0	1	1	0	0	1	1	0	1	France, USA, Luxembourg, Suisse, Autriche	Bassi N'diaye mais aussi Ala Seck, Abdou Ndiaye et Ndeye Khady Niang	0
11	Souleymane	1	34	16 ans	1	1	1	0	0	1	1	0	1	Madagascar, Inde, Afrique du Sud, île Maurice, Brésil avec un bateau de croisière japonais et African Digueul	Diegne Sagna	1
12	Lamine	1	30		0	1	1	0	0	1	1	0	1	Algérie, France, Italie, Etats-Unis avec wato-Sita	Mama Igno, Pape Moussa Sonko car il danse "comme un lion", il n'a pas de demi-mesure	0
13	Salif	1	26	CM2	1	1	1	0	0	1	1	0	0		Pape Moussa Sonko, Pape Sangoné Vierra	0

14	Habib	1				0	0	0	0	0	0	0	0	1	France: festival de Martigues, Marseille, Toulon, Lyon et autres endroits dans le monde		
15	Sékou	1			1	1	1	1	0	2	0	0	1				1
16	Falou	1	26		0	1	1	0	0	1	1	0			Rann Doye		1
17	Sédar	1	33		1	1	1	0	1	1	2	2	1	En France depuis 2013	son frère Madior, son cousin Djili Mbaye, Pape Ndiaye (Thiou)		1
18	Salimata	2			0	1	1	0	1	0	0	0	1				1
19	Claude	1	28		1	1	1	0	1	1	2	2	1				1
20	Alioune	1	34	CM1	0	1	1	0	1	1	1	0	1	France	Bouly Sonko et Thioune Ndiaye		0
21	Fatou	2	37		0	1	1	0	0	1	0	0	0				1
22	Oury	1	36		0	1	1	0	1	1	2	2			Khalifa Gueye		1
23	Coumba	2	31		0	1	1	0	0	1	2	2	0				1
24	Aby	2	25	BFEM	0	1	1	1	0	1	1	0	0		Yelly thioune, Laye Serrere, Germaine Acogny		0
25	Ibra	1	32	4ème	0	1	1	0	0	0	1	0	0		Pape Ndiaye (Thiou)		0
26	Hyacinthe	1	38	3ème	0	1	1	0	0	1	1	0	1	Espagne			1
27	Bamba	1	41		1	1	1	0	0	1	1	1	0				1
28	Idrissa	1	31	en 1999 (CM2)	0	1	1	1	1	0	1	1	1	tournée africaine			0
29	Aminata	2	36	école coranique	0	1	1	0	0	1	1	1	1	Mali, France, Suisse, Amsterdam, Madagascar	Khadim & Ignass, et Djenaba		1
30	Patrick Acogny	1		doctorat	0	1	1	0	0	1	1	2	1				1
31	Madiama	1	27	en 2004 (14 ans)	1	1	1	0	0	1	1	1	1	Mali, Burkina Faso, Côte d'ivoire	Babacar M'baye (son oncle)		1
32	Issa	1	32	très tôt, n'est allé que 2 ans à l'école	0	1	1	0	1	1	0	0	1	Algérie	Idy Diono		0
33	Amadou	1	24	a arrêté à 20 ans mais pas niveau élevé car il commençait l'année et ne la terminait pas	0	1	1	0	0	1	1	1	1		Pape Sangoné Vierra, Marie-Agnès Gomis		0
34	Constance	2	26		0	1	1	0	0	1	1	1	1	France, Tunisie, Algérie, Russie, Pologne	Germaine Acogny		0
35	Sidiki	1	30	BFEM (CM2)	0	1	1	0	1	1	1	2	0				0

36	Sérigne	1	44	pas d'études	1	1	1	0	0	1	1	2	1	tous les continents	Issa Sow	1
37	Mariama	2	41	jusqu'à 14 ans	1	0	0	0	1	0	0	0	1	partout dans le monde		1
38	Seydou	1	31	CM2	1	1	1	1	1	1	2	2	1	Allemagne, Suisse, Autriche, Hollande		1
39	Alpha	1	29	formation mécanique	0	0	0	1	1	0	0	0	0			0
40	Samba	1	38	est allé peu à l'école	0	1	0	1	0	1	1	2	1	France, Allemagne, Angleterre, Monaco, Suisse		0
41	Khary	1	26		1	1	1	1	1	1	0	2	0			1

N°	NOM	RE V1	REV2	MET	CV	ORI	REN
1	Alassane	0	grâce à l'argent des stages en France, il a acheté des moutons	père: travaille aux USA comme magasinier depuis 15 ans ; mère: commerçante	avant: clips, AC Jaon de Ouagou niayes, Wato Sita, FestMAN, Oscar des vacances; auj: Derkhlé et sa propre Cie	Taucouleurs, Peuls, Sérères	Rencontré en France pour des cours de danse sabar, entretien à Yoff, après un cours qu'il me donne, Avril 2016.
2	Wally	1	tailleur	famille de maçons, maman décédée en 1999	Derkhlé, fambomdy, sa propre cie. Avant: Dio Kouda, Amazones de Dakar, clips, festMAN, Oscar des vacances, festival cinquantenaire du Sénégal	Sosé (Guinée) et Salou salou (Kaolack)	Ami d'Alassane, entretien à Liberté 6 chez les parents d'Alassane, Avril 2016
3	Saloum	0	musiciens de sabar et luthier		il a formé Pape Ibrahima N'Diaye kaolak, « Ba » Babacar Boloti (Suisse), et Omar Gueye Sene, Cheikh Sow, Moussa Diop	Pulaar	rencontré en 2014 à Dakar lors d'un stage de danse où il était percussionniste, entretien chez lui, à la Médina, avril 2016
4	Elhadji	0			wato-Sita, Ada (Guédawaye), Oscar des vacances, festival des arts nègres, clips, grand-théâtre, Sorano. a gagné le concours super star, a joué à Gorée, Toubab Diallow, Sally, Douda Seck, Blaise Senghor...	Taucouleur et Pulaar	Entretien avant une répétition à Wato Sita (Parcelles). Mai 2016
5	Chérif	1	fabrique des instruments de sabar		Chorégraphe d'Africa Tribu, Derkhlé	Khalpular (à peu près comme Taucouleurs)	Présenté par Alassane, entretien après la répétition du ballet Derkhlé, Mai 2016
6	Tumaani	0	non		Co-Chorégraphe de la cie Africanam , a créé le concept de danse "afro-pop"	Wolof (Lébu), père malien	entretien au centre culturel Blaise Senghor. Mai 2016

7	Yoro	0	non, "les stages, ça paie bien"	griots: père chanteur et mère danseuse à Sorano	Wato-Sita, Germaine Acogny, Wakerdje Bare, Niangaza (de Zam). a dansé pour Youssou N'dour avec Sophia Sène et Ibou M'baye; duo avec Sophia Sène pour M6 pour la chanteuse italienne Gala; a dansé pour Cheikh Lô, Ismael Lô, Pape Diouf		contacté via Facebook, entretien aux Mureaux, chez lui en France. Septembre 2016
8	Ngoné	0	non	griots	Ballet Rythmes Africains, Douda Seck. cours et spectacles en Corée pendant 4 ans (elle est rentrée au Sénégal lorsqu'elle était enceinte et qu'on lui a interdit de danser) avec ballet Rythmes Africains.	parents maliens mais vivants en Guinée, puis au Sénégal	entretien après sa répétition à Guédiawaye. Mai 2016
9	Albert	1	fabrique des instruments de musique: douns et djembés	pêcheurs	Ballet Rythmes Africains ; festival mondial des arts nègres (a dansé devant le président Wade), aujourd'hui il est le doyen, le chorégraphe de son ballet à Guédiawaye au centre Bailaye, ballet Sandaga, ballet Fombomdy, Tam-Tam d'Afrique (aujourd'hui Sileba)	Taucouleur et Lébu	présenté par Alpha, entretien à son atelier où il fabrique les douns, marché artisanal de Guédiawaye. Octobre 2016
10	Khalifa	0	non	mère commerçante et père qui travaillait au port de Dakar, aujourd'hui retraité	Sénéafrica de Thiaroye, Cie Régine Chopinot, groupe Diaposan de Guediawaye, Oscar des vacances ; "At the same times..." de Robin Orlyn: IN du festival d'Avignon, grand-théâtre de Luxembourg, et au New-Jersey (USA), Blois, festival Rayon Frais (Tours), l'aquarium de la Beauge et ste équinoxe de Châteauroux. Ecole des sables, cie Jant-Bi, création avec Idor Tanmor. Cie Sénéafrica 2nd à l'émission "L'Afrique a un incroyable talent", Prix du battle sabar 2017		Contacté via Facebook, entretien après sa répétition à Thiaroye. Octobre 2016
11	Souleymane	0	non	griots	Wato sita, African digueul, ballat Sinoméo, danse pour Coumba Gawlo, Viviane, Assane Ndiaye, Baba Mall, Ali Gouza, Youssou N'Dour et autres artistes sénégalais		contacté par Facebook, entretien après un cours qu'il me donne à Pikine. Octobre 2016
12	Lamine	0	avant il était tailleur	père: entreprise de chaises et lits, mère : infirmière	Wato Sita, Africa Matimbu, FestMAN, Oscar des vacances, baptêmes et mariages, sorano	Taucouleur et Lébu	entretien avant une répétition à Wato Sita (Parcelles). Octobre 2016.
13	Salif	1	carreleur	parents décédés	Fambomdy, Wato Sita, Oscar des vacances avec far 10 (Dakar plateau) coupe en 2006; Grand-théâtre, Sorano, Douda seck, Blaise Senghor avec Wato-Sita et Mama Africa		entretien après une répétition à Wato Sita (Parcelles). Octobre 2016.
14	Habib	1	il a d'autres activités en plus du ballet mais gagne de l'argent avec le ballet		a créé le ballet wato Sita avec Bouilly Sonko en 2010. Auparavant il était manager du ballet Fambomdy créé par Dibi Sané ; manager du ballet Wato-Sita		discussion pendant une répétition du ballet Wato sita. Octobre 2016.
15	Sékou	0			Tournées avec Youssou Ndour	Thiès	présenté par Bireum, entretien chez lui à yeumbeul. Octobre 2016.

16	Falou	0	avant il était peintre	père navigateur, mère au foyer mais faisait des bazins (décédée en 2011)	Wato-Sita, Oscar des vacances, Clips. King palace, Méridien, Plaza, Blaise Senghor, Grand Théâtre	Nar	Entretien avant une répétition à Wato Sita (Parcelles). Octobre 2016.
17	Sédar	0	en France non, cours et 2 stages par mois. Au Sénégal, il est aussi électricien	père banquier. Gd-père qui dirigeait la Cie "cercle de la jeunesse de Louga", tante danseuse	Génération danse, Niambour groupe, formation à l'Ecole des sables, Sorano, Blaise Senghor, clips, donne des cours et des stages en France	Louga et St louis (mais vit à Pikine au Sénégal et à Montauban en France)	Rencontré en 2015 lors d'un stage de danse à Bordeaux, entretien à Bordeaux lors d'un de ses passages. Décembre 2016.
18	Salimata	0		Grand-mère pretresse de ndeup	Donne des cours et des stages en Europe et au Sénégal	Peuls Torodo, Gandiol-Gandiol, Walo-walo, Lébu, Sérère	rencontré lors d'un stage de danse à Bordeaux. Janvier 2017
19	Claude	0		griots	Wato Sita, Oscar des vacances, Tournées avec Wato-Sita, stages en France au Centre Momboye à Paris		rencontré lors d'un stage de danse à Paris, entretien après l'un de ses cours, à Paris. Février 2017
20	Alioune	0	il a été peintre de voiture, mécanicien, et à partir de 2007 a travaillé dans l'audiovisuel en même temps que la danse. En France: pas de papiers donc fait seulement quelques stages de danse		Groupe AC Jaon, Oscar des vacances, ballet Sinéméo, Africa 2000 , stages de danse contemporaine à B.Senghor, festival Kaye Fecc, formation à l'Ecole des sables, formation de 3 mois au CND, notamment avec Geisha Fontaine et Françoise Dupuis, Cie Béjart <i>Boléro</i> , ouverture cérémonie des 50ans du Sénégal. Donne des cours et des stages en France	Sérère de Baroual	rencontré à Bordeaux en 2014, entretien chez moi à Bègles. Avril 2017.
21	Fatou	0	non mais ne gagne rien	père: cordonnier (décédé)	Ballet rythmes africains de Guédiawaye, donne des workshops Ballet Sandaga de Khalifa Gueye		présenté par Alpha ; entretien après sa répétition à Pikine. Octobre 2016
22	Oury	1	Boucher	père: décédé en 1994, réalisateur de cinéma en Mauritanie; mère: ne connaît pas l'art, frère artiste en France	ballet rythmes africains	Peuls de Guinée	présenté par Alpha ; entretien après sa répétition à Pikine
23	Coumba	0			Ballet rythmes africains de Guédiawaye et de Pikine, donne des cours		Chez elle, présentée par Alpha. Octobre 2016
24	Aby	1	Comédienne, notamment dans une série télévisée à la mode en ce moment	mère au foyer et père ouvrier	L.S.Senghor (Pikine), Oscar des vacances, FestMAN, Wato sita, African Digueul, Pape Diouf. Bané Ndiaye, Laye Sererre, Pape Moussa Sonko, complexe L.S.Senghor de Pikine, sa cie Panthère noire	wolof, famille de bijoutiers	petite sœur de Wally, entretien devant la boutique de cosmétiques de sa sœur à Pikine. Août 2017.

25	Ibra	1	formation électricien, aujourd'hui poissonnier	père manutentionnaire au port, mère sage-femme; retraités auj	FestMAN vainqueur oscar de vacances avec AC Jaon		présenté par Alassane, entretien chez Alassane, à Liberté 6. Août 2017.
26	Hyacinthe	0			Oscar des vacances, FestMAN		présenté par Alassane, entretien chez Alassane, à Liberté 6. Août 2017.
27	Bamba	1	cordonnier	guéwel mais mère ménagère, père cordonnier	stages avec Pierre Noubé (France) Cie Djembé rythmes de Guédiawaye, Cie Takouligueye (M'bour), Cie Kadiour Tempo Dance (Thiès)		présenté par Hyacinthe lors du festival "vacances des amis " à Thiès. Août 2017.
28	Idrissa	0	chanteur (mais tailleur de formation)		Oscar des vacances, FestMAN		présenté par Alassane, entretien chez Alassane, à Liberté 6. Août 2017.
29	Aminata	0		père pêcheur, mère vendeuse	Ecole des sables Opéra Mali, France, suisse, amsterdam, madagascar		contacté via facebook, entretien chez elle, à Toubab Diallow, aout 2017
30	Patrick Acogny			mère danseuse	stages à la carte, ballet national du Mali		contacté via facebook, je suis allée à l'Ecole des sables le rencontrer, puis entretien dans un restaurant de Ouakam. Août 2017.
31	Madiama	0	cordonnier de formation	famille griots SINGSING père musicien mère ?	a appris en regardant les vidéos de ses oncles qui sont aux États-Unis. Faux-lions puis 8 ans d'Oscar des vacances (4x en finale, 1x vainqueur); Caravane de la francophonie avec Yama Wade, Danse pour les chanteu-se-r-s: Coumba Gawlo, Viviane, Eladji Keïta. Il a aussi monté son groupe		numéro donné par un américain qui travaille sur les associations de musiques à la médina, entretien chez lui, à la médina. Août 2017
32	Issa	0	musicien sabar		festival Algérie, festMAN, a appris en regardant sa grande sœur, puis groupe "étoile d'or", 4 ans Oscar des vacances, , ballet manguier	walo-walo	rencontré en 2014 à Dakar lors d'un stage de danse, entretien à la Médina. Août 2017
33	Amadou	0			Kaye fecc, Ballet Béjart, Ballet national		rencontré aux grés des répétitions pour la pub gazelle, à la plage du golf et à Blaise Senghor, entretien avant la répétition au centre B.Senghor. Septembre 2017
34	Constance	0			Hall Games international, Théâtre de la ville de Paris avec Andrea Wamba, Institut Français et B.Senghor avec Fatou Cissé		rencontré aux grés des répétitions pour la pub gazelle, à la plage du golf et à B.Senghor, entretien après la répétition au centre B.Senghor. Septembre 2017
35	Sidiki	0		mère vendeuse, père décédé en 2002	Oscar des vacances, Sorano, Grand-théâtre, centre culturel français, Laman rythme de Keur BayeFall, Séléba à Thiaroye, Sénégal		rencontré en octobre 2016 lorsque j'allais voir les répétitions de Sénégal à Thiaroye, entretien après une répétition au centre B.Senghor, septembre 2017

36	Sérigne	0		universitaires, bureaux	NYC, théâtre du Châtelet, Amsterdam, Sydney, Melbourne, etc.	griot	Skype _Marseille
37	Mariama	0			a appris en Guinée, Mali, Burkina chez les griots. scènes du monde : Allemagne, Hollande, etc.	griotte	Skype _ Amsterdam, rencontrée chez elle à Toubab Diallaw en novembre 2018
38	Seydou	0		griot, père musicien	Wato Sita, tournée Africa Africa avec Momboye, hôtel sobobadé		Messenger_ Hollande, puis rencontré à Paris en 2018
39	Alpha	1	mécanicien Caterpillar	père Imam, mère au foyer	Manager du ballet rythme africains de Guédiawaye, chanteur		rencontré en 2016, entretien octobre 2017, Pikine
40	Samba	1	employé chez Casino, Paris		Cie théâtre-danse à Diourbel, Kaye Fecc, casamance compet, Ecole des sables, tournées avec Jant Bi, les fils de Thiaroye	guéer	Paris, dans un café après un stage qu'il donnait, Mars 2019
41	Khary	0		griots	Programmes dans hôtels, concerts		Chez lui, à Pikine, Novembre 2018

Légende

SEX : Sexe : 1= homme ; 2= femme

AGE : Age

ETU : Niveau ou âge de sorti d'étude

GRIO : Famille de griots

0 = Non ; 1 = Oui

SAB : Danseur·se de sabar

0 = Non ; 1 = Oui

SAB1 : Sabar + autre danse

0 = Non ; 1 = Oui

CHAN : Chant ou tassou

0 = Non ; 1 = Oui

MAN : Pratique la danse mandingue ou « djembé »

0 = Non ; 1 = Oui ; 2 = non communiqué

CONT : Pratique la danse contemporaine

0 = Non ; 1 = Oui ; 2 = non communiqué

HIP : Pratique la danse Hip-hop

0 = Non ; 1 = Oui ; 2 = non communiqué

MUS : Musicien·ne

CV : Pratique de la danse à un niveau professionnel

ETR : A été à l'étranger au moment de l'entretien 0 = Non ; 1 = Oui

OU : Si oui à la question précédente, où ?

REV1 : Autre source de revenu que l'art ?
0 = Non ; 1 = Oui

REV2 : Si oui à la question précédente, laquelle.

MET : Métier des parents

ORI : Origines géographiques ou d'appartenances familiales

REF : Danseur·se de référence ou professeur.e :

ART : Art bien vu dans la famille

1 = Oui ; 0 = Non

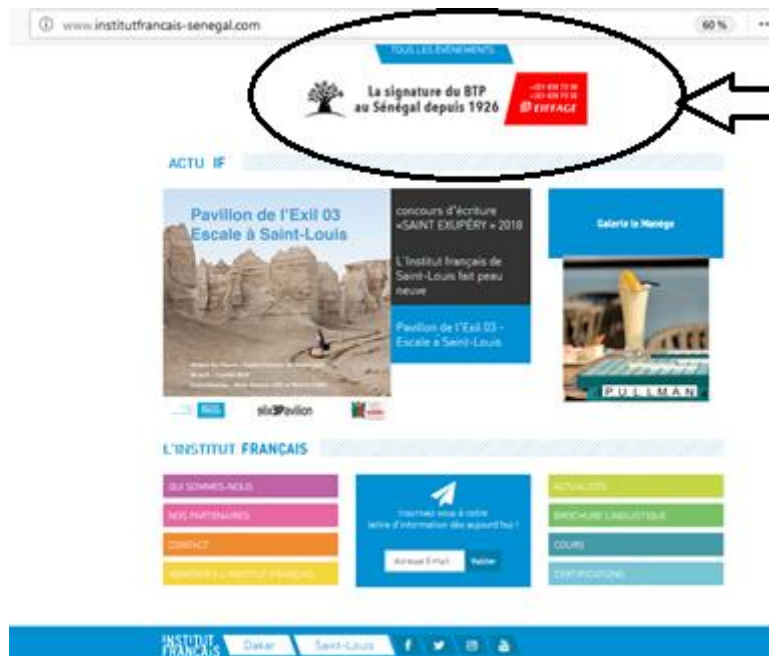
REN : Rencontre et entretien

Manager de ballet

Choriste de Youssou N'dour

Annexe 4 - Revue internet

Affiliation entre grands groupes (ici Eiffage) et Institut Français du Sénégal _ Copie d'écran du site internet de l'Institut Français du Sénégal. 30/10/2018



Site internet de l'institut français- 19 avril 2019

S'engager

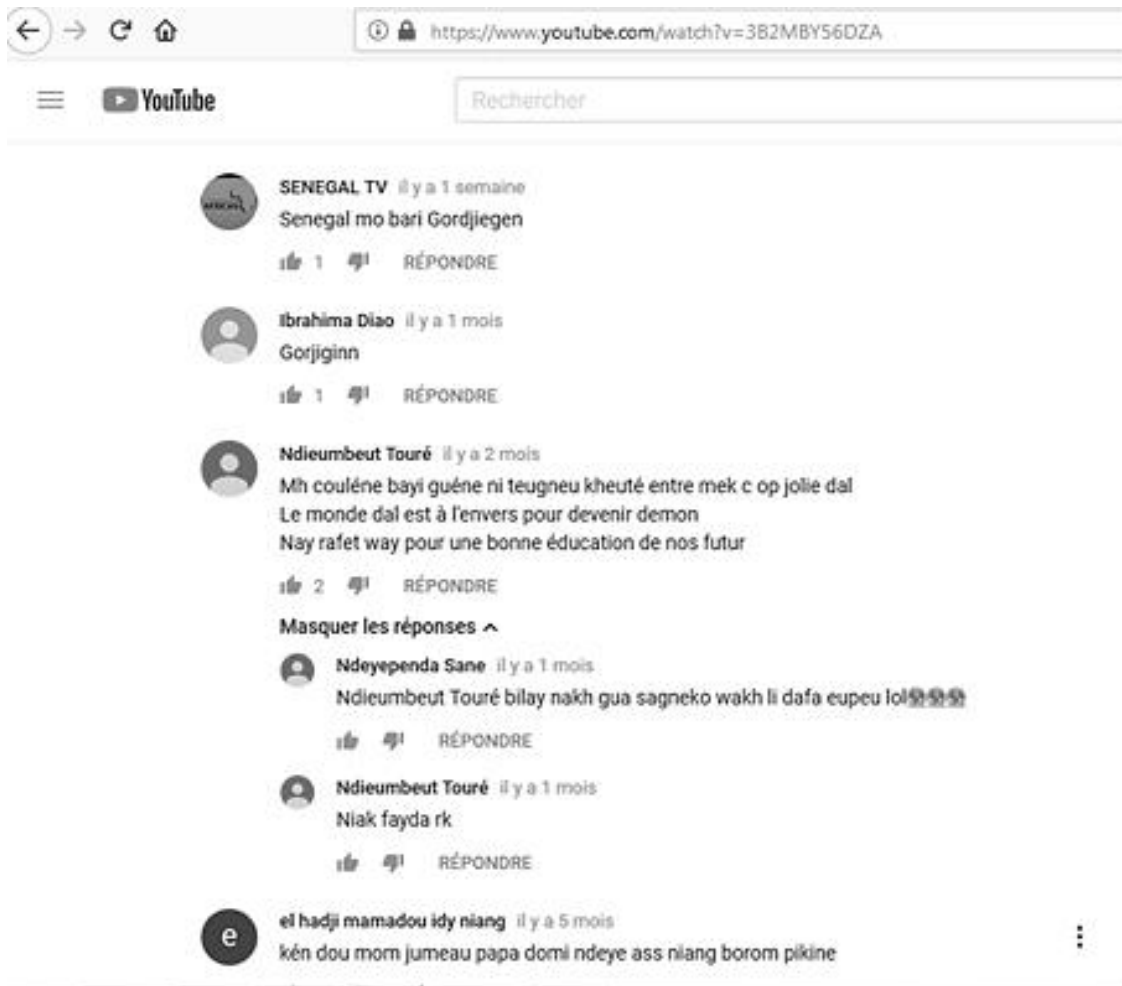
pour le développement culturel des pays du Sud

L'Institut français incarne la dimension culturelle de la politique de solidarité de la France en accompagnant les créateurs, artistes et auteurs des pays du Sud, notamment dans le cadre du programme « Afrique et Caraïbes en créations ». Il soutient également les principales manifestations artistiques et culturelles des pays du Sud, ainsi que la structuration des filières culturelles et créatives locales.

L'Institut français soutient la création des pays du Sud, illustrant l'ouverture de la diplomatie française à la diversité culturelle et à l'échange.

L'Institut français assure également la promotion des cinématographies du Sud, en soutenant des coproductions et en favorisant l'émergence sur le marché international de la jeune création de ces pays.

Capture d'écran YouTube, qui met en avant à la fois l'admiration d'une partie de la population pour les danseurs, et une autre qui les qualifie de décadents.



Cette capture d'écran du 13/10/2018, met en avant les commentaires sur YouTube sous une vidéo d'un *tànnëbéer* à Pikine où un groupe de jeunes hommes dansent. <https://www.youtube.com/watch?v=3B2MBY56DZA>.

Les deux premiers commentaires sont *gordjiggen*, à savoir homosexuel. Et le troisième parle d'un « monde à l'envers »

Annexe 5 - L'enseignement du sabar à la philharmonie de Paris

Site internet de la philharmonie de Paris : cours de musique sabar (diffusion du sabar dans des lieux de prestige en France).

The screenshot shows a mobile browser view of the website 'Tambours Sabar du Sénégal' on the Paris Philharmonic website. The URL in the address bar is 'https://philharmoniedeparis.fr/scolaires-enseignants/18893-tambours-sabar-du-senegal'. The page features a decorative geometric pattern in the background. At the top, there is a navigation bar with icons for home, back, forward, search, and menu. Below this, the website's logo and name are displayed: 'CITÉ DE LA MUSIQUE PHILHARMONIE DE PARIS' and 'ATELIER Atelier de pratique musicale'. The main heading is 'TAMBOURS SABAR DU SÉNÉGAL du CE2 à la Terminale'. A central image shows a group of people playing sabar drums. To the right of the image are social media icons for Facebook, Twitter, LinkedIn, and Pinterest, along with a caption: 'Tambours sabar du Sénégal @ T. Andouin'. Below the image is a short paragraph in French: 'Chez les Wolofs du Sénégal, sabar désigne une circonstance festive, un rythme, une danse de réjouissance, ainsi qu'un ensemble de tambours joués avec une main et une baguette. Les jeunes se familiarisent avec les différentes parties instrumentales et mémorisent un chant en langue wolof.' To the right of the main content is a vertical menu with the following items: 'SCOLAIRES ET ENSEIGNANTS', 'AGENDA', 'CONCERTS ET ACTIVITÉS', 'Concerts et spectacles', 'Ateliers de pratique musicale', 'Visites du musée', 'Parcours EAC', 'Culture musicale', 'DOSSIERS PÉDAGOGIQUES', 'FORMATIONS ET VISITES POUR LES ENSEIGNANTS', and 'INFOS PRATIQUES'. At the bottom of the page, there are icons for 'Menu', 'Agenda', and a search icon.

Impression écran du

04/02/2019

Annexe 6 - Articulation sabar et danse contemporaine

Robin Orlyn - Spectacle « At the same time we were pointing a finger at you, we realized we were pointing three at ourselves... »

Photo 36 - Extrait du salut des danseurs - Gestuelle sabar.



Dans ce spectacle éminemment contemporain plusieurs éléments font référence au Sénégal, aux danseurs et à la mobilité :

langue wolof, accentuation de l'accent sénégalais, imaginaire des esprits, moustiques à foison, demande d'argent, sabar, *Ceep bu jën*, bassines en plastique coloré, téléphones portables et communication, couleurs, sandales (en plastique et tongs), tissu wax, dénuement des corps d'hommes noirs, vêtements de marques de sport, mise en scène vidéo, chants, jeu sur l'imaginaire de chorégraphe contemporain, lunettes de soleil, rythmes, bruits d'animaux de la ferme, référence à Tubaab Diallow, image du noir qui fait rire, percussions corporelles, utilisation de pas de *bàkk*, misérabilisme, mélange des genres, bongo, esprit de groupe et de communauté, masques d'avion, faux-lions, appel à la prière, *leumbeul*, histoire de passeport et de régulation qui fait écho aux migrations, G.Acogny comme reine, les danseurs en adoration, louanges.

Annexe 7 - Photos d'illustrations

Photo 37 - Extrait d'une émission de télévision, qui lors d'un tannébéer, met en avant une danseuse. Nous pouvons apprécier ici le maquillage important, les bijoux, les ongles, les tenues, la perruque de la danseuse.



Extrait vidéo : Sénégal Vision

Photo 38 - Danseurs vêtus en Baay Fall (spectacle en partenariat avec l'Institut Français)

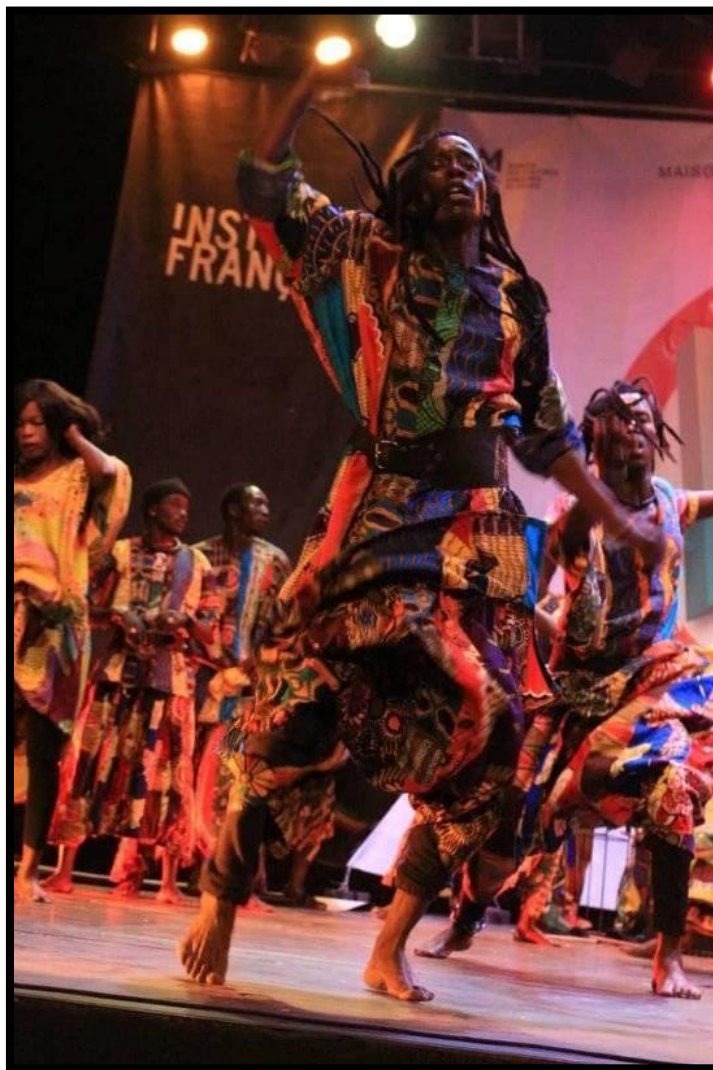


Photo 39 et 40- Espace d'un sabar de rue – Baptême à la médina, mai 2016



Crédit photos : A. Doignon

Annexe 8 - Publicité et affiches

Affiche du sabar challenge festival
Amsterdam 2017



Affiche annonçant l'anniversaire d'un danseur griot, chez lui à Dakar –
(la famille Sing Sing est une des famille de griots les plus connues)



Nuit de la danse, financée par l'Institut Français et l'Ecole des sables,
mettant en valeur la « déconstruction des danses africaines »

DANCE NIGHT

PERFORMANCE
SHOW
PROJECTION
ATELIER DANSE
MUSIC
AUDITION
INSTALLATION
CREATION

Atelier en danse hip hop
Atelier en danse Sabar
Travail sur la déconstruction des danses africaines

TOUS LES 2 SEMAINES
DANS LES DIFFERENTS
QUARTIER ET REGION
DU SÉNÉGAL EN
PARTANARIAT AVEC
L'INSTITUT FRANÇAIS DE
DAKAR, ARTOMI NEW
YORK, ECOLES DES
SABLES DU SÉNÉGAL

Pour participer envoyer vos
candidature
Top.babacar2012@gmail.com

Festival Afurika, Centre culturel B.Senghor

festival international de toutes les danses 10^{ème} édition
AFURIKA ! Afrique, mon Afrique !

FORMATION

24 - 27 avril 2019
Centre Culturel Blaise Senghor
10H00-13H00
GRATUIT

MASTERCLASSES

Danse contemporaine
Courtney Henry (USA) - Omar Sène (Sénégal)
Danse Traditionnelles
Kevin Mfinka (Congo) - Abdou Bâ (Sénégal)

Inscriptions: 77 444 73 01

Affiche pour la nuit de la danse à Dakar (2016)

FEST'ART-TRACKS
OFFICIELLE
NUIT DE LA DANSE
 100 % SPECTACLES
 7^{ème} EDITION

17 DEC 2016
INSTITUT FRANÇAIS
20H30

PARTICIPANTS
SOLOS
 Ashley - Jeanned'arc - Kéwé
GROUPES
 Banlieu G. crew - Crazy boyz - Collabo
 Extra fusion - J2A - Th crew
 Cie Artea - Cie Bakh yaye
GUEST
 Indahouse International - Joseph GO
 Sarah Galan

ENTREE 3000 F CFA

INFOLINE : 77 313 25 81
 77 706 05 89

Affiche pour un tanebeer à Bordeaux

ASSOCIATION YOBALEMA
 SAISON 2017 - 2018

SAM 30 JUIN 2018

PLACE SAINT-MICHEL
 À BORDEAUX
 À PARTIR DE 16H

GRAND SABAR
 4^{ème} EDITION

L'ASSOCIATION YOBALÉMA FAIT SON SHOW

GALA DE FIN D'ANNÉE
 ATELIERS CHORÉGRAPHIQUES MANDINGUE & SABAR
 + GRAND SABAR (TANEBEER)

16H | ACCUEIL - SCÈNE OUVERTE
 17H | SPECTACLE DE DANSE DES ATELIERS MANDINGUE & SABAR
 18H30 | GRAND SABAR AVEC DE NOMBREUX ARTISTES INVITÉS
 APÉRO BISSAP & MIAM-MIAM SÉNÉGALAIS
 22H | AFTER AU CENTRAL DE BRASIL AVEC LE GROUPE BAKH YAYE

Affiche pour un stage de sabar à New-York

AFRICAN CONTEMPORARY FUSION SABAR
 with **BABACAR TOP**

FEB 5TH 7PM-9PM
PEARL STUDIOS
500 8TH AVE, NEW YORK
10018 NY
STUDIO 304
 \$20. Cash only.

Affiche pour un stage de sabar à Bordeaux

ATAYA SABAR
 A BORDEAUX
Le 16 / Déc / 2018

ATELIER DANSON L'ENVOI
 3 RUE ANTOINE MONIER
 TRAM A ARRÊT GALIN

A 15H
IBOU NGOM
 email : yobalemaman@gmail.com
 Tel: 06 24 55 25 68 / 07 63 65 75 25
30€ adhérent 35€ Non Adhérent

Affiche du Prix Béjart, Grand Théâtre, Août-septembre 2019

REPUBLIQUE DU SENEGAL
Un Peuple - Un But - Une Foi

MINISTRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION

GRAND THÉÂTRE NATIONAL

GRAND
Théâtre National

en partenariat avec
JAPANTE FAMILLE
organise

**PRIX
BÉJART**

CONCOURS

- ▶ DANSE CONTEMPORAINE
- ▶ DANSE TRADITIONNELLE
- ▶ SIMB
- ▶ MISS
- ▶ BONGO

(02) ½ Finales
(01) Finale
Les 25/08
08/09
& 22/09

Inscription
Danse : 77 205 16 03
Miss & Bongo : 77 472 57 86

Flyer d'une "soirée sénégalaise"

MATAR WALLY LE GENTLEMAN DES FARAMAREEN
SARGAL

Les danseurs(ses) du senegal

A Partir de 23H

CANA WALLY 77 409 60 00

AMETH THIOU - PA MOUSSA - EUMEDI BADIANE
NDEYE GUEYE - MBATHIO NDIAYE - FATOU WARE
ARMA NDIAYE - PAPE NDIAYE THIOU - MAKHOUDIA
EL FAYE - FADEL - KEULZ - BAYELA - NDEYE GUEYE JUNIOR

SAMEDI 26 JANVIER 2019

AU SARABA PV: 3 000F
JJ: 5 000F
VIP: 10 000F

RESERVATION: 77 282 27 14

Avis d'audition pour le « Sacre du printemps », collaboration entre G.Acogny et le centre P.Bausch Wuppertal



AVIS D'AUDITION - DANSEURS PROFESSIONNELS
Pina Bausch - Le Sacre du printemps

La Pina Bausch Foundation, Sadler's Wells et l'École des Sables de Germaine Acogny sont à la recherche de danseurs de talent résidant en Afrique pour la reprise du Sacre du printemps de Pina Bausch.

Dates de l'audition: Décembre 2019

Abidjan (Côte d'Ivoire), Ouagadougou (Burkina Faso) and Dakar (Sénégal)

Plus d'informations et comment postuler:
sadlerswells.com/about-us/auditions

Annexe 9 - Revue de presse - Sabar , danse contemporaine et pop culture

Enquête [Next Libération]

African girl power

Par Ève Beauvallet — 1 juillet 2015

Dans sa première pièce de groupe, la chorégraphe dakaroise Fatou Cissé convoque la tradition du «tanebeer», battle esthétique, sexuelle et rituelle très populaire au Sénégal.

La pop-starlette Miley Cyrus sait-elle ce qu'est le «leumbeul» et le «sabar»? Connaît-elle l'enseignement du sérénissime Doudou N'diaye Rose? A défaut d'avoir pu lui demander directement, indiquons-lui (puisqu'elle doit bien lire Libé) que ses performances de twerkeuse lécheuse de marteau avec Robin Thicke ont fait jaser de l'autre côté de l'Atlantique. «*Leur twerk-là, c'est du leumbeul à l'américaine*» pouvait-on lire dans les médias sénégalais. Ou encore, sur certains forums: «*C'est quoi cette nouvelle danse qui dénature nos traditions?*» En effet, le twerk (sorte de parade amoureuse caractérisée par d'indescriptibles secousses fessières) est directement inspiré du patrimoine chorégraphique sénégalais.

Des danses jumelles donc, à ceci près que le leumbeul n'a pas vocation, à l'origine, à être interprété en trikini-ficelle un soir de Super Bowl. Il est une des composantes d'une tradition séculaire nommée le «tanebeer» (ou «sabar» lorsqu'il se déroule de jour et non de nuit), rituel que la chorégraphe dakaroise Fatou Cissé nous fait aujourd'hui découvrir dans sa création le Bal du Cercle.

«*J'ai découvert le Tanebeer (qui signifie «bal de nuit» en wolof) au lycée, explique-t-elle. Habitant en ville, je n'en avais jamais vu avant puisque ce sont des cérémonies qui se déroulent dans les banlieues populaires et les villages.*» Au Sénégal, dans la culture des Wolofs (mais aussi des Lébous et des Séeréers), le tanebeer est un élément fédérateur dans l'expression culturelle et artistique, à la fois divertissement et thérapie de groupe extrêmement codifiée. «*Dès qu'il est question de faire un sabar au Sénégal, une véritable machine sociale se met en place*», explique Luciana Penna-Diaw, ethnomusicologue, dans les Cahiers d'ethnomusicologie (2005). Et en effet: les tanebeers ont ceci de tout à fait curieux qu'ils sont réservés aux femmes et entièrement supervisés par elles. Non pas que les hommes soient tout à fait exclus (ils sont présents en tant que musiciens ou travestis, chargés de pimenter la soirée), mais l'enjeu des tanebeers est avant tout d'exorciser les rapports de pouvoir entre co-épouses et voisines de quartier.

Danse éreintante. Dans un pays où la quasi-totalité de la population adhère à l'islam, le tanebeer apparaît comme un espace de transgression totale, une sorte d'empowerment féminin (comme diraient les Américains) en réponse à un environnement masculin rempli d'interdits. «Là où la tradition entrave les femmes, les relègue au second plan, contrôle leur rapport au corps, le sabar est le moment où toutes les chaînes explosent, où les femmes s'éclatent complètement, exhibent leur pouvoir sexuel en particulier, explique Fatou Cissé. Il s'agit de montrer que tu es la plus belle, la plus désirable, la mieux habillée. Tu deviens Miss Monde et tu provoques tes rivales. Chez nous, on dit «*je vais te taper sans te toucher*». C'est ça le principe du sabar.» Une sorte de battle esthétique et sexuelle donc, très attendue des Sénégalaises.

A l'origine, elle se déroulait à l'occasion des mariages, des baptêmes ou du tatouage des filles; aujourd'hui, on en organise toutes les semaines, à raison de trois ou quatre heures de danse éreintante (n'oubliez pas pouvoir danser plus de trente

secondes...). «*On pourrait comparer le sabar à une autre circonstance wolof qui s'appelle «xaxar», et qui a lieu lorsque les épouses secondaires rejoignent le domicile conjugal. A cette occasion, les épouses accueillant la coépouse dénoncent, à travers leurs chants, le système de la polygamie, détaille Luciana Penna-Diaw. Dans la vie de tous les jours, il est impensable de voir une femme s'opposer ouvertement à ce système social et religieux.*»

Pagnes

Fatou Cissé l'avoue: elle a parfois été «*choquée*» par l'attitude ultralibérée des danseuses pendant les tanebeers. «*Parfois, on dirait qu'elles oublient qu'il y a un lendemain! Mais c'est assez récent qu'il y ait une dimension sexuelle aussi puissante. De toute façon, c'est une cérémonie qui s'est complètement transformée en quelques années.*» Le sabar (qui désigne aussi un instrument de musique), en effet, s'est popularisé. Il a voyagé en Europe grâce au célèbre percussionniste Doudou N'diaye Rose. Il a commencé à squatter les boîtes de nuit dakaraises, a migré des banlieues pauvres vers les quartiers plus riches, délaissant au passage les boubous traditionnels pour adopter des looks clinquants, excentriques avec débauche de paillettes et de pagnes transparents... Jusqu'à ce que la police des mœurs siffle la fin de la récré. «*Il y a eu beaucoup de scandales, ici, à cause de l'hypersexualisation des danses, dont la «danse du ventilateur» apparue dans les années 80.*»

Comme beaucoup de Sénégalais, Fatou Cissé se souvient de l'affaire «Goudi Town», survenue en 2005, lorsque des danseuses professionnelles ont été traînées devant les tribunaux, accusées de promouvoir un sabar porno. «*Aujourd'hui, la police contrôle beaucoup plus, on fait très attention aux médias, c'est pour ça que de plus en plus de sabsars se déroulent dans les cours privées.*»

«En-commun»

C'est cette mutation, miroir d'une société tiraillée entre respect des traditions et adhésion galopante à la société de consommation, que Fatou Cissé tente de transposer dans sa première pièce de groupe. Elle-même musulmane, sans cesse en train de «*négoier entre norme sociale et liberté individuelle*», cette danseuse formée au Ballet national du Sénégal (que dirigeait son père) s'est fait connaître en Europe en 2013 avec *Regarde-moi encore*, un solo dans lequel elle évoquait déjà la condition des femmes de son pays. Pour sa nouvelle création, elle réunit des interprètes sénégalais et burkinabés, histoire de travailler sur «*l'en-commun de nos héritages: la forme du cercle et l'idée d'affrontement par la danse*». Ce qui l'autorise à construire ce Bal du cercle comme un mashup, à l'image du visage polymorphe de son pays: une pièce entre ring de boxe, énergie clubbing, atours fashion et révérence aux traditions pompées par la pop américaine. •

Le Bal du cercle de Fatou Cissé du 16 au 23 juillet, au Cloître des Carmes.

Article à retrouver sur :

https://next.liberation.fr/theatre/2015/07/01/african-girl-power_1340389

Annexe 10 - Extraits d'entretiens

Dans les pages qui suivent, nous présentons trois extraits d'entretiens et la combinaison de récits permettant de clarifier ou d'approfondir des éléments abordés dans le corps du texte.

Extrait d'entretien 1 - Déroulement d'un sabar par Saloum

Sadji, c'est le moment où on commence. On commence les prières, la communication, après les présentations. Les présentations c'est au moment où chaque instrument joue individuellement, les autres l'accompagnent. Après les présentations, c'est *fajudjiar* : le premier rythme « *tchatcha IN tchatcha IN tchatcha IN* » et « *namar guiss guiss* » « *randanbla* », réponse : le nderr « *tamar tamar* », le thiol « *guiss guiss, radaoubla guiss guiss radaoura daouradaouradaoura rachaoura, rabindaba, rachaoura, rabindaba, ratasamba chaguinguin, namar guiss, namar roua, guiss guiss* »

- Ça ça veut dire quoi alors ?

C'est le *fajudjiar*. « *Namar namar* » = « Viens viens », « *guiss guiss* », le « *guiss guiss* » c'est « ici », « viens viens, guiss guiss »

- C'est pour ça qu'on fait [signe de la main de venir dans la partition dansée du break de sabar à ce moment-là] ?

Voilà. Donc ça c'est des danses populaires. *Fajudjiar* c'est la danse qu'on fait « *namar namar namar* », c'est ça le *fajudjiar*. Pour l'entrée, tu fais « *namar namar guiss guiss, kaye kaye* [= viens en wolof] *guiss guiss, namar namar guiss guiss* » tu danses sur place « *namanama radin tasambasa guinguin nama* », c'est ça l'entrée. Après ça, on entre sur *Mbarem Mbaye*. *Fajudjiar*, après *Mbarem Mbaye*. *Mbarem Mbaye* : « *rakenba chacha, rakinchequin, rakijen bakijen, radenba CHA guin* », c'est ça le *Mbarem Mbaye*. Après le *Mbarem Mbaye* : *Ceep bu jën*. Après *Ceep bu jën*, tu peux venir *Niary gorong*. Le sabar est fini. Maintenant, par tous les passages que tu as passés, tu es passé par *Fajudjiar*, après *Mbarem Mbaye*, le *Ceep bu jën*, après *Niary gorong*, il reste le *Leumbeul*. Tu dois revenir encore au commencement, mais tu dois revenir à un point où, au moment où tu étais en train de jouer *Mbarem Mbaye*, le public était comme ça. Si c'était au *Fajudjiar*, tu reviens au *Fajudjiar*.

- Ça c'est après le *Leumbeul* ?

Après le *Leumbeul*. Mais normalement, quand tu joues *Leumbeul* c'est fini. Mais avant le *Leumbeul*, par exemple nous avons tant d'heures à jouer : on joue tous les rythmes sur 1 heure, tu es au *Niary gorong*, il reste *Leumbeul* pour fermer, tu vois que ce n'est pas encore l'heure, tu dois jouer à un moment, tu dois revenir à un moment du jeu, il y avait un rythme qui était plus dansé. Le plus dansé, tu reviens sur ce rythme. Si c'était *Ceep bu jën* tu reviens sur *Ceep bu jën*, si c'était *Mbarem Mbaye* tu reviens sur *Mbarem Mbaye*, si c'était *Niary gorong*, tu reviens sur *Niary gorong*. Après avoir joué tout ça, s'il y a des mamans qui sont là-bas, tu peux jouer le *Ardin*, ou le *Gagayn*. Le *Gagayn*, voilà tu peux jouer tout ça. Mais après tout ça, tu reviens par *Ceep bu jën*, tu fais bouger tout le public, après *Leumbeul*.

- On refait un deuxième tour? Du coup si tu as fait un *Ceep bu jën*, tu refais un *Niary gorong* ou pas obligé ?

Les règles c'est : *Fajudjiar*, après *Mbarembaye*, après *Ceep bu jën*. Après *Ceep bu jën*, tu fais *Niary gorong*. Si tu dois arrêter, tu fais le *Leumbeul*, automatiquement, ça s'arrête. Si c'est pas encore l'heure, tu peux revenir là où tu avais commencé. Si là-bas c'était très dansé, tu reviens par là-bas. Si là-bas c'était pas très dansé, tu sautes par là-bas.

C'est des subventions qui sont publiques parce que c'est l'argent qui vient de pays étrangers d'abord, de fondations. Des fondations sont privées, d'autres sont publiques, étatiques.

- D'accord y'a les deux.

Voilà, y'a les deux. Euh... en fait au départ c'est quand même un investissement privé, des parents qui mettent leur argent [G.Acogny et H. Vogt], puis y'a une aide de la communauté européenne, puis ensuite c'est pas mal de fondations...Ford, Toune, Ivois aux Pays-Bas qui mettent la main à la pâte, l'Institut Français aujourd'hui, mais qui à l'époque s'appelait l'AFA, voilà qui amènent, qui soutiennent des projets, qui amènent de l'argent, et en fait ça c'était les années d'or.

- Ça c'était les années 80 ?

Ben, en fait, c'est pas les années 80, c'est les années fin 90, début 2000. Je dirais même jusque 2012, 2013, où ça commence à devenir un peu plus compliqué. C'est-à-dire qu'on reçoit, on fait les demandes d'accompagnement, on les reçoit, ça se passe bien, on fonctionne, tout le monde est admiratif du projet, mais en même temps, le principe de ces institutions, de ces fondations, quand même, c'est souvent de donner un coup de pouce, d'aider à faire avancer la chose, mais après il doit y avoir autonomie, voilà, ce qu'on a aidé vont pouvoir se débrouiller. Sauf que... l'École des sables a une très grande ambition... d'abord parce qu'elle est panafricaine, voilà, et que, un budget de fonctionnement de 200 000 euros il faut les trouver.

- 200 000 euros par an.

200 000 euros par an, et il faut les trouver, et comme on soutient les africains, et que les africains ne paient pas, ils ne peuvent pas payer.

- Ils ne paient pas les formations ?

Ils ne paient pas les formations. Ils ne paient pas les formations, donc du coup, on doit trouver l'argent pour eux. Et l'argent pour eux, ben ça revient cher ! Et donc du coup, tant qu'on trouvait cet argent, ça allait, mais au bout de 19 ans d'existence, la machine commence à s'enrailer, pourquoi elle s'enraille, parce qu'on arrive au bout d'un système qui consiste à aider, à lancer, mais pas à rester sur la durée. Et comme nous on n'a pas un fonctionnement qui consiste à être dans le business et l'économique, c'est-à-dire investir sur des danseurs qui en échange, ne ramènent rien du tout, euh, ça devient compliqué parce que du coup on se base beaucoup sur des subventions qu'on va recevoir pour eux, donc bah ça s'est arrêté ! à un moment donné il fallait bien que ça s'arrête. Ben c'est ce qui est arrivé, ça s'est arrêté. Nous on a essayé d'anticiper ça, sauf que dans notre anticipation, on n'a pas calculé qu'on ne trouverait pas. Qu'on ne trouverait pas, que ça serait compliqué, et donc voilà, on est dans une situation où, on arpente de nouveaux chemins, d'autres chemins, qui n'ont pas été arpentés, qu'on reconsidère le modèle de fonctionnement qui est le nôtre, de façon à être plus autonome, et là on invite des experts à nous aider à le faire, pour pouvoir, comme le phénix, renaître et continuer. Continuer comment, ben on va le voir...

- Des experts, pour des audits ?

Pas des audits, mais vraiment des évaluations qui vont nous permettre de vraiment voir, de vraiment voir comment inventer un modèle économique où on serait plus autonome. Comment générer de l'argent, davantage d'argent, enfin moi mon souhait serait que les revenus qu'on générerait soit à une hauteur d'au minimum de 60%. Parce qu'à 60% on est viable...parce que voilà, mais nous c'est complètement le contraire, on génère autour de 30%, c'est largement insuffisant. Mais parce que, bon ça a été un modèle qui a fonctionné pendant longtemps et qui ne fonctionne plus, donc il faut revoir les choses, et comme il y a transition, c'est-à-dire que je suis le nouveau directeur... donc voilà.

- Et ça c'est depuis quand ?

Depuis deux ans. Donc ça correspond aussi, ce moment de difficulté, moi qui arrive, avec sans doute pas le poids et l'image de Germaine Acogny, euh donc les choses sont un peu plus compliquées. Un peu plus

compliquées, mais on est là-dedans, voilà, on a des gens au bureau, sur qui on compte, qui travaillent, qui cherchent, on invente de nouvelles façons de fonctionner en attendant d'avoir une évaluation qu'on n'est pas capable de faire. Avant tout moi je suis un artiste, hein, et un artiste ne s'invente pas manager. Y'en a qui sont naturellement doués pour ça, y'en a qui sont pas du tout doués pour ça...euh et on apprend sur le tas. Apprendre sur le tas avec une grosse boîte comme l'Ecole des sables c'est compliqué. Ce n'est pas une petite compagnie qu'on dirige, là c'est une grosse !

- Et du coup la compagnie Jant bi elle est directement en lien avec l'Ecole des sables ou c'est à part ?

Alors d'abord, il y a deux compagnies.

- Y'a celle des femmes et celle des hommes...

Voilà. Y'en a deux, et elles sont directement liées à l'école puisque les danseurs sortent de la formation de l'école.

- D'accord, donc ça, ça peut être une source de revenus éventuelle...

Ça a été une source de revenus pendant un bon moment, et qui aujourd'hui est plutôt en standby, pour des raisons un petit peu compliquées et un petit peu complexes que je ne maîtrise pas vraiment, parce que, c'est lié à la fois à une question de marché, à une question de...alors quand je dis une question de marché, c'est qu'il me semble que l'essentiel du marché que nous avons c'est l'Europe. C'est la France d'une part, et puis c'est l'Allemagne, et puis un petit peu l'Espagne, l'Italie, un petit peu ses pays voisins. C'est essentiellement les Etats-Unis, c'est essentiellement notre marché, c'est ce que l'histoire nous montre. De plus en plus, il y a l'émergence de compagnies africaines. Ces compagnies africaines ce sont des petits formats. Faut savoir quand même, que ce qu'on constate depuis plus d'une décennie, en Europe et notamment en France, c'est qu'il existe quelques compagnies qui sont très grosses, qui peuvent se permettre d'avoir un grand nombre de performeurs, comme par exemple Olivier Dubois. Olivier Dubois, demain il fait une création avec 20 personnes, les gens ils vont acheter !

- Oué, oué c'est ça, mais ils ne vont pas acheter une compagnie où il y a 3 personnes.

Voilà, et après derrière, ils n'ont pas l'argent pour les compagnies qui sont 2-3. Nous notre compagnie, des hommes, on est 13 : 8 danseurs, 5 musiciens. La compagnie des femmes on est 9. Nous on vient d'Afrique, on n'est pas basés en Europe, donc en termes de coût et en terme... c'est compliqué. Et en plus le marché, quand on s'intéresse de manière économique au marché de la danse, on s'aperçoit que, quand on est une compagnie comme nous, africaine, basée en Afrique, avec un marché européen, que une fois que l'on a fait une tournée en France, y'a 80% de chances qu'on ne revienne plus, les chiffres montrent ça. Une compagnie, même française, qui fait une tournée dans des théâtres, elle a 80% de chances de ne pas retourner dans ces théâtres. C'est-à-dire qu'en fait il y a une minorité qui est assurée de tout le temps revenir. Donc du coup, pas étonnant qu'on voit toujours les mêmes ! parce qu'il y a un réseau de programmeurs, qui font confiance, et se font confiance, et « ah si tu le prends, ah moins aussi je vais le prendre, moi aussi je vais le prendre » donc on sait qui on va vendre. Conclusion c'est que quand il y a une compagnie qui est mise en avant ou 2 compagnies africaines il n'y a plus de places pour les autres. Il y a une espèce d'histoire de quotas, qui n'est pas dit, dont personne ne parle, qui va se faire. « oh, on a déjà pris une compagnie africaine cette année, faudra attendre l'année prochaine ». Donc c'est ça aussi, c'est ce qui est... voilà, ça ça nous complique la vie. Notre nombre, le fait qu'on est en compétition avec d'autres, qu'on nous a déjà vus et qu'on a envie de voir autre chose, on estime qu'on a envie de voir autre chose. C'est aussi du coup la difficulté de pouvoir retenir les danseurs, parce qu'on tourne pas, donc ils s'en vont. Donc il faut recommencer la formation parce que le niveau, ben on l'a mis là (il met sa main en haut) et on va pas tourner avec ça ! (il baisse de niveau sa main). Donc voilà, tout ça fait que c'est compliqué, et pour l'instant c'est en standby, et qu'on réfléchit à une nouvelle façon de fonctionner parce que c'était une compagnie de répertoire, une compagnie avec des danseurs que l'on gardait, on répétait, voilà, y'avait 2-3 danses que l'on pouvait exporter.

C'est [le sabar] pas une danse pour les femmes ou pour les hommes, ça concerne tout le monde. Mais au temps, les sabars, c'était les femmes qui les organisaient, or dans les cercles, tu voyais que des femmes. Mais durant les années 85,86,87,9,10, les hommes commencent à s'y intéresser. Maintenant tu vois les hommes : quand les femmes font « *berit* »³²⁷ sur scène les hommes font « *bérit* » sur scène. Tu vois, jusqu'à présent, c'est ça qui existe au Sénégal. Mais dans le sabar, il y a un rythme, que tu sais que c'est pour les hommes, on l'appelle « *ndegüe* », ça c'est une danse pour les hommes.

- Les hommes uniquement ?

Oué, le *Ceep bu jën*, le *Mbarem Mbaye*, le *Yangap*, le *Fass*, le *Rambal*, le *Fajudjiar*, au temps, c'était pas visuel que tu vois les hommes avec cette tenue, ces danses là ; c'était concentré pour les filles, pour les femmes ... c'était laissé pour les femmes

- Le *Ndegüe*, c'est quoi comme rythme ?

C'est un rythme qui fait (il chante le rythme) ça c'est beau ! C'est beau à danser oué ! C'est beau à danser, tu vois un homme de nos jours... raison pour laquelle moi, je suis resté un peu éloigné sur la danse *mbalax*. Waw, tu sais pourquoi ? Ce n'est plus respectueux de nos jours. Maintenant il y a les homosexuels qui l'utilisent.

- Qui utilisent quoi ?

Euh... la danse sabar ! Maintenant y'a les homosexuels qui sont dedans. Y'a les pédés qui sont dedans !

- Mais comment on voit ?

Raison pour laquelle maintenant. C'est tellement... je sais pas comment t'expliquer cela, mais c'est devenu... c'est devenu une danse vraiment désolante.

- Ah bon ?

Oué, notre danse sabar je te dis, grâce à certaines des hommes, la danse sabar est devenue désolante.

- Pourquoi, ils la dansent comment ?

Tu vois des hommes qui le féminisent, comme si c'étaient des femmes ! Avec des manières vraiment...papapapapa...énervantes !

- Du coup c'est pas bien de faire comme les femmes ?

Non mais c'est pas bien du tout ! Un homme ne doit pas se comporter comme une femme, même si tu n'es pas pédé ou homosexuel ! Mais un homme doit rester un homme. Maintenant...

- Et les femmes peuvent danser comme les hommes ou pas ?

Bon, concernant les femmes, c'est pas grave, mais un HOMME ! Un homme se comporter comme une femme c'est autre chose Auré ! C'est autre chose.... Tu vois donc.... Et c'est une danse que j'aime bien, c'est une danse qui a plein de techniques, qui a de l'énergie, et beau à voir. La danse sabar, c'est beau à voir, quand tu vois 10, 15, 20 personnes sur une chorégraphie de sabar : *whowhowhowhow*, c'est mortel ! C'est super beau ! Mais grâce aux sabars, les *tännëbéer*, qu'on organise dans les quartiers maintenant... pour moi c'est pas logique que tu vois un garçon, se mélanger avec les filles, avec les femmes sur un sabar comme ça ! Quand les femmes lèvent, y'a un homme qui lève là-bas *triritrit*.. ; non, c'est devenu comme ça maintenant de nos jours et...

- Tu veux dire il ne faut pas que les hommes lèvent leur pied haut ?

³²⁷ Nom d'un break.

Non, tu peux lever ton pied haut ! Parce que chacun a son estyle de danse, mais, pour moi, y'a certaines des manifestations, ça appartient aux filles ! Mais maintenant ici, ce que les filles organisaient, maintenant c'est les hommes qui le font.

- Qui l'organisent aussi.

Et ça c'est désolant, tu vois un homme te dire que « je prépare mon anniversaire », toi tu attends que son anniversaire sera un dîner de gala, ou on se retrouve entre amis, échanger des idées, nous taquiner... maintenant, l'homme va louer des sabars, il va chercher des chaises, attacher des lampes sur le quartier et inviter tout le monde : les filles, marrainer des... tu dis que « Aurélie je te marraine mon anniversaire tu auras *Nagam Sagam* » et c'est un *tànnëbéer*! Venant d'un homme ! Moi je le trouve pas normal, un homme ne doit pas organiser un *tànnëbéer*. Les *tànnëbéer*, c'est pour les femmes ! Mais de nos jours, ici, c'est comme ça. Certains des artistes font leurs anniversaires des *tànnëbéer*, et un homme ne doit pas organiser un *tànnëbéer*, ça se fait pas. Ils ont sali notre danse traditionnelle qui est le sabar. Et puis, tu vois, la danse traditionnelle du Sénégal, y'a certains des danseurs, qui savent pas c'est quoi notre danse traditionnelle ! Tu demandes à un danseur sénégalais « c'est quoi votre danse traditionnelle ? » Il va te dire « *Koukou* » ou « *Sansorné* » ou « *Lamba*³²⁸ ».

Expérience de maraboutage - compilation du récit d'Alassane avec celui de sa mère:-

Lors de la compétition *Oscar des vacances*, une équipe adverse est allée chez un marabout. Ce dernier a, avec un pilon, écrasé des papiers sur lesquels étaient inscrits chacun des noms de son équipe. Les membres de l'équipe d'Alassane s'étaient tous fait faire des protections (par un marabout) de leur côté, mais à l'époque, lui n'y croyait pas, et de surcroît, ce jour là, il s'était brouillé avec quelqu'un donc, l'esprit embué, il n'était pas allé chercher les choses pour faire ce que le marabout leur avait dicté de faire. Il est tombé en dansant et est resté 23 jours dans le coma. Pour le soigner de son coma, la mère d'Alassane me raconte avoir vendu ses bijoux, afin de sacrifier un bœuf, et l'a offert à un inconnu peu fortuné, comme le lui a conseillé le marabout. Son fils a été guéri alors que les médecins disaient qu'il n'allait sûrement pas s'en sortir. Alassane me dit encore que c'est sa bague qui l'a sauvé à l'hôpital car il s'est réveillé brusquement la nuit et alors que le personnel dormait, l'objet lui a permis de taper sur le lit en fer quand il manquait d'air. Une autre fois, sa mère avait dû aller voir l'équipe concurrente pour enlever le sort qui faisait enfler le ventre de son fils, l'empêchant d'aller aux toilettes.

Depuis, ce danseur croit fortement à la puissance des marabouts, et porte des gris-gris de protection contre les mauvais sorts et les mauvaises langues autour de la taille. Pour lui, sa mère, ses amis, il est clair que ce sont des maraboutages lancés par des danseurs jaloux de ses qualités artistiques.

Il m'explique que les moutons possèdent « quelque chose » en eux et que les bergers vivent longtemps car au lieu d'être malade, c'est un des moutons qui prend la maladie ou le mauvais sort. C'est pour cela (en plus du gain financier que celui-ci peut représenter à la revente) qu'il a acheté plusieurs moutons au retour de son premier voyage en Europe.

³²⁸ Ce sont des rythmes et des danses mandingues ou guinéennes.

Références bibliographiques

- Abbrugiati, P. (2011). Visions de l'Ailleurs dans Les villes invisibles d'Italo Calvino. *Cahiers d'études romanes [En ligne]*, 23.
- Abélès, M., & Jeudy, H.-P. (1997). *Anthropologie du politique*. Armand Colin.
- Acogny, G. (1980). *Danse africaine = African dance*. Verlag Dieter Fricke.
- Acogny, P. (2010). *Les techniques des danses africaines et leur expansion en France : Transmission et genèse de corporalités interculturelle*. Université Paris VIII.
- Adell-Gombert, N. (2011). Introduction. *U*, 7-26.
- Adewole, F. (2003). "La danse africaine en tant qu'art du spectacle ", in Claire Rousier (dir), *Etre ensemble : Figures de la communauté en danse au 20e siècle*. Paris: CND.
- Adolphe, J.-M., & Jacot, M. (1999). Le grand métissage de la danse moderne. *Le Courrier de l'UNESCO*, 40-42.
- Agier, M. (2004). La ville, la rue et le commencement de la politique. Le monde rêvé de Chloé. *Multitudes*, no 17(3), 139-146.
- Agier, M. (2012). "Penser le sujet, observer la frontière » Le décentrement de l'anthropologie. *L'Homme*, 3(203-204), 51-75.
- Agier, M. (2015). *Anthropologie de la ville*. (Hors Collection). Presses Universitaires de France.
- Ajari, N. (2015). Née du désastre. Critique de l'ethnophilosophie, pensée sociale et africanité. *ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE Interpretationes Studia Philosophica Europeanea*, 115-129.
- Åkesson, B. (1994). *Le masque des eaux vives : : Danses et chorégraphies traditionnelles d'Afrique noire* (Unesco). L'Harmattan.
- Akkari, A. (2009). *Introduction aux approches interculturelles en éducation*. Université de Genève.
- Akkari et Dasen. (2004). *Pédagogies et pédagogues du sud*. L'Harmattan.
- Althabe, G. (1993). Construction de l'étranger dans les échanges quotidiens. *Civilisations [En ligne]*, 42(2).
- Althabe, G. (2000). *Anthropologie politique d'une décolonisation*. L'Harmattan.
- Ambegaonkar, J. P. (2005). Dance medicine : At the university level. *Dance Research Journal*, 37(Issue 2), 113-119.
- Amo, K. (2014). – Note de recherche – L'Anthropologue à l'école coranique. Faire face à la « bonne souffrance » des taalibés (Sénégal). *AnthropoChildren*. Consulté à l'adresse <https://popups.uliege.be/443/2034-8517/index.php?id=1971>
- Amougou, E. (2011). *Sciences sociales et patrimoines*. L'Harmattan.
- Amselle, J. (2002). L'Afrique : Un parc à thèmes. *Les Temps modernes*, (620-621), 46-60.
- Amselle, J. (2005). *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Flammarion.
- Amselle, J. (2008). Retour sur " l'invention de la tradition". *L'Homme*, 185-186.
- Amselle, J. (2012). *L'anthropologie et le politique*. Lignes.
- Amselle, J. (2017). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Flammarion.
- Amselle, J.-L. (2001). Logiques fétiches ou la mise en art de l'Afrique. *Lignes*, n° 6(3), 98-112.
- Amselle, J.-L. (2009). *Géopolitique de l'art contemporain africain*. Karthala.

- Amselle, J.-L. (2010). De la déconstruction de l'ethnie au branchement des cultures : Un itinéraire intellectuel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 185(5), 96-113.
- Amselle, J.-L. (2011). Négritude, créolisation, créolité. *Les Temps Modernes*, n° 662-663(1), 340-356.
- Amselle, J.-L. (2016). Du métissage au branchement des cultures. In Gwiazdzinski L. *L'hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*. Elya Editions, 45-52.
- Ancelin Schützenberger, A. (2015). *La langue secrète du corps*. Payot & Rivages.
- Anderson, B. (2002). *L'Imaginaire national: Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. (Poche). Paris: La Découverte.
- Andrade, G. (2015). *Corpographies en danse : Les tracés sensibles du corps dans l'espace*. L'Harmattan.
- Andres, L., & Grésillon, B. (2011). Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. *LEspace géographique*, Tome 40(1), 15-30.
- Andrieu, B. (2006). Quelle épistémologie du corps ? *Corps*, n° 1(1), 13-21.
- Andrieu, S. (2007). La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso. *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, (Hors-série), 89-103.
- Andrieu, S. (2014). Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine. *Volume!*, 10(2).
- Angelino, L. (2015). *Quand le geste fait sens*. Mimésis philosophie.
- Antoine, P., Razafindrakoto, M., & Roubaud, F. (2001). Contraints de rester jeunes? Évolution de l'insertion dans trois capitales africaines: Dakar, Yaoundé, Antananarivo. *Autrepart*, n° 18(2), 17-36.
- Appadurai, A. (2015). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot.
- Argyriadis, K. (2005). Les batá deux fois sacrés. *Civilisations*, (53).
- Argyriadis, K. (2009). Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz. *Revue européenne des migrations internationales*, 25(vol. 25-n°2), 119-140.
- Arnaud, L. (2018a). Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ? *Nectart*, N° 6(1), 134-140.
- Arnaud, L. (2018b). L'action culturelle à l'épreuve des nouveaux médias. *L'Observatoire*, N° 52(2), 94-95.
- Arnaud, L. (2018c). Une éducation populaire 2.0 ? *Nectart*, N° 7(2), 50-57.
- Artistes contemporains d'Afrique : Les ambiguïtés d'un « label » [13']. (2017, mai 3). In *France Culture*. Consulté à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/artistes-contemporains-dafrique-les-ambiguites-dun-label>
- Aterianus-Owanga, A. (2016). « Tu t'en es pris à la mauvaise go ! » Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon. *Ethnologie française*, 1(161), 45-68.
- Aterianus-Owanga, A. (2017). Un champ d'initiés ? Artification, négociations et conversions initiatiques dans les musiques « tradimodernes » du Gabon (1960-2000)1. *Publication de la Sorbonne*, (4).
- Aterianus-Owanga, A. (2018). Le tannébéer multisitué. *Socioanthropologie [En ligne]*, (38).
- Aterianus-Owanga, A. (2019). Dancing an Open Africanity : Playing with "Tradition" and Identity in the Spreading of Sabar in Europe. *Open Cultural Studies*, 3(1), 347-361.
- Audrain, X. (2004). Devenir « baay-fall » pour être soi. Le religieux comme vecteur d'émancipation individuelle au Sénégal. *Politique africaine*, 2(94), 149-165.
- Augé, M. (2011). *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*. Fayard.
- Author, N. (2009). Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966. Dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple qui marqua l'ouverture du Premier Festival mondial des arts nègres (30 mars - 21 avril 1966). *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (10), 208-215.
- Ba, I., & Diallo, M. W. (2018, novembre). *Aspects négligés des croisades et du djihad au Proche-Orient (1095-1187) : Sonorités et sensibilités*. Communication présenté à colloque hommage au Pr. Yoro Khary Fall, UCAD, Dakar.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bacou, M., & Raibaud, Y. (2011). Mixité dans les activités de loisir. La question du genre dans le champ de l'animation. *Agora Débats/Jeunesse*, 3(59), 54-119.
- Badji, L. (2017). *Archéologie d'une pratique funéraire : Les baobabs-cimetières de l'Ouest-sénégalais* (Mémoire de Master Préhistoire, Archéologie et Histoire médiévale). Cheikh Anta Diop, Dakar.
- Balandier, G. (2004). *Anthropologie politique* (5ème). Presses universitaires de France.
- Barbéis, I. (2018). La racialisation de la culture : Institutionnalisation de l'indigénisme au coeur de la République des arts. *Presses Universitaires de France*, 3(75), 95-108.
- Barbier, J.-M. (dir.). (1996). *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. Presses universitaires de France.

- Barma, A. Y. En Afrique, « aller à l'école, n'est plus aller en classe ». (2017, octobre, 2). Consulté 11 juin 2019, à l'adresse La Tribune website: <https://afrique.latribune.fr/politique/politique-publique/2017-10-02/en-afrique-aller-a-l-ecole-n-est-plus-aller-en-classe-752517.html>
- Barthes, A., & Alpe, Y. (2018). Les « éducations à », une remise en cause de la forme scolaire ? *Carrefours de l'éducation*, n° 45(1), 23-37.
- Baudrillard, J. (2011). *Le système des objets*. Gallimard.
- Bava, S. (2005). Variations autour de trois sites mourides dans la migration. *Autrepart*, n° 36(4), 105-122.
- Bazin, J. (2008). *Des clous dans la joconde. L'anthropologie autrement*. Toulouse: Anacharsis.
- Beauquel (dir.), J., & Pouivet, R. (2010). *Philosophie de la danse*. Presses Universitaires de Rennes.
- Beauquel, J. (2013). *Esthétique de la danse : Définitions, expression et compréhension chorégraphiques*. Université de Lorraine.
- Becker, H. S. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- Becker, H. S., & Pessin, A. (2006). Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'Art*, opus 8(1), 163-180.
- Benga, N. A. (2001). Entre Jérusalem et Babylone : Jeunes et espace public à Dakar. *Autrepart*, 18, 169-178.
- Benghozi, P.-J. (1990). Becker Howard S., Les mondes de l'art. [Compte-rendu]. *Revue française de sociologie*, 1(31), 133-139.
- Bennahum, N. D. (2009). À propos de : Choreographies of African Identities : Negritude, Dance, and the National Ballet of Senegal (review). *Dance Research Journal*, Volume 41, Number 1, Cambridge university Pres, 105-108.
- Bensa, A. (2016). *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Anacharsis.
- Bensignor, F. (2009). Les origines de l'afrobeat. *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, (1279), 190-196.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, n° 222(4), 523-534.
- Bernié-Boissard (dir.), C., & Arrault, V. (collab.). (2000). *Espaces de la culture, Politiques de l'art*. L'Harmattan.
- Berry, V. (2007). Les Guildes de joueurs dans l'univers de Dark Age of Camelot : Apprentissages et transmissions de savoirs dans un monde virtuel. *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, (160), 75-86. E.N.S. Editions.
- Berry, V., & Garcia, A. (2016). Éducation formelle et éducation informelle : Regards croisés sur la notion de compétence (transversale). *Éducation et socialisation. Les Cahiers du CERFEE*, (41).
- Bertrand Poda, M. (2010). Musiques actuelles et religion Vodoun au Bénin. *Géographie et cultures [En ligne]*, (76).
- Bianquis, I., Le Breton, D., & Méchin, C. (2004). *Usages culturels du corps*. L'Harmattan.
- Biaya, T. K. (2000). Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine. (Addis-Abeba, Dakar et Kinshasa). *Politique africaine*, 4(80), 12-31.
- Bigo, D. (2016). La politique européenne de contrôles aux frontières. *Savoir/Agir*, N° 36(2), 13-19.
- Bigo, D. (2018). Pour une sociologie des guildes transnationales . *Cultures Conflits*, n° 109(1), 9-38.
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogenes*, 1(225), 70-88.
- Biset, S. (2009a). Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : Quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage. *Marges. Revue d'art contemporain*, (09), 36-50.
- Bizas, E. (2014). *Learning Senegalese Sabar. Dancers and embodiment in NewYork and Dakar*. New-York: Berghahn Books.
- Blin, M.-O. (2014). *Arts et cultures d'Afrique. Vers une anthropologie solidaire*. Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Boisseau, R. (2008). *Panorama de la danse contemporaine*. Textuel.
- Boisseau, R. (2017, mars 31). A la rencontre de l'Afrique chorégraphique. *Le Monde*. Consulté à l'adresse https://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/03/31/a-la-rencontre-de-l-afrique-choregraphique_5103644_1654999.html
- Boltanski, L. (2010). Corps. In *Dictionnaire de Sociologie* (p. 195). Paris: Universalis.
- Bonhomme, J., & Gabail, L. (2018). Lutte mystique. *Cahiers d'études africaines*, n° 231-232(3), 939-974.
- Bonini, N., & Lange, M.-F. (2016). *L'école en Afrique*. Karthala.
- Bonnéry, S. (2013). L'enseignement de la musique, entre institution scolaire et conservatoires. Éclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture. *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, (185), 5-19. E.N.S. Editions.

- Boulanger, C. (2009). *Les transferts idéels entre le migrant et son entourage non-migrant L'exemple du dialogue sur la santé entre Maliens d'ici et de là-bas*. (Master 2 Recherche Migrations Internationales, Espaces et Sociétés MIGRINTER UFR de Géographie). Université de Poitiers.
- Bourdié, A. (2013). Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance. *Marges*, 16.
- Bourdié, A. (2015). Moderniser » la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre Mudra à Dakar. *Recherches en danse*, 4.
- Bourdié, A. (2016). Corps « noirs », enjeux de la création chorégraphique contemporaine d'Afrique ? – Littera Incognita. Consulté 7 mai 2019, à l'adresse <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/06/19/corps-noirs-enjeux-de-la-creation-choregraphique-contemporaine-dafrique-bourdie/>
- Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62(1), 69-72.
- Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine*. Paris : Seuil.
- Bourdieu, P. (2003). *Méditations pascaliennes*. Editions du Seuil.
- Bourdieu, P. (2010). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Les éditions de minuit.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (2006). *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Les éditions de minuit.
- Bourg, A. (2014). De l'utilisation de la transposition didactique dans les travaux concernant les sciences de l'éducation musicale. *Recherches en didactiques*, N° 18(2), 25-43.
- Boursin, M.-L. (2018). Présentation de soi et ressenti islamique sur le Web : Le cas des clips musicaux. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, (49-1), 23-48.
- Brandt, I. H. (2014). *Moving with sabar! An anthropological analysis of the social navigation of a group of young sabar artists in a suburb of Dakar, Senegal*. Institut for Antropologi Københavns Universitet.
- Brandt, I. H. (s.d.). *Dance as Politics: A Comparison of Adzido and Les Ballets Africain*. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/3205942/Dance_as_Politics_A_Comparison_of_Adzido_and_Les_Ballets_Africain
- Briost, P. (2002). Les savoirs scientifiques. *Revue d'histoire moderne contemporaine*, no49-4bis(5), 52-80.
- Brones, S., & Moghadam, A. (2017). Marchés et nouveaux territoires de l'art dans les villes du Sud. *Géographie et cultures*, (97), 188.
- Brougère, G. (2002). Jeu et loisir comme espaces d'apprentissages informels. *Education et sociétés*, (10), 5-20.
- Brougère, G. (2007). Les jeux du formel et de l'informel. *Revue française de pédagogie*, (160), 5-12. E.N.S. Editions.
- Brougère, G. (2016). De l'apprentissage diffus ou informel à l'éducation diffuse ou informelle. *Le Telemaque*, N° 49(1), 51-63.
- Brougère, G., & Bézille, H. (2007). De l'usage de la notion d'informel dans le champ de l'éducation. *Revue française de pédagogie* (158). E.N.S. Editions.
- Brousseau, G. (1989). Le contrat didactique et le concept de milieu. *Publications de l'Institut de recherche mathématiques de Rennes, fascicule S6« Vème école d'été de didactique des mathématiques et de l'informatique »*, 95-101.
- Brousseau, G. (1990). Le contrat didactique : Le milieu. *Recherches en Didactique des Mathématiques*, 9((9.3)), 309-336.
- Brousseau, G. (2012). Des dispositifs Piagétiens... aux situations didactiques. *Éducation et didactique*, 6(vol. 6-n° 2), 103-129.
- Brousseau, textes rassemblés et préparés par Nicolas Balacheff, Martin cooper, Rosamund Sutherland, Virginia Warfield. (1998). *Théorie des situations didactiques*. La pensée sauvage.
- Buisson, C. (2009). Immersive Theatre #2—Ethnographie sonore du mouvement dansé : Une écriture performative. *ethnographiques.org, Ethnographier les phénomènes sonores*.(19).
- Buisson, C. (2011). Prolonger la danse, 'hétérotopie sensorielle'. *Agôn*, (3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, L'utopie en pratique : dossier artistique).
- Burke, S. (2017, décembre 21). Translating, if Not Analyzing, Gender Dynamics. *The New York Times*. Consulté à l'adresse <https://www.nytimes.com/2015/01/27/arts/dance/robyn-orlin-and-compagnie-jant-bi-evoke-senegalese-tradition.html>
- Buscatto, M. (2008). L'art et la manière : Ethnographies du travail artistique. *Ethnologie française*, 38(1), 5-13.
- Butler, J. (2010). *Trouble dans le genre*. Paris: La Découverte.
- Butler, J., & Jami, I. (2009). Considérer le problème plus que l'identité. *Pensées Critiques*, 117-130.
- Buton, F. (2010). Histoires d'institutions. Réflexions sur l'historicité des faits institutionnels. *Raisons politiques*, 4(40), 21-41.
- Cahiers d'études africaines* (Vol. 3). (2016).
- Caillé, A. (2012). *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*. La Découverte.
- Canut, C., & Smith, E. (2006). Pactes, alliances et plaisanteries : Pratiques locales, discours global. *Cahiers d'Études africaines*, (184), 687-754.

- Cappiello, S. (2005). Développer l'économie de la culture : Un enjeu pour demain. *Africultures*, n° 65(4), 8-17.
- Carré, P. (2015). De l'apprentissage à la formation. Pour une nouvelle psychopédagogie des adultes. *Revue française de pédagogie*, (190), 29-40. E.N.S. Editions.
- Carroy, C. (2005, mars 3). Alphonse Tierou : « L'avenir de l'Afrique passe par la danse ». *Le Nouvelliste*. Consulté à l'adresse <http://lenouvelliste.com/article/16000/alphonse-tierou-lavenir-de-lafrique-passe-par-la-danse>
- Castaldi, F. (2006). *Choreographies of African identities : Negritude, dance, and the national ballet of Senegal*. Urbana: University of Illinois Press.
- Césaire, A. (2004). *Discours sur le colonialisme. Suivi de Discours sur la négritude*. Présences Africaines.
- Chebel, M. (2009). *L'islam expliqué par*. Perrin.
- Chevallard, Y. (1998). *La transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*. La pensée sauvage.
- Chevallard, Y. (2007). Éducation & didactique : Une tension essentielle. *Éducation et didactique*, 1(vol 1-n°1), 9-28.
- Chevallard, Y. (2010). La didactique, dites-vous? *Éducation et didactique*, 4(vol. 4-n°1), 139-148.
- Chevallard, Y., & Mercier, A. (1987). *Sur la formation historique du temps didactique*. Publications de l'IREM Marseille.
- Chevé, D., Wane, C. T., Barthélémy, M., Kane, A. W., & Sow, I. (2014). *Corps en lutte. L'art du combat au Sénégal*. CNRS Editions.
- Chopin, M.-P. (2008). La visibilité didactique : Un milieu pour l'action du professeur. Présentation d'un concept pour l'étude des pratiques d'enseignement. *Education et didactique*, 2(2), 69-79.
- Chopin, M.-P. (2014). *Approche anthropologique de la diffusion des savoirs Enjeux théoriques et praxéologiques du couple temporalité-corporéité pour l'étude des phénomènes d'éducation : Champ scolaire, champ artistique, champ thérapeutique* (L'habilitation à diriger des recherches en Sciences de l'éducation). Université de Bordeaux.
- Chopin, M.-P. (2016a). Anthropologie de la diffusion des savoirs. *Education didactique*, Vol. 10(3), 45-57.
- Chopin, M.-P. (2016b). *Pédagogues de la danse. Transmission des savoirs et champ chorégraphique*. Fabert.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture. Twentieth century ethnography*. USA.
- Clifford, J. (1996). *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Collignon, B. (2003). Expériences et savoirs géographiques. *Sciences Humaines*, N°137(4), 31-31.
- Condevaux, A. (2018). Bernard Cherubini (dir.), Patrimoine et identités locales. Enjeux touristiques, ethnologiques et muséographiques. L'Harmattan, 2017. *Mondes du Tourisme*, (14).
- Coquery-Vidrovitch, C. (2013). *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIXè au XXè siècle*. La Découverte.
- Corbin, A. (1995). *Le miasme et la jonquille*. Flammarion.
- Corps des affects—Corps en migrations* (Vol. 1). (2012).
- Coulibaly, B. (2010). Situation a-didactique et dispositif d'apprentissage instrumenté : Cas de construction de projets de service. *Questions Vives [En ligne]*, 4(13).
- Crapanzano, V. (1994). Réflexions sur une anthropologie des émotions. *Terrain [En ligne]*, 22.
- Creux, G. (2012). Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. *Lectures, Les comptes rendus*.
- Crossman, S., & Barou, J. (2003). *Equête sur les savoirs indigènes*. Calmann-Lévy.
- Cukierman, L., Dambury, G., & Vergès, F. (2018). *Décolonisons les arts!* Paris: L'Arche.
- Da Lage, E. (1998). La collection de disques de « musiques du monde », exemple de pratiques de médiation. *Études de communication [En ligne]*, (21).
- Da Lage, E. (2008). Politiques de l'authenticité. *Volume ! [En ligne]*, 6(1-2), 17-32.
- Danse, C. (2019). *Salia Sanou—Multiple-s (trailer)*. Consulté à l'adresse <https://vimeo.com/337717798>
- Dansons le Mbalakh !* (2019, février 20). Consulté à l'adresse <https://www.bbc.com/afrique/media-47309715>
- Danto, I. (2011). Danse africaine contemporaine. L'émergence, le succès et après ? *Esprit*, (10 (octobre)), 180-183.
- Darbon, D., Otayek, R., & Sadran, P. (2010). *Altérité et identité, itinéraires croisés. Mélanges offerts à Christian Coulon*. Bruylant.
- Dasen, P. R. (2002). Développement humain et éducation informelle. *Pourquoi des approches interculturelles en sciences de l'éducation*, 107-123.
- David, C. (2013, Août 20). La Musique des Griots. Sénégalissimo. In *France Musique*. Consulté à l'adresse <https://www.francemusique.fr/emissions/couleurs-d-ete/senegalissimo-1-5-la-musique-des-griots-28528>
- de Certeau, M. (2014). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (Folio). Gallimard.

- De Jong, F. (2013). Le secret exposé. Révélation et reconnaissance d'un patrimoine immatériel au Sénégal. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (18), 98-123.
- Décoret-Ahiha, A. (2004). Réinventer les danses exotiques : Création et recréation des danses d'ailleurs au début du XX e siècle. *Métisse*. Présenté à L'expérience métisse, musée du Quai Branly. Consulté à l'adresse http://www.academia.edu/1417746/R%C3%A9inventer_les_danses_exotiques_cr%C3%A9ation_et_recr%C3%A9ation_des_danses_dailleurs_au_d%C3%A9but_du_XX_e_si%C3%A8cle
- Décoret-Ahiha, A. (2005). L'exotique, l'ethnique et l'authentique : Regards et discours sur les danses d'ailleurs. *Civilisations*, 53(1-2), 149-166.
- Delalande, J. (2001). *La cour de récréation : Pour une anthropologie de l'enfance*. (Le sens social) Presses universitaires de Rennes.
- Delalande, J. (2006). La cour d'école. *Enfances Psy*, no 33(4), 15-19.
- Delalande, J. (2009). Chapitre 5. La cour de récréation : lieu de socialisation et de culture enfantines. In Brougère, G. éd., *Apprendre de la vie quotidienne* (pp. 69-80). France: Presses Universitaires de France.
- Delalande, J. (2009b). *Des enfants entre eux*. (Mutations) Autrement.
- Delbos et Jorion, G. et P. (1984). *La transmission des savoirs*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Deliège, R. (2013). *Une histoire de l'anthropologie. Ecoles, auteurs, théories*. Seuil.
- Dème, A. (2017, juillet 14). Sénégal : « Pourquoi nos dirigeants laissent-ils la danseuse Germaine Acogny courir à la faillite ? ». *Le Monde*. Consulté à l'adresse https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/07/14/senegal-pourquoi-nos-dirigeants-laissent-ils-la-danseuse-germaine-acogny-courir-a-la-faillite_5160861_3212.html
- Déotte, J.-L. (2010). Bourdieu et Panofsky : L'appareil de l'habitus scolaire. *Appareil*.
- Des corps en Afrique de l'Ouest. (2018). (Vol. 1). *Corps*, (16). Consulté à l'adresse <https://www-cairn-info.docelec.u-bordeaux.fr/revue-corps-2018-1.htm>
- Descola, P. (2017). *Cultures*. Le Pommier.
- Despres, A. (2011). Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains. *Genèses*, 1(82), 120-139.
- Despres, A. (2012a). L'Afrique appropriée Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine. *Hommes et migrations*, (1297), 116-126.
- Despres, A. (2012b). *Se faire contemporain. Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle* (Doctorat). Paris 7 Diderot, Mention: Sociologie et anthropologie.
- Despres, A. (2014). Les figures imposées de la mondialisation culturelle. *Sociétés Contemporaines*, 95. Presses de Sciences Po.
- Despres, A. (2015a). Et la femme créa l'homme. Les transactions culturelles intimes dans la danse contemporaine africaine. *Sociologie*, Vol. 6(3), 263-278.
- Despres, A. (2015b). Un intérêt artistique à construire. L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain. *Le Seuil*, « Actes de la recherche en sciences sociales », 1(206-207), 50 à 67.
- Despres, A. (2016a). La domination masculine en Noirs et Blanches. *Genèses*, n° 105(4), 157-162.
- Despres, A. (2016b). *Se faire contemporain. Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Dessertine, A. (2010). Une initiation diffuse à la sexualité Le sabar des Wolof du Sénégal. *Civilisations*, 59-1(1), 89-108.
- Desvallees, A., & Mairesse, F. (2011). Collection. In *Dictionnaire encyclopédique de Muséologie*, p. 60-63. Paris : Armand Colin.
- Di Méo, G. (2011). *Les murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*. Paris: Armand Colin.
- Dia, H. (2010). Les villages "multi-situés" sénégalais face à la nouvelle configuration migratoire mondiale. *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, (1286-1287), 234-244.
- Dia, H. (2015). Le retour au pays des diplômés sénégalais : Entre « développement » et entrepreneuriat privé. *Journal of international Mobility*, N° 3(1), 115-128.
- Dia, H., Hugon, C., & d'Aiglepiere, R. (2016). États réformateurs et éducation arabo-islamique en Afrique. *Afrique contemporaine*, n° 257(1), 11-23.
- Diagne, S. B., & Amselle, J. (2018). *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel.
- Diawara, M. (1996). Le griot mande à l'heure de la globalisation. *Cahiers d'Études africaines*, 36(144), 591-612.
- Diminescu, D. (2010). Présentation. *Réseaux*, 1(159), 9-13.
- Diop, B. (2017, mars). Le dilemme des écrivains africains Qui a peur du wolof ? *Le Monde diplomatique*, p. 17.
- Diop, M.-C. (2002). *Le Sénégal contemporain*. Paris: Karthala.
- Diop, M.-C. (2008). *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités et sociétés*. Crepos-Karthala-ONU Habitat.

- Djebbari, E. (2012). La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : Organisation, évolution et émancipation. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 21-26.
- Djigo, A. (2015). Patrimoine culturel et identité nationale : Construction historique d'une notion au Sénégal. *Journal des Africanistes*, Tome 85 Fascicule 1-2, pp.312-357.
- Doquet, A. (s.d.). *L'enquête en « situation ethnologique » : Itinéraire d'une recherche en Pays dogon*. Sección de antropología social.
- Doquet, A. (2008). Festivals touristiques et expressions identitaires au Mali. *Africultures*, n° 73(2), 60-67.
- Donzel, A. (2014). Une écologie culturelle de la ville. *Rives Méditerranéenne*, 19-30.
- Dorlin, E. (2009). *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. La Découverte.
- Douglas, M. (2004). *Comment pensent les institutions* (Poche) La Découverte.
- Dubar, C. (1998). Trajectoires sociales et formes identitaires : Clarifications conceptuelles et méthodologiques. *Sociétés contemporaines*, (29), 73-85.
- Dubet, F. (2002). *Le déclin de l'institution*. Seuil.
- Dubois, V. (2013). *La culture comme vocation*. Paris : (Cours et travaux) Raisons d'agir.
- Dumazedier, J. (1962). Vers une civilisation du loisir ? *Revue française de sociologie*, 3.
- Durand, L. (2012). *Beyond Text: Growing into Music* [Documentaire]. Consulté à l'adresse <http://www.famdt.com/grandir-en-musique-documentaire-de-lucy-duran/>
- Durkheim, E. (1963). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ebron, P. (2002). *Performing Africa*. Princeton University Press.
- Efoui, K. (2003, février 25). Penser la danse. *Jeune Afrique*. Consulté à l'adresse <http://www.jeuneafrique.com/77681/archives-thematique/penser-la-danse/>
- Ekoué, S. (2016). *Sagesses d'Afrique*. Hachette.
- Elias, N. (2002). *Ecrits sur l'art africain*. Kimé.
- Emeriau, C. (2009). S'éclaircir pour faire « peau neuve » ? *Corps*, 2(7), 111-116.
- Esterzon, A. (2016, mai). Le rayonnement de Mudra—Afrique. Entretien avec Germaine Acogny, «la fille noire de Béjart». Consulté 1 juillet 2019, à l'adresse <http://www.revues.be/nouvelles-de-danse/149-printemps-2016/336-le-rayonnement-de-mudra-afrique-entretien-avec-germaine-acogny-la-fille-noire-de-bejart>
- Exposition : Au temps du « premier festival mondial des arts nègres »*. (2016, février 27). Consulté à l'adresse <https://information.tv5monde.com/afrique/exposition-au-temps-du-premier-festival-mondial-des-arts-negres-91961>
- Ezembe, F. (2009). L'intégration rêvée d'en France. *Questions d'Enfances*, 335-343.
- Fabian, J. (2017). *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet*. Toulouse: Anacharsis.
- Fabre, C. (2016, mars 18). *Plus de minorités, des toilettes unisexe... Le CDN de Rouen « décolonise » les arts*. Consulté à l'adresse http://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/03/17/a-rouen-david-bobee-decolonise-les-arts_4885165_1654999.html#YcX6pc3pqSWRCUxS.99
- Fabre, D., & Laurière, C. (2018). *Arnold Van Gennep. Du folklore à l'ethnographie*. Editions du CTHS.
- Faïk-Nzujj, C. M. (2000). *Arts Africains. Signes et symboles*. De Boeck Université.
- Fal, A., Santos, R., & Doneux, J. L. (1990). *Dictionnaire wolof-français*. Paris: Karthala.
- Fall, A. (2016, février 23). Pour Le Figaro, Miley Cyrus a « créé le twerk » : Quelles sont les vraies origines de la danse ? *Les Inrocks*. Consulté à l'adresse <https://www.lesinrocks.com/2016/02/23/musique/musique/pour-le-figaro-miley-cyrus-a-cree-le-twerk-queelles-sont-les-vraies-origines-de-la-danse/>
- FAMDT | TABLES RONDES / RENCONTRES. (2016, décembre, 16 et 17). Consulté 4 juin 2019, à l'adresse FAMDT website: <http://www.famdt.com/table-ronde-rencontre/>
- Fanon, F. (2011). *Oeuvres*. La Découverte.
- Fau, E. (2002). *Figures de la « danse contemporaine africaine » en France* (Mémoire de DESS « Développement culturel et direction de projet »). Université Louis Lumière Lyon 2/ ARSEC, sous la direction D'Anne Decoret-Ahiha.
- Faure, S. (2004a). Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, 3(55), 5-20.
- Faure, S. (2004b). Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes. *Genèses*, 2(55), 84-106.
- Faure, S. (2006). Production et diffusion des oeuvres chorégraphiques : Les effets de l'institutionnalisation de la danse. *Sociologie de l'Art*, 2(OPuS 9 & 10), 145-159.
- Faure, S. (2008a). Jeunes des quartiers populaires. *Journal des anthropologues*.

- Faure, S. (2008b). Les structures du champ chorégraphique français. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5(175), 82-97.
- Febvre, M. (2000). Corps d'espoir : Danse, langage propre et métissage culturel. *Jeu : revue de théâtre*, 2(95), 134-138.
- Ferlita, C. (2013). *Le wolof, une langue en expansion* [Documentaire]. Consulté à l'adresse https://www.canal-u.tv/video/cnrs_ups2259/le_wolof_une_langue_en_expansion.18162
- Ficquet, É. (2008). L'impact durable d'une action artistique : Le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. *Africultures*, n° 73(2), 18-25.
- Ficquet, É., & Gallimardet, L. (2009). « On ne peut nier longtemps l'art nègre ». Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (10), 134-155.
- Filippi, P. L. (s. d.). « Afrique, artistes d'hier et d'aujourd'hui » : *Témoignage d'un continent pluriel*-2. 6.
- Fintz, C. (2000). *Les imaginaires du corps. Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps. Tome 2*. L'Harmattan.
- Fodeba, K. (1957). La danse africaine et la scène. *Présence Africaine*, 19(14), 202.
- Foessel, M. (2004). Corps. In *Notionnaire. Dictionnaire des idées*. Encyclopedia universalis.
- Fondu, Q., & Vermerie, M. (2015). Les politiques culturelles : Évolution et enjeux actuels. *Informations sociales*, n° 190(4), 57-63.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. (Lignes d'art) Presses Universitaires de France.
- Forquin, J.-C. (2006). « Simard Denis. Éducation et herméneutique : Contribution à une pédagogie de la culture ». *Revue française de pédagogie* (154). E.N.S. Editions.
- Foucault, M. (1966). *L'utopie du corps*. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>
- Foucault, M. (1967, mars). « Des espaces autres. », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984) : 46-49. Présenté à Conférence au Cercle d'études architecturales.
- Foucault, M. (2008). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Fouquet, T. (2007a). De la prostitution clandestine aux désirs de l'ailleurs : Une « ethnographie de l'extraversion » à Dakar. *Politique africaine*, 3(107), 102-123.
- Fouquet, T. (2007b). Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité : Une dialectique actuelle du proche et du lointain. *Autrepart*, 1(41), 83-98.
- Fouquet, T. (2008). *Migrations et glocalisation dakaraises*, in *DIOP, M.C., Le Sénégal des migrations*. Paris : Karthala.
- Fouquet, T. (2014). Construire la blackness depuis l'Afrique, un renversement heuristique. *Politique africaine*, 4(36), 5-19.
- Fouquet, T. (2015). La trame politique des cultures urbaines : Motifs dakarais. *Collective Mobilisations in Africa / Mobilisations Collectives En Afrique*, 112-141.
- Fouquet, T. (2016, juin, 27) « La fabrique de l'exotisme », Emission radiophonique *Cultures Mondes*, France Culture.
- Fournier, L.-S., & Raveneau, G. (2008). Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps. *Journal des anthropologues*, 112-113.
- Fratagnoli, F., & Lassibille, M. (2018). *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du sud*. Montpellier: Deuxième époque.
- Garcia, M.-C. (2015). La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles « populaires ». *Informations sociales*, 4(190), 92-99.
- Garnier, B. (2018). L'éducation informelle contre la forme scolaire ? *Carrefours de l'éducation*, n° 45(1), 67-91.
- Gary-Tounkara, D., & Nativel, D. (2012). *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara, XVIe-XXIe siècle : Acteurs, supports, pratiques*. Karthala.
- Gaugue, A. (1997). *Les Etats africains et leurs musées. La mise en scène de la nation*. L'Harmattan.
- Gaye, A. (2011). De l'espace dancehall comme refuge cathartique à la Jamaïque. *Espaces et sociétés*, n° 144-145(1), 105-119.
- Geertz, C. (2006). *Savoir local Savoir global. Les lieux du savoir*. Presses universitaires de France.
- Germain-Thomas, Patrick. (2010). *Politiques et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*. EHESS Paris.
- Geslin (dir.), P. (2017). *L'Anthropotechnologie. Cultures et conception*. ISTE éditions.
- Ghekiere, D. (2006). La coopération culturelle et la danse contemporaine : Une alliance durable ? *Africultures*, n° 69(4), 129-135.
- Girard, A. (1996). Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : Ruptures et continuités, histoire d'une modernisation. *Hermès*, (20).

- Gittens, A. F. (2011). Black dance and the fight for flight : Sabar and the transformation and cultural significance of dance from West Africa to black America (1960-2010). *Journal of Black Studies*, 43, 49-71.
- Glasman, D., & Vincent (dir.), G. (1995). L'éducation prisonnière de la forme scolaire ? Scolarisation et socialisation dans les sociétés industrielles. *Didactique des sciences économiques et sociales, Revue française de pédagogie*(112), 137-140. E.N.S. Editions.
- Glou, M. (2008). Entretien avec Pierre-Emmanuel Sorignet « Le métier de danseur. Une sociologie de la croyance et de la transgression ». *Repères, cahier de danse*, 1(21), 13-14.
- Glou, M., & Suquet, A. (2013). Les lieux d'une pratique nomade. *Repères, cahier de danse*, n° 31(1), 3-9.
- Gning, N. (2013). *Une réalité complexe : Sexualités entre hommes et prévention du sida au Sénégal*. Université de Bordeaux.
- Godelier, M. (2002). *L'énigme du don*. Flammarion.
- Godelier, M., & Panoff, M. (2010). *La production du corps*. Editions des archives contemporaines.
- Goerg, O., & Pondopoulo, A. (2012). *Islam et sociétés en Afrique subsaharienne à l'épreuve de l'histoire. Un parcours en compagnie de Jean-Louis Triaud*. Karthala.
- Goffman, E. (1988). *Les moments et leurs hommes*. Seuil.
- Goffman, E. (2006). *La mise en scène de la vie quotidienne. La Présentation de soi*. Les éditions de minuit.
- Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. Jacqueline Chambon.
- Gore, G. (2001). Present Texts, Past Voices : The Formation of Contemporary Representations of West African Dances. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 29.
- Gottschild, B. D. (1998). *Digging the africanist presence in american performance. Dance and other contexts*. USA: Praeger Publishers.
- Grafmeyer, Y., & Joseph, I. (2004). *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Flammarion.
- Grau, A. (1998). *Le monde de la danse*. Gallimard.
- Grau, A., & Wierre-Gore, G. (2006). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. CND.
- Guigou, M. (2004). Sylvia Faure, Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique. PUL, 2001, 177 p. *Sociologie de l'Art*, 1(OPuS 3), 225-228.
- Guilchert, Y. (2016, décembre, 16 et 17). *Rencontres sur les danses traditionnelles et du monde*. Conférence sur la transmission des danses traditionnelles. <http://www.famdt.com/table-ronde-rencontre/>
- Guilhem, D. (2008). Incorporation de l'identité de genre chez les Peuls Djeneri du Mali. *Journal des anthropologues*.
- Guillemin, F. (2013). *Littérature orale* [Documentaire]. Consulté à l'adresse https://www.canal-u.tv/video/cnrs_ups2259/litterature_orale.18165
- Hall, E. T. (1979). *Au-delà de la culture*. Seuil.
- Hall, E. T. (1992). *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Seuil.
- Hampartzoumian, S. (2004). Socialité corporelle et corporéité sociale. *Societes*, no 85(3), 63-69.
- Hampaté Bâ, A. (1980). *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*. Seuil.
- Havard, J.-F. (2001). Ethos « bul faale » et nouvelles figures de la réussite au Sénégal. *Politique africaine*, N° 82(2), 63-77.
- Havard, J.-F. (2013). Senghor ? Y'en a marre ! *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N° 118(2), 75-86.
- Hearn, A. H. (2004). Guardians of Culture : The Controversial Heritage of Senegalese Griots. *The Australian journal of anthropology*, 15(2), 129-142.
- Heinich, N. (1999). Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrain*, 33, 5-16.
- Heinich, N. (2008). *La sociologie de l'art*. La Découverte.
- Heinich, N. (2018). Quand y a-t-il désartification? *Cités*, 3(75), 25-32. Presses Universitaires de France
- Heinich, N., & Shapiro, R. (2012). De l'artification : Une réponse à Gérard Creux. *Lectures, Les comptes rendus*.
- Heinich, N., & Shapiro, R. (2016). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Editions de l'EHESS.
- Hobsbawm, E. (1995). Inventer les traditions. *Enquête*, 2.
- Holder, G., & Saint-Lary, M. (2014). Enjeux démocratiques et (re)conquête du politique en Afrique. De l'espace public religieux à l'émergence d'une sphère islamique oppositionnelle. *Sens Public*.
- Huet, M. (1978). *Danses d'Afrique* (Chêne). Neuchâtel, Suisse.
- Ina.fr, I. N. de l'Audiovisuel-. (s. d.). Festival des Arts nègres à Dakar. Consulté 18 juin 2019, à l'adresse Ina.fr website: <http://www.ina.fr/video/CAF89027584>
- Jamet, M. (2002). Le sport contemporain. *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 113(2), 233-260.
- Jaujou, N. (2002). Comment faire notre Musique du monde ? *Cahiers d'études africaines*, (168).

- Jeffs, T., & Smith, Mark. K. (2005). *Informal education : Conversation, democracy and learning*. Educational Heretics Press.
- Jeuzy-Ballini, M., & Poirson, M. (2017). La représentation en question(s). *Hybrid*, 4.
- Jewsiewcki, B. (1996). De l'art africain et de l'esthétique : Valeur d'usage, valeur d'échange. *Cahiers d'études africaines*, 36(141-142), 257-269.
- Joannis-Deberne, H. (1999). *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*. Bonneton.
- Juompan-Yakam, C. (2016, septembre 14). Danses africaines : Quand le traditionnel vire au sexuel. *Jeune Afrique*. Consulté à l'adresse <https://www.jeuneafrique.com/mag/356316/culture/danse-africaine-traditionnel-vire-sexuel/>
- Kail, B. (2003). Une sélection insidieuse. Les savoirs scolaires dans l'apprentissage à Bamako. *Cahiers d'études africaines*, 279-298.
- Kamara, A. (2018, novembre). *Les Nyamakala des Mandé-Nord de Côte d'Ivoire : des castes en mutation*. Communication présenté au colloque hommage au Pr. Yoro Khary Fall, UCAD, Dakar.
- Katzenellenbogen, S. (1999). Femmes et racisme dans les colonies européennes. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, (9).
- Kauffmann, I. (2010). Compétitions dansées et globalisation culturelle. *Journal des anthropologues*, 120-121.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1990) : *Les interactions verbales* t. I, Paris, A. Colin.
- Kitwana, B. (2003). De la transformation du mouvement culturel hip-hop en pouvoir politique. *Diogenes*, 3(203), 139-145.
- Koné, Y. (2013). Les « Afriques modernes » ou l'art de réinventer la tradition. Une approche sociologique des danses ivoiriennes. *Staps*, n° 101(3), 81-101.
- Kouvouama, A. (2000). Penser la politique en Afrique. *Politique africaine*, N° 77(1), 5-15.
- Krieg-Planque, A. (2005). Le mot 'ethnie' : Nommer autrui. Origine et fonctionnement du terme 'ethnie' dans l'univers discursif français. *Cahiers de lexicologie. Revue internationale de lexicologie et de lexicographie*, 2(87), 141-161.
- Kringelbach, H. N. (2007). « Le poids du succès » : Construction du corps, danse et carrière à Dakar. *Politique africaine*, N° 107(3), 81-101.
- Kuczynski, L. (2008). Attachement, blocage, blindage. Autour de quelques figures de la sorcellerie chez les marabouts ouest-africains en région parisienne. *Cahiers d'études africaines*, 48(189-190), 237-265.
- Kuczynski, L., & Razy, E. (2009). Anthropologie et migrations africaines en France : Une généalogie des recherches. *Revue européenne des migrations internationales [En ligne]*, 25(3), 79-100.
- La diversité culturelle*. (2013). (Les essentiels Hermès) CNRS.
- Lafargue de Grangeneuve, L. (2006). L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise. *Revue française de science politique*, 56(3), 457-477.
- Lafay, M., Le Guennec-Coppens, F., & Coulibaly, E. (2016). *Regards scientifiques sur l'Afrique depuis les Indépendances*.
- Lagroye, J., & Offerlé, M. (2011). *Sociologie de l'institution*. Belin.
- Lallement, E. (2007). Événements en ville, événements de ville : Vers de nouvelles ritualités urbaines ? *Communication et organisation*, (32), 26-38.
- Lallement, E. (2016). Quand on se rassemble en ville. Ethnographie de la festivité urbaine contemporaine. *Socio-anthropologie*, (33), 89-99.
- Lallier, C. (2008). Le corps, la caméra et la présentation de soi. *Journal des anthropologues*.
- Lassibille, M. (2004). « La danse africaine », une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger. *Cahiers d'études africaines*, 44(175), 681-690.
- Lassibille, M. (2006). Les danses woDaaBe entre spectacles touristiques et scènes internationales : Les coulisses d'une migration chorégraphique). *Autrepart*, 4(40), p.113-129.
- Lassibille, M. (2008). Stratégies chorégraphiques. *Journal des anthropologues*.
- Lassibille, M. (2016, août 22). « La danse africaine » : Une catégorie anthropologisée. [Text]. Consulté 9 janvier 2019, à l'adresse [Revue électronique des sciences humaines et sociales. website: https://www.espacestemps.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/](http://www.espacestemps.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/)
- Latour, B. (1994). Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue. *Conférence-débat à l'INRA*. Présenté à Paris. Paris.
- Lavanchy, A., Gajardo, A., & Dervin, F. (2011). *Anthropologies de l'interculturalité*. L'Harmattan.
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated Learning : Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Le corps dansant. (2009). *Corps*, 2(7), 128.
- Le Breton, D. (2000). Notes sur les imaginaires racistes du corps. *Quasimodo*, « Fictions de l'étranger »(6), 256.
- Le Breton, D. (2012). *L'interactionnisme symbolique*. Presses Universitaires de France.

- Le Breton, D. (2015). Mœurs, corps et identités. *Hermes, La Revue*, n° 71(1), 172-176.
- Le Breton, D. (2018). *La sociologie du corps*. Presses Universitaires de France.
- Le festival des arts nègres de 1966. (1965, juin 1). *Le Monde diplomatique*. Consulté à l'adresse <https://www.monde-diplomatique.fr/1965/06/A/26638>
- Le Moal, P., & Collectif. (2008). *Dictionnaire de la Danse*. Paris : Larousse.
- Lebarbier, M. (2018). L'attention toute particulière à la gestuelle chez Geneviève Calame-Griaule. *Cahiers de littérature orale*, (83).
- Lefevre, B. (2011). Des danses (africaine, contemporaine) sous le regard de l'autre : Jeux d'influences et déplacements des perceptions. *Présence Africaine*, 183(1).
- Legendre, P. (2000). *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*. Seuil.
- Leiris, M. (2005). *Cinq études d'ethnologie*. Gallimard.
- Lemare, S. (2002, février 28). Le griot et le prince : Ce qui a changé.... Consulté 20 mai 2019, à l'adresse RFI website: <http://www1.rfi.fr/fichiers/MFI/PolitiqueDiplomatie/510.asp>
- Lenclud, G. (1987). La tradition n'est plus ce qu'elle était... *Terrain*, 9.
- Lenclud, G. (1990). Vues de l'esprit, art de l'autre. *Terrain*, 14, 5-19.
- Lenclud, G. (2003). L'usine au musée, ou le passé consommé. *Critique*, n° 679(12), 899-916.
- Lenclud, G. (2010). *Être contemporain. Altérité culturelle et constructions du temps*. Presses universitaires de France.
- Les Ateliers de la pensée, Mbembé, A., & Sarr, F. (2017). *Ecrire l'Afrique-Monde*. Philippe Rey / Jimsaan.
- Lévine, E., & Touboul, P. (s. d.). *Le corps*. Flammarion.
- Lévi-Strauss, C. (2017). *Race et histoire*. Folio.
- Lewandowski, S. (2007). L'État, « gestionnaire » de l'éducation ? Diversification et privatisation de l'offre scolaire au Burkina Faso. In *L'enseignement supérieur dans la mondialisation libérale* (p. 89-100).
- Leymarie, I. (1999). *Les griots wolof du Sénégal*. Paris: Servedit - Maisonneuve & Larose.
- Léziart, Y. (2003). Transposition didactique et savoirs de référence : Illustration dans l'enseignement d'une pratique particulière de saut, le Fosbury-flop. *Movement Sport Sciences*, no 50(3), 81-101.
- Lifar, S. (1965). *La danse*. Gonthier.
- Loudcher, J.-F. (s. d.). Limites et perspectives de la notion de Technique du Corps de Marcel Mauss dans le domaine du sport. *Staps*, 2011/1(91), 9-27.
- Loussouarn, A., de Caupenne, J., & Bevenja, A. (2016, février 13). Sénégal : Des amours et des castes. In *ARTE Reportage*. Consulté à l'adresse <https://info.arte.tv/fr/senegal-des-amours-et-des-castes>
- Maalouf, A. (2012). *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset.
- Mabru, L. (2001). Vers une culture musicale du corps. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, (14), 95-110.
- Maciel, M. L., & Albagli, S. (2010). Les sociétés du savoir vues des pays du Sud : Les défis de l'apprentissage et de l'innovation au niveau local. *Revue internationale des sciences sociales*, n° 195(1), 117-129.
- Malagardis, M. (2018, septembre 21). Les femmes noires comme incarnation forcée du corps de l'Autre. *Libération.fr*. Consulté à l'adresse https://www.liberation.fr/debats/2018/09/21/les-femmes-noires-comme-incarnation-forcee-du-corps-de-l-autre_1680444
- Malraux, A. (1966, mars 30). *Discours de Dakar*. Consulté à l'adresse https://www.malraux.org/images/documents/m_dakar6.pdf
- Mamadou, S. (2011). *Le bakk et le bakku : Danse gymnique et chorégraphique des lutteurs sénégalais*. Mémoire pour l'Obtention du Diplôme de Maîtrise es-Sciences et techniques de l'activité physique et sportive (STAPS) Dakar : Université Cheikh Anta Diop.
- Mangeon, A. (2010). *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*. Sulliver.
- Mangeon (dir.), A. (2015). *Anthropolitiques. Jean-Loup Amselle, une pensée sans concessions*. Karthala.
- Marcelle, M., & Ginot, I. (2008). *La danse au XXIème siècle*. Larousse.
- Marchand, A. (2015). Un danseur est-il un homme qui danse ? *Recherches en danse*, (3).
- Marchive, A. (2008). *La pédagogie à l'épreuve de la didactique. Approche historique, perspectives théoriques et recherches empiriques*. Presses universitaires de Rennes.
- Margolinas, C. (1998). Le milieu et le contrat, concepts pour la construction et l'analyse de situations d'enseignement. *Noirfalise Robert*, 3-16.
- Margolinas, C. (2014). Connaissance et savoir. Concepts didactiques et perspectives sociologiques ? *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, (188), 13-22. E.N.S. Editions.

- Marie-Cécile Zinzou et l'art contemporain. (2018, septembre 21). Consulté à l'adresse <https://webdoc.france24.com/benin-marie-cecile-zinsou-art-contemporain/?xtor=AD-400>
- Marquié, H. (2014). *Danse et genre : Epistémologie d'un espace de recherche*. (H.D.R.). Université Nice Sophia Antipolis.
- Marquié, H. (2016). *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*. Edition de l'Attribut.
- Marquié, H., & Burch, N. (2007). *Emancipation sexuelle ou contrainte des corps?* L'Harmattan.
- Marshall, K. (2001). Changing Gender Roles in Sabar Performances: A Reflection of Changing Roles for Women in Senegal. *art.colloque*, 38.
- Marsick, V. J., & Watkins, K. E. (2007). Les tensions de l'apprentissage informel sur le lieu de travail. *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, (160), 29-38. E.N.S. Editions.
- Maulini, O., & Montendon (dir.), C. (2006). Les formes de l'éducation: Variété et variations. *Revue française de pédagogie, La motivation scolaire : approches récentes et perspectives pratiques*(155). E.N.S. Editions.
- Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4.
- Mauss, M. (2002). *Manuel d'ethnographie*. Payot-Rivages.
- Mayer, A. (2006). Faire marcher les hommes et les images. *Terrain*, (46).
- Maziere, C. (2018). L'éducation artistique : Carrefour entre acteurs formels et informels ? *Carrefours de l'éducation*, n° 45(1), 39-53.
- Mbaye, S. (2015). Cinquantenaire du 1er Festival Mondial des Arts Nègres. *Presence Africaine*, N° 191(1), 279-282.
- Mbem, A. Julien. (2006). *Mythes et réalités de l'identité culturelle africaine*. L'Harmattan.
- Mbembe, A. (2013). Le Noir n'existe pas plus que le Blanc. *Africultures*, n° 92-93(2), 24-30.
- Mbembe, A. (2014). Afropolitanisme. *Africultures*, n° 99-100(3), 25-33.
- Mbembe, A. (2015). *Critique de la raison nègre*. la découverte.
- Mbodj-Pouye, A., & Siméant, J. (2016). Terrains ouest-africains. *Geneses*, n° 104(3), 3-6.
- McDermott, R., & Varenne, H. (1995). Culture as Disability. *Anthropology and education*, 26(3), 324-348.
- Méchin, C., Bianquis, I., & Le Breton, D. (1998). *Anthropologie du sensoriel—Les sens dans tous les sens -*. L'Harmattan.
- Memmi, A. (2002). *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*. Folio.
- Mensah, A. (2001). *La danse africaine contemporaine*. L'Harmattan.
- Mensah, A. (2005a). Les chorégraphes cassent leur image. *Africultures*, n° 65(4), 57-63.
- Mensah, A. (2005b). « Nous sommes tous post-exotiques ». *Africultures*, n° 65(4), 3-7.
- Mensah, A., & Amselle, J.-L. (2005). Branchements : Penser le métissage autrement. *Africultures*, n° 62(1), 80-86.
- M'obiang, D. M. (2017). Socialisation et scolarisation : Mode d'emploi de l'éducation non formelle en Afrique. *TraHs*, (2), 91-103.
- Moity-Maïzi, P. (2015). *Savoirs et reconnaissance dans les sociétés africaines*. Karthala.
- Molénat, X. (2003). Les marabouts démythifiés—Liliane Kuczynski, CNRS éditions. *Sciences Humaines*, N°137(4), 40-40.
- Mollard, C. (2015). 7. L'impérialisme américain. Du discours d'Aubusson à celui de Mexico (1981-1982). *Hors collection*, 87-93.
- Mongin, O. (Août/septembre 2001). Vers une anthropologie de la mondialisation ? *Esprit*, (8), 29-32.
- Montaignac, K. (2006). Tandems chorégraphiques autour de l'interculturalité. *Jeu : revue de théâtre*, 119(2), 81-86.
- Montendon, C. (2005). Formes sociales, formes d'éducation et figures théoriques in Olivier Maulini et al., Les formes de l'éducation : Variété et variations. *Raisons éducatives*, 223-243.
- Morisset, L. K., & Noppen, L. (2005). Le patrimoine immatériel : Une arme à tranchants multiples. *Téoros*, 1(24).
- Morisset, L. K., & Noppen, L. (2008). De la Muséographie à la Stratégie. Le touriste n'est jamais bien loin, du moins l'espère-t-on. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 27(27-3), 3-7.
- Morokvasic, M. (2010). « Chapitre 6 / Le genre est au coeur des migrations ». in Jules Falquet et al., *Le sexe de la mondialisation* Presses de Sciences Po « Académique », 105-120.
- Morphy, H., & Perkins, M. (2006). *The Anthropology of Art : A Reader*. Blackwell publishing.
- Mouchtouris (dir.), A. (2010). *Culture et pratiques culturelles*. Presses Universitaires de Perpignan.
- Move ! Sénégal. (s. d.). In ARTE. Consulté à l'adresse <https://www.arte.tv/fr/videos/083956-001-A/move-senegal/>
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Indiana University Press). United States of America.
- Mudimbe-Boyi, E. (2006). *Essais sur les cultures en contact*. Karthala.
- Mueller, R. (2013). *The Spirits are My Neighbors : Women and the Rab Cult in Dakar, Senegal*. Macalester College.

- Musa, H. (2002). Qui a inventé les africains? *Les Temps Modernes*, n° 620-621(4), 61-100.
- Nafukho, F., Amutabi, M., & Otunga, R. (2005). *Foundations of adult education in Africa* (Edité en collaboration avec l'Institute for International Cooperation of the German Adult Education Association, et le Department of Adult Education of the University of Botswana). Afrique du Sud: Pearson Education.
- Nameche, I. (2017). Du prisme de l'ondoïement. *Corps*, N° 15(1), 31-44.
- Nantet, B. (2006). *Dictionnaire de l'Afrique. Histoire, Civilisation, Actualité*. Larousse.
- Nathan, T. (1994). *L'influence qui guérit*. Odile Jacob.
- Ndiaye, L. (2009). *Parenté et mort chez les Wolof. Traditions et modernité au Sénégal*. L'Harmattan.
- Necker, S. (2010). Monde de l'école et monde de l'art... Quelles pratiques, interactions et problématiques induites par la présence des danseurs dans les classes ? *Marges. Revue d'art contemporain*, (10), 37-51.
- Nentwig, A.-C. (2011). *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*. (Sociologie), Université de Grenoble.
- Neveu Kringelbach, H., & Skinner, J. (2012). *Dancing cultures. Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance*. New-York: Berghahn Books.
- Ngemzue, A. B. L. (2016). *Déglobaliser l'analyse anthropologique des mobilités africaines postcoloniales*. Karthala.
- Niane, D. T. (1960). *Soudjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence Africaine.
- Niang, A. (2014). Le rap prédicateur islamique au Sénégal : Une musique «missionnaire». *Volume!*, 10(2).
- Niasse Ba, S. (2018, décembre 13). Au Sénégal, le rideau menace de tomber sur l'Ecole des sables de Germaine Acogny. *Le Monde*. Consulté à l'adresse https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/13/au-senegal-le-rideau-menace-de-tomber-sur-l-ecole-des-sables-de-germaine-acogny_5397064_3212.html?fbclid=IwAR3adWXebQgT8LtoAnqa4XTUrUOsuUwgNVt4F1EKpEQOgOZla8Z9gPMW5mc
- Nibasenge N'kodia, P. (2016). *Les défis universels de l'art chorégraphique africain. Les pieds dans le plat en chansons avec la danse africaine*. L'Harmattan.
- Njami, S. (2006). Le paradoxe global. *Africultures*, n° 66(1), 95-102.
- Octobre, S. (2009). Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : Un choc de cultures ? *Culture prospective*, 1(1), 1-8.
- Ogbechie, S. O., Faguer-Redig, T., & Chassaing, M.-E. (2008). Compagnons d'Armes : L'Avant-garde africaine au premier Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. *Africultures*, n° 73(2), 35-42.
- Olivier de Sardan, J.-P. (1995). La politique de terrain. Sur la production des données en anthropologie. *Enquête*, (1).
- Otayek, R. (2001). L'Afrique au prisme de l'ethnicité : Perception française et actualité du débat. *Revue internationale et stratégique*, n° 43(3), 129-142.
- Pagès, S. (2015). *Le butô en France; malentendus et fascination*. Paris : CDN.
- Pagis, J., & Pasquali, P. (2016). Observer les mobilités sociales en train de se faire. *Politix*, n° 114(2), 7-20.
- Pain, A. (1990). *Education informelle—Les effets formateurs dans le quotidien*. L'Harmattan.
- Panis, C. (2018). L'art africain et les mandjaks. Comment les pratiques discursives et migratoires transforment les relations sociales à Sal (Cap-Vert). *Editions de la Maison des sciences de l'homme.*, 3(165), 117-136.
- Panofsky, E. (1924). *La Perspective comme forme symbolique*. Éditions de Minuit.
- Papin, B. (2008). Capital corporel et accès à l'excellence en gymnastique artistique et sportive. *Journal des anthropologues*.
- Parent, E. (2010). William-T. Jr Lhamon, Peaux blanches et masques noirs. *Géographie et cultures* (76).
- Penna-Diaw, L. (2012). Doudou Ndiaye Rose, l'artiste caméléon. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, (25), 41-54.
- Perault, S. (2013). Another Black Swan, danseurs noirs et ballet classique. *Africultures*, n° 92-93(2), 211-223.
- Peterson, R. A., & Anand, N. (2004). The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, 311-334.
- Pezzeril, C. (2008). Histoire d'une stigmatisation paradoxale, entre islam, colonisation et « auto-étiquetage ». Les Baay Faal du Sénégal. *Cahiers d'études africaines*, 48(192), 791-814.
- Picard, J. (2013). *Le Caire des migrants africains chrétiens. Impasse migratoire et citadinités religieuses* (Thèse en vue de l'obtention du doctorat de Géographie, EHESS).
- Plancke, C. (2012). Rythmomimisme et gestuelle dansée : Danser à l'image des génies au Congo. *Anthropologie et Sociétés*, 36(3), 137-152.
- Plancke, C. (2016). Connaissance située et biais androcentrés : Une étude ethnographique de danses féminines au Congo. *Collège de France, Paris*, 11.

- Popelard, M.-D. (2002). *Ce que fait l'art*. Presses Universitaires de France.
- Pouillaude, F. (s. d.). *L'expression en danse. Au-delà de l'exemplification*. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/33467704/L'expression_en_danse_Au-del%C3%A0_de_l'exemplification
- Pouivet, R. (2014). Goodman et la reconception de l'esthétique. *Rue Descartes*, (80), 4-19.
- Poujol, G. (2005). Éducation populaire : Une histoire française. *Hermès, la Revue*, (42), 126-130.
- Poulet, K. (2016). La migration des jeunes dakarois comme horizon... La reconstruction d'un objet de recherche. *e-Migrinter*, (14).
- Poulot, D. (s. d.). Art et Culture. In *Notionnaire. Dictionnaire des idées* (p. 65-66). Encyclopedia universalis.
- Pouradier, M. (2018, juin 1). *La « désartification », ou la dépréciation d'une étiquette*. 13. Congrès annuel de la Société Française d'Esthétique.
- Pourtier, R. (2006). L'Afrique noire au crible de la mémoire coloniale. *Herodote*, no 120(1), 215-230.
- Pourtier, R. (2010). L'éducation, enjeu majeur de l'Afrique post-indépendances. *Afrique contemporaine*, n°235(3), 101-114.
- Proudhon, P.-J. (2002). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Les presses du réel.
- Quashie, H. (2015). La « blanchité » au miroir de l'africanité. Migrations et constructions sociales urbaines d'une assignation identitaire peu explorée (Dakar). *Cahiers d'Études africaines*, LV (4)(220), 761-785.
- Quiminal, C. (2009). Entreprendre une anthropologie des migrations : Retour sur un terrain. *Revue européenne des migrations internationales*, 25(3).
- Rabain-Jamin, J. (2000). Anthropologie et clinique. *L'Autre, Volume 1*(1), 127-143.
- Rabain-Jamin, J. (2003). Enfance, âge et développement chez les Wolof du Sénégal. *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, (167-168), 49-65.
- Rabain-Jamin, J. (2007). *De la saynète au rite : Mise en scène d'un rite de mariage par les enfants wolof du Sénégal*. ERES.
- Raibaud, Y. (2008a). Les Musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales. *Volume ! [En ligne]*, 6(1-2).
- Raibaud, Y. (2008b). Peut-on parler de musique noire ? *Volume ! [En ligne]*, 6, 1-2.
- Raibaud, Y. (2010). Musique noire. *Géographie et cultures [En ligne]*, (76).
- Raibaud, Y. (2015). Jalons pour une géographie de la danse. *Géographie et cultures [En ligne]*, (96).
- Raibaud, Y. (2016). *Géographie de la danse*. Paris: L'Harmattan.
- Raout, J. (2009). Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne ». *Cahiers d'études africaines*, 193-194.
- Rech, Y., & Paget, E. (2012). Les temporalités du travail touristique. *Sociologos*, 7.
- Reuter, Y., Cohen-Azria, C., Daunay, B., & Lahanier-Reuter, I. D. et D. (2013). *Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques*. Hors collection, 3e éd., 23-26.
- Revel, J. (1996). *Jeux d'échelles. La micro-analyse de l'expérience*. Gallimard.
- Rey, A. (2005). Esthétique. In *Dictionnaire culturel de la langue française* (p. 675). Le Robert.
- Roberts, A. F., Roberts, M. N., Beaudoin, A., & Malaquais, D. (2005). Voir la ville invisible. *Politique africaine*, N° 100(4), 175-197.
- Rocca, F. L. (2013). Ambiances métropolitaines. *Societes*, n°119(1), 11-18.
- Rogers, A. (2005). *Non-Formal Education : Flexible Schooling or Participatory Education?* (Coparative Education research center, University of Hong-Kong). USA: Kluwer Academic Publishers.
- Roiné, C. (2018). Expérience, enseignement et apprentissage. *Education didactique*, Vol. 12(1), 101-118.
- Rollet, C. (2013). *L'enfance et l'éducation donnée aux enfants : Perspective historique*. Dunod.
- Roqueplo, A. (2017). L'espace domestique des architectes : Scénographie ouverte au quotidien. *Nouvelle revue desthetique*, n° 20(2), 127-147.
- Roquet, C. (2013). L'École des Sables, ou le studio à l'air libre. *Reperes, cahier de danse*, n° 31(1), 27-28.
- Rosier, J.-M. (2005). Le concept fantôme de « dévolution ». *Le français aujourd'hui*, 4(151), 9-14.
- Rouch, J. (1959). *Moi, un Noir*.
- Roucous, N. (2007). Les loisirs de l'enfant ou le défi de l'éducation informelle. *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, (160), 63-73. E.N.S. Editions.
- Ruano-Borbalan, J.-C. (2003). La formation des adultes dans le monde. *Sciences Humaines*, N°137(4), 38-38.
- Saladain, L. (2017). *Approche critique du « corps disponible » dans le champ chorégraphique : Une contribution à l'étude des modes de structuration du monde de la danse par l'entrée de la diffusion des savoirs*. Université de Bordeaux.

- Salaméro, E. (2015). Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : De l'état du champ aux trajectoires professionnelles. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 237-259.
- Sankale, S. (2015). DAK'ART 2016. La Biennale de l'art africain contemporain. *Presence Africaine*, N° 191(1), 264-268.
- Sanou, S., & Tempé, A. (2008). *Afrique danse contemporaine*. Paris: Cercle d'art, Centre national de la danse.
- Sargent, C., Larchanché-Kim, S., & Samba, Y. (2005). Migrations et nouvelles technologies. Liens et contraintes sociales parmi les migrants du bassin du fleuve Sénégal à Paris. *Initiatives*, (1256), 131-140.
- Sarr, F. (2016). *Afrotopia*. Philippe Rey.
- Sarr, I., & Thiauw, I. (s. d.). Les griots journalistes du Sénégal. *Médiamorphoses*, 137-144.
- Sarr, I., & Thiaw, I. (2012). Cultures, médias et diversité ethnique. La nation sénégalaise face à la wolofisation. *Revue électronique internationale de science du langage* (18).
- Sarrazy, B. (2007). Ostension et dévolution dans l'enseignement des mathématiques. Anthropologie wittgensteinienne et théorie des situations didactiques. *Éducation et didactique*, 1(vol 1-n°3), 31-46.
- Sasaki, K., & Rollet, B. (2011). Le feeling, ou la faculté de sentir. *Diogene*, n° 233-234(1), 30-44.
- Schaub, J.-F. (s. d.). Temps et race. *Archives de Philosophie*.
- Schefer, O. (2004). Un art « gazeux » ou une esthétique éthérée ? *Critique*, 5(684), 434-436.
- Schott-Billmann, F. (2001). *Le besoin de danser*. Odile Jacob.
- Schouwenaar, S. (2007). *Sabar dancing in Senegal*. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=RTDC7hJEqT4&itct=CA8QpDAYAyITCM-et-rX8tgCFcqqffgodoKkKNTIHcmVsYXRIZEjssj-swcmR0eoB&app=desktop>
- Schugurensky, D. (2007). « Vingt mille lieux sous les mers » : Les quatre défis de l'apprentissage informel. *Revue française de pédagogie*, (160), 13-27. E.N.S. Editions.
- Sénégal : Le défi du sabar*. (1992, avril 19). Consulté à l'adresse <http://www.ina.fr/video/CPC92003513>
- Sensevy, G. (2008). Le travail du professeur pour la théorie de l'action conjointe en didactique. Une activité située ? *Recherche et formation*, (57), 39-50.
- Servin, M. B. (2002). Du griot au rasta. *Les Temps Modernes*, n° 620-621(4), 504-525.
- Seye, E. (2014). *Performing a tradition in music and dance. Embodiment and interaction in sabar dance events*. University of Tampere, Finland: Global music Centre Publications.
- Seye, E. (2016). Male Dancers of Sabar : Stars of a Female Tradition. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 10(2), 35-56.
- Shanda Tonme. (2009). *Fondements culturels du retard de l'Afrique Noire*. L'Harmattan.
- Shapiro, R. (2004a). L'émergence d'une critique artistique : La danse hip-hop. *Sociologie de l'Art*, 1(OPuS 3), 15-48.
- Shapiro, R. (2004b). Qu'est-ce que l'artification? *Comité de recherche 18, Sociologie de l'art*. Présenté à XVII^{ème} Congrès de l' AISLF « L'individu social », Tours.
- Shapiro, R., Kauffmann, I., & Mc Carren, F. (2002). *La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Seuil.
- Simmel, G. (2018). *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Payot & Rivages.
- Sinigaglia, J. (2013). Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant. *Culture etudes*, n° 4(4), 1-12.
- Sinigaglia-Amadio, S., & Sinigaglia, J. (2017). *Temporalités du travail artistique : Le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*. Ministère de la Culture - DEPS.
- Sizorn, M. (2014). Le cirque à l'épreuve de sa scolarisation. Artification, légitimation... Normalisation? *Staps*, 1(103), 23-38.
- Smith, E. (2006). Le postcolonialisme en débat : Entretien avec Jean-Loup Amselle. *Raisons Politiques*, (22), 195-203.
- Smith, E. (2010). La nationalisation par le bas : Un nationalisme banal ? Le cas de la wolofisation au Sénégal. *Raisons politiques* - Presses de Sciences Po, (37), 65-78.
- Smith, Mark. K. (2001). Informal and non-formal education, colonialism and development. The place of informal and non-formal education in development – the experience of the south. *The encyclopaedia of informal education*.
- Sorignet, P.-E. (2004a). Être danseuse contemporaine : Une carrière "corps et âme". *Travail, genre et sociétés*, 2(12), 33-53.
- Sorignet, P.-E. (2004b). La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle : Le cas des danseurs contemporains. *Sociologie de l'Art*, 3(OPuS 5), 9-34.
- Sorignet, P.-E. (2004c). Sortir d'un métier de vocation : Le cas des danseurs contemporains. *Sociétés contemporaines*, 4(56), 111-132.

- Sorignet, P.-E. (2014). Le métier de danseur. Retour sur une enquête. *Staps*, 1(103), 119-131.
- Sorignet, P.-E. (2016). « Si j'arrête de danser, je perds tout ». *Politix*, n° 114(2), 121-148.
- Sorre, B., M. (2005). Insider-outsider debates in the construction of ethnography. *MAARIFA: a journal of humanities and social sciences, School of Arts and Social Sciences, Moi University, Eldoret, Kenya*, 1(1).
- Sourou, J.-B. (2010). *Afrique: Rites antiques, célébrations modernes. Comment les Africains célèbrent leurs rites aujourd'hui*. Menaibuc.
- Spinner, C. M. (2011). Danse contemporaine, identité et politiques culturelles. *Presence Africaine*, N° 183(1), 105-124.
- Stehr, N., & Ufer, U. (2010). La répartition et la diffusion mondiales du savoir. *Revue internationale des sciences sociales*, n° 195(1), 9-29.
- Stone, M. J., & Pettrick, J. F. (2013). The Educational Benefits of Travel Experiences : A Literature Review. *Journal of travel research*, 731-744.
- Sue, R. (1994). *Temps et ordre social*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Suquet, A. (2012). *L'éveil des modernités—Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. CND.
- Talon-Hugon, C. (2011). L'assujettissement artistique de la philosophie. *Diogene*, n° 233-234(1), 241-252.
- Talon-Hugon, C. (2013). Naissance de l'esthétique. *Que sais-je?*, 4e éd., 33-56.
- Talon-Hugon, C. (2018). Présentation. *Cites*, N° 75(3), 15-23.
- Tamari, T. (1997). *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens*. Paris: Société d'ethnologie.
- Tang, P. (2007). *Masters of the sabar : Wolof griot percussionists of Senegal*. Temple University Press.
- Tarabout, G. (2003). Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique. *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs , sous la direction de Yolaine Escande et de Jean-Marie Schaeffe*, pp.37-60 (+photos pp.156-157).
- Tarrius, A. (2010). Territoires circulatoires et étapes urbaines des transmigrant(e)s. *Regards croisés sur l'économie*, 2(8), 63-70.
- Tedlock, D., & Mannheim, B. (1995). *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana and Chicago: University of illinois press.
- Tenk. (2017, mars 17). Danse contemporaine—Parcours de chorégraphes africain(e)s. *Médiapart*. Consulté à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/tenk/blog/150317/danse-contemporaine-parcours-de-choregraphes-africaines>
- Textes sacrés d'Afrique noire*. (2011). Folio.
- Thérésine, A., Chalu, M.-J., & Tierou, A. (2013). Alphonse Tierou : Défendre les couleurs contemporaines de la danse africaine. *Africultures*, n° 92-93(2), 312-321.
- Thésée, G. (2017). Le corps dansant Afro et l'environnement : Contributions des danses africaines aux rapports à l'environnement. *Éducation relative à l'environnement. Regards - Recherches - Réflexions*, (Volume 14-1).
- Thiers-Thiam, V. (2004). Le griot-totem. *Africultures*, n° 61(4), 48-61.
- This dance fills streets and nightclubs in Senegal—CNN Video. (s.d.). Consulté 24 avril 2019, à l'adresse <https://edition.cnn.com/videos/world/2018/08/06/inside-africa-senegal-sabar-dance-wolof-vision-a.cnn?fbclid=IwAR34wkmM1V0WggNzQh1xKUqKG3cbx5LlfiS1pMpZjWA-J7mfpv0-811yR6U>
- Tholon, M. (2008). Danses et percussions sabar et ballet manding au Sénégal. Entre gueew et ballet, quels corps pour quelles pratiques? *Actes de Corps et Savoir Colloque pluridisciplinaire*.
- Thomas, A., & Pattison, H. (2013). *A l'école de la vie. Les apprentissages informels sous le regard des sciences de l'éducation l'Instant Présent*.
- Tiérou, A. (1983). *La danse africaine, c'est la vie*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Tiérou, A. (2001). *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Tiérou, A. (2014). *Alphabet de la danse africaine*. Rolland Editions.
- Tonda, J. (2012). L'impossible décolonisation des sciences sociales africaines ». *Mouvements*, 4(72), 108-119.
- Tonda, J. (2016, juillet 27). Les images de la colonisation ont colonisé nos inconscients. *Libération*. Consulté à l'adresse <http://www.liberation.fr/debats/2016/07/27/joseph-tonda-les-images-de-la-colonisation-ont-colonise-nos-inconscients-1468898>
- Tonnelat, S. (2003). *Interstices Urbains, Paris – New York: Entre contrôles et mobilités, quatre espaces résiduels de l'aménagement* (Thèse en cotutelle pour obtenir le grade de docteur en urbanisme et aménagement (Paris XII) et en psychologie environnementale (CUNY)., Université Paris XII et City University of New York).
- Tough, A. (2002). The Iceberg of Informal Adult Learning. *Nall working paper*, (49).
- Toulou, S. (2005). La formation des griots; quelle forme éducative ? In Olivier Maulini et al., *Les formes de l'éducation : Variété et variations. Raisons éducatives*, 83-102.
- Toulou, S. (2018). *Transmission du savoir ancestral chez les griots*. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=DunTmoZeXwQ>

- Touré, D. (2015). Art africain et marché de l'art : Provenance et pedigree des œuvres sans visa. *Presence Africaine*, N° 191(1), 53-62.
- Trémon, A.-C. (2012). Que faire du couple local/global ? Pour une anthropologie pleinement processuelle. *Anthropologie sociale*, 20(3), 229-361.
- Turmel (dir.), A. (1996). *Culture, institution et savoir*. Les presses de l'université de Laval.
- Urbain, J.-D. (2003). *Ethnologue, mais pas trop*. Payot & Rivages.
- Valéry, P. (2015). *Philosophie de la danse*. Allia.
- Van Reeth, A. (2018, mars 8). *L'espace, mode d'emploi (4/4). Occuper l'espace avec Kant*. Les chemins de la philosophie. France Culture.
- Vanderveken, D. (2001). Présentation. *Revue internationale de philosophie*, 2(216), 165-172.
- Verret, M. (1974). *Le temps des études*. Atelier reproduction des thèses, Université Lille III.
- Viatte, G. (2007). Primitivisme et art moderne. *Le Debat*, n° 147(5), 112-123.
- Vidal, D. (2009). Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel. *Revue européenne des migrations internationales*, 25(2).
- Viennot, E. (2014). *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*. iXe.
- Vincent, C. (2008). « Le grand défi de Dak'art, c'est l'élargissement de son public ». *Africultures*, n° 73(2), 131-137.
- Vincent, C. (2016). « Hot commodity ! ». Comment l'art africain travaille à être contemporain. *Cahiers d'études africaines*, (223), 459-478.
- Viti, F. (2014). *Travail et apprentissage en Afrique de l'Ouest. Sénégal, Côte d'Ivoire, Togo*. Karthala.
- Waberi, A. A. (2010). Des immigrés aux artistes africains parisiens. *Cahiers d'études africaines*, (198-199-20).
- Wacquant, L. (2002). *Corps et âme. Carnet ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Agone.
- Wacquant, L. (2010). L'habitus comme objet et méthode d'investigation. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 184(4), 108-121.
- Wagner, R. (2004). *L'invention de la culture*. Zones Sensibles.
- Wallerstein, I. M. (1974). *Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century*. New York: Academic Press.
- Wane, B. (2010). *L'Islam au Sénégal, le poids des confréries ou l'émiettement de l'autorité spirituelle*. (Sociologie). Université Paris-Est.
- Wane, C. T., & Chevè, D. (2017). Transmission, hybridation, inventivité : Lutte et techniques corporelles au Sénégal. *Corps*, N° 15(1), 183-203.
- Weber, M. (2002). *Le savant et le politique*. 10/18. Paris.
- Welsh-Asante, K. (1994). *African Dance; an artistic historical and philosophical inquiry*. African World Press, inc.
- Wenger, E. (2005). *La théorie des communautés de pratique. Apprentissage, sens et identité*. Les presses de l'université de Laval.
- Wittgenstein, L. (2013). *De la certitude*. Gallimard.
- Zanetti, V. (1990). Le griot et le pouvoir. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (3), 161-172.
- Zerbini, L. (2002). *L'ABCdaire des Arts africains*. Paris: Flammarion.

Table des matières

Sommaire	5
Remerciements	7
Glossaire	7
Note aux lecteur-rices	11
Entrée en matière : quatre récits de sabar	14
Introduction	26
Caractériser les pratiques du sabar	27
Le rythme comme lien : A la confluence de pratiques sociales et culturelles.....	28
L'art des griots : le dépassement des catégories sociales	30
Etudier la "mise en savoirs" du sabar	33
 PARTIE 1 - TERRAIN, POSITIONNEMENT, PROBLEMATISATION	 37
 Chapitre 1 – Terrain	 38
1.1 Le "choix" du sabar	38
1.1.1. Une initiation tardive.....	38
1.1.2. De danseuse à chercheuse... à danseuse.....	40
1.2 Méthodes	42
1.2.1. Le terrain français.....	42
a. Des signes de l'institutionnalisation des danses africaines en France.....	42
b. Entretiens auprès de danseur·ses de sabar en France.....	44
1.2.2. Le terrain sénégalais.....	45
a. Entretiens auprès de danseur·ses de sabar au Sénégal	45
b. Mes (in)formateurs.....	48
1.2.3. Les lieux d'observation.....	48
1.3 Négocier et maintenir ma position de chercheuse	50
1.3.1. Obstacles	50
1.3.2. Insider/outsider.....	51
a. Femme, 30 ans, blanche, danseuse	51
b. Tubaab.....	53
 Chapitre 2 – Les scènes du sabar	 55
2.1 Déclinaison des lieux dédiés au sabar	55
2.2 L'articulation entre agencements collectifs et définitions du soi	58
2.2.1. L'ici de la rue : l'origine populaire du sabar	58
2.2.2. Le sensible dans la transfiguration des espaces.....	61
a. La prégnance des sens visuels et olfactifs dans le tànnëbéer	61
b. La marque du quotidien	63
c. La transfiguration des espaces	65
2.3 Les interconnexions du local au global	66
2.3.1. Les réseaux élargis du sabar	66
2.3.2 La légitimation de l'exotisme du sabar	69
 Chapitre 3 - "Mise en savoirs" du sabar : repères notionnels et théoriques	 73
3.1. L'interdépendance de la visibilité et de l'institutionnalisation de l'art dit « africain »	73

3.1.1. « Arts d’Afrique », « art africain ».....	73
3.1.2. Le rôle des politiques culturelles françaises	76
3.1.3. La vision de l’art africain comme folklore, altérité ou inspiration de métissage	78
3.1.4. La globalisation et la fétichisation des danses africaines.....	79
3.2. La diffusion du sabar : de l’artification à une approche anthropo-didactique	81
3.2.1. L’artification comme approche institutionnalisée de la « mise en art » des pratiques culturelles.....	81
3.2.2. Les limites de l’artification des danses africaines	85
3.2.3. Une approche anthropo-didactique de la diffusion du sabar	86
a. La diffusion opérante du sabar	86
b. L’emprunt de concepts didactiques	88
 PARTIE 2 – (RE)-AGENCEMENTS DES PRATIQUES ET DES SAVOIRS DU SABAR.....	 92
 Chapitre 4 – De la rue à la scène : transpositions	 93
4.1 Topogénèse et chronogénèse du sabar	93
4.1.1. Le flou du temps : ruptures et continuités temporelles à Dakar	93
4.1.2. Topos et mise en savoirs	95
a. Faire danser la rue	96
b. Transformer la rue : le tannébéer	98
c. Une institution de structuration des savoirs : les ballets.....	99
d. De la visibilité à l’exportation.....	100
4.1.3. Vers d’autres scènes : renégociation et réinterprétation des espaces de la danse	102
a. Le quartier : condition nécessaire mais non suffisante	102
b. Le tannébéer, c’est vulgaire.....	104
c. Les ballets : des musées de la danse ?	106
d. Clips vidéos et réseaux sociaux	107
4.2 L’institutionnalisation de la danse sabar.....	109
4.2.1. Effets de l’institutionnalisation sur la pratique du sabar	109
4.2.2. Les institutions locales : performances sociales et collectives.....	112
a. La danse sous contrôle.....	112
b. Une danse de soliste se référant à un groupe	113
c. Normes et conventions	113
4.2.3. Les effets de l’institutionnalisation sur les corps	114
a. Un contrat didactique : répéter, performer	115
b. Qu’est-ce que la transposition fait aux corps ?	116
 Chapitre 5 – Le travail de légitimation.....	 118
5.1 Jeux entre espaces formels et informels pour s’instituer comme danseur-se.....	118
5.1.1. L’hybridité des institutions de structuration du sabar	118
5.1.2. L’agencement des savoirs du sabar dans la diversité de ses espaces.....	120
a. Les espaces de professionnalisation.....	120
b. Des valorisations en interne comme en externe.....	121
5.1.3. La danse au prisme de l’islam : des agencements identitaires	122
a. Des résonances de l’Histoire.....	123
b. La religion comme socle de maintien des « valeurs ».....	124
c. Religion et castes.....	127
d. Artistes et Baay Fall.....	129
5.2 Le champ chorégraphique investi.....	132
5.2.1. L’histoire de la danse d’Afrique sur les scènes occidentales	132
a. Diffusions des danses d’Afrique	133
b. L’importance de la sémantique	134

c. La danse sabar multi-située	136
5.2.2. L'entrée par la world music	137
a. Le mbalax	138
b. Musiques d'Afrique	139
5.2.3. De la terre à la scène	140
5.2.4. Les transformations de la danse : rapports aux lieux et réception	143
a. Le rapport musique - danse	143
b. La réception de la danse	143
5.3. La politisation de la danse en particulier et du culturel en général	144
5.3.1 Le choix des programmations : élection du savoir	144
5.3.2. Rapports de classes, rapport au savoir	145
5.3.3. Les financeurs	146
PARTIE 3 - DEVENIR DANSEUR·SE : EDUCATION, FORMATION, MIGRATION	148
Chapitre 6 – Apprentissages	149
6.1 « Ça ne s'apprend pas ! » : la danse dans une famille de griots	150
6.1.1. La danse dans le sang : expression de l'inné et d'un « don de Dieu »	151
a. « Ça coule dans nos veines » : la danse comme héritage	151
b. L'enfant modelé pour la danse	154
6.1.2. La bascule des savoirs et leur circulation	155
a. Danser envers et contre tou·tes	155
b. Etre légitime comme danseur·se lorsque l'on n'est pas griot·te	157
6.2. De l'école de la rue	159
6.2.1. Foureul et fêtes de quartiers	159
6.2.2. Suivre sa classe d'âge	160
6.3 Aux écoles des ballets	162
6.3.1. Les écoles qui naissent dans la rue	162
6.3.2. Quelle transmission dans ces lieux ?	165
Ballet rythmes africains de Pikine	165
Ballet rythmes africains de Guédiawaye	165
6.3.3. Des paradoxes dans la formation	168
6.3.4. L'Ecole des sables : un exemple d'institutionnalisation à l'européenne de la danse en Afrique	170
a. Entre adoration et mise à distance	171
b. Une école à ciel ouvert, une ouverture au monde	172
6.4 Apprendre auprès d'un maître : patronage	175
6.4.1. La notion de filiation	175
6.4.2. L'apprentissage auprès des « Grands »	176
a. Passeurs	176
b. Chercheurs-créateurs	180
6.4.3. Le hasard de la danse	181
Chapitre 7 – Profession : danseur·se de sabar	185
7.1 Essai de définition : à propos de profession	185
7.1.1. La carte d'artiste : une justification de la profession ?	185
a. Un document administratif	185
b. Professionnalisation par la "carrière"	187
7.1.2. La démarcation et la connaissance de « codes »	188
a. Improviser	188
b. Hybrider	188
c. Etre reconnu	189

7.1.3. L'importance d'une autonomie financière : gagner sa vie	190
a. Economie de la rue	190
b. « La danse ça ne paie pas ! »	192
7.2 Une danse de femmes, un métier d'hommes.....	195
7.2.1. L'entrée dans la profession : des injonctions portées à la masculinité	196
a. Modernisation de la danse : l'arrivée des hommes	196
b. Des "manières" de femmes	198
c. La masculinité mise à mal	200
7.2.2. Danser l'ordre social	202
a. Une parodie de la sexualité.....	202
b. "L'amour romantique" dans les ballets	203
c. Une reconnaissance mutuelle nécessaire	203
7.2.3. Le pouvoir des hommes dans les activités de femmes	204
a. D'une danse communautaire à une danse virtuose	204
b. L'instauration d'une « politique de corps ».....	206
7.3 Le corps du danseur : des signifiants au-delà de la danse.....	207
7.3.1. Le choix du vêtement dans la danse : flux et esthétique du tissu.....	207
a. Pagnes et tiayas comme prolongement du mouvement.....	208
b. Le style de l'Ailleurs.....	209
7.3.2. Les corps, signifiants du corps social	212
a. Attentes du Nord, envies du Sud.....	212
b. Le corps social	213
Chapitre 8 - Gagner le Nord / S'accorder à l'Occident	216
8.1 Négociations dans la « culture »	216
8.1.1. Le bouleversement des castes	216
a. « Y'a pas de frontières dans l'art »	216
b. Ambivalences et confusions	217
c. Gestion des identités.....	219
8.1.2. Les stratégies d'artistes.....	220
a. Entraver le succès : maraboutages	220
b. Indépendance des artistes	222
8.1.3. L'enseignement de la danse. Don et contre-don	224
a. Jouer de son africanité	225
b. La communication pédagogique	226
c. Codifier le sabar	227
8.2 L'importance du voyage.....	229
8.2.1. Partir et rester.....	230
a. Le ballet des compagnies.....	230
b. Les ailleurs.....	231
c. Trouver le succès	232
8.2.2. Les unions dans la carrière : mariages et amitiés.....	233
a. Amours mobiles et mobilité sociale	233
b. Non-mots.....	234
8.3 La danse contemporaine pour mieux s'exporter ?	235
8.3.1. La rupture des conventions : logiques métisses	235
8.3.2. La danse contemporaine africaine	236
a. L'entrée dans la danse contemporaine.....	236
b. Circulations.....	239
c. Jusqu'à danser nu ?	240
8.3.3. Les perspectives d'évolutions pour le danseur	242
a. Aller à Dakar pour aller plus loin.....	242
b. Journalisme corporel	243

c. Un sens commun ?.....	244
CONCLUSION.....	247
Lignes de force : à propos de la mise en savoirs du sabar	248
Axe 1 – Formalisation-recomposition des institutions d’apprentissage du sabar.....	248
Axe 2 – Naissance d’une professionnalité : déplacement des enjeux du sabar	249
Axe 3 – La mobilité des danseur·ses au prisme de la circulation des savoirs du sabar.....	250
Axe 4 – Intersectionnalité des facteurs genre, classe et « race » dans le sabar et la figure du transfuge.....	250
Ouverture : la mise en savoirs du sabar, moteur et révélateur de la transformation des cultures	251
La construction de la tradition.....	252
Pour un sabar post-exotique, et la prise en compte des trajectoires de ceux et de celles qui le portent.....	253
ANNEXES.....	255
Annexe 1 - Les castes de la société Wolof.....	255
Annexe 2 - Carte des lieux d’expression du sabar à Dakar	256
Annexe 3 - Tableau détaillé des entretiens	257
Annexe 4 - Revue internet.....	264
Annexe 5 - L’enseignement du sabar à la philharmonie de Paris.....	266
Annexe 6 - Articulation sabar et danse contemporaine	267
Annexe 7 - Photos d’illustrations	268
Annexe 8 - Publicité et affiches.....	270
Annexe 9 - Revue de presse – Sabar , danse contemporaine et pop culture	273
Annexe 10 - Extraits d’entretiens.....	274
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	279
Table des matières	296
Listes des tableaux, cartes et illustrations.....	301
Résumé / Abstract.....	303

Listes des tableaux, cartes et illustrations

Photo 1 - Musicien préparant du thé dans la cour	15
Photos 2 et 3 - Musiciens s'échauffant avant le début du sabar.....	15
Photo 4 - Les invités arrivent pour la fête du baptême	16
Photos 5 et 6 - Le taxi de la mère célébrée arrive.....	17
Photo 7 - Les musiciens attendent devant la maison où va se dérouler le sabar	18
Photos 8 - En face de la maison, un trottoir banal de la médina, avec moutons et linge.....	18
Photos 9 - Des garçons jouent au football dans la rue.....	18
Photos 10 et 11 - En la présence des seuls enfants, les musiciens s'échauffent.....	19
Photo 12 - En attendant les invités, sous le regard des enfants amusés, les musiciens « m'apprennent à jouer »	20
Photo 13 Un danseur pose sous l'éclairage urbain en attendant le feu vert pour aller au tànnèbéer	21
Photo 14 - Notre trio prêt à danser.....	23
Photo 15 - Nous immortalisons notre venue au tànnèbéer.....	23
Tableau 1 - Présentation synthétique des enquêté-es en France	44
Tableau 2 - Présentation synthétique des enquêté-es au Sénégal.....	47
Tableau 3 - Les lieux du sabar - détail	56
Photos 16 & 17 : Spectacle de Faux-lions : Simb Gayndé.....	64
Illustration 1 - « The Art-Culture System » - schématisation de la distinction entre artefact, objet touristique et œuvre d'art par Clifford (1988)	82
Illustration 2 - Les sept niveaux de reconnaissance de l'objet muséologique (Desvallees & Mairesse, 2011) :	83
Illustration 3 - Six dimensions des processus de construction de l'objet muséologique (Tarabout [en référence à Aubert], 2003, p. 45) :	83
Photo 18 - Prise extraite d'une vidéo de concert de Gala à Bilbao en 2017	101
Photo 19 - Spectacle du ballet Béjart constitué de danseurs de sabar sénégalais.	102
Photo 20 - Répétition du ballet Fambomdy.....	163
Photo 21 - Répétition de la Compagnie SénéAfrica	163
Photo 22 - Répétition du ballet Derkhlé	163
Carte géographique : Lieu d'implantation du ballet national et de l'Ecole des sables.....	164
Photos 23 et 24 : Extérieur et intérieur du théâtre Daniel Sorano à Dakar.....	164
Photos 25 et 26 : les deux principaux espaces de répétition et de spectacle de l'Ecole des sables à Toubab Diallaw	165
Tableau 4 - Présentations des lieux de danse observés	165
Photos 27 et 28 - Une carte d'artiste	186
Photo 29 - Baptême à la Médina, juin 2016. Le musicien se place devant la danseuse, l'accompagnant avec le tama. Il a dans sa bouche les billets qu'il a reçus	190
Photo 30 - Un danseur remet un billet dans la bouche d'un autre danseur pour le féliciter. Tànnèbéer, Pikine, novembre 2016.....	191
Photo 31 - Capture d'écran issue d'une vidéo diffusée sur Facebook d'un stage en France, 2019. Le professeur, situé au premier plan, porte un pagne.	211

Photo 32 - Capture d'écran des vidéos des stages de sabar organisés à Amsterdam lors du « sabar challenge », Mai 2018. Les deux danseurs professionnels (au premier plan) portent des chemises autour de leur taille.	211
Photo 33 - La danseuse est face aux musiciens, la langue tirée, en position de défi. Tontine dans une cour, Médina, mai 2016.	214
Photo 34 - Professeure de danse sabar montrant aux élèves lors d'un stage à Bordeaux, février 2017.	214
Photo 35 - Sabar de tontine, Médina, Mai 2016.	237
D'après « Les castes de l'Afrique occidentale » , Tamari, 1997, p.161	255
Affiliation entre grands groupes (ici Eiffage) et Institut Français du Sénégal _ Copie d'écran du Site internet de l'Institut Français du Sénégal. 30/10/2018	264
Site internet de l'institut français- 19 avril 2019	264
Capture d'écran YouTube, qui met en avant à la fois l'admiration d'une partie de la population pour les danseurs, et une autre qui les qualifie de décadents.	265
Site internet de la philharmonie de Paris : cours de musique sabar (diffusion du sabar dans des lieux de prestige en France).	266
Photo 36 - Extrait du salut des danseurs - Gestuelle sabar.	267
Photo 37 -Extrait d'une émission de télévision, qui lors d'un tannébéeer, met en avant une danseuse.	268
Extrait vidéo : Sénégal Vision	268
Photo 38 - Danseurs vêtus en Baay Fall (spectacle en partenariat avec l'Institut Français)	268
Photo 39 et 40 - Espace d'un sabar de rue – Baptême à la médina, mai 2016	269
Affiche du sabar challenge festival / Affiche annonçant l'anniversaire d'un danseur griot, chez lui à Dakar	270
Nuit de la danse , financée par l'Institut Français et l'Ecole des sables,	270
Festival Afurika, Centre culturel B.Senghor	270
Affiche pour la nuit de la danse à Dakar (2016) / Affiche pour un tanebeer à Bordeaux	271
Affiche pour un stage de sabar à New-York / Affiche pour un stage de sabar à Bordeaux	271
Affiche du Prix Béjart , Grand Théâtre, Août-septembre 2019 / Flyer d'une "soirée sénégalaise"	272
Avis d'audition pour le « Sacre du printemps », collaboration entre G.Acogny et le centre P.Bausch Wuppertal	272

Résumé / Abstract

Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation

Aurélie DOIGNON

La "mise en savoirs" des danses africaines

Approche anthropo-didactique des liens entre transposition d'une pratique culturelle et évolution de ses modes de diffusion : le cas du sabar au Sénégal et en France

Danse des quartiers populaires de Dakar, le sabar fait l'objet de reconfigurations professionnelles et spatiales. Autrefois défini par la naissance au sein d'une lignée de griots, et un enseignement structuré par des institutions informelles, de nouveaux cadres viennent structurer ce tableau de manière plus formelle, intégrant la danse dans la catégorie « art », qui pose les prémices d'une nouvelle structuration économique. Les griots, dont le savoir relève d'une transmission ataviste ne sont finalement plus en majorité aujourd'hui dans le cercle professionnel de la danse. Ceci entraîne de nouvelles attitudes de transmission, de formation et d'apprentissage de la danse. Le sabar s'institutionnalise, pour mieux se rapprocher du champ chorégraphique légitime international. La dialectique entre références traditionnelles (religieuse, aux anciens, etc.) et ancrage dans la modernité est étudiée, à l'aune des stratégies de la nouvelle professionnalisation de ces danseurs. Comment ces processus d'institutionnalisation et de transposition de la pratique du sabar vont permettre et favoriser ces échanges, ces flux de corporités et de danseurs à travers le monde et de recomposer les espaces ? Devenir danseur de sabar, à un niveau professionnel, relève de parcours protéiformes, à la fois issus des apprentissages « classiques », formels, et des apprentissages quotidiens, informels ; et marque de fait la porosité des catégorisations structurelles des apprentissages. Cette thèse met en relief les modifications multiples qu'entraîne cette mise en savoir, des modifications gestuelles et chorégraphiques déjà, mais aussi didactiques et inévitablement sociétales, reconfigurant les modalités de genre et de statut social.

« Put into knowledges » of African Dances

An anthropo-didactic approach of the links between a cultural practice's transposition and the evolution of its modes of diffusion: the case of the sabar dance in Senegal and France.

Dance of the popular districts of Dakar, sabar dance is subject to professional and spatial reconfigurations. This dance was formerly defined as originating from a line of griots and education through informal institutions. New frames structure this dance tradition in a more formal way, integrating it in the "art" category and leading to a new economic structure. The griots, whose knowledge is an atavist transmission, are no longer in the majority in professional circles of dance. This leads to new attitudes of transmission, training and learning of dance. The sabar is institutionalized, to access the international legitimate choreographic field. This thesis studies the dialectic between traditional references (religious, old, etc.) and modern approaches, in light of the new professionalization of these dancers. How do the processes of institutionalization and transposition of the practice of the sabar allow and encourage exchanges and circulation of corporealities and dancers around the world? Becoming a sabar dancer at a professional level means getting one's education both from "classical" and formal learning, and from everyday, informal learning. This overall education marks the porosity of the structural categorizations of learning. This thesis highlights the multiple modifications involved in this learning. It explores choreographic changes and shows how sabar dance is undergoing a reconfiguration in terms of gender and social status.