



**HAL**  
open science

**“ ”Lever les bras” ou ”être possédé” : le redoutable transfert de l’écriture du geste. Ethno-graphie(s) de la possession chez les Peuls WoDaaBe du Niger ”**

Mahalia Lassibille

► **To cite this version:**

Mahalia Lassibille. “ ”Lever les bras” ou ”être possédé” : le redoutable transfert de l’écriture du geste. Ethno-graphie(s) de la possession chez les Peuls WoDaaBe du Niger ”. *CORPS: Revue Interdisciplinaire*, 2016, 1 (n° 14), p. 239-248. hal-03330440

**HAL Id: hal-03330440**

**<https://hal.science/hal-03330440>**

Submitted on 31 Aug 2021

**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.

« LEVER LES BRAS » OU « ÊTRE POSSÉDÉ » : LE REDOUTABLE  
TRANSFERT DE L'ÉCRITURE DU GESTE. ETHNO-GRAPHIE (S) DE LA  
POSSESSION CHEZ LES PEULS WODAABE DU NIGER

[Mahalia Lassibille](#)

C.N.R.S. Editions | « Corps »

2016/1 N° 14 | pages 239 à 248

ISSN 1954-1228

ISBN 9782271090607

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-corps-2016-1-page-239.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# « Lever les bras » ou « être possédé » : le redoutable transfert de l'écriture du geste. Ethno-graphie(s) de la possession chez les Peuls WoDaaBe du Niger

Mahalia LASSIBILLE

Maître de Conférences au département Danse de l'Université Paris 8

Écrire la danse n'est pas chose aisée et entraîne un certain nombre de difficultés et de renoncements pour le chercheur. En premier lieu, de par le caractère éphémère du geste, on ne revient jamais sur le mouvement lui-même mais sur le souvenir qu'on en a et les traces qu'on crée. Ceci implique un double saut périlleux : celui de la perception avec ses processus de sélection, de distorsion et d'interprétation ; celui de la mémorisation avec ses rapports de force et ses espaces blancs. D'où le « rapport fictionnaire » que nous avons à la danse comme le souligne Michel Bernard (2001 : 205). De plus, elle est complexe à transcrire, ce que la multiplicité des systèmes de notation illustre. Comment rendre compte simultanément et avec précision de l'espace, du temps, de l'énergie dans un écrit ? Comment agencer un phénomène en trois dimensions sur un espace bidimensionnel sans imposer des effets graphiques qui transforment le contenu même de l'objet étudié ? Enfin, il faut considérer la « part ethnologique »

de la question. Car l'écriture renvoie sans cesse l'ethnologue aux risques ethnocentriques qui menacent sa démarche quand chaque mot implique des significations.

C'est donc une perspective réflexive qui guidera notre cheminement afin de cerner en quoi l'écrit du chercheur fabrique voire structure son sujet. Pour cela, nous emprunterons un axe ethnographique en étudiant la possession chez les Peuls *WoDaaBe* du Niger<sup>1</sup>. En effet, la première fois que j'ai observé ce phénomène, je ne l'avais pas identifié comme possession car ce qui se passait était loin des images que j'avais en tête. Cette situation de terrain me conduisit à m'interroger sur mes *a priori* de chercheur ainsi que sur la manière de décrire les manifestations auxquelles j'assistais. Dès lors, après avoir présenté la possession chez les *WoDaaBe*, j'en analyserai les caractéristiques gestuelles principales en se centrant sur leur point de vue, et je considérerai à partir de là les tensions et les questions qui se posent à l'ethnologue quant à l'écriture du geste.

## Histoires de possession

La possession, réalisée au Niger chez les *Hausa*, les *Zarma-Songhay* et les *Fulani*, n'était pas pratiquée par les *WoDaaBe* qui disaient des possédés: «Ils sont laids, bêtes, fous et méchants.» (Weneck, 1969: 9) Ils critiquaient la possession qui ne correspondait pas aux qualités de retenue valorisées dans leur code socio-moral (*mboDangaaku*, «la façon d'être *WoDaaBe*») et dans leurs danses en particulier. Or, ils réalisent aujourd'hui des danses pendant lesquelles le *bori*, l'esprit, possède la personne. Elles seraient apparues pendant les années 60<sup>2</sup>. Il faut savoir que les *WoDaaBe* ont connu une période de vulnérabilité que la sécheresse de 1968-1973 aggrava. Un ancien, De'i, fait le lien entre apparition de la possession et moments de crise en ces termes: «Après la sécheresse, les gens ont beaucoup dansé le *bori*... Avant, les *WoDaaBe* ne connaissaient pas le *bori*. Une personne s'est mise à trembler et on s'est demandé ce qu'elle avait. Alors les gens se sont mis en ligne et ont chanté. La personne s'est relevée, a chanté et a dansé. La *mooshi* est apparue... Le père du chef voulait arrêter la *mooshi* car elle prenait l'ascendance sur les autres danses. Il a menacé les jeunes qui la dansaient. Il les a empêchés. Mais, après sa mort, les gens se sont habitués. Avant, on refusait que les jeunes dansent le *bori*. Quand on a compris que les jeunes l'appréciaient beaucoup, on les a laissés et le *bori* s'est propagé. Maintenant, tous les jeunes la dansent... Tout a commencé ainsi. Le *bori* vient des *HaaBe* (non Peuls).

Il n'existait pas chez les *WoDaaBe*. Il est arrivé par contagion.» De'i souligne par le mot «contagion» l'origine exogène attribuée à ce phénomène. Il rend aussi compte de la possession comme d'une maladie, ce qui fait partie des significations accompagnant de nombreux cultes. Le possédé, attaqué par un génie, doit être soigné. Enfin, il exprime le succès de la *mooshi* auprès des jeunes et sa rapide expansion<sup>3</sup>, ce qui tient notamment au fait que, contrairement aux autres danses *woDaaBe* où hommes et femmes sont séparés, «Les filles viennent se mêler aux garçons, et ensemble en un cercle désordonné le *Moo'si* démarre... Les danseurs se remuent (très vite pour des *WoDaaBe*) et en couple ou à part se mettent à danser... Après une dizaine de minutes, un par un, les danseurs ont de violentes crises de tremblements... Possédés, les gens crient par moment, sautent en l'air en agitant les bras, tombent à terre, se roulent et en somme présentent un tableau de sabat.» (Weneck, 1969: 8)<sup>4</sup>

Cependant, lors de mes terrains dans les années 90, la possession a pris d'autres formes. Elle ne se limite plus à la *mooshi*, mais peut apparaître lors de certaines danses *woDaaBe*, ce qui montre son extension. De plus, on ne retrouve pas les transes et les mouvements décrits auparavant. Dans une danse des femmes (*fijo rewBe*) à laquelle j'assistais, alors que la danseuse suivait la chorégraphie habituelle, elle s'est immobilisée, a placé sa jambe droite devant la gauche et a balancé son poids du corps d'avant en arrière.

La tête baissée, les yeux fermés, elle a levé ses bras au-dessus d'elle, paumes ouvertes, et ses mains ont trémulé. En demandant aux spectatrices ce qu'elle faisait, elles m'ont expliqué qu'elle était possédée. «Dans la danse des femmes, elles ne lèvent pas les bras. Elles frappent des mains et font des pas. Quand elles lèvent les bras, c'est le *bori*» (De'i). Lever les bras est donc un signe incontestable de la présence du *bori* pour les *WoDaaBe*.

En se développant chez eux, la possession a intégré leurs pratiques et y a pris des traits spécifiques. On n'y retrouve pas les panthéons de génies différenciés

par leurs vêtements, leurs mouvements, leurs airs musicaux comme chez les *Hausas*. Pas d'instruments de musique non plus, mais chant, claquements de mains et de pieds. Enfin, la gestuelle y revêt une forme considérée comme spécifiquement *WoDaaBe* par mes interlocuteurs *bii korony'en*: «La différence entre la *mooshi* chez les *WoDaaBe* et chez les *HaaBe*, c'est que les *WoDaaBe* n'utilisent pas d'instrument de musique et lèvent les bras en dansant.» (Ibi) On retrouve ce geste dans toutes les danses où le *bori* apparaît. Il est par conséquent essentiel de l'analyser en détail.

## Analyses de gestes

La première fois que j'ai vu une possession, je pensais plutôt à une variation chorégraphique. J'étais ainsi dès le départ confrontée, par le terrain, à mes *a priori*. Forcée par la discipline anthropologique, influencée par les films de Jean Rouch, je me représentais la possession comme une manifestation caractérisée par des transes et une codification de gestes selon le génie incarné, ce qui était loin de ce qui se passait chez les *WoDaaBe*. Certes, comme le montre l'histoire des sciences, le chercheur ne pense pas dans un vide idéologique et n'est pas exempt de préjugés. Mais si nos présupposés socioculturels sont souvent abordés, les savoirs théoriques, les habitus scientifiques se révèlent tout aussi importants. Ainsi, des savoirs anthropologiques avaient pré-structuré mon regard comme celui d'autres chercheurs. Par exemple,

Sophie Weneck a parlé de possession «inauthentique» chez les *WoDaaBe*: «Ma première impression, d'ailleurs partagée par les Haoussas et Béri Béri qui ont pu observer ce spectacle, était que c'était inauthentique, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas véritablement possédés. Il est difficile de préciser pourquoi. Peut-être parce que les filles en pleine crise de tremblements, si leur jupe commence à tomber, trouvent moyen de la remettre en place, comme si elles étaient parfaitement conscientes et maîtresses de leur mouvements.» (1969: 9) Ces remarques reposent sur des représentations de la possession qui œuvrent dès la perception du geste, quand nos «lunettes théoriques», pour reprendre l'expression de Gérard Lenclud (1995: 3), font qu'on «ne voit que ce qu'on regarde» (p. 4).

Il devenait alors fondamental de revenir au point de vue des *WoDaaBe* en se centrant sur l'identification gestuelle établie par les participants, le lever de bras. Pour eux, ce geste les définit et les différencie des autres. Mais pourquoi cette forme précise ? Il faut savoir que la beauté physique revêt une grande place chez les *WoDaaBe* où elle répond à des critères définis. « Un homme beau a les dents et les yeux blancs, un long cou, un teint clair, un ventre plat, une grande taille, un nez droit, des lèvres étroites, le visage fin... » (Uma Barade). Les jeunes hommes cherchent à atteindre cet idéal dans leurs danses. Pour la *yaake*, ils soulignent leurs yeux de khôl, et noircissent leurs lèvres afin de faire ressortir le blanc de leurs dents et de leurs yeux. Ils placent une plume d'autruche au sommet de leurs têtes, portent des pendentifs en laiton de chaque côté du visage et revêtent une longue tunique, ce qui tend à allonger leurs corps. Puis, ils se placent en ligne et ils réalisent différentes expressions du visage : ils écartent les lèvres, écarquillent les yeux, louchent, ce qui participe à leur démonstration esthétique. Ils soulèvent leurs talons. Dos et tête droits, ils orientent leurs corps sur le chemin de la verticalité. Les jambes tendues, les talons soulevés,

une tension axiale ascensionnelle, une suspension vers le haut apparaît. On retrouve cette construction chez les posésés. L'alignement du corps est prolongé par leurs deux bras levés. Cette transformation gestuelle tend à répondre aux critères de beauté des *WoDaaBe*, contrôle du flux selon les paramètres identifiés par Rudolf Laban (1994), mouvement vertical qui va dans le sens d'un allongement du corps, étirement postural qui accentue l'élévation.

La possession a ainsi donné lieu à une véritable réinterprétation. Et quand la beauté physique participe de l'identité des *WoDaaBe*, lever les bras correspond à une définition esthético-identitaire d'eux-mêmes. Alors qu'ils critiquaient la possession pour sa laideur et en tant que pratique originaire des *HaaBe*, les deux étant liés, la forme actuelle répond à une logique d'appropriation esthétique. Pour autant, lever les bras reste une manifestation centrale de la possession selon eux : ce mouvement, exceptionnel dans leur cadre chorégraphique, exprime un état hors du commun. Dès lors comment en rendre compte ? Comment (d)écrire un geste qui paraît des plus simples tout en relatant son intensité pour les *WoDaaBe* et en respectant leurs conceptions ?

## Questions d'écrit

Le geste est souvent ce qui tend à s'absenter du texte, tant il est plus facile de nommer d'autres aspects comme les costumes, les instruments, le déroulement

général... Pourtant, il est au cœur de l'analyse de la possession. Deux moyens sont généralement utilisés pour l'écrire, les mots et la notation, chacun ayant ses

spécificités et ses limites. Les mots sont le premier et principal outil de description du geste. Cependant, outre des limites de précision, les mots comportent des risques ethnocentriques, et posent difficulté de par le processus même de catégorisation qu'ils impliquent. En effet, la possession a donné lieu à différentes interprétations. Certains chercheurs insistent sur sa fonction thérapeutique en se basant sur les liens entre possession et maladie. D'autres critiquent cette approche. Jean-Pierre Olivier De Sardan explique que si la maladie est un point de départ, il faut se méfier de «l'évidence thérapeutique» et considérer deux «filières» différentes: la possession causée par un génie socialisé qui signe une alliance, une «élection», et qui donne lieu à une cérémonie, un adoricisme; la possession causée par un génie «sauvage» qu'il faut expulser par un exorcisme, registre explique-t-il de la thérapie (1994: 11). Il ajoute que les discours actuels de «thérapisation» forment une réponse légitimante face à l'adoption critiquée de la possession (contexte islamique, influence des systèmes de santé occidentaux...). Or, il s'avère que la surinterprétation n'épargne aucune approche dès lors que la critique d'Olivier De Sardan réintroduit une filière «thérapeutique» qui serait à interroger dans ses critères de définition. Car ces problèmes tiennent en partie à l'effet de catégorisation même: une analyse en termes religieux ou thérapeutiques sous-tend la distinction entre ces champs, alors que celle-ci n'est pas toujours pertinente pour les acteurs.

On peut ajouter à cette différenciation une perspective qu'on pourrait qualifier de chorégraphique ou d'esthétique. Des chercheurs parlent ainsi de «danse de possession» ou «de génies» (Vieillard, 1932) en utilisant le vocabulaire associé, orchestre, danseurs et danseuses..., et développent des descriptions gestuelles souvent plus détaillées. Car l'angle catégoriel du chercheur change non seulement la terminologie utilisée mais aussi le contenu engagé. C'est en quoi user d'un vocabulaire chorégraphique, avec sa dimension technique et esthétique, revêt un enjeu considérable. D'un côté, il peut participer à la reconnaissance d'un aspect central dans les conceptions des acteurs comme chez les *WoDaaBe* et à une analyse approfondie du geste réalisé. Pour autant, le risque ethnocentrique se pose toujours si la description du geste repose sur notre conception de la danse puisqu'il n'y a pas forcément de catégorie comparable à la nôtre (Royce, 1980: 7-10; Hanna, 1979: 17-19...). De plus, les manifestations considérées ne se répartissent pas selon les domaines religieux, thérapeutique et esthétique comme nous les définissons. Ainsi, pour désigner ce que nous appellerions «danse», les *WoDaaBe* emploient plusieurs termes qui sont aussi appliqués à la *mooshi*. Le premier, «le jeu», ouvre un espace de compréhension bien plus vaste que le mot «danse». Les *WoDaaBe* définissent alors leur pratique par la joie c'est-à-dire par une émotion. Ils utilisent également le terme *gamol* traduit par «danse» en référence à la forme du geste. La possession devient à la fois un

rite de guérison dans les témoignages des *WoDaaBe*, un amusement pour les jeunes selon les termes utilisés avec toute son importance émotionnelle, et une danse aux règles chorégraphiques précises. Par conséquent, elle ne peut être contenue dans une interprétation unique et constante. En regard, les catégories des ethnologues ne donnent pas toute sa dimension à cette imbrication des pratiques et des notions engagées. De plus, malgré son importance pour les acteurs, la référence au « jeu » n'a pas toujours constitué un axe d'analyse central. J. P. Olivier De Sardan mentionne par exemple qu'une des phases de la cérémonie de possession chez les Songhay est dite *ganeendi*, l'« amusement » ou « fête des génies » (1994: 10), et écrit: « Nous ne sommes ni dans l'univers de la maladie ni dans l'univers de la cure, mais bien dans le domaine classique des représentations collectives, dans tous les sens du mot: car il y a spectacle qui suppose une mise en scène fort construite, cristallisée, stabilisée. » (p. 13) Ce n'est pas sans rappeler l'approche de Michel Leiris qui a introduit la notion de théâtralité (1980). Il explique que l'inconscience des possédés est un idéal et que ceux-ci ont une conduite à tenir et un scénario à suivre. Néanmoins, le possédé ne jouant pas un personnage mais étant ce personnage, Michel Leiris fait la différence entre « théâtre joué » et « théâtre vécu », autre enchâssement catégoriel. Si la composante du spectacle fut justement introduite, le « jeu » ne s'y limite pas et revêt une place sociale considérable. En comparaison, les recherches

à son sujet restent peu nombreuses, ce qui peut s'expliquer par le caractère minoratif qui lui est associé, ou peut-être justement parce qu'il ne semble pas catégoriel. C'est pourtant toute la force du jeu qu'exprime parfaitement M. Leiris: « Tant que j'étais hors du jeu, tout – effectivement – n'était pour moi que "jeu" (tantôt comédie vaine, tantôt spectacle fascinant) et je me dispersais en dérisoires velléités de rentrer dans ce jeu chaque fois que me pesait par trop mon rôle d'observateur idéal des expériences de physique. » (p. 141) Le jeu se trouve au centre de la dynamique d'emboîtements dont nous parlions.

On voit combien le choix des mots est stratégique. J.-P. Olivier De Sardan écrit à ce sujet: « je peux, comme tout ethnologue "de terrain" qui joue en permanence, consciemment ou inconsciemment, sur la traduction des termes "autochtones", induire une lecture "religieuse" ou au contraire une lecture "thérapeutique", par de simples choix lexicaux. » (1994: 9) Cela amène le chercheur à parler de « divination » ou de « diagnostic », d'« initiation » ou de « cure », de « prêtre » ou de « guérisseur », d'« adepte » ou de « patient »... Il en sera de même avec un vocabulaire chorégraphique et esthétique. Ceci montre que nos attributions catégorielles structurent nos écrits par un choix lexical qui colore très différemment le geste, ce qui est accentué par nos divisions disciplinaires. La séparation entre arts et anthropologie en particulier place l'anthropologue de la danse dans une position paradoxale. Tandis que les outils

d'analyse de la danse ont été essentiellement appliqués aux danses européennes et leurs prolongements nord-américains, les «danses d'ailleurs» ont été attribuées à l'anthropologie, ce qui en a déterminé les savoirs en termes de tradition, rite..., et qui en a éludé d'autres aspects. Nous catégorisons un phénomène multiple dès la description du geste via les mots utilisés.

Par rapport à ces limites, des anthropologues avancent l'importance de la notation (Kurath, 2005, Kaeppler, 1998...). Outre son exactitude, elle éviterait l'ethnocentrisme des mots par l'usage de signes. Pourtant, le regard du notateur est tout autant porteur d'une interprétation et une partition «ne certifie pas une autorité objective, mais la subjectivité de son point de vue» (Launay, Menicacci, 1997: 38). De plus, noter, c'est faire des choix dans la masse des signes possibles, et chaque système a son angle de vue, ce qui aura des incidences sur le contenu. Enfin, lorsque je regarde une danse, est-ce que je prends ce moment comme «représentatif» ou est-ce que je le considère comme unique? Est-ce que «la danse» consiste dans le geste de chaque interprète ou dans des «traits constants» qui se retrouveraient d'un danseur à l'autre? Le notateur note-t-il ce qu'il voit, le mouvement ou l'intention? C'est toujours la question du point de vue qui reste posée. Ainsi, Judy Van Zile explique qu'un professeur de notation «corrigea» la partition d'un danseur javanais qui avait précisé des détails de geste importants de son point de vue mais qui pouvaient être compris dans un seul signe.

Or, elle explique: «Si le but de la partition était de restituer le mouvement de la façon la plus économique possible, la version du professeur était suffisante. En revanche, si l'intention de la notation était de saisir la manière dont le mouvement était conceptualisé par le danseur et, dans ce cas, par une tradition, alors ajouter des symboles était justifié et fournissait des indications extrêmement précieuses pour la recherche.» (2005: 229) En le transposant à la possession chez les *WoDaaBe*, il s'agit de noter leur «lever de bras» sans en rester à une perspective strictement anatomique mais en tenant compte de la portée de ce geste pour eux et de leurs termes (lever, élever, soulever), pour passer de l'ossature à la chair selon l'approche de Christine Roquet (2002). Car pour un anthropologue, la précision n'a de sens qu'en étant mise en relation avec les conceptions auxquelles le geste fait écho. À partir de là seulement, les données deviennent ethnographiquement signifiantes, et passent du mouvement au geste.

Avec l'écriture, la recherche sur le geste procède d'une confrontation fondamentale que les systèmes de notation n'évitent pas. Certes, des modalités peuvent rendre compte de la «voix indigène» comme le développent les tenants du courant post-moderne. Mais ce point de vue n'est pas si simple à retranscrire quand les tensions tiennent aux outils mêmes de la recherche, outils graphiques (Goody, 1979) et outils disciplinaires entre autres. L'écriture implique par conséquent de terribles choix quand la plume du chercheur a,

quoi qu'il en soit, le dernier mot. Elle nous conduit à poser de façon aiguë la question des relations de l'anthropologue avec ses interlocuteurs. Comment passer du « je » d'une ethnologue et danseuse qui n'a, pour ma part, jamais fait l'expérience de la possession, au « tu » de son interlocuteur qui tente de verbaliser son expérience, au « il » du récit? L'identification du point de vue avec lequel le chercheur décrit le geste est indispensable à mener, ce qui nécessite un exercice réflexif constant. C'est tout l'enjeu de la traduction. Comme

le développe M. Kilani, « la traduction n'est pas assimilation de l'autre à soi, mais appréciation de la distance entre l'autre et soi » (2000: 14). L'ethnologue est appelé sans cesse à traduire c'est-à-dire à définir et analyser « ses places » selon la perspective dégagée par J. Favret-Saada (1977) tant sur le terrain que dans son écrit. Et le fait d'avoir fait l'expérience de la possession ne résout aucunement cet intrinsèque écart entre soi et l'autre<sup>5</sup>. « Je ne suis pas l'autre » est la première précaution méthodologique à intégrer.

## Conclusion

L'analyse du geste, plus particulièrement dans le cadre de la possession, a permis de renverser un certain nombre de préconçus et de filtres inhérents à l'activité scientifique, et nous a conduit à considérer les difficultés posées par l'écriture, quand des choix lexicaux en induisent une lecture religieuse, thérapeutique, esthétique etc. Considérer la possession dans sa dimension pragmatique, en y intégrant le point de vue des acteurs, permet en ce sens d'interroger les choix catégoriels auxquels le chercheur est confronté, et de réaliser combien la recherche structure dès le départ son objet d'étude. C'est en quoi « lever les bras » ou « être possédé » relève du redoutable transfert de l'écriture du geste.

Dès lors, il s'agit de prendre en compte les représentations et les pratiques des

acteurs qui ont leurs propres catégories et leurs enchâssements catégoriels. Le travail de l'anthropologue in situ n'est plus à considérer comme un produit fini élaboré dans un rapport fixe par rapport à un objet stable, ce à quoi le texte final peut donner illusion. Il s'agit d'un processus construit dans un lien fragile avec un objet mouvant, ici le geste. Loin d'une seule relation frontale entre le chercheur et ses interlocuteurs, c'est une interaction qui doit être pensée avec sa part de tensions et de malentendus. Loin d'une stricte opposition entre la variabilité de la pratique et la fixité du modèle, il s'agit d'en saisir les « jeux » pour reprendre la sémantique des *WoDaaBe*, et considérer l'écriture elle aussi comme un geste fait de « compulsions, de stratégies et de petites apocalypses » (Launay, Menicacci, 1997: 41).

## Notes

1. J'ai étudié la possession essentiellement au sein du lignage *Bii Korony'en* de la région d'Abalak (1996, 1997, 1999, 2006 pour une durée totale d'un an). J'ai également réalisé des entretiens avec d'autres lignages afin de recouper les éléments récoltés.

2. Sophie Weneck mentionne en 1966 un «récent culte de possession chez les *WoDaaBe*» et «une nouvelle forme de danse appelée *Moo'si*» (1969: 3,7). Marguerite Dupire confirme cette période d'apparition (1981: 176) et explique que les jeunes pratiquent désormais des «danses de possession que méprisaient leurs pères dans les années 50» (1996: V).

3. Sophie Weneck témoigne: «Le culte est né à Tahoua de fraîche date, et en feu de brousse, a gagné du terrain à travers les régions de Dakoro et Tanout.» (1969: 9).

4. Mette Bovin fait également référence à de violentes trances dans les années 60 (2001: 50).

5. Si Arnaud Halloy a été initié au *Xangó*, une modalité de culte afro-brésilien, il signale des similarités mais aussi des divergences entre ses ressentis et ceux de ses «frères et sœurs-de-saint» (2006: 106).

## Bibliographie

Bernard M. 2001, «Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique», dans *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, pp. 205-213.

Bovin M. 2001, *Nomads who cultivate beauty. WoDaaBe dances and visual arts in Niger*, Uppsala, Sweden, Nordiska Afrikainstitutet.

Dupire M. 1996, *Peuls nomades. Étude descriptive des WoDaaBe du Sahel Nigérien* (1962), Paris, Karthala.

Dupire M. 1981, «Réflexions sur l'ethnicité peule», dans *Mémoires de la Société des Africanistes* (Itinérances... en pays peul et

ailleurs – Mélanges à la mémoire de P.F. Lacroix), t. II, pp. 165-181.

Favret-Saada J. 1977, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.

Goody J. 1979, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (1977), Paris, Éditions de Minuit.

Hanna J.L. 1979, *To dance is human. A theory of non verbal communication*, Austin, University of Texas Press.

Halloy A. 2006, «"Un anthropologue en transe". Du corps comme outil d'investigation ethnographique», dans Noret J & Petit P. (éds.), *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, Paris, Publibook, pp. 87-115.

Kaeppler A. 1998, «La Danse selon une perspective anthropologique», dans *Nouvelles de danse*, N°34-35: 24-46.

Kilani M. 2000, *L'Invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique* (1994), Lausanne, Payot.

Kurath P. G. 2005, «Panorama de l'ethnologie de la danse», dans Grau A. & Wierre-Gore G. (éds.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, pp. 43-76.

Laban R., 1994, *La Maîtrise du mouvement* (1950), Arles, Actes Sud, coll. Art de la danse.

Launay I. & Menicacci A. 1997, «Petites notes sur la notation de la danse», dans *Funambule*, N° 5: 31-41.

Leiris M. 1980, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (1958), Paris, Le Sycamore.

Lenclud G. 1995, «Quand voir, c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique», dans *Enquête*, N° 1: 113-129.

Olivier De Sardan J-P. 1994, «Possession, affliction et folie: les ruses de la théra-

- pisation», dans *L'Homme*, t. 34, N° 131: 7-27.
- Roquet C. 2002, *La Scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Paris, Thèse de l'Université de Paris VIII dir. Tancelin P. & Godard H.
- Rouch J. 1955, *Les Maîtres fous*, film documentaire, 28 mn.
- Royce Peterson A. 1980, *The anthropology of dance (1977)*, Bloomington /London, Indiana University Press.
- Van Zile J. 2005, «Noter la danse: comment et pourquoi?», dans Grau A. & Wierre-  
Gore G. (éds.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, pp. 221-234.
- Vieillard G. 1932, «Note sur deux institutions propres aux populations peules d'entre Niger et Tchad: le soro et le gerewol», dans *Journal de la société des Africanistes*, t.2, fasc. 1, pp. 85-93.
- Weneck S. 1969, «Culte de possession et rites de transe traditionnels chez les Peuls semi-nomades du Niger», dans *Bulletin du centre Nigérien de Recherches en Sciences Humaines*, N° 3: 3-16.