Musical ou *baara mbaye* ? Populaire ou « traditionnel » ?

Oscillations catégorielles dans la transmission du sabar en Europe

Alice Aterianus-Owanga

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3053>

DOI : 10.4000/danse.3053

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Alice Aterianus-Owanga, « *Musical* ou *baara mbaye* ? Populaire ou « traditionnel » ? », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 09 décembre 2020, consulté le 04 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3053> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3053>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

Musical ou *baara mbaye* ? Populaire ou « traditionnel » ?

Oscillations catégorielles dans la transmission du sabar en Europe

Alice Aterianus-Owanga

- 1 Un dimanche matin, dans une salle de quartier d'une ville d'Allemagne de l'Ouest, Moussa Ndiaye, son frère et un groupe de musiciens sénégalais enseignent des mouvements de sabar à une trentaine d'élèves venues¹ de différentes villes d'Europe et d'Asie, à l'occasion d'un festival réunissant plusieurs instructeurs de sabar installés en Europe. Performance musico-chorégraphique rattachée initialement à l'ethnie wolof et lébou, le sabar est fréquemment étiqueté, dans les stages donnés en Europe, selon un double référentiel : comme une danse « traditionnelle », et comme un « art populaire² ».
- 2 La chorégraphie que Moussa Ndiaye enseigne ce jour-là rend bien compte de cette double dimension du sabar, oscillant entre « traditionnel » et populaire : le cours porte sur l'un des rythmes reconnus comme les plus anciens du répertoire, *baara mbaye*. Omniprésent dans les fêtes de sabar du Sénégal comme dans les cours à l'étranger, ce rythme et la danse qui l'accompagne sont fréquemment associés à l'image des femmes âgées, lorsqu'elles rentraient élégamment dans les cercles de danse organisés à l'occasion des cérémonies locales. Toutefois ici, le *workshop* de Moussa Ndiaye a pour originalité de s'intituler « *baara mbaye* composé », et de combiner ce rythme « traditionnel » avec des « nouvelles danses » en vogue chez les jeunes dakarois. Avant d'entamer la chorégraphie de *baara mbaye*, Moussa Ndiaye et son frère effectuent ainsi, en guise d'échauffement, une introduction chorégraphique basée sur le rythme musical, une danse récente née des échanges avec la musique populaire *mbalax*³. Cette séquence de *musical* est l'occasion pour chacun des danseurs d'improviser de courts solos jouant sur des jeux de jambes rapides, en accord avec les *bakks* (phrases musicales) des musiciens. Dans cet agencement chorégraphique, *baara mbaye* et *musical* se différencient sur le plan musicologique et sur le plan chorégraphique, par des agencements polyrythmiques, des mouvements et des styles d'exécution différents, mais aussi sur le plan de leur étiquetage comme anciens et « traditionnels », ou récents.

- 3 Comme Moussa Ndiaye lors de ce stage, les instructeurs de sabar d'Europe conjuguent souvent différentes danses dans leurs enseignements de sabar, et chez la nouvelle génération de danseurs qui s'installe en Europe depuis 2010, l'ambition de combiner les rythmes « traditionnels » et les tendances récentes est courante. Poursuivant les travaux fondateurs de Karin Barber sur le populaire en Afrique⁴, Hélène Neveu Kringelbach décrivait dans son livre *Dance Circles*⁵ comment, dans le contexte dakarois, les jeunes danseurs naviguent entre différents contextes et genres de danses étiquetés comme populaires ou traditionnels, pour se distinguer ou acquérir un statut respecté. Je propose dans cet article de rediscuter de cette question des tensions, oscillations et circulations entre les registres du populaire et du traditionnel chez les danseurs de sabar, mais en l'interrogeant cette fois en contexte de migration et dans le champ transnational.
- 4 En effet, le sabar est enseigné depuis les années 1990 dans différentes villes européennes, comme un sous-genre à l'intérieur du marché des « danses africaines »⁶. Suite à l'installation d'un nombre important de musiciens et de danseurs sénégalais en Europe au courant des années 2000, l'offre des cours de danses s'est diversifiée, et le contenu des cours s'est spécialisé, permettant qu'une plus grande variété de rythmes et répertoires inclus dans le genre sabar soit enseignés aux élèves européen.nes. Tandis que certains enseignants se focalisent sur la transmission du « sabar pur », c'est-à-dire les mouvements, les styles et les rythmes anciens comme *baara mbaye*, d'autres plus jeunes intègrent dans leurs chorégraphies des rythmes plus récents, à l'instar de *musical* ou *fass*, aujourd'hui très appréciés dans les fêtes de sabar de Dakar. Autour de ces migrations et de l'engouement d'audiences étrangères, le « monde de l'art »⁷ du sabar s'est transnationalisé, et ce répertoire chorégraphique localisé est devenu une danse enseignée au niveau global.
- 5 Mon article s'attache à examiner comment les oscillations, frontières ou navigations entre sabar populaire et « traditionnel » observées chez certains danseurs se nourrissent de ces déplacements et des rencontres globales, tout en s'enchevêtrant avec des distinctions générationnelles, des différenciations ethniques et/ou provinciales, et des conflits de légitimité entre les danseurs. Avant d'explorer ces questionnements, quelques clarifications conceptuelles s'imposent à propos des notions mobilisées : dans mon propos, la notion de « tradition » renvoie à un discours sur le passé émis en fonction de motifs stratégiques, et désigne, pour reprendre les termes de Gérard Lenclud, une « interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains »⁸. Dans les discours des danseurs de sabar, le sabar « traditionnel » qualifie ainsi certains rythmes, styles gestuels, ou dispositifs de performance associés aux générations précédentes et à des temps anciens. Cette catégorie prend des contours mouvants en fonction des artistes et de leurs parcours, et les éléments qu'elle désigne sont déjà en partie éloignés de ces contextes anciens revendiqués, car remodelés par le passage à la chorégraphie, la mise en scène dans les ballets⁹ ou le dispositif pédagogique. Pour éviter toute essentialisation de cette notion émique, et rendre compte de sa dimension malléable, je l'emploie entre guillemets.
- 6 J'emploie au contraire l'idée de danse populaire comme catégorie d'analyse, plus que comme un vocabulaire émanant du terrain. En effet, les danseurs de sabar rencontrés n'emploient pas systématiquement le terme « populaire »¹⁰, et leurs discours sont plus souvent orientés autour d'un étiquetage distinguant les danses « anciennes » (en wolof *feccu demb*) et les danses nouvelles (*fecc bu bees*), ou encore les styles de sabar

« traditionnel » et « moderne ». Dans mon analyse, le terme populaire qualifie un réseau de pratiques et d'espaces de danse caractérisés par leur dimension inclusive et plastique, intégrant une grande variété de symboles, d'objets, et d'acteurs (qu'ils soient professionnels ou amateurs), issus de différents espaces et temporalités. Cette acception de l'idée de danse ou de culture populaire ne renvoie donc en rien aux clivages occidentaux établis entre art populaire (ou culture de masse) et culture d'élite ; elle fait plutôt écho à toute une école anthropologique¹¹ qui interroge la créativité, les hybridations culturelles et les espaces de liberté qui se forment au travers des performances ordinaires dans les sociétés contemporaines africaines¹², et qui considère cette notion de culture populaire comme « par-dessus tout caractérisée par sa capacité à englober et par une élasticité apparemment infinie¹³ ». Dans le domaine de la danse, Lesley Braun a par exemple montré comment au Congo, les danses populaires *ndombolo* constituaient « un palimpseste, incarnant consciemment le passé et le présent, et reliant des influences culturelles de périodes et de contextes différents¹⁴ ». Cette plasticité fait souvent de ces danses des puissants révélateurs de l'agentivité des acteurs sociaux, mais aussi des objets de polémiques sur les normes sociales et les valeurs morales.

- 7 Bien qu'il soit souvent étiqueté par les danseurs comme un genre « traditionnel », une partie des espaces et pratiques développés autour du sabar s'inscrit aussi désormais dans ce jeu de mise en relation entre différentes époques et espaces caractéristique des cultures populaires. Les médias et l'industrie de la musique ont élargi les sphères de propagation, d'appropriation et de popularisation de ce répertoire musico-chorégraphique, qui fait l'objet d'une forte élasticité et de déplacements variés, dans les ballets chorégraphiques « néo-traditionnels » depuis les indépendances¹⁵, dans les scènes ou les vidéos-clips de musique populaire *mbalax*, et dans les médias en ligne. Ces déplacements et cette élasticité autorisent une grande créativité individuelle, mais ils donnent aussi lieu à des polémiques relatives aux valeurs morales ou aux identités véhiculées via ces performances. Si le populaire et le traditionnel se recoupent, interfèrent et s'influencent sous maints aspects, artistes et audiences entretiennent des débats, conflits d'authenticité, et discours de légitimation qui mettent en tension l'affirmation de l'origine « traditionnelle » du sabar, et la dimension éminemment fluide, mobile et inclusive de ce répertoire populaire.
- 8 Pour discuter du rôle de la mobilité transnationale sur ces hiérarchisations et étiquetages en tension des danses sabar, ma contribution est nourrie par une immersion ethnographique de plusieurs années dans le réseau du sabar européen, et par une enquête multi-située entre la Suisse Romande, la France et Dakar¹⁶. Dans un premier temps, je décrirai les différentes danses du répertoire sabar, et leur place dans les enseignements dispensés en Europe. Je m'intéresserai ensuite aux enjeux de distinction contenus autour de la connaissance des danses étiquetées comme « traditionnelles » pour les danseurs enseignant le sabar, et l'importance de ce label dans le regard des élèves occidentales. Enfin, je m'arrêterai sur les ambiguïtés des rapports aux danses récentes et aux performances populaires, perçues tantôt comme non-professionnelles et indignes d'être enseignées à l'étranger, tantôt comme marque d'une contemporanéité et d'une modernité authentiquement « locale ». Nous verrons ainsi comment cette oscillation catégorielle et cette plasticité entre « traditionnel » et populaire viennent nourrir les attentes et imaginaires pluriels des différentes audiences qui s'intéressent à ces danses, entre la quête d'une danse traditionnelle fidèle

à l'Afrique « authentique », et l'engouement contemporain pour des genres hybrides et urbains.

Les différentes danses du répertoire sabar et leur transmission en Europe

- 9 Les danseurs qui enseignent le sabar en Europe proviennent de générations, de régions du Sénégal, et de groupes de danses différents, et ils entretiennent parfois des avis divergents sur certains détails de l'histoire du sabar ou de ses composantes. Ces divergences résultent notamment du fait qu'une partie des rythmes et des danses du répertoire sabar sont fluctuants : il n'est pas rare à Dakar de voir certaines danses désertir les espaces de performance, et d'autres apparaître, entraînant une popularité plus ou moins éphémère. Ces phénomènes d'émulation créative sont démultipliés par l'essor du marché des musiques enregistrées, des médias numériques et des vidéoclips, qui contribuent à la dispersion et la popularisation accélérée de nouvelles danses dans la capitale. Cependant, malgré cette malléabilité d'une partie du répertoire sabar, tous les danseurs ou musiciens de sabar s'accordent sur l'identification de plusieurs rythmes pérennes et incontournables, qui constituent la structure de base d'une performance classique de sabar¹⁷ et figureront par conséquent dans leurs enseignements.
- 10 Dans les propos des artistes et instructeurs, ces danses du répertoire sabar sont généralement divisées entre des danses anciennes ou traditionnelles (*feccu cosaan*) et d'autres danses qualifiées de récentes (*fecc bu bees*). Ces critères d'ancienneté et de nouveauté s'accroissent souvent à des représentations relatives aux questions de genre. En effet, le sabar est une danse associée initialement à des cérémonies organisées par des associations féminines, et à des danses de cercles exécutées principalement par des femmes, bien qu'accompagnées par des musiciens hommes¹⁸. Dans les dernières décennies, ces pratiques ont fait l'objet d'une appropriation par les hommes, suite au développement des ballets chorégraphiques et d'un microcosme de danseurs des deux genres¹⁹. Ces transformations des dimensions genrées du sabar contribuent, comme nous allons le voir dans le reste de cet article, à la mythologie qui se construit et se diffuse autour de son enseignement : le mythe d'une danse essentiellement féminine, appropriée par les hommes, et dont il conviendrait de préserver les fondements, malgré ses modifications contemporaines.
- 11 Une première catégorie des danses transmises en Europe est caractérisée par cette idée d'ancienneté et d'authenticité traditionnelle, et par sa persistance dans les fêtes contemporaines de sabar. Les enseignants de sabar d'Europe consacrent une partie de leur enseignement à la danse *baara mbaye*, fréquemment présentée comme une danse des femmes âgées, jouant sur le charme et l'élégance, et comme emblème d'une ère révolue où le sabar appartenait encore aux femmes. Pour donner corps à ces imaginaires, de nombreux enseignants incitent leurs élèves à porter un pagne autour des hanches et à le tenir de la main gauche lorsqu'elles apprennent *baara mbaye*, comme les femmes le faisaient autrefois avec pudeur, pour rentrer dans le cercle et improviser face aux musiciens griots. Cette danse réunit l'adhésion car elle aligne la référence au socle traditionnel du sabar et l'idée de contemporanéité, puisqu'elle demeure omniprésente dans les *tànnèbéers* contemporains où elle est exécutée par tous types de danseurs²⁰. Il en va de même avec la danse *ceep bu jen*, au tempo accéléré, ou de la danse *ndecc*, appréciée par de nombreux instructeurs car son rythme modéré et

aisément assimilable permet aux élèves débutants de se familiariser avec les mouvements. Bien qu'enseignée moins couramment (dans les *workshops* intensifs principalement), les danses de la famille *walo*, *mbabass*, *dagain* et *niari gorong* font aussi partie intégrante des enseignements dispensés aux Européen.ne.s. Toutes ces danses se retrouvent à la fois dans les cours de danse en Europe et dans les fêtes populaires contemporaines de Dakar²¹.

- 12 Une autre catégorie de danses présentes dans les espaces musico-chorégraphiques du Sénégal et enseignées en Europe se différencient des premières car elles s'inscrivent dans une histoire plus récente, à l'instar des danses *musical* et *fass*. Enseignée notamment par la nouvelle génération, et beaucoup par les danseurs hommes, *fass* était initialement jouée et exécutée durant les matchs de lutte (*lamb*). Elle entremêle, sur le plan de la forme, des mouvements de *baara mbaye* et du répertoire de base du *sabar*, avec des pas et des *bakks* (phrases musicales) inspirés des lutteurs. Sur un plan musical, *fass* découlerait (d'après les musicologues et les artistes) du rythme *ndëcc*, et son nom renvoie à un quartier avant de désigner une danse²². Initialement dansée seulement par les hommes, avec des accents plus offensifs et saccadés que les danses féminines, *fass* est aujourd'hui repris par des danseurs des deux sexes, mais elle reste vue comme une danse au style masculin. Quant à *musical* (parfois aussi désignée par le terme « musique »), elle désigne une danse au tempo plutôt rapide, inspirée des rythmes du *mbalax*, et transféré dans les performances instrumentales et chorégraphiques des *tànnëbéers*²³. *Musical* est fréquemment employé par les danseurs pour effectuer des « clés », des petites combinaisons associées à un *bakk*, et sa structure rythmique permet une grande créativité en termes d'invention de pas et de découpage du temps.
- 13 Enfin, une dernière série de danses du répertoire *sabar* se caractérisent par le fait qu'elles sont enseignées en Europe, mais qu'elles se raréfient dans les fêtes populaires de Dakar. Il est en ainsi de la danse *farwudjar*, la première danse exécutée lors des *tànnëbéers* au Sénégal (après une introduction musicale qui n'est pas dansée), mais qui n'est aujourd'hui plus que très rarement dansée dans les fêtes de *sabar*, car méconnue d'une majorité des jeunes qui les fréquentent. Malgré cette raréfaction dans les performances sénégalaises, certains enseignants s'attachent à enseigner *farwudjar* à leurs élèves, dans le cadre de leur projet de préservation des danses traditionnelles, ou dans l'idée de transmission d'une palette exhaustive de connaissances sur le *sabar*²⁴. De façon similaire, beaucoup d'instructeurs enseignent à leurs élèves *yaaba*, une danse associée aux femmes âgées et proche de *baara mbaye*, mais avec un tempo plus lent, ou *yangap*, une danse qui n'est maîtrisée que par les danseurs experts. Enfin, parmi ces danses enseignées dans certains cours de *sabar* en Europe, se trouvent une série de danses périphériques au répertoire *sabar* et issus d'autres types de cérémonies ou de rituels, comme le *ndawrabbin*, le *gumbe*, ou le *ndëp*, un rite de possession des lébous.
- 14 Outre cette dynamique d'inclusion de différentes danses, le répertoire *sabar* accueille aussi différents styles d'exécution, relatifs aux générations, aux genres ou aux identifications religieuses des artistes concernés. Depuis quelques années, Dakar a par exemple vu le développement d'un style de danse se voulant purement masculin, en réponse à un contexte d'accroissement des discours et pratiques homophobes, où la profession de danseur est vue pour les hommes comme une transgression de genre²⁵. Ce mouvement rejette les manières de danser perçues comme efféminées (jouant sur la rondeur, les mouvements de hanche, l'amplitude et la grâce des mouvements de bras), et affirme un style de *sabar* s'inspirant de l'identification au *baay fallisme*, un

mouvement marginal à l'intérieur du mouridisme²⁶. Ce style se caractérise sur un plan gestuel par des mouvements plus ancrés au sol, plus agressifs et saccadés, et par des levers de genoux davantage que par des sauts. Quoique critiqué par d'autres danseurs et par leurs élèves, qui craignent une uniformisation du sabar autour d'un ethos masculin, le style *baay fall* se retrouve désormais dans les cercles de sabar, les vidéo-clips et les cours donnés en Europe²⁷.

- 15 Le privilège accordé dans les enseignements à telle danse ou tel style varie en fonction des danseurs, de leur génération, de leur genre, de leurs origines régionales, de leurs formations chorégraphiques ou du niveau des élèves²⁸. Qui plus est, dans une partie des cours observés en Europe, les instructeurs n'explicitent pas toujours la distinction entre ces différents rythmes. Elle reste souvent dans le registre de l'informulé (ou est verbalisée en wolof entre le danseur et son musicien), et n'est compréhensible que par quelques élèves avancées. Mais sous l'impulsion de pédagogues réformistes devenus très célèbres, un nombre croissant de professeurs s'attachent désormais à organiser des stages incluant un travail d'écoute musicale, voire des « conférences » visant à expliquer les différents rythmes et composantes du sabar.

Dans ce contexte, les degrés d'ancienneté ou de nouveauté de ces danses sont, comme nous allons maintenant le voir, à l'origine de distinctions entre professeurs de sabar, qui établissent des échelles de valeur entre les danses et les danseurs en fonction de leur traditionalité, ou à l'inverse de leur proximité avec le registre populaire.

« *Demb ak tay* » (hier et aujourd'hui) : la tradition comme facteur de distinction

- 16 À l'occasion d'un *workshop* intensif, la danseuse Yama Wade et ses musiciens expliquaient à leurs élèves l'ordre de déroulement des danses dans un *tànnébéer*. Au milieu d'un enseignement sur *baara mbaye* et ses transformations contemporaines, certaines élèves l'interrogèrent sur la place de *fass* dans les *tànnébéers* traditionnels, et elle expliqua la raison pour laquelle elle ne jugeait pas pertinent de s'arrêter sur cette danse :

« Fass, c'est maintenant. On ne va pas parler de *fass* parce que *fass* n'était pas dedans. C'est les jeunes qui ont amené *Fass*. *Fass*, à la base, c'est un quartier. C'est pas un rythme, c'est pas une danse ; c'est un quartier. Il y en a qui ne savent pas ça. [...] Tout ce que vous entendez maintenant, tout ce qu'on joue depuis 1993, toutes les nouvelles danses qu'on crée aujourd'hui, c'est de durée de vie limitée, peut être six mois, deux mois, trois mois. Mais celui-là, original, *mom* [lui, *baara mbaye*], il restera toujours là, il n'a jamais bougé. Ceux qui le dansaient hier, ceux qui le jouaient hier, ils sont encore là jusqu'à aujourd'hui. » Yama Wade, Lyon, avril 2017.

Yama Wade a quitté le Sénégal pour s'installer en France en 1993, date à laquelle elle a commencé à observer à chacun de ses retours les modifications du répertoire sabar. Cette frontière temporelle délimite le répertoire de danses incluses dans son apprentissage, les pratiques nées après 1993 étant volontairement exclues. Enseignant à Paris et dans différentes villes européennes, Yama Wade rencontre une grande popularité depuis une dizaine d'années pour le projet pédagogique particulier qu'elle a développé. Ce projet vise à transmettre la compréhension d'un sabar qui se veut « originel », et se focalise sur un nombre choisi de danses caractérisées pour leur ancienneté ainsi que sur la dimension improvisée de cette performance, qu'elle enseigne à ses élèves comme un langage dont elles devraient acquérir les codes pour

s'exprimer librement²⁹. Le traditionalisme radical qu'affirme Yama Wade est la résultante d'un projet idéologique bien particulier qu'elle explicite dans ses stages, celui de préserver le sabar ancien de ses distorsions contemporaines, qui seraient nées selon elle de l'approche chorégraphique et de l'adaptation aux conventions d'enseignement occidentales.

- 17 Certes, tous les danseurs ne partagent pas ce désintérêt pour les danses récentes, et ces visions du sabar font l'objet de discordances générationnelles. Mais comme ici, le degré d'ancienneté des danses et leur inscription dans une matrice traditionnelle représentent souvent un motif de hiérarchisation entre les danses du répertoire sabar, et entre les danseurs eux-mêmes. Dans leurs discours, la connaissance du sabar « pur » et des méandres de la tradition détermine le degré de professionnalisme, et elle constitue un double-facteur de distinction : d'abord comme danseur, mais aussi comme enseignant. Sur le premier plan, beaucoup de danseurs (y compris parmi les jeunes générations) s'attachent dans leurs activités chorégraphiques à marquer une distinction à l'égard des jeunes danseurs non professionnels, des danseurs de rue ou des animateurs de soirée, et ils considèrent que la création de nouvelles danses ne doit en aucun cas entraîner une disparition des rythmes anciens, ou une confusion entre les styles.
- 18 En décembre 2017, le danseur Mass Diallo faisait par exemple paraître un vidéo-clip sur Youtube et les réseaux sociaux appelé « *Demb ak tay* » (hier et aujourd'hui³⁰) où il exposait sa maîtrise des danses traditionnelles, en compagnie d'autres danseurs de troupes dakaroises. Dans cette vidéo, les deux premières danses exécutées sont *baara mbaye* et *ceep bu jen*, deux rythmes qui continuent à unir l'ensemble de la communauté de sabaristes (danseurs professionnels, amateurs des fêtes de sabar, et élèves européens). A l'inverse, la dernière danse exécutée dans le clip reprend le *yaaba*, une danse qui n'est aujourd'hui plus exécutée dans les *tànnëbéers* de Dakar, et qui est surtout connue des professionnels ou de quelques élèves. Elle est exécutée devant l'océan, principalement par un groupe de danseuses femmes, qui arborent des tenues assorties en bazin bleu et tiennent à la main des éventails tressés. Mass Diallo m'expliquait ainsi l'objectif de ce clip à l'occasion d'un entretien :

« Le sabar, il faut montrer une culture originale. Chaque chose a sa danse. J'ai pensé qu'on a laissé notre valeur, la valeur de notre culture. Ils [les autres danseurs] mélangent tout le temps les danses. Comme le *yaaba*, tu peux pas entrer le *yaaba*, et tu fais le sabar. Comme le *lëmbël*, il a sa façon de danser. Le *baara mbaye* doit être calé, il a sa façon de danser ; le *ceep bu jen* a sa façon de danser. Le *fass*, même chose. Et il y a des danses qui ne sont plus beaucoup dansées dans les *tànnëbéers*, comme le *farwudjar*. Non, ils ne le dansent même plus. Et en même temps, ils font tout le temps le *bakk*. Ça change le rythme. Tout le temps, il y a des nouveaux *bakks* ; on le danse un mois, un an, après un autre *bakk* vient. On peut faire le *bakk* dans les ballets, mais pas dans les *tànnëbéers*. Le *tànnëbéer* doit être le *tànnëbéer*. » Mass Diallo, Dakar, Février 2018.

Dans les entretiens comme dans ce type de vidéo clip, la connaissance des danses anciennes et la maîtrise de leur histoire sont clairement présentées comme une plus-value par les danseurs, qui se distinguent et établissent des hiérarchies dans leur degré de formation en fonction de leur connaissance de répertoires rares. Un autre danseur de Louga, ville de province connue pour son vivier artistique, confirmait cela :

« Le sabar, c'est pas seulement *baara mbaye*, *ceep bu jen*, *fass*. Le *niari-gorong*, le *walo*, il y a beaucoup de choses. Il y a des danseurs, [...] si tu leur dis : "danse-moi le *yangap*", ils vont pas le savoir. Il y a des danseurs de Dakar, ils sont venus à Louga y'a pas longtemps. Ils ont dit au percussionniste : "Joue-nous le rythme *yangap*". Le

rythme *yangap*, ça se joue “tagidal gidal, tagidal, gidal, tawra ; tagidal, gidal, tagidal, gidal, tawra” [chante le rythme]. Mais on leur a joué ça, et ils disent que “ça, c’est pas le *yangap*, ça c’est un autre rythme”. Mais on leur a dit : “mes frères, c’est ça *yangap*, il faut aller encore apprendre parce que si tu es un danseur...”. Parce que maintenant, on ne sait pas qui est qui, qui fait quoi : les gens, ils dansent, ils dansent, ils dansent... Pour eux, le sabar c’est *ceep bu jen, baara mbaye, fass*. Mais le sabar, c’est pas ça. Et nous on remercie Dieu d’avoir été au Cercle de la jeunesse où on a tout appris. » Khalifa, Lausanne, octobre 2017.

Le fait d’avoir été formé dans un ballet (comme ici le Cercle de la jeunesse) est souvent présenté comme un vecteur d’accession à ces savoirs traditionnels constitutifs du vrai danseur, de même que l’appartenance à une famille de griots. En sus des origines griotiques et des formations dans les troupes reconnues, d’autres racontent acquérir ces connaissances en se rendant auprès des anciens et de leurs aînés pour s’instruire sur l’origine des danses en question. Au Sénégal, cette valorisation des savoirs traditionnels fait en partie écho à un contexte idéologique et à des politiques culturelles imprégnant depuis leur création les ballets néo-traditionnels où se forment ces artistes³¹. Elle répond aussi à une situation actuelle d’absence de diplôme officiel qui fixerait les critères d’attribution du statut professionnel et les règles du sabar³², où l’activité de danseur ou de musicien n’est plus dévolue à une seule « caste » de griots, et où l’économie de la célébrité induite par les médias et le numérique déjoue souvent les étapes de la reconnaissance pour ériger en célébrités des jeunes danseurs peu instruits.

- 19 Dans les carrières de migration en Europe, cette absence de diplôme et de reconnaissance institutionnelle³³ prend une importance plus particulière. Dans de nombreux pays européens, les danses africaines ne font pas l’objet d’un diplôme d’état, et aucune formation ne fédère l’ensemble de la pratique³⁴. La transmission des danses sénégalaises survient essentiellement hors institutions, au travers de réseaux interpersonnels et associatifs, qui restent fortement imprégnés par une fascination pour la « tradition » africaine. Comme l’a montré Mahalia Lassibille³⁵, l’appel à la tradition constitue un paramètre « dogmatisant et efficace » de ce champ d’enseignement des danses africaines en Europe. Forgé au travers de différents jeux de regards et d’influences historiques, depuis les anthropologues africanistes jusqu’aux premiers chorégraphes écrivant sur la danse africaine, il fait dès lors l’objet d’une appropriation de diverses manières dans ce réseau, et constitue un référent qui fait sens et écho chez les différents acteurs de cette rencontre interculturelle.
- 20 Les danseurs et artistes de sabar évoluant en Europe conçoivent ainsi divers motifs et modalités de recours à la tradition, en fonction de leurs trajectoires personnelles, parcours de formation et des influences qu’ils ont côtoyées. Parmi la génération des pionniers de l’enseignement du sabar en France, dans les années 1990, certains comme Doudou Ndiaye Rose Junior avaient reçu des formations dans le centre Mudra Afrique³⁶, qui influençait leurs techniques et leurs discours dans le sens de l’idéologie du mélange entre « tradition » et « modernité ». À l’heure actuelle, quelques danseurs de sabar passent par l’école des sables et y rencontrent le projet de Germaine Acogny de codification et de valorisation des danses africaines³⁷, incluant ses techniques dans les échauffements ou les pédagogies qu’ils proposent une fois arrivés en Europe. Mais le passage par le contemporain de ces quelques exceptions n’annihile pas la recherche et la valorisation de « traditions » face au public européen, au contraire : ainsi, c’est suite aux premiers cours de sabar qu’il donne en Europe en 1989 que Doudou Ndiaye Rose Junior, formé à Mudra Afrique puis dans des ballets néo-traditionnels, décide d’aller

puiser des savoirs sur les origines du sabar auprès de ses tantes, et qu'il modèle dans des enseignements inspirés de la pédagogie contemporaine de Mudra.

- 21 À l'heure actuelle, en France et en Suisse où j'ai effectué une majorité de mes recherches, les enseignants sénégalais valorisent ainsi souvent le style de mouvement perçu comme plus ancien, même lorsqu'ils sont de la jeune génération et excellent eux-mêmes dans les styles acrobatiques, les *bakks* ou les danses *baay fall*. Ainsi à l'occasion d'un cours donné en Suisse, un jeune danseur de sabar orientait ses élèves, une quinzaine de femmes âgées de 30 à 60 ans, en leur expliquant que sur le pas d'entrée de *baara mbaye*, il convenait d'exécuter le mouvement de marche avec prestance, comme les femmes âgées portant d'amples boubous, lorsqu'elles s'avancent dans le cercle de danse pour venir donner de l'argent aux musiciens. Au moment d'effectuer les « cinq-temps », phrase chorégraphique emblématique du sabar et présente dans de nombreuses danses du répertoire, il expliqua qu'il convenait de faire ces mouvements en « *feccu demb* », en d'autres termes en « dansant comme dans le passé ». Comme ici, le travail d'imagination invoqué par les enseignants dans les cours de danses africaines s'appuie souvent sur l'image de femmes âgées, vêtues d'amples boubous et de pagnes, en conformité avec une certaine image de la femme africaine authentique ; ils n'incitent par contre les élèves à s'imaginer dans les robes de soirée de strass et paillettes qu'arborent aujourd'hui une grande partie des jeunes femmes qui se rendent dans les fêtes de sabar.

- 22 Dans le contexte d'enseignement du sabar en Europe, l'invocation d'une certaine image de la « tradition » entre en dialogue et en écho avec les attentes des élèves. Pour ces dernières, le critère de traditionalité revêt une importance majeure, et s'associe à un discours de préservation des origines. C'est ce que confiait une interlocutrice rencontrée à l'occasion de différents stages de danse en Europe et au Sénégal :

« Je suis aussi fan des profs qui conservent l'ancienne tradition, qui essaient de la garder. Parce que si on ne fait pas quelque chose pour la vieille tradition, alors le vieux sabar, ce sera perdu ; dans dix ans, plus personne ne connaîtra les danses anciennes car la jeune génération est... Ils dansent *ceep bu jen*, *baara mbaye*, *musical*. Et des trucs mixtes qu'ils créent maintenant. Je sais que tout a changé, et les changements, ça va. Mais il faut aussi conserver l'origine. Et il est difficile de trouver des enseignants qui se concentrent sur l'ancienne tradition. [...] Ok, l'homme s'approprie le sabar ; car au début, d'après ce que je sais, seules les femmes dansaient le sabar, et maintenant les hommes prennent le relais. Et puis ils essaient de faire plus de choses sportives, acrobatiques. Et maintenant, les femmes essaient de surenchérir et le niveau monte. Donc, je fais de mon mieux, mais parfois, dans les cours, où l'accent est mis davantage sur *musical* ou des choses comme ça, alors je souffre. » S., Dakar, Janvier 2018. Traduit de l'anglais par l'auteur.

Comme cette interlocutrice, plusieurs élèves de sabar – particulièrement de la génération aînée – confient avoir une préférence pour les danses purement « traditionnelles », dans des termes qui font écho à un ancien projet ethnologique et folkloriste de préservation des traditions. Elles évaluent la qualité de l'enseignement dispensé en fonction du degré de maîtrise des arcanes de cette « tradition », en partie mythifiée autour de la figure des femmes aînées. Une autre interlocutrice me racontait qu'elle se lassait des cours de danse dispensés dans son pays (la Finlande) par des jeunes hommes adeptes de ces nouvelles danses acrobatiques ou du style *baay fall*, et qu'elle voyageait pour recevoir des enseignements d'autres danses plus traditionnelles, dont ceux de Yama Wade en France.

- 23 Ce type de perspective sur l'apprentissage des traditions autres se rapproche des quêtes d'authenticité analysées dans le tourisme culturel, notamment auprès des touristes de la musique décrits en Guinée ou en Gambie³⁸. Elle rappelle par exemple l'idée d'authenticité chaude³⁹ élaborée par certains théoriciens pour désigner le mythe de l'autre authentique, « lié à la pureté et à la nostalgie de formes de vie perdues dans nos sociétés⁴⁰ ». Face à ces attentes, le projet de valorisation du sabar pur et le recours à des images de l'Afrique ancienne trouvent un écho particulièrement favorable, et les danseurs sénégalais, qu'ils sortent de l'école des sables ou de troupes *baay fall*, s'engagent aussi dans des discours promouvant la tradition.

Comme dans les mots de l'élève citée ci-dessus, l'établissement de distinctions et de hiérarchies entre des danses et entre des danseurs renvoie aussi de façon sous-jacente à des questions de genre, qui trouvent leurs sources dans le milieu sabar de Dakar et se renouvellent dans les marchés de danses africaines. A Dakar, de nombreux enseignants de sabar s'attachent à se différencier des danseurs comédiens, qui exécutent des performances humoristiques dans les *tànnëbéers* où ils jouent à imiter les femmes. Interrogé à ce propos, un danseur évoluant entre Dakar et les Pays-Bas m'expliquait son point de vue :

« Ceux qui font ça, je ne critique pas. Mais je préfère danser avec dignité. Et ces danses-là, elles ne doivent pas sortir du Sénégal. Parce qu'elles ont une durée de vie courte. » Pape Laye Ndiaye, Dakar, Décembre 2019.

- 24 Comme ici, la critique implicite des danseurs comédiens se prêtant aux danses populaires dans les fêtes de Dakar ou dans certaines vidéos de sabar s'associe implicitement à une critique relative au genre, et à l'importance pour les hommes de se différencier des manières de danser perçues comme efféminées. A l'heure actuelle, l'affirmation d'un statut de danseur homme reconnu passe parfois par une attitude dénigrant les danseurs efféminés, localement qualifiés de « *goorjiggen* » (homme-femme). À l'inverse, la danse « digne » que revendiquent ces danseurs comme gage de professionnalisme repose sur la connaissance des danses anciennes et traditionnelles (ou parfois sur l'affirmation d'un style *baay fall*), qui justifie la transgression de genre par l'appartenance à une communauté de professionnels et d'érudits de la tradition. En Europe, face à un public d'élèves femmes, ces instructeurs sont d'autant plus incités à s'investir dans ces gestuelles traditionnelles étiquetées comme féminines, pour les enseigner à leurs élèves. Cette situation renforce la frontière entre des styles de sabar « digne » et « indigne » d'être transmis, la distinction entre danses ancestrales et danses éphémères, qui continuent à déterminer le degré de transgression justifié et autorisé par la profession de danseur et d'enseignant.

Mais comme nous allons le voir dans une dernière partie, ces frontières qui sont affirmées dans l'enseignement donné aux Européen.ne.s entre sabar « traditionnel » et danses nouvelles, ou entre sabar masculin et danse efféminée, ne sont pas toujours aussi opaques dans les pratiques des artistes, et elles sont aussi remises en question par d'autres danseurs de Dakar.

Localité et modernité : les valeurs de la création populaire

- 25 En réalité, le privilège accordé aux danses anciennes dans les discours, les créations et l'enseignement des instructeurs de sabar ne signifie pas que ces danses nouvelles

relevant du registre populaire soient totalement absentes des cours donnés aux étrangers. En effet, les danses modernes figurent souvent lors des échauffements ou en introduction à certaines chorégraphies enseignées, et elles sont loin d'être négligées par tous les danseurs, comme le montre d'ailleurs la chorégraphie de « *baara mbaye* composé » citée en introduction. Non seulement la danse *musical* est pleinement intégrée dans les enseignements de sabar, mais même les danses humoristiques des comédiens que les danseurs dénigrent en partie surgissent parfois elles aussi. Elles apparaissent lors d'improvisations qu'effectuent les danseurs à l'occasion de stages ou des festivals, où elles donnent lieu à des explosions de rires et d'improvisations entre danseurs, y compris de la part de danseurs hommes, qui s'amuse à exécuter ces danses efféminées.

- 26 Ce surgissement du registre populaire dans les pratiques des instructeurs de sabar est renforcé lors des stages qui sont donnés au Sénégal, où la fréquentation des lieux de performance ordinaires et la participation de danseurs locaux aux stages dispensés mène à l'inclusion de « nouvelles danses » et de mouvements en vogue dans les audiences locales. Cette porosité du traditionnel et du populaire est bien illustrée par l'exemple d'un stage dispensé à Dakar à un groupe de danseuses hollandaises et japonaises, par des danseurs ayant migré en Europe et par leurs amis restés sur place. Lors d'une session du *workshop* consacrée à l'apprentissage de *musical*, un danseur local appelé Cheikh proposa d'intégrer à la chorégraphie un mouvement sur un *bakk* populaire, consistant en un mouvement latéral du bassin de gauche à droite, conclu par une position fixe avec les mains sur les hanches, rappelant les postures féminines. L'organisateur principal du stage incita ce danseur à bien décortiquer le mouvement aux stagiaires, car lui-même ne vivait plus sur place et ne maîtrisait pas ces nouvelles danses. Il ajouta : « Cheikh est extraordinaire, parce qu'ici tous les hommes ont peur de danser avec un style féminin, mais lui, il ose le faire et il le fait trop bien ». Après cette démonstration, et comme souvent lorsque les danseurs incluent des nouvelles danses ou des *bakks* populaires dans leurs chorégraphies, l'ensemble des autres danseurs s'investirent avec engouement dans l'exécution de la phrase chorégraphique, reprenant en riant les mouvements efféminés proposés par Cheikh.
- 27 Bien que les danseurs professionnels veuillent se distinguer des danseurs de rue par la démonstration de leur expertise à propos des arcanes de la tradition, cet exemple révèle qu'ils n'en participent pas moins à cette matrice urbaine et populaire qu'incarnent les nouvelles danses. Ces danses participent d'une culture populaire aux dimensions englobantes, intégrative et élastique, qui permet l'affirmation d'expériences et de savoirs communs entre différents acteurs d'une société⁴¹. À l'inverse, le registre de la tradition s'impose dans ce milieu artistique comme une catégorie d'experts et de professionnels, formés dans les ballets ou dans le creuset griotique, et reproduisant les savoirs produits par des dépositaires aînées de savoirs anciens. Si les artistes tendent à diviser ces deux domaines dans leurs discours, nous voyons bien qu'ils se compénètrent dans les pratiques, y compris chez les enseignants de sabar, qui comme ici, font parfois fi de ces apparentes oppositions pour osciller allègrement entre ces deux registres.
- 28 Cette anecdote dakaroise met par ailleurs en exergue d'autres enjeux relatifs aux danses populaires et récentes, en lien cette fois avec la question de la localité, et de la déconnexion des réalités contemporaines des danses dakaroises que rencontreraient les danseurs en migration. À l'inverse de certains enseignants de la première

génération qui souhaitent se restreindre au registre de la tradition dans leurs enseignements, quelques professeurs de la nouvelle génération qui enseignent en Europe, de même que ceux qui restent installés à Dakar, insistent sur l'importance de ne pas confiner le sabar à une vision passéiste qui nierait la réalité des danses populaires au cœur de la vie dakaroise. Un célèbre instructeur de sabar résidant à Dakar, mais exerçant à l'internationale, expliquait ainsi :

« Des fois, il y a des gens qui disent qu'il faut apprendre le traditionnel. Oui c'est bien apprendre le traditionnel, mais tu ne peux pas apprendre le traditionnel avant de danser le moderne. Le sabar maintenant s'est modernisé, et c'est ce qui a fait que maintenant les toubabs viennent pour apprendre le sabar. C'est pas juste le traditionnel. Traditionnel, si tu le danses, c'est quelque chose de mou, c'est gai, c'est calme. [...] Le traditionnel, d'accord, tu peux apprendre ça. Mais si tu viens à Dakar, il y a un *tànnëbéér*, tu vas tout le temps t'asseoir ; parce que ce qu'on t'a appris, tu vas jamais le voir ! » Pape Moussa Sonko, Dakar, février 2017.

Pape Moussa Sonko est aujourd'hui unanimement reconnu comme le danseur le plus célèbre de Dakar. Au-delà, il s'est fait connaître pour la quantité d'élèves étrangères (japonaises notamment) qu'il a formées, aussi bien dans les danses traditionnelles que dans le genre chorégraphique *mbalax*. Issu d'une grande famille de griots et fils d'un directeur du Ballet national, il a été formé aux registres traditionnels dans les plus grandes troupes, tout en se faisant connaître pour la modernisation du sabar qu'il a impulsée. Apprécié pour sa faculté à enseigner une large palette de danses, et pour les vidéos clips qu'il réalise avec son groupe ou pour des chanteurs *mbalax* autour d'une combinaison de danses anciennes et récentes, il fait aussi figure d'exception car il représente l'un des rares artistes de sabar à avoir fait le choix délibéré de rester vivre à Dakar, plutôt que de partir en migration.

- 29 Comme le souligne ce danseur de renom, la disjonction entre les critères d'authenticité du sabar enseignés à l'étranger et la réalité contemporaine des *tànnëbéers* de Dakar est souvent remarquée par les enseignants et les élèves eux-mêmes. Selon cette perspective, la « tradition » célébrée par les artistes traditionalistes d'Europe s'inventerait au détriment et à distance de la réalité de ce que constitue le sabar d'aujourd'hui, un répertoire dynamique et mouvant. Cela tendrait à créer un fossé inopérant pour les élèves de sabar, entre l'enseignement donné dans les cours en Europe et les réalités rencontrées lors de leurs séjours au Sénégal. Ce type de discours érige un critère d'authenticité du sabar alternatif à la « tradition » : celui de localité, de vivacité et de faculté à inclure une variété d'éléments. Il affirme du même coup la dimension éminemment dynamique, changeante et évolutive du sabar, un répertoire populaire aux multiples facettes.
- 30 Le critère de la popularité locale est aujourd'hui alimenté dans le réseau transnational d'enseignement du sabar par l'augmentation du nombre de stage donnés annuellement à Dakar, par les projets affirmés par certains artistes de revenir ou rester vivre à Dakar plutôt que de faire carrière en migration, et par les nouveaux goûts et intérêts pour les danses africaines qui s'affirment en Europe. En effet, bien que certaines élèves nourries par une tendance nostalgique et une vision romantique du sabar regrettent que les danses « traditionnelles » soient oubliées, une autre partie des audiences de sabar d'Europe s'intéressent au contraire à la dimension « moderne » ou urbaine de cette danse, et à son hybridation avec d'autres mouvements. Souvent issues d'une plus jeune génération, nourrie par une ère valorisant le métissage et l'hybridité, ces danseuses formées au hip-hop, au ragga, à la *house* et à d'autres danses modernes se forment au sabar et au *mbalax*, apprenant une grande variété de *bakks* et de styles populaires, en

sus de l'apprentissage des rythmes « traditionnels ». Certaines d'entre elles considèrent le sabar comme une compétence en plus dans leurs parcours de danseuses professionnelles ou semi-professionnelles, et elles réemploient par la suite ces mouvements dans des vidéos en ligne sur Youtube, ou dans des *workshops* qu'elles dispensent en Europe. Comme la danseuse suédoise Sarah Galan, dont la chaîne Youtube et les vidéos de sabar sont suivies par 23900 abonnés, elles en viennent parfois même à s'approprier les styles des comédiens qui animent les fêtes populaires de Dakar et les vidéos des chanteurs *mbalax*, et elles participent aux challenges de danse que créent des chanteurs actuels via les réseaux sociaux.

Ainsi, alors que l'appel dogmatique à la « tradition » avait durant longtemps configuré les modalités de la rencontre se jouant dans les cours de danses africaines et de sabar, de nouveaux horizons catégoriels se créent au travers de ces mobilités et de cette nouvelle génération. Loin d'annihiler la prééminence de la tradition et son attractivité, ce nouveau paradigme de l'Afrique moderne et urbaine se superpose aux précédents, pour renouveler les attraits du sabar sous le prisme de l'hybridité et du mélange avec les vagues culturelles globalisées. Dans ce sillage, la labilité des frontières entre les dimensions « traditionnelles » et populaires du sabar est redéfinie, déplaçant le populaire dans le domaine des créations légitimes et « dignes » de représenter le Sénégal à l'étranger.

Conclusion

- 31 Depuis les années 1970 et 1980, le sabar est devenu le vecteur d'affirmation d'une identité professionnelle pour une partie des jeunes dakarois, qui s'articule non seulement autour du statut de danseur au niveau local, mais aussi autour du statut de professeur et de pédagogue, à l'intérieur de marchés internationaux. Du fait des migrations de certains danseurs de sabar et de l'émergence d'une niche pour cette pratique chorégraphique à l'intérieur du marché des danses africaines, le monde professionnel du sabar est désormais éclaté dans un champ social transnational, où se reconfigurent les logiques de légitimation de ces pratiques.
- 32 Cet article a examiné les enjeux de distinction contenus autour des critères de traditionalité ou de popularité de certaines danses du répertoire sabar lorsqu'elles sont transmises et enseignées à d'autres publics à l'étranger. Nous avons vu dans un premier temps comment la démarche d'une partie des instructeurs de sabar s'inscrivait dans une entreprise de valorisation de savoirs associés au passé, jouant sur une division entre des danses nouvelles et anciennes. La recherche des sources traditionnelles du sabar prend des tournures différentes en fonction des générations, des parcours de formation et des univers religieux des danseurs ; elle s'articule avec des représentations relatives au genre, et se fabrique en dialogue avec les attentes de certaines audiences européennes en quête d'authenticité. Dans un second temps, j'ai montré que si ces danses populaires sont dénigrées dans les discours de quelques danseurs, elles surgissent cependant dans leurs pratiques à différents moments, témoignant de la dimension inclusive et totalisante de pratiques populaires qui se développent en partie autour du sabar et de ses mélanges avec d'autres styles. De même, les échelles hiérarchiques affirmées par certains artistes en migration, qui privilégient la « tradition ancienne » au détriment des dynamiques actuelles des danses sénégalaises, sont remises en question par d'autres enseignants restés à Dakar ou par

des danseurs évoluant dans différentes sphères artistiques, qui insistent sur la valeur locale des danses « modernes » et populaires qui s'inventent en permanence dans les fêtes dakaroises.

- 33 Les oscillations et définitions en tension des valeurs du sabar se façonnent désormais en considérant les intérêts et goûts des audiences étrangères et en écho avec un contexte global de compétition des cultures nationales. Ainsi, autour des clivages entre « traditionnel » et populaire, s'affirment des statuts professionnels et des distinctions entre artistes, mais aussi des modalités de définition des danses « locales », leurs entrelacements avec d'autres formes chorégraphiques étrangères ou les identités de genre qu'elles charrient. Comme une hydre à multiples têtes, le sabar modèle différents visages en fonction des époques, des contextes et des audiences, mêlant le nouveau et l'ancien, le traditionnel et le populaire.

BIBLIOGRAPHIE

- ATERIANUS-OWANGA Alice, « "Sabar, sama thiosanou" (sabar, ma tradition). Frontières et propriété culturelles dans la transmission des danses sénégalaises en Europe », *Revue européenne des migrations internationales*, n° 3, vol. 35, 2019, pp. 153-74.
- ATERIANUS-OWANGA Alice, «Dancing an Open Africanity: Playing with "Tradition" and Identity in the Spreading of Sabar in Europe», *Open Cultural Studies*, n° 1, vol. 3, 2019, pp. 347-361, [en ligne], <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0030>, page consultée le 10 novembre 2020.
- AUDRAIN Xavier, « Devenir "baay-fall" pour être soi », *Politique africaine*, n° 94, 2004, pp. 149-165, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/polaf.094.0149>, page consultée le 10 novembre 2020.
- BANGOURA SOW Aïssatou, *Danse et genre : Processus d'androgénéisation de la danse au Sénégal*, Mémoire de master Arts et Cultures, Institut Supérieur des Arts et des Cultures, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2011.
- BARBER Karin, «Popular arts in Africa», *African studies review*, n° 3, vol. 30, 1987, pp. 1-78.
- BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BIAYA Tshikala. K., « La culture urbaine dans les arts populaires d'Afrique : Analyse de l'ambiance zaïroise », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, n° 3, vol. 3, 1996, pp. 345-70, [en ligne], <https://doi.org/10.2307/485805>, page consultée le 2 novembre 2020.
- BOURDIÉ Annie, « "Moderniser" la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre Mudra à Dakar », *Recherches en danse*, n° 4, 2015, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/danse.1096>, page consultée le 2 novembre 2020.
- BRAUN Lesley N., «Trading Virtue for Virtuosity: The Artistry of Kinshasa's Concert Danseuses», *African Arts*, n° 4, vol. 47, 2014, pp. 48-57.
- BRIANT Sarah, « Mettre en scène l'obscène. Les usages chorégraphiques du sabar par la scène contemporaine dakaroise », in FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia (dir.), *Danser contemporain : Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du sud*, Paris, Deuxième époque, 2018, pp. 137-168.

CASTALDI Francesca, *Choreographies of African Identities: Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, University of Illinois Press, 2006.

CRAVATTE Céline, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », *Cahiers d'études africaines*, n° 1, vol. 193-194, 2009, pp. 603-619.

DESSERTINE Audrey, « Une initiation diffuse à la sexualité. Le sabar des Wolof du Sénégal », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 1, vol. 59-1, 2010, pp. 89-108.

EBRON Paulla. A., *Performing Africa*, Princeton University Press, 2009.

FABIAN Johannes, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1998.

JULES-ROSETTE Benetta, MARTIN Denis-Constant, *Cultures populaires, identités et politique*, Centre d'études et de recherches internationales, Fondation nationale des sciences politiques, 1997.

LASSIBILLE Mahalia, « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire », *Cahiers d'études africaines*, n° 175, vol 3, 2004, pp. 681-690.

LASSIBILLE Mahalia, « "La danse africaine" : une catégorie anthropologisée », *EspacesTemps.net*, 22 août 2016, [en ligne], <https://www.espacestems.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/>, page consultée le 10 novembre 2020.

LEFEVRE Betty, « Des danses (africaine, contemporaine) sous le regard de l'autre : jeux d'influences et déplacements des perceptions », *Présence Africaine*, n° 1, vol. 183, 2011, pp. 65-77.

LEFEVRE MERCIER Isabelle, *Les danses noires de l'Occident : Analyse sociologique et interprétation de l'apparition en Europe d'une activité corporelle dansée : l'exemple des cours africains de Paris*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Jean Duvigneau, Université Paris Diderot – Paris 7, 1987.

MANGIN R. Timothy, *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de George Lewis, Université de Columbia, 2013.

NEVEU KRINGELBACH Hélène, « Moving shadows of Casamance: performance and regionalism in Senegal », in NEVEU KRINGELBACH Hélène, SKINNER Jonathan (dir.), *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2012, pp. 143-160.

NEVEU KRINGELBACH Hélène, *Dance Circles: Movement, Morality and Self-fashioning in Urban Senegal*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2013.

PENNA-DIAW Luciana, « La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, 2005, pp. 201-215.

PEZERIL Charlotte, *Islam, mysticisme et marginalité : Les Baay Faal du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2008.

RAOUT Julien, « Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 1, vol. 193-194, 2009, pp. 175-202.

SELWYN Tom, *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourist*, London, John Wiley & Sons Ltd, 1996.

SEYE Elina, « Performative Participation: Embodiment of Identities and Relationships in Sabar Dance Events », in DANKWORTH Linda E., DAVID Ann R. (dir.), *Dance Ethnography and Global Perspectives*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 58-74.

SEYE Elina, «Male dancers of sabar — Stars of a female tradition», *African Music: Journal of the International Library of African Music*, n° 2, vol. 10, 2016, pp. 35-56.

SWANSON Amy, «Codifying African dance: the Germaine Acogny technique and antinomies of postcolonial cultural production», *Critical African Studies*, n° 1, vol. 11, 2019, pp. 48-62.

TANG Patricia, *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*, Philadelphia, Temple University Press, 2007.

THOLON Marie Sophie, *Du sable à la scène : circulation des danses sabar et ballet manding au Sénégal, entre gueew et ballet*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction de Marina Nordera, Université de Nice, 2009.

WHITE Bob W., « Réflexions sur un hymne continental », *Cahiers d'études africaines*, n° 168, 2002, [en ligne], <https://journals.openedition.org/etudesaficaines/159>, page consultée le 2 mai 2019.

NOTES

1. Les élèves de sabar étant à 95 % des femmes, j'opte pour féminiser les termes qui les désignent.
2. L'association parisienne « cœur de sabar » définit par exemple le sabar comme « un art populaire codifié ancré dans les traditions du griotisme », voir [en ligne], <http://associations.aubervilliers.fr/danse/coeur-de-sabar/>, page consultée le 23 mai 2020.
3. Le *mbalax* est un genre musical devenu typique du Sénégal depuis les années 1970, popularisé par les chanteurs Youssou N'Dour, Omar Pene, Thione Seck ou Viviane N'Dour, et caractérisé entre autres par les sonorités de *tama* et de sabar. Voir notamment MANGIN R. Timothy, *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de George Lewis, Université de Columbia, 2013 et TANG Patricia, *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*, Philadelphia, Temple University Press, 2007.
4. BARBER Karin, «Popular arts in Africa», *African studies review*, n° 3, vol. 30, 1987, pp. 1-78.
5. NEVEU KRINGELBACH Hélène, *Dance Circles: Movement, Morality and Self-fashioning in Urban Senegal*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2013.
6. LASSIBILLE Mahalia, « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire », *Cahiers d'études africaines*, n° 175, vol 3, 2004, pp. 681-690. LEFEVRE Betty, « Des danses (africaine, contemporaine) sous le regard de l'autre : jeux d'influences et déplacements des perceptions », *Présence Africaine*, n° 1, vol. 183, 2011, pp. 65-77. LEFEVRE MERCIER Isabelle, *Les danses noires de l'Occident : Analyse sociologique et interprétation de l'apparition en Europe d'une activité corporelle dansée : l'exemple des cours africains de Paris*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Jean Duvigneau, Université Paris Diderot – Paris 7, 1987.
7. BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
8. LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était.... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 9, 1988, pp. 110-123.
9. Durant le XX^e siècle, différents pays africains ont accueilli la création de troupes chorégraphiques africaines appelées « ballets », particulièrement après les indépendances ; ils avaient pour vocation de valoriser les patrimoines culturels régionaux ou nationaux. Pour le cas du Sénégal, voir CASTALDI Francesca, *Choreographies of African Identities: Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, University of Illinois Press, 2006 et THOLON Marie Sophie, *Du sable à la scène : circulation des danses sabar et ballet manding au Sénégal, entre gueew et ballet*, Thèse de doctorat en danse, sous la direction de Marina Nordera, Université de Nice, 2009.
10. Quand il est employé par des professeurs ou associations de sabar en Europe, le terme populaire fait référence au contexte de performance originel du sabar dans les rues et fêtes

sénégalaises, à l'omniprésence ou à la vivacité de ce répertoire dans la vie publique et les créations musicales.

11. Depuis plusieurs décennies, l'anthropologie africaine engage un véritable tournant épistémologique autour de l'étude des cultures populaires, afin « de dépasser la quête fixiste de traditions tribales périssant sous les assauts de l'occidentalisation » qui avait un temps caractérisé l'anthropologie (FABIAN Johannes, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1998.), pour plutôt s'intéresser aux pratiques dans lesquelles s'engagent les citoyens africains contemporains. Il s'agit de réinscrire ces pratiques culturelles dans leur historicité, et d'éclairer les enjeux de pouvoir, les régimes de normes et les valeurs se reflétant dans leur creuset.

12. BIAYA Tshikala K., « La culture urbaine dans les arts populaires d'Afrique : Analyse de l'ambiance zaïroise », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, n° 3, vol. 3, 1996, pp. 345-70, [en ligne], <https://doi.org/10.2307/485805>, page consultée le 2 novembre 2020. FABIAN Johannes, op. cit.. WHITE Bob W., « Réflexions sur un hymne continental », *Cahiers d'études africaines*, n° 168, 2002, [en ligne], <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/159>, page consultée le 2 mai 2019.

13. BARBER Karin, art. cit., p. 10.

14. BRAUN Lesley N., « Trading Virtue for Virtuosity: The Artistry of Kinshasa's Concert Danseuses », *African Arts*, n° 4, vol. 47, 2014, p. 50. Traduit de l'anglais par l'auteur.

15. NEVEU KRINGELBACH Hélène, « Moving shadows of Casamance: performance and regionalism in Senegal », in NEVEU KRINGELBACH Hélène, SKINNER Jonathan (dir.), *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2012, pp. 143-160.

16. Cette recherche débutée en février 2017 est financée par le Fonds National Suisse de la Recherche. Outre la participation observante des situations d'enseignement, à la fois sur des événements ponctuels, des stages intensifs et des cours réguliers (plus ou moins 350 heures à ce jour), j'ai procédé à la réalisation d'une soixantaine d'entretiens semi-directifs et à un suivi de parcours de vie en circulation entre le Sénégal et l'Europe.

17. Ce qu'ont décrit et examiné plusieurs études d'anthropologie de la danse ou d'ethnomusicologie. TANG Patricia, op. cit. SEYE Elina, « Performative Participation: Embodiment of Identities and Relationships in Sabar Dance Events », in DANKWORTH Linda E., DAVID Ann R. (dir.), *Dance Ethnography and Global Perspectives*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 58-74.

18. PENNA-DIAW Luciana, « La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, 2005, pp. 201-215. DESSERTINE Audrey, « Une initiation diffuse à la sexualité. Le sabar des Wolof du Sénégal », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 1, vol. 59-1, 2010, pp. 89-108. NEVEU KRINGELBACH Hélène, « Dance Circles », op. cit., SEYE Elina, « Performative Participation », op. cit.

19. BANGOURA SOW Aïssatou, *Danse et genre : Processus d'androgénéisation de la danse au Sénégal*, Mémoire de master Arts et Cultures, Institut Supérieur des Arts et des Cultures, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2011. SEYE Elina, « Male dancers of sabar — Stars of a female tradition », *African Music: Journal of the International Library of African Music*, n° 2, vol. 10, 2016, pp. 35-56.

20. Le terme *tànnëbéer* désigne au Sénégal un type de festivité de musique et de danse qui se déroule la nuit, dans l'espace extérieur des rues ou à l'intérieur des cours familiales, et durant laquelle sont exécutées des performances rythmiques et chorégraphiques de sabar.

21. La danse *lëmbël*, qui clôture les cérémonies de sabar au Sénégal, n'est pour sa part quasiment jamais enseignée en Europe.

22. TANG Patricia, op. cit.

23. *Ibid.*

24. A l'instar de la danseuse Yama Wade, certains instructeurs installés en Europe voient *farwudjar* comme l'origine et la quintessence du mouvement sabar.
25. BRIANT Sarah, « Mettre en scène l'obsène. Les usages chorégraphiques du sabar par la scène contemporaine dakaroise », in FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia (dir.), *Danser contemporain : Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du sud*, Paris, Deuxième époque, 2018, pp. 137-168.
26. AUDRAIN Xavier, « Devenir "baay-fall" pour être soi », *Politique africaine*, n° 94, 2004, pp. 149-165, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/polaf.094.0149>, page consultée le 10 novembre 2020. PEZERIL Charlotte, *Islam, mysticisme et marginalité : Les Baay Faal du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2008.
27. Pour autant, les rythmes, les chants et les danses *baay fall* eux-mêmes sont rarement inclus dans les cours dispensés en Europe.
28. Certains professeurs expliquent par exemple privilégier *ndecc* lorsqu'ils sont face à un public débutant, car son rythme est aisé à comprendre et son tempo plus lent.
29. J'ai décrit plus en détail les contours et enjeux de cette pédagogie dans d'autres articles. ATERIANUS-OWANGA Alice, « Dancing an Open Africanity: Playing with "Tradition" and Identity in the Spreading of Sabar in Europe », *Open Cultural Studies*, n° 1, vol. 3, 2019, pp. 347-361, [en ligne], <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0030>, page consultée le 10 novembre 2020. ATERIANUS-OWANGA Alice, « "Sabar, sama thiosanou" (sabar, ma tradition). Frontières et propriété culturelles dans la transmission des danses sénégalaises en Europe », *Revue européenne des migrations internationales*, n° 3, vol. 35, 2019, pp. 153-74.
30. Voir le vidéo clip, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=38rJm14FYXU>, page consultée le 14 janvier 2020.
31. Voir CASTALDI Francesca, *op. cit.* et NEVEU-KRINGELBACH Hélène, *Dance circles, op. cit.*
32. Considérant l'absence de règles écrites et de formations codifiées autour des danses africaines comme un « danger » pour la conservation de ce « patrimoine culturel » africain, certains acteurs d'institutions universitaires et chorégraphiques de Dakar se sont lancés dans un projet de codification des danses africaines et du sabar, au travers d'un symposium tenu en Avril 2018, et d'un rapport présenté en janvier 2020. Une enseignante hollandaise de sabar (qui s'est par ailleurs formée à l'anthropologie dans ses études universitaires) était invitée au symposium. Mais à ma connaissance, peu de danseurs sénégalais qui enseignent le sabar en Europe étaient inclus dans l'événement. Voir cet article, [en ligne], <https://www.lequotidien.sn/presentation-rapport-sur-la-codification-des-danses-africaines-pour-une-reconnaissance-de-la-discipline/>, page consultée le 10 novembre 2020.
33. Hormis quelques artistes formés en parallèle dans des centres afro-contemporains comme l'école des sables, beaucoup de danseurs ne possèdent pas de reconnaissance institutionnelle de leurs compétences chorégraphiques.
34. Plusieurs centres privés ont dispensé des formations diplômantes en danses africaines, comme le centre Momboye à Paris ou le centre Tonia Schilling à Fribourg, mais il n'existe pas d'initiative publique pérenne dans ce domaine.
35. LASSIBILLE Mahalia, *art. cit.* ; LASSIBILLE Mahalia, 2016, « "La danse africaine" : une catégorie anthropologisée », *EspacesTemps.net, revue électronique des sciences humaines et sociales*, 22 août 2016, [en ligne], <https://www.espacestemp.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/>, page consultée le 10 novembre 2020.
36. BOURDIÉ Annie, « "Moderniser" la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre Mudra à Dakar », *Recherches en danse*, n° 4, 2015, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/danse.1096>, page consultée le 2 novembre 2020.
37. SWANSON Amy, « Codifying African dance: the Germaine Acogny technique and antinomies of postcolonial cultural production », *Critical African Studies*, n° 1, vol. 11, 2019, pp. 48-62.

38. EBRON Paulla. A., *Performing Africa*, Princeton University Press, 2009. RAOUL Julien, « Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 1, vol. 193-194, 2009, pp. 175-202.
39. SELWYN Tom, *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourist*, London, John Wiley & Sons Ltd, 1996.
40. CRAVATTE Céline, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », *Cahiers d'études africaines*, n° 1, vol. 193-194, 2009, pp. 603-619.
41. JULES-ROSETTE Benetta, MARTIN Denis-Constant, *Cultures populaires, identités et politique*, Centre d'études et de recherches internationales, Fondation nationale des sciences politiques, 1997.

RÉSUMÉS

Cet article examine comment le déplacement du sabar dans le marché européen des danses africaines a reconfiguré les oscillations, frontières ou navigations que les danseurs de sabar affirment entre les aspects « traditionnels » ou anciens de cette danse, et sa dimension populaire, inclusive et dynamique. Après avoir exposé les différentes danses du répertoire sabar, l'article décrit les enjeux de distinction contenus autour de la connaissance des danses étiquetées comme « traditionnelles » pour les danseurs de sabar, et l'importance de ce label dans le regard des élèves occidentales. Puis il s'arrête sur les ambiguïtés des rapports aux danses récentes, perçues tantôt comme non-professionnelles et indignes d'être représentées à l'étranger, tantôt comme marque d'une contemporanéité et d'une modernité authentiquement « locale ». Cette oscillation catégorielle entre ancien et récent, et la plasticité inhérente à ce répertoire populaire viennent nourrir les attentes et imaginaires pluriels des différentes audiences qui s'intéressent au sabar, entre la quête d'une danse traditionnelle fidèle à l'Afrique « authentique », et l'engouement pour des genres hybrides et urbains.

This paper examines how the spreading of sabar in the European market of African dances has reconfigured oscillations, borders or navigations that sabar dancers operate between the «traditional» or ancient aspects of this dance, and its popular, inclusive and dynamic dimensions. After having exposed the different dances included in the sabar repertoire, it describes issues of distinction asserted around the knowledge of dances labelled as «traditional» for sabar dancers, and the importance of this category in the eyes of Western students. In a second part, the paper explains the ambiguities of relationships with recent dances, that are on the one side perceived as unprofessional and unworthy of being represented abroad, on the other side considered as a proof of authenticity and «local» modernity. This categorial oscillation between old and recent, and the plasticity inherent to this popular repertoire answers finally to the plural expectations and imaginaries of sabar audiences and students, between the quest for a traditional dance faithful to «authentic» Africa, and the craze for hybrid and urban genres.

INDEX

Mots-clés : anthropologie, danses africaines, enseignement, genre, populaire, Sénégal, traditionnel

Keywords : African dances, Anthropology, gender, popular, Senegal, teaching, traditional

AUTEUR

ALICE ATERIANUS-OWANGA

Alice Aterianus-Owanga est anthropologue, actuellement chercheuse postdoctorante du Fonds National Suisse à l'Université de Lausanne. Après plusieurs années de recherche sur le hip-hop et les musiques urbaines au Gabon, elle travaille désormais sur les constructions identitaires et les parcours migratoires développés autour de la circulation des danses sénégalaises en France et en Suisse. Elle est l'auteure d'un nombre important de travaux sur l'anthropologie des pratiques musicales et dansées. Son livre *Le rap ça vient d'ici ! Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain* (éditions de la MSH, 2017) a reçu le Prix « Coup de Cœur » de l'Académie Charles Cros en 2018.