



HAL
open science

Danses et percussions sabar et ballet manding au Sénégal

Marie Tholon

► **To cite this version:**

Marie Tholon. Danses et percussions sabar et ballet manding au Sénégal: Entre gueew et ballet, quels corps pour quelles pratiques?. Actes de Corps et Savoir Colloque pluridisciplinaire 2008, Marie Tholon; Alexandre Coutté; Sébastien Poinat, Oct 2008, Nice, France. hal-03441117

HAL Id: hal-03441117

<https://hal.science/hal-03441117>

Submitted on 22 Nov 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.

Danses et percussions *sabar* et *ballet manding* au Sénégal

Entre *gueew* et ballet, quels corps pour quelles pratiques ?

Marie Tholon

Doctorante en Art, spécialité Danse. Allocataire monitrice à l'Université de Nice Sophia Antipolis. Laboratoire R.I.T.M.

Les danses et percussions *sabar*, en tant que pratiques retrouvées dans le *gueew* sont essentiellement présentes sur le territoire nord sénégalais et peuvent être considérées comme des formes endogènes alors que les danses et percussions *ballet manding* sont issues des pratiques du Mali, de Guinée, de Casamance, transposées sur les scènes et diffusées majoritairement par les ballets nationaux ouest africains depuis la période des indépendances. Ces formes musico-chorégraphiques *ballet manding* rencontrent depuis un franc succès au Nord du Sénégal, notamment auprès des jeunes praticiens et de la nouvelle génération d'artistes. Après avoir introduit et contextualisé les formes musico-chorégraphiques *sabar* et *ballet manding*, nous poserons un regard sur les acteurs qui s'approprient ces savoirs. Une analyse comparative des identités chorégraphiques *sabar* et *ballet manding* laissera apparaître certains savoirs nécessaires à leur apprentissage. Nous découvrirons ensuite que les modalités d'incorporation des savoirs musicaux et chorégraphiques varient en fonction du genre et du milieu dont sont issus les apprenants.

danse, percussions, musique, *sabar*, ballet manding, genre, Sénégal, corps, griot, artiste, processus de transmission

Sabar dances and percussion, as practices of the *gueew*, are present in the North of Senegal, and could be considered as endogenous forms. *Ballet manding* dances and percussion came from social practices of Mali, Guinea, Casamance transposed on stage and diffused by the west african national ballets since the independence years. These musico-choreographic forms are successful in the north of Senegal, notably at young people and at the new artist's generation.

After the introduction and contextualization of these forms *sabar* and *ballet manding*, we will observe the actors who appropriate these knowledges. A comparative analysis of the choreographic identities *sabar* and *ballet manding* will let appear some various knowledge in their apprenticeship. Then we will discover that the modalities of incorporation of the musical and choreographic knowledge are changing with the gender and the social milieu of the learners.

Introduction et contextualisation

La présente étude est issue d'une recherche effectuée de manière diachronique entre 2004 et 2008. Elle s'est déroulée au nord du Sénégal¹, dans la communauté rurale de Yenne, aux environs de Toubab Dialaw. Le terrain de recherche est rural, localisé en bordure de mer, situé à 60 km au Sud de Dakar.

Le terme *sabar* est polysémique. *Sabar* renvoie à :

- un ensemble de formes chorégraphiques.
- un ensemble de formes musicales, de pratiques scéniques et sociales.
- l'ensemble des tambours composant les polyrythmies *sabar*.
- l'événement *sabar* c'est-à-dire réunion dans un *gueew*² des spectateurs, danseurs et batteurs, en diverses occasions.

Les danses et percussions *ballet manding* retrouvées au Sénégal sont issues de pratiques provenant principalement de Casamance, du Mali et de Guinée, transposées sur les scènes et diffusées, depuis la période des indépendances, dans le monde par les ballets nationaux ouest africains afin de restaurer une identité mise à mal pendant la dernière période de colonisation. Ces danses et musiques rencontrent aujourd'hui un franc succès dans la région étudiée, dominent les répertoires des ballets rencontrés et s'introduisent peu à peu au sein du *gueew* lors de baptêmes, *tanneber*³ et diverses animations.

Le succès des *danses et ballet manding* récemment apparues sur le terrain d'investigation et l'engouement de la jeune génération pour ces pratiques s'expliquent par différents facteurs, à la fois socio-historiques, esthétiques, idéologiques, identitaires et économiques.

Aujourd'hui au cœur de la plupart de ces occasions de fêtes socioculturelles, les danses et musiques *sabar* peuvent être considérées comme endémiques puisque leur apparition au nord du Sénégal remonterait, d'après les recherches ethnomusicologiques de Patricia Tang, au XIV^e siècle⁴.

Les rassemblements autour de la musique et de la danse dans le *gueew* peuvent s'effectuer autour de rituels sociaux⁵, de rituels calendaires⁶ et d'événements circonstanciels⁷. Dans le cadre spectaculaire, le *sabar* est retrouvé lors des spectacles de *simb* (faux lions) ayant lieu dans un *gueew*, dans la danse des clips vidéo de *m'balax* (musique de variété sénégalaise), mais aussi transposé sur scène au sein de

¹ Le Sénégal étant pratiquement séparé en deux parties par la Gambie

² Cercle formé par les spectateurs et les musiciens au centre duquel ceux qui le désirent viennent danser. Ce cercle se forme au cours d'un *sabar* ou d'un *tanneber* (événement *sabar* nocturne) dont l'organisation est liée à des rituels du cycle de la vie, des rituels calendaires ou des événements occasionnels.

³ Un *tanneber* est un « événement » *sabar* nocturne.

⁴ TANG, P., *Masters of Sabar : Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphie, Temple University Press, 2007, 209p., p.25.

⁵ Tels les *tack* (mariage), *laban* (fête de la première nuit des jeunes mariés), *cietel* (emménagement de la mariée dans la famille du mari), *n'gente* (baptême), *kassack* (fête à l'issue de la circoncision), *n'doëpp* (danse thérapeutique)

⁶ Comme la *tabaski* (fête du mouton), *tamkharite* (dixième jour du nouvel an musulman), *korité* (fin du ramadan),

⁷ Il peut s'agir de *tanneber* (animation de *sabar* nocturne), *simb* (animations des faux lions), *khumbel* (animation sonorisée avec musique), soirée sénégalaise (soirée discothèque avec passage de concert live *sabar*).

“programme *sabar*” dans les ballets où sont interprétées des danses *ballet manding*, ballets présentés en diverses occasions (manifestations culturelles, politiques...). Les événements lors desquels on peut découvrir les musiques et danses *ballet manding* ont principalement lieu la nuit, au cours de *tanneber*, de spectacles ou de soirées sénégalaises.

Les instruments et les savoirs musicaux

L’orchestre de *ballet manding* est guidé par le soliste armé de son *jembe*. Cet instrument est la percussion la plus connue du continent africain, médiatisé au cours des tournées des grands ballets africains qui ont sillonné le monde depuis les années des indépendances africaines.

Ce tambour appartient à la classe des membranophones par percussion. C’est un tambour à calice ou en gobelet, tambour sur pied. D’autres musiciens au *jembe* accompagnent le soliste. Ils se nomment *jembe accompagnement*, ou *accompagnement*.

Les *dunun* créent le socle de la polyrythmie et sont constitués de trois tambours de taille croissante : le *kenkeni*, le *sangban*, et le *dununba*. Ils appartiennent également à la classe des membranophones par percussion, dont la configuration est un tambour tubulaire à deux membranes. Ce sont des bi-membranophones de type tambours cylindriques.

Une des peaux du *dunun* est frappée à l’aide d’une mailloche de bois tandis que l’autre main frappe, à l’aide d’une tige en fer, une cloche métallique accrochée au cordage du *dunun*.

Tandis que certains *jembe* jouent un accompagnement, un autre *jembe* «soliste» marque la danse et improvise sur la polyrythmie en place. Les lignes de basses jouées par le *sangban*, le *kenkeni* et le *dununba* représentent les lignes harmoniques. Ces instruments peuvent être complétés par des *bala*, des *kora*, des *bolons*, des *riti* (violons) et par des tambours de l’orchestre *sabar*.

D’après le *Dictionnaire de la musique*⁸, la polyrythmie se définit par la superposition de plusieurs parties ayant chacune un rythme différent et dont les accents d’appuis ne coïncident pas entre eux. Serge Blanc⁹ explique que « le rythme est généralement composé d’une superposition de différentes cellules rythmiques entrecroisées qui s’imbriquent les unes dans les autres engendrant de ce fait une polyrythmie riche et variée».

Les lignes de basses jouées par le *sangban*, le *kenkeni* et le *dununba* représentent les lignes harmoniques. Tandis que certains *jembe* jouent un accompagnement, un autre *jembe* «soliste» « marque » la danse et improvise sur la polyrythmie en place. En outre des connaissances musicales nécessaires au jeu du soliste, ce dernier doit avoir une connaissance des savoirs chorégraphiques. Les savoirs relatifs à la structure des phrases, leurs organisations spatiales et temporelles affineront la qualité de son jeu. Bien que toutes les parties puissent être groupées et permutées à souhait, disons que le premier accompagnement est construit pour soutenir la ligne du *sangban* qui représente le «cœur» du rythme. En effet, sur la structure du *sangban* s’articulent toutes les parties. Le *dununba*, de timbre plus grave, lui répondra et variera

⁸ *Dictionnaire de la musique*, sous la dir. De M.Vignal, Paris, Larousse-Bordas, 1999.

⁹ BLANC, S., *Percussions Africaines, le tambour djembe*, Epone, Hexamus, 1993., p.43.

également en fonction du *jembe* soliste et de la danse. Les cloches des lignes de basse se répondent et forment un chant. Elles servent de canevas, d'accroche pour l'ensemble des trois *dunun*. Le second accompagnement, lui, répondra au premier *jembe* tant sur le plan des timbres que de la polyrythmie.

Les rythmes *sabar*, nommés *ritm* en wolof, sont organisés en système polyrythmique. Le plus souvent on les nomme par leur nom respectif (*Cee bu jeen*, *Bara M'baye*...). Chaque instrument est doté d'un accompagnement particulier qui diffère selon les rythmes. Les différents accompagnements se juxtaposent les uns aux autres et forment ainsi le rythme.

Régulièrement les rythmes sont ponctués par des *bàkk*. Un *bàkk* peut se définir comme une phrase musicale, plus complexe que celles composant les rythmes, introduite dans la polyrythmie et jouée à l'unisson par l'ensemble de l'instrumentarium.

Les tambours de l'orchestre *sabar* sont composés du *n'der*, du *thiol*, du *m'beng m'beng*, du *gorong* et du *tungune*. Ces tambours sont également des membranophones par percussion. Joué à l'aide d'une baguette dans une main, le système de *doum back*, constitué par l'alternance de sons ronds et secs, est un principe qui structure les rythmes *sabar*. Tout comme dans la musique ballet manding, le soliste de *sabar* doit étendre ses connaissances à la danse et anticiper les mouvements des corps des danseurs afin de perfectionner la qualité de son jeu.

Alors que tous les accompagnements et le soliste sont armés d'un *jembe* dans les polyrythmies *manding*, dans le *sabar* tous les accompagnements sont frappés sur des tambours différents. En outre, le solo peut être soit joué soit par le *n'der* soit par le *thiol*.

Les rythmes commencent par une phase introductive jouée par le soliste (généralement au *n'der*, parfois au *thiol*), précisant à l'assemblée des batteurs quel rythme va être joué, et ainsi quel accompagnement ils vont être conduits à tenir. Les accompagnateurs (généralement *tungune*, *gorong*, *m'bëng m'bëng*, *thiol*) peuvent répondre à cette introduction en entrant à l'unisson dans un système de questions-réponses avec le soliste.

Les musiques *ballet manding* et *sabar* sont dotées de spécificités qui leur sont propres. Toutefois, il existe certaines ressemblances dans les structures musicales *sabar* et ballet manding qui permettent aux percussionnistes de transposer une partie de leur savoir en passant d'une pratique à l'autre. Qu'en est-il de la danse et des savoirs que les danseurs ont à incorporer ?

Les savoirs dansés *sabar* et *ballet manding*

Les danses *manding* et *sabar* ne possèdent pas la même esthétique chorégraphique, ce qui va nous permettre de les lire de manière comparative.

	<i>Sabar</i> ¹⁰	<i>Ballet manding</i>
Schéma corporel		
tête / nuque	Peu de mobilité, focus à terre, vers l'avant (face soliste), légèrement en l'air, invariabilité du regard	Mobilité sur chaque temps, ou tous les deux temps : Flexions, inclinaisons, rotations, circumductions Articulation en connexion avec le buste

¹⁰ Sont particulièrement analysées ici les danses du groupe Wolof.

		Focus fixe, vers l'avant après l'appel final, uniquement dans l'immobilité
bras, mains / épaules, coude, poignets	Répétitions de circumductions, Amplitude variable Mouvements des bras peu définis dans l'espace, Peu de symétries Mains peu mobilisées	Pluralité de combinaisons : circumductions, flexion/extension, anté/rétropulsion... Amplitude des mouvements des bras Implication des mains et poignets dans le mouvement (alternance de pronation et supination).
ceinture scapulaire	Tronc peu impliqué dans le mouvement, Fixité, rigidité, buste tenu, tête droite dans le prolongement du buste	Mobilité du buste, Forte implication de la ceinture scapulaire, pluralité de combinaisons possible
ceinture pelvienne / hanches	Ouverture et forte mobilisation de l'articulation de la hanche : adductions et abductions couplées à une rotation interne de l'articulation des hanches	Bassin en apesanteur, sur jambes légèrement fléchies Articulation de la hanche moins sollicitée.
jambes, pieds, hanches, genoux, cheville	Dans le premier saut : Flexion de la hanche et extension de la jambe en l'air (prééminence : droite si droitier et inv.). Articulation du genou légèrement fléchie, laxe. Appuis pieds à plats (jamais d'extension de la cheville) Prédominance de pas sautés, marche dans la phase d'introduction et dans le <i>bàkk</i> . Quelques girations.	Parallélisme dans les pieds, genoux, hanches. Pluralité de combinaisons possibles (marche, sauts, triplettes, chassés, tours) Parallélisme franc, appuis pieds en 2 nd e , à plats Prédominance de pas marchés
Paramètres du mouvement		
Espace	Symétrie centrale Espace supérieur et intermédiaire (rarement inférieur, au sol) Positionnement majoritairement face soliste, mais peut-être vers « 4 points cardinaux »	Symétrie centrale, axiale Espace supérieur et intermédiaire (rarement inférieur, au sol) Positionnement majoritairement face soliste, plus rarement face public
Temps	Cadence musicale élevée, 150-200 BPM Corrélation entre cadence du mouvement et cadence musicale. Courte durée d'intervention, entre 5 et 30 secondes dans le <i>gueew</i>	Cadence musicale élevée, 150-200 BPM Corrélation entre cadence du mouvement et cadence musicale. Courte durée d'intervention, entre 15 et 25 secondes, dans le <i>gueew</i>
Poids et organisation gravitaire	Prédominance de pas sautés avec appuis rebondis sur le sol Jeux avec la gravité dans les sauts et le déséquilibre surtout dans les interventions des hommes.	Prédominance de pas marchés. Appuis rebondis lors des sauts. Appuis laissant entrer le poids dans le sol lors de la marche. Absence de chutes.
Energie et dynamique	Flux en alternance saccadé et continu Qualité de projection vigoureuse, percussive, vive Dynamique : alternance continue et impulse (accent au début de la phrase puis suspension), surtout dans le <i>danël</i>	Flux continu ponctué d'accents. Jamais immobile plus d'un temps Qualité de projection vigoureuse, vive Dynamique : alternance continue et impulse (majoritairement pendant les <i>break</i>)

Forme	Amplitude des mouvements, parfois dans les limites de la kinesphère (surtout dans le cadre scénique). Pluralité de combinaisons de mouvements dans le cadre scénique. Plusieurs phrases d'introduction, nombreux <i>bàkk</i> .	Amplitude des mouvements jusqu'à la limite de la kinesphère, Pluralité de combinaison de mouvements, changement de forme à chaque phrase.
Moteurs	Principalement genoux, épaules, coudes	Principalement tête, dos, genoux

La danse *ballet manding* offre diverses combinaisons dans les segments corporels, ce qui la différencie de la danse *sabar*. Ceci au niveau des mouvements des bras, dans les appuis (alternance de différents sauts et de marche, triplettes), dans les mouvements de tête (flexions, inclinaisons, rotations, circumductions), dans la tenue du buste (élévation et translation de la ceinture scapulaire).

Par ailleurs, la pratique de la danse *ballet manding* demande une certaine puissance musculaire et de l'endurance dans la mesure où un tableau de ballet dure 10 à 15 minutes, à plus de 150 B.P.M. Cette puissance musculaire nécessaire connote une forme de masculinité où les corps s'apparentent à des sculptures musculaires¹¹. Au Sénégal, le culte du corps et assez présent chez l'homme, notamment sur mon terrain d'étude où certains s'entraînent plusieurs heures en fin d'après-midi pour l'entretien corporel ou pour pratiquer la lutte.

Portons à présent un regard sur quelques éléments de ressemblance :

Au niveau de la musique, précisons que les deux répertoires sont joués par des instruments percussifs. La structure, dans les deux cas, est une organisation polyrythmique où une imbrication entre la musique et la danse est mise en place au sein de laquelle les corps jouent avec les sons des instruments et leur résonance.

Au niveau du langage chorégraphique, retenons des segments corporels vifs, centripètes, qui explorent les limites de la kinésphère, surtout dans le cadre des pratiques de scène où les mouvements sont amplifiés. Un relâchement de la tension musculaire dans certains des mouvements caractérise ces deux danses bien que la qualité de projection soit vive et vigoureuse. Une forte variation du tonus musculaire est retrouvée dans ces deux danses où contractions et relâchements alternent de manière continue. La symétrie est moins présente dans la danse *sabar* que dans la structuration de la danse *ballet manding*. Le principe de répétition est retrouvé dans les deux formes chorégraphiques. Au sein des deux premières phases du *sabar*, les phrases chorégraphiques sont répétées à plusieurs reprises. Toutefois, en contexte scénique, les phrases chorégraphiques composant la première phase de l'intervention dansée sont démultipliées en plusieurs phrases différentes, avant d'attaquer la phase de saut.

Enfin, notons que dans les deux cas, les danseurs et les musiciens ont besoin de développer la connaissance de savoirs nécessaire au "poste opposé". Ainsi, la connaissance de la structuration polyrythmique, des positions des appels du soliste et des *bàkk* est nécessaire aux danseurs tout comme la connaissance du vocabulaire des phrases chorégraphiques et l'agencement de ces dernières dans l'espace doivent être connus des musiciens.

¹¹ NEVEU KRINGELBACH, H., *Le poids du succès : construction du corps, danse et carrière à Dakar*, dans *Politique Africaine* n°107, Paris, Karthala, 2007, pp. 81 à 101.

Il existe des points communs entre la matière chorégraphique *sabar* et ballet manding. Toutefois, les danses *sabar* et ballet manding possèdent chacune un vocabulaire, une structure et une esthétique qui leurs sont propres. Elles offrent au danseur une expérience dansée singulière.

Les praticiens et leurs savoirs

Des savoirs musicaux qui s'incorporent en différents espaces, à des moments de vie différents

Les batteurs sont "traditionnellement"¹² issus des familles de griots. Depuis quelques décennies les tambours sont également frappés par des artistes¹³, issus d'autre groupe que celui des griots. Ces artistes incorporent ces savoirs soit au sein de familles de griots percussionnistes par lesquels ils peuvent être "adoptés", soit au sein des nombreuses troupes de ballets. Ainsi distingue-t-on deux modes d'entrée dans la pratique des percussions : une découverte précoce dans le cadre familial des griots et une découverte plus tardive par les pairs, pour les artistes. Précisons que ces artistes rencontrent souvent des difficultés à affirmer leur passion au sein de leur famille. Le statut d'artiste n'est pas très bien reconnu et la proximité des griots mal vue dans cette société. Notons que la caste des griots est située en bas de l'échelle sociale et économique du Sénégal¹⁴ et que réaliser des alliances avec ces familles n'est pas toujours souhaitable.

Frapper les tambours est une activité principalement masculine où la femme ne trouve guère sa place¹⁵. Le célèbre percussionniste Doudou N'Diaye Rose a cependant mis sur scène des percussionnistes non-griots voire même féminins et ainsi bousculé les habitudes. Sur la région de Toubab Dialaw une femme percussionniste, N'deye Seck, a pu être recensée. Les femmes ont une large place dans les chants et dans la danse. Si elles ne sont pas considérées comme musiciennes, les femmes artistes sont tout à fait capables de chanter les sons des instruments constitués en phrases musicales afin de parfaire leur apprentissage chorégraphique.

Quant aux batteurs de *ballet manding* rencontrés sur le terrain, ce sont de jeunes hommes, de 17 à 30 ans, qui se sont formés au sein des ballets, dans la région ou à Dakar. La seule percussionniste de la région, N'Deye Seck, pratique également les percussions manding. Toutefois, elle est plus souvent visible avec un *sabar*.

¹² J'emploie les guillemets tant Gérard Lenclud, dans ces articles, nous convie à utiliser ce terme avec précaution. *La tradition n'est plus ce qu'elle était...* <http://terrain.revues.org/index3195.html>. Qu'est-ce que la tradition ?, dans M. Detienne (sous la dir.), *Transcrire les mythologies, tradition, écriture, historicité*, Paris, Albin Michel, 1994.

¹³ Le terme artiste est emprunté au français et employé tel quel dans la langue wolof. Dans le milieu de la danse et des percussions, il renvoie aussi bien aux hommes qu'aux femmes, et tant aux danseurs qu'aux musiciens.

¹⁴ DIOP, A., *La société wolof : tradition et changements, les systèmes d'inégalité et de domination*, Paris, Khartala, 1981, 355p.

¹⁵ Kirsten Marshall a cependant entrepris des recherches sur les femmes percussionnistes au Sénégal.

Des savoirs chorégraphiques variant selon le genre et les lignages des acteurs qui les incorporent

Les enfants des deux sexes, les jeunes filles et les femmes dansent le *sabar*. La danse n'apparaît pas comme un objet genré pour les enfants qui s'adonnent en *sabar* et sur les rythmes *m'balax*¹⁶. Les hommes non musiciens ne sont pas conviés à ces événements dansés, jugés « sataniques » et « décomplexés » au regard des convenances sociales et religieuses. Seuls certains membres de familles de griots, adolescents et adultes ainsi que des danseurs artistes (non-griots) dansent le *sabar* en public.

Adolescents et adultes, hommes et femmes confondus, pratiquent les danses *ballet manding*. D'ailleurs, les hommes préfèrent danser le *ballet manding* que les danses *sabar*. Cette préférence s'explique par divers facteurs :

- socio-historiques : le premier ballet ouest africain était composé de danseurs des deux sexes, hommes et femmes. Les percussions et danses *manding* y trouvaient une large place. Le brassage des populations a favorisé la diffusion des savoirs et pratiques musico chorégraphiques.
- économiques : les ballets *manding*, (percussions et danses) offrent des possibilités d'ascension économique ainsi que des possibilités d'émigration.
- identitaires : le *sabar* est conventionnellement une « danse de femmes ».
- esthétiques : différences entre esthétiques *sabar* et *ballet manding*¹⁷ et proximité avec la structure chorégraphique de la danse des lutteurs¹⁸.

Le *sabar* dansé dans la rue au sein d'un *gueew* offre une potentialité d'expression aux femmes. C'est un moment de joie, de liberté, de rigolade où celles qui le désirent peuvent venir au centre du cercle, individuellement, pour y effectuer quelques pas de danse avant de retourner s'asseoir quelques dizaines de secondes plus tard. Effectuer quelques pas de danse est une expression sous laquelle s'entremêlent différentes ambitions :

D'une part, un désir hédoniste émerge dans lequel ressentir de la joie et procurer du plaisir à l'assemblée est préconisé. Ceci en effectuant de beaux pas de danse certes, mais surtout en provoquant sans tomber dans la vulgarité, ou en faisant naître le rire du public par une mise en scène et/ou un vocabulaire atypique.

D'autre part, un désir identitaire : le corps exprime une part de l'identité du sujet. Nous entrons dans une forme d'affirmation de la personnalité au sein du groupe via le mouvement dansé. Le Sénégal est un pays où la notion de communauté est prépondérante : la famille, le groupe d'âge (*mass*), les tontines¹⁹. S'affirmer dans la

¹⁶ Musique et danse populaire actuelle diffusée à la radio, à la télévision sénégalaise et en discothèque. L'orchestre du *m'balax* est composé d'instruments « modernes » comme les guitares, guitares basses, batteries, claviers mais également et toujours d'une batterie de *sabar*.

¹⁷ Bien que les instruments soient structurés polyrythmiquement dans les deux orchestres *sabar* et *manding*, les percussions, les rythmes, les notes, les phrases, le système de structuration diffèrent. Il en est de même pour la danse : la structure chorégraphique, le vocabulaire, les énergies diffèrent entre les danses *sabar* et *ballet manding*.

¹⁸ Degré de flexion élevé des jambes ; investissement du corps dans les niveaux bas et moyen ; présence de marche (alors que le *sabar* est davantage constitué de pas sautés) ; segments des bras parfois rectilignes (alors que le *sabar* est constitué principalement de segments circulaires).

¹⁹ *Tuur* ou tontine : Les femmes s'associent, se regroupent selon leur *mass* (groupe de même âge à 3 ans près), cotisent, formant ainsi un système d'épargne mutuel. Chaque semaine, chez l'une d'entre-elles (c'est son « *tuur* »), c'est un moment d'échange et de partage autour de discussions liées

danse devant l'assemblée, seul au milieu des regards, est rendu possible dans ce nouvel espace temps créé par l'événement *sabar*. S'affirmer devant ses coépouses est également porteur d'un enjeu singulier. Alors le *sabar* devient le lieu où l'on dévoile et cache ce qui ne doit conventionnellement pas être dévoilé dans l'espace social. Vêtues de plusieurs pagnes qui se structurent en différentes couches dissimulant les jambes, les femmes jouent à entrouvrir les jambes et à soulever ces différentes strates de tissus afin que puissent apparaître leurs pagnes les plus intimes (*bethio*²⁰), leurs jambes, leurs genoux et pour les plus osées d'entre elles, leurs cuisses.

Nous sommes à la fois dans l'espace du jeu, de la rivalité entre femmes²¹, de la provocation des condisciples et de l'homme symbolisé par la présence des quelques batteurs²², mais également dans une forme de rituel où la transmission des savoir-faire en matière de séduction se transmet des aînées aux apprenantes.

Si la plupart des hommes ne dansent pas dans le contexte du *gueew* c'est aussi parce que ces derniers craignent les effets négatifs du *cat*²³, du mauvais œil, et de l'assimilation dont ils pourraient faire l'objet avec l'homosexualité. En effet, certains hommes sont qualifiés d'homosexuel *-goorgiggen*²⁴ dans la mesure où ils pratiquent la « danse des femmes »²⁵. Au Sénégal l'homosexualité est considérée comme une mauvaise maladie transmissible venue de l'occident. Au terme de l'article 3.913 du Code pénal sénégalais, les actes homosexuels sont punissables d'un emprisonnement d'un à cinq ans et d'une amende de 100 000 à 1 500 000 francs CFA (entre 150 et 2 300 euros). Le scandale de *Petit M'bau* qui a éclaté en 2008 lors de la révélation publique d'une union de deux homosexuels masculins, a développé l'animosité de la population sénégalaise à l'égard des homosexuels. Un artiste musicien avec lequel j'ai pu travailler m'a confié avoir dû cesser sa précédente activité de danseur compte tenu de la présence d'homosexuels dans la troupe de danse car il craignait de devenir comme eux. S'identifier à la femme dans la danse n'est plus accepté par les conventions sociales, mais relève de l'interdit, ainsi qu'en témoigne la réaction vive et hostile de la population face aux *tanneber* organisés par les *goorgiggen*²⁶. L'homme doit danser « comme un

au ménage, au commerce, à la sexualité, au chômage, à la cuisine, au foyer, à la beauté, selon une interview d'A. Diallo, juin 2008.

²⁰ Petit pagne, généralement raffiné, porté sous le pagne.

²¹ Précisons que nous sommes dans une société musulmane à plus de 90%. La polygamie est courante dans les ménages. L'homme peut épouser jusqu'à quatre femmes. Le nombre de femmes épousées est corrélé avec le pouvoir, la puissance financière et la notoriété. Ainsi, plus « l'homme a de femmes », plus il prend de valeur au sein de la communauté. L'homme a donc le droit de courtiser même s'il est marié alors que cela est proscrit chez la femme.

²² Bien que les *sabar* ou *tanneber* soient constitués d'un public féminin, certains jeunes hommes sont spectateurs de loin, derrière des palissades, sur des toits...

²³ Littéralement : bout de la langue. Synécdoque relative au pouvoir négatif opéré par la parole.

²⁴ Le terme wolof *goorgiggen* se traduit littéralement comme homme-femme. Cependant, les Sénégalais le traduisent comme « homosexuel ». Ce terme est attribué aux hommes dans la mesure où d'après mes entretiens, l'homosexualité n'est pas conçue comme pouvant exister chez les femmes.

²⁵ Ce que Luciana Pena Diaw a précisé dans le titre de son article : « La danse *sabar*, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal », dans Cahiers de musiques traditionnelles, N°18, Genève, 2005, 16p.

²⁶ Lors d'un *tanneber* organisé par des *goorgiggen* dans un quartier dakarois en juin 2008, la population a jeté des pierres et des débris, ce qui a amené à la fuite des homosexuels et spectateurs

homme » aujourd'hui, alors qu'il y a encore quelques années certains hommes s'identifiaient aux femmes pour pouvoir danser²⁷.

Pour danser le *sabar*, et le pratiquer dans un contexte de spectacle vivant (danses accompagnées de chants et d'instruments de musique joués par des batteurs), l'homme doit trouver des stratégies. Afin de pallier l'interdit de pratiquer la danse dans le contexte du *gueew* il choisit d'affirmer sa masculinité dans la danse.

Les acteurs pratiquant les danses *ballet manding* sont principalement de jeunes individus. Depuis l'ouverture du centre « Les Enfants d'Ornela », divers cours de danse « ballet manding » sont offerts à certains enfants, *xale*, et adolescents, *janq*, depuis juillet 2008. La demande étant conséquente, les enseignants ont dû effectuer une sélection pour enseigner à un groupe composé d'une cinquantaine d'apprentis danseurs. Alors que les deux enseignantes habitent à Toubab Dialaw, les percussionnistes viennent chaque semaine de Dakar. Les deux autres groupes de la région sont composés de jeunes adultes, dont les âges s'échelonnent de 16 à 30 ans en moyenne.

Durant mon parcours avec le groupe *Japoo* durant les années 2007 et 2008, nous avons répété en différents lieux. Lorsque les répétitions se déroulaient sur la plage, nous avions chaque jour de jeunes spectateurs. Les enfants des environs se réunissaient et observaient notre travail. Certaines jeunes filles (10 à 16 ans) se regroupaient un peu plus loin et tentaient d'incorporer les phrases chorégraphiques en les observant puis en les imitant.

À une seule reprise, j'ai eu le plaisir d'observer une danseuse adulte, d'âge avancé, « non-artiste », osant danser sur les percussions *ballet manding*. Ce fut en mai 2007, au cours d'un baptême chez une famille de giots, à Kelle. Pour les adultes, les percussions et danses de *ballet manding* semblent davantage relever de musiques à écouter que de musiques à danser et de danse à observer. Toutefois, le ballet manding se normalise et devient le « ballet », enseigné aux acteurs locaux et aux étrangers, au sein de différents lieux de transmission²⁸.

Alors que la danse *sabar* est pratiquée en différentes occasions sociales et intégrée depuis le plus jeune âge, la pratique de la danse *ballet manding* nécessite un apprentissage dans le cadre de ballets. Cet apprentissage, plus tardif, est orienté vers l'acquisition d'une technique liée à connaissance des structures polyrythmiques musicales, à la syntaxe des mouvements corporels et à la vitesse d'exécution de ces mouvements. Dans la mesure où ces mouvements suivent le tempo musical et que ce dernier est généralement supérieur à 150 B.P.M., l'apprentissage technique est essentiel afin de réaliser les mouvements jusqu'au bout des segments, en imbrication avec les sons polyrythmiques produits par les instruments.

Le *ballet manding* permet d'incorporer dans la prestation des danseurs des notions de force, de vigueur, de bravoure, de stratégie relevant des activités masculines comme par exemple l'activité de la lutte. La construction de la masculinité s'effectue par l'incorporation d'une gestuelle singulière et connotée dans

du *tanneber*.

²⁷ Entretien avec Mor Talla, danseur de Fallou Dieng, Mars 2008, Niangal.

²⁸ Depuis 2008, les enseignants employés par le centre « Les Enfants d'Ornella » forment toute une génération de la jeunesse de la communauté rurale au ballet manding à travers des cours dispensés chaque samedi. Par ailleurs, de nombreux stages de danse et percussion sont organisés dans ces villages pour un public étranger.

la danse. Ce vocabulaire chorégraphique doté de caractéristiques perçues comme masculines, couplé à différentes stratégies comportementales, autorise la transgression de l'interdit de danser chez les hommes et contribue à la légitimation progressive de la pratique de la danse masculine.

Conclusion

Bien que les esthétiques musicales et chorégraphiques *sabar* et *ballet manding différent*, un rapport dialogique s'inscrit entre la musique et la danse dans ces deux pratiques. Les corps des danseurs jouent avec les sons, et inversement, et les savoirs musicaux articulés aux connaissances chorégraphiques sont nécessaires à l'apprentissage des musiciens et des danseurs. Pour pouvoir s'exprimer, les corps des danseurs assimilent des connaissances dans le domaine de la danse mais également dans celui de la musique.

Les savoirs *sabar* circulent géographiquement moins que ceux du *ballet manding* qui, issus des pays limitrophes, s'ancrent dans l'espace étudié et migrent vers l'étranger à travers les corps.

Les modalités d'intégration des savoirs musicaux varient selon le groupe d'où l'individu est issu. L'apprentissage des percussions s'effectue généralement plus tardivement lorsque l'apprenant n'est pas issu d'une famille de griot.

La pratique de la danse *ballet manding* est une activité mixte, à la différence du *sabar*, pratiqué majoritairement par les femmes dans le *gueew*.

Aux yeux des acteurs locaux, les savoirs chorégraphiques des *ballets manding* apparaissent moins sexués que les savoirs chorégraphiques *sabar* liés à la sphère féminine. En effet, alors que les hommes ne s'aventurent guère dans la pratique du *sabar* afin de transgresser au minimum les normes sociales et religieuses, la danse *ballet manding* leur permet d'investir, plus librement, une pratique chorégraphique.

La danse *ballet manding*, se normalise au Sénégal et offre, notamment par sa syntaxe chorégraphique, davantage aux hommes la possibilité d'affirmer leur masculinité dans un contexte de spectacle vivant. L'apprentissage de ces savoirs chorégraphiques apparaît dès lors comme un choix « conforme » sur le plan symbolique et non transgressif sur le plan de l'identité sexuée.

ADEWOLE, F., *La danse africaine en tant qu'art du spectacle*, dans ROUSSIER C., (sous. la dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle*, Pantin, Centre National de la Danse, 2003, pp. 297-312.

AMSELLE, J.L., *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2001, 265 p.

CASTALDI F., *Choreographies of African identities, Negritude, Dance and the National Ballet of Senegal*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006, 286 p.

DESSERTINE, A., *Le sabar, opérateur des relations entre les sexes dans la société wolof*, N.Ed., 2006, Mémoire de master 1, E.P.H.E..

LASSIBILE, M., « *La danse africaine* », une catégorie à déconstruire, Cahiers d'études africaines, 175 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2007. URL : <http://etudesafriaines.revues.org/index4776.html>. Consulté le 26 février 2009.

MARSHALL, K., *Changing Gender Roles in Sabar Performances: A Reflection of Changing Roles for Women in Senegal*, art.colloque, Southeastern Regional

Seminar in African Studies (SERSAS), Fall Meeting, 12, 13 octobre 2001, East Carolina University, Greenville, North Carolina, 38 p., en ligne : <http://www.ecu.edu/african/sersas/Papers/MarshallFall2001.htm>

NEVEU KRINGELBACH, H., *Le poids du succès : construction du corps, danse et carrière à Dakar*, dans *Politique Africaine* n°107, Paris, Karthala, 2007, pp. 81 à 101.

PENNA DIAW, L., art. *La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal*, dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, N°18, Genève, 2005, pp. 201-215.

TANG, P., *Masters of Sabar : Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphie, Temple University Press, 2007, 209 p.