

Danses traversées : carrières, genre, circulations



Sous la direction de
Sarah Andrieu
et Marina Nordera

THYRSE n°24
La collection du CTELA
Université Côte d'Azur

L'Harmattan

Partir, rester, circuler : carrières en circulation de deux figures d'exception du sabar dakarois

Alice ATERIANUS-OWANGA

Amsterdam, en juin 2018, un gymnase du centre de la ville accueille les ateliers et spectacles qui se tiennent à l'occasion de l'une des plus importantes rencontres de danse sabar d'Europe, le *Sabar Challenge*. Le sabar est une performance de musique et de danse devenue un emblème du Sénégal, qui se diffuse en dehors des frontières nationales depuis plusieurs décennies, notamment grâce aux circulations des danseurs et des musiciens¹. Ce festival de sabar, qui est organisé pour la troisième fois à Amsterdam, réunit des élèves de toute l'Europe, et témoigne de la popularité qu'a prise ce genre chorégraphique dans la dernière décennie au sein de l'offre de danses africaines en Europe.

Ce jour-là, deux enseignantes de sabar se chargent d'enseigner aux élèves (en immense majorité des femmes) une chorégraphie du rythme *yaaba*, une danse du répertoire sabar autrefois exécutée principalement

¹ Le terme sabar désigne à la fois un instrument de musique, un événement festif et un répertoire de danses issus des groupes ethniques wolof et lébou du Sénégal. Voir Luciana Penna-Diaw, « La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 18, 2005, p. 201-215 ; Patricia Tang, *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*, Philadelphia, Temple University Press, 2007 ; Marie S. Tholon, « 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 ; Audrey Dessertine, « Une initiation diffuse à la sexualité », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, vol. 1, n° 59, 2010, p. 89-108 ; Hélène Neveu Kringelbach, *Dance Circles: Movement, Morality and Self-fashioning in Urban Senegal*, Oxford et New York, Berghahn Books, 2013.



Hélène Sagna (à gauche) et Pape Moussa Sonko (au centre)
à l'occasion du festival « Sabar challenge », Amsterdam, juin 2018.

par les femmes âgées, qui a progressivement disparu des événements populaires de Dakar². Le cours dispensé aux élèves ne tarde pas, comme c'est souvent le cas, à être interrompu par l'irruption d'improvisations individuelles de la part des différents danseurs professionnels invités à Amsterdam pour l'occasion. Les uns après les autres, ils rivalisent par leurs sauts alternés, leurs tours rapides et leurs amples mouvements de bras, s'invitant et se provoquant mutuellement à redoubler de rapidité, d'acrobatie ou d'élégance dans leurs mouvements. Parmi eux, Hélène se caractérise par la maîtrise combinée du style rapide et agressif des « garçons », et des mouvements de hanche ou de la rondeur fréquemment associés au style de sabar « féminin », qui correspond particulièrement bien à l'interprétation de la danse *yaaba*. Lorsque son camarade Pape Moussa Sonko se lance à son tour dans le cercle de danse, Hélène et ses collègues s'agenouillent au sol et tendent un bras vers lui, exprimant ainsi tout leur respect pour les prouesses de ce danseur, fréquemment décrit par ses pairs comme le « meilleur danseur du Sénégal ».

Depuis Dakar jusqu'à Amsterdam, les trajectoires d'Hélène et de Pape Moussa se croisent depuis plusieurs années, comme c'est souvent le cas au sein du microcosme de danseurs de sabar impliqués dans des activités artistiques internationales. Après avoir tous deux évolué dans différentes troupes dakaroises, ils ont participé ensemble à une grande tournée du

² À propos de ce rythme, voir notamment Patricia Tang, *op. cit.*, p. 112.

spectacle « Afrika Afrika » en Europe et se revoient fréquemment à Dakar ou en Europe, comme à l'occasion de ce festival.

Néanmoins, leurs parcours se distinguent sous plusieurs aspects, et semblent même représenter les pôles extrêmes des types de carrières en mobilité des danseurs de sabar : d'un côté, Hélène fait partie de ces nombreux danseurs sénégalais qui ont profité d'un voyage en Europe pour s'installer sur place et y poursuivre leur carrière. Résidant depuis sept ans en Allemagne, elle a recomposé son quotidien de danseuse en associant l'enseignement des danses sénégalaises (et d'autres danses africaines), les performances pour des spectacles avec des chanteurs ou des musiciens, et une formation d'aide-soignante qu'elle effectue en parallèle afin de gagner sa vie. De l'autre, Pape Moussa est l'un des rares danseurs de sabar de Dakar à avoir fait volontairement le choix de rester vivre au Sénégal avec sa troupe. Danseur phare du ballet national, Pape Moussa bénéficie d'une situation sociale et d'une notoriété qui lui permettent d'exercer son activité chorégraphique à Dakar, tout en voyageant partout dans le monde pour donner des spectacles et des formations.

Dans le paysage artistique des danseurs de sabar circulant entre Dakar et le monde, ces deux artistes font figure d'exceptions : l'une fait partie des rares femmes à faire carrière dans un milieu diasporique³ qui, du fait des dimensions genrées de la migration, s'avère être majoritairement masculin ; l'autre a fait le choix de rester au Sénégal, là où la majorité de ses pairs saisissent l'opportunité de « l'aventure⁴ » lorsqu'elle se présente. Ainsi, ces deux figures d'exception ne sont pas des représentants exemplaires du monde du sabar de Dakar. Pourtant, ces deux parcours n'en sont pas moins révélateurs de la façon dont l'engagement dans une carrière de danseur conduit à des circulations et à des négociations avec l'ordre des rapports sociaux, notamment dans le registre des catégories de genre. Développée par une longue tradition de recherches sur l'étude de cas individuels et extraordinaires, la figure d'exception représente en effet « un précieux outil d'analyse, en tant que “révélateur *a contrario*, non pas de ce qui doit être, mais de ce qui est” » ; elle éclaire « la complexité

³ Un autre exemple de ces carrières de danseuses de sabar en migration se trouve chez l'artiste Yama Wade, objet de plusieurs documentaires (Nadine Chiffot, 2015, « Sabar, souffle de vie », doc. 26' ; Nadine Chiffot, « Yama Reine de Sabar », 2006, doc., 26'), et d'un article publié dans la revue *Open Cultural Studies* (Alice Aterianus-Owanga, “Dancing an Open Africanity: Playing with ‘Tradition’ and Identity in the Spreading of Sabar in Europe”, *Open Cultural Studies*, vol. 3, n° 1, 2019, p. 347-361. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0030>).

⁴ Sylvie Bredeloup, *Migrations d'aventures. Terrains africains*, Paris, CTHS, 2014.

de sociétés souvent réduites par les analystes à un ensemble d'individus ordinaires, à une moyenne statistique⁵ ». Alors que les danses contemporaines sont fréquemment appréhendées en termes de singularité et d'innovation, les musiques et danses traditionnelles ou populaires ont longtemps été décrites sous le signe de la conformité à des codes existants et de reproduction du collectif. Pourtant, les recherches récentes sur les parcours d'artistes dits traditionnels soulignent que ceux-ci sont aussi marqués par des phénomènes d'individuation⁶, et que ces trajectoires individuelles nourrissent les pratiques d'innovation artistique à l'intérieur du registre traditionnel.

À partir d'une étude multisituée des scènes de sabar se déclinant entre Dakar et l'Europe⁷ et d'une perspective basée sur les parcours de vie d'artistes dans la mondialisation⁸, cet article examine la place qu'exercent les mobilités de différentes natures (migrations, tourisme, circulations artistiques) sur les trajectoires de deux danseurs de sabar de Dakar. Il interroge l'agentivité que ces acteurs déploient au travers de ces mobilités pour mener leur carrière et leurs activités chorégraphiques au sein de certaines normes et structures sociales contraignantes. Dans une première partie, je décris brièvement l'environnement social dont sont issus ces deux artistes, celui des groupes de danse sabar de Dakar, et j'interroge la place qu'exercent les mobilités dans cet univers marqué par des inégalités genrées. L'examen détaillé des trajectoires en mobilité d'Hélène Sagna et de Pape Moussa Sonko éclaire ensuite la façon dont la profession de danseur conduit ces individus à négocier avec les normes existantes, en mobilisant différents types de circulations. Cet article révèle finalement les paramètres variés qui conduisent ces artistes à incarner des parcours à la fois exceptionnels et emblématiques, et il

⁵ Christian Bromberger et Emir Mahieddin, « Penser l'exception », *Ethnologie française*, vol. 3, n° 163, 2016, p. 389-394.

⁶ Emmanuelle Olivier (dir.), *Musiques au monde : La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour France, 2012.

⁷ Cette recherche ethnographique a été conduite entre février 2017 et février 2021, dans le cadre d'un financement du Fonds national suisse de la recherche (FNS Ambizione) et d'un projet accueilli par l'Université de Lausanne. Elle a consisté en une observation participante de près de quatre cents heures d'enseignement dans les réseaux du sabar de France et de Suisse romande, d'entretiens avec plus de soixante-dix acteurs de ces univers, de deux terrains (trois mois et trois semaines) à Dakar, dans les compagnies de sabar et les réseaux du tourisme dansé, et d'un suivi de trajectoires de danseurs entre ces différents espaces interconnectés.

⁸ Sarah Andrieu, « Artistes en mouvement. Styles de vie de chorégraphes burkinabè », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 25, 2012, p. 55-74 ; Sara Le Menestrel et al. (dir.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann, 2012.

éclairer les logiques de réalisation du sujet danseur mises en œuvre via ces trajectoires en mouvement.

Carrières, genre et mobilités chez les danseurs de sabar de Dakar

Le sabar est une danse de cercles basée sur une interaction improvisée avec les musiciens. Jusqu'aux années 1970 et au développement d'une classe de danseurs professionnels, cette danse était exécutée en grande partie par des femmes⁹. Les réunions de sabar leur permettaient l'expression de comportements habituellement proscrits, le façonnage des normes de féminité, et la résolution de certains conflits, notamment les tensions entre co-épouses. Hormis les musiciens, les hommes fréquentant les fêtes de sabar constituaient des exceptions et se voyaient souvent assignés à la catégorie de « *goor-jiggen*¹⁰ », en d'autres termes à des hommes-femmes. Toutefois, le développement des ballets chorégraphiques et le passage du sabar « du sable à la scène¹¹ » a induit le développement d'une figure de l'artiste danseur homme dans les dernières décennies, de même que l'émergence de certains danseurs accompagnant les scènes de chanteurs de *mbalax*. Sur un plan stylistique, cette multiplication du nombre de danseurs hommes a conduit au développement de nouvelles danses¹² et styles à l'intérieur du répertoire sabar, basés sur la virtuosité, la rapidité, les acrobaties et la démonstration de force¹³.

⁹ Elina Seye, « Male dancers of sabar – Stars of a female tradition », *African Music: Journal of the International Library of African Music*, vol. 10, n° 2, 2016, p. 35-56.

¹⁰ Le terme *goor-jiggen* renvoie littéralement à l'idée d'homme-femme. L'existence de cette catégorie d'individus transgressant la binarité genrée est attestée depuis le XIX^e siècle, où ils sont décrits comme des hommes revêtant des tenues et accessoires féminins, mais sans pour autant être l'objet de rejets ou de critiques. À l'inverse, ils sont appréciés à l'époque pour leurs performances dans les fêtes de sabar. C'est seulement au courant du XX^e siècle qu'ils commencent à être associés à une idée d'orientations sexuelles transgressives. À ce propos, voir Christophe Broqua, « Góor-jigéen : la resignification négative d'une catégorie entre genre et sexualité (Sénégal) », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, n° 9, 2017, p. 163-183. <https://doi.org/10.4000/socio.3063> ; Babacar M'Baye, « The Origins of Senegalese Homophobia: Discourses on Homosexuals and Transgender People in Colonial and Postcolonial Senegal », *African Studies Review*, vol. 56, n° 2, 2013, p. 109-128.

¹¹ Marie S. Tholon, *op. cit.*

¹² Les danseurs hommes ont introduit de nouvelles danses dans les événements de sabar, à l'instar de *fass* – un rythme exécuté initialement lors des matchs de lutte –, et *musical*, une adaptation du rythme *mbalax*.

¹³ Hélène Neveu Kringelbach, *op. cit.*, p. 84 ; Elina Seye, *op. cit.*

Ce faisant, Dakar a assisté à la naissance d'un microcosme de groupes de danseurs sabar (hommes et femmes), qui représentent de nouvelles figures de la réussite et de la célébrité locale¹⁴. Ayant grandi dans les banlieues dakaroises, ces danseuses et danseurs ont pour la plupart délaissé très tôt l'école pour se consacrer aux troupes de danse, souvent en évoluant simultanément dans deux ou trois compagnies différentes, auprès de qui ils.elles passent leur quotidien diurne et nocturne. Dans les petits groupes comme pour les ballets reconnus, la vie de danseur.se est synonyme de mobilité à l'échelle de Dakar et de ses banlieues, pour les répétitions de leurs groupes de danse – souvent quotidiennes –, pour les fêtes de sabar dans les rues – notamment les *tannëbers*¹⁵ nocturnes –, pour des concerts de chanteurs de *mbalax* dans les salles de spectacle, ou encore pour des soirées sénégalaises dans des *night-clubs*. Ces circulations spatiales et l'accession à la notoriété s'associent parfois pour ces jeunes artistes à des mobilités sociales, à des petits revenus et à des contacts avec d'autres milieux sociaux, lorsqu'ils quittent les quartiers paupérisés dont ils sont issus pour se rendre dans les zones plus aisées de la ville.

Cependant, ces mobilités artistiques entraînent aussi sous certains aspects une position de déviance vis-à-vis du reste de la société sénégalaise, voire dans certains cas, une véritable stigmatisation. En effet, une représentation péjorative du sabar a émergé dans les dernières décennies au Sénégal, en écho avec différents phénomènes. Le renouveau de l'Islam et le développement d'associations islamiques rigoristes a alimenté une dénonciation des transgressions de genre à l'œuvre dans le sabar. Du fait des postures provocantes et des jeux de séduction qu'il autorise, le sabar est perçu par une partie de la population comme un site de dépravation des mœurs et de transgression des codes de respectabilité¹⁶. Le fait que cette danse passe d'une pratique privée, dans les cours des familles, à une sphère publique, médiatisée et mise sous les projecteurs, a assurément contribué à l'accroissement de cette représentation dépréciative. Enfin, différentes affaires survenues depuis

¹⁴ Hélène Neveu Kringelbach, « “Le poids du succès” : construction du corps, danse et carrière à Dakar », *Politique africaine*, n° 107, 2007, p. 81-101.

¹⁵ Le terme *tannëber* désigne un type de festivité de sabar organisé durant la nuit. Voir à ce propos Alice Aterianus-Owanga, « Le tannëbëer multisitué. Danses et communauté émotionnelle des fêtes sénégalaises en migration », *Socio-anthropologie*, n° 38, 2018, p. 89-108.

¹⁶ Sarah Briant, « Mettre en scène l'Obscène. Les usages chorégraphiques du Sabar par la scène contemporaine dakaroise », in Federica Fratagnoli et Mahalia Lassibille (dir.), *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 137-168.

les années 2000, notamment des vidéos de danses suggestives filmées dans des soirées sabar dans des boîtes de nuit et diffusées sur Youtube, ont aggravé cette condamnation publique du sabar. Pour ces différentes raisons, les danseurs n'appartenant pas à des familles de griots subissent fréquemment les récriminations ou les suspicions de leurs proches, en raison de leur fréquentation de ces scènes populaires et de ce star-system suspecté de dépravation.

Hommes et femmes ne sont toutefois pas égaux devant ces critiques : certes, les hommes, sont encore fréquemment critiqués pour leur transgression de certaines frontières genrées, et accusés d'être des *goor-jiggen*, dans un contexte d'aggravation des discours homophobes¹⁷. Mais ces condamnations sont bien moindres pour les danseurs hommes que pour les femmes. Pour les hommes, le fait de se mouvoir à l'échelle de la ville, d'être invité dans des soirées dans des boîtes de nuit, des *tannèbers* ou des spectacles dans des grandes institutions de la ville témoigne de la faculté à accéder à certains lieux synonymes de prestige, de modernité et associés à l'Occident auquel ils souhaitent accéder. À l'inverse, et comme le montrent fort bien les travaux de Thomas Fouquet sur les nuits dakaroises¹⁸, les jeunes femmes ne bénéficient pas de la même légitimité à se déplacer. La transgression des frontières de la nuit et des normes de respectabilité les expose au rejet de leurs aînés, à des rumeurs et à des suspicions, conduisant les femmes danseuses à affronter des difficultés de reconnaissance et de légitimité que ne rencontrent pas les hommes.

Parmi les paramètres discriminant les carrières des femmes, on remarque en sus que les mondes du sabar sont structurés par une organisation hiérarchique plus favorable aux hommes. Au moment d'un terrain effectué en 2018, la plupart des troupes de sabar ou ballets chorégraphiques étaient dirigés et managés par des hommes, et les femmes restaient cantonnées aux rôles de « tête de file », ou à diriger les parties féminines des chorégraphies. L'histoire des troupes locales montre que certaines danseuses célèbres ont monté leurs propres troupes, comme les Amazones d'Oumou Sow ou les Gazelles de Ndeye Gueye, mais la plupart de ces formations chorégraphiques sont éphémères et n'affichent pas la même pérennité que les troupes institutionnalisées. Dans les entretiens effectués avec des danseurs, cette hiérarchie implicite s'explique par des stéréotypes défavorables aux

¹⁷ Voir à ce propos le roman récent de Mohamed Mbougar Sarr, *De purs hommes*, Paris, Philippe Rey, 2018.

¹⁸ Thomas Fouquet, « Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité : une dialectique actuelle du proche et du lointain », *Autrepart*, vol. 41, n° 1, 2007, p. 83-98.

femmes, qui considèrent que ces dernières auraient davantage de propension aux commérages et aux rivalités, ce qui les rendrait inaptes à la gestion harmonieuse d'un groupe. Elle résulte aussi du fait qu'à un certain âge, il est attendu de ces dernières qu'elles se marient et qu'elles donnent la priorité à leur foyer et leur mari, ce qui écourte considérablement leurs perspectives de carrière.

Ces distinctions et stéréotypes genrés qui s'appliquent à la profession de danseur entretiennent des résonances avec les possibilités de circulation, et ce à différents niveaux. Pour les artistes les plus reconnus, les circulations au niveau local engendrent en effet progressivement d'autres mobilités artistiques, à l'échelle translocale et/ou transnationale. Pour les artistes accompagnant des chanteurs de *mbalax*, les membres de ballets reconnus ou les danseurs impliqués dans des troupes contemporaines¹⁹, l'expérience de la vie de danseur se conjugue avec des voyages au niveau de la sous-région ou vers le Nord. Sources de rémunérations plus importantes que les activités locales, ces mobilités sont souvent présentées comme une marque de consécration. Elles représentent l'un des moyens d'accomplir ces aspirations à l'aventure, à la migration et au voyage qui constituent une toile de fond omniprésente dans le quotidien des jeunes Dakarais, et qui sont souvent décrites « comme moyen de se sentir complet, entier, abouti²⁰ ». Dans le milieu des danseurs plus particulièrement, le quotidien de ceux qui restent à Dakar est imprégné de cette intention d'évasion vers l'ailleurs et de cet imaginaire du voyage, nourri par les récits des amis partis faire carrière ailleurs.

Mais à nouveau, cette impulsion à mener sa carrière au Nord ne revêt pas la même signification et ne s'accompagne pas des mêmes possibilités pour les hommes et les femmes. De façon générale, les migrations des femmes sénégalaises ont tendance à être condamnées par les familles et la société, surtout si elles n'ont pas pour objet le regroupement familial²¹.

¹⁹ Quelques artistes de sabar rencontrés à Dakar naviguent sur les ponts existant avec les mondes de la danse afro-contemporaine, en effectuant des formations ou des enseignements au sein de la prestigieuse école des sables de Germaine Acogny. Ces mouvements en direction d'autres genres chorégraphiques et d'autres compétences techniques leur permettent souvent par la suite de bénéficier de davantage d'opportunités professionnelles.

²⁰ Thomas Fouquet, *op. cit.*

²¹ Hamidou Dia, « Les villages "multi-situés" sénégalais face à la nouvelle configuration migratoire mondiale », *Hommes et migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n° 1286-1287, 2010, p. 234-244. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1757> ; Sophie Vause, Sorana Toma, Camille Richou, « Peut-on

Dans un contexte où l'idéal matrimonial continue à attribuer à l'homme la responsabilité de subvenir aux besoins de la famille, ce sont prioritairement les hommes qui sont les dépositaires des attentes liées à la migration²². Ces dimensions genrées de la migration sont renforcées pour les danseurs, du fait de certaines configurations du réseau migratoire forgé autour de la circulation des danses sabar. En effet, alors que les politiques migratoires européennes se durcissent, une des voies d'accès principales à des visas pour l'Europe repose aujourd'hui sur le mariage avec des citoyen.ne.s européen.ne.s. Or, ce sont très majoritairement des femmes qui s'investissent en Occident dans l'apprentissage du sabar et qui effectuent ces séjours de tourisme dansé au Sénégal, où elles tissent des relations avec des danseurs et des musiciens locaux. Ce sont par conséquent les hommes danseurs qui bénéficient de davantage de chances de partir en Europe suite à des rencontres amoureuses.

Ces différents éléments creusent le fossé distinguant les carrières des femmes de celles des hommes, et les possibilités qu'ils ont de circuler pour mener à bien leur carrière. Toutefois, au-delà de cet aperçu générique, une entrée plus microscopique sur les trajectoires de Pape Moussa Sonko et d'Hélène Sagna est intéressante pour comprendre les façons qu'ont certains individus d'habiter, de déjouer ou de composer avec ces normes. Leurs trajectoires sont toutes deux relativement « exceptionnelles » vis-à-vis du milieu des danseurs de sabar local, dans le registre des types de mobilité qu'ils ont privilégiés, ou de la carrière qu'ils mettent en œuvre : celle d'une femme qui a été amenée à partir, et celle d'un homme qui a choisi de rester. Toutefois, ces deux parcours à contre-courant des normes admises soulignent comment ces artistes déploient leur agentivité pour parvenir à déjouer les contraintes, et combiner la reconnaissance sociale avec l'exercice de la profession de danseur.

Hélène : circuler pour déjouer les genres du sabar

Née en 1989, dans une commune périphérique de Dakar appelée Yeumbeul, Hélène grandit dans une famille diola originaire de Casamance (région du sud du Sénégal) et dans un milieu modeste, qui

parler de féminisation des flux migratoires du Sénégal et de la République démocratique du Congo ? », *Population*, vol. 70, n° 1, 2015, p. 41-67.

²² Dinah Hannaford, *Marriage Without Borders: Transnational Spouses in Neoliberal Senegal*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2017.

repose principalement sur les revenus de son père transitaire²³. Bien qu'elle ne soit pas liée à une famille de griots, elle se prend très tôt de passion pour la danse, via les concours qui se déroulent dans les rues des quartiers, dont les vainqueurs retirent des petites sommes d'argent. L'engouement qu'elle ressent pour la danse naît alors du sentiment d'évasion que cette pratique procure, mais aussi des quelques billets qu'elle ramène de ces performances, qui lui permettent de venir en aide à sa mère et ses petits frères. Séchant l'école ou s'enfuyant la nuit pour participer à ces tournois, elle subit les critiques de son père, pour qui l'exercice de la danse s'associe à de la prostitution. Elle enfreint ces interdits, et intègre progressivement des petits groupes de danse de sa banlieue, avant de rejoindre une troupe appelée Diapo San.

Au sein de cette formation composée en majorité d'hommes, Hélène ne tarde pas à acquérir la maîtrise d'un style de sabar vu comme « masculin ». Elle remporte avec eux le concours « Oscar des Vacances », célèbre événement annuel qui représente un tremplin vers la reconnaissance pour de nombreux danseurs²⁴. Elle se rapproche par la suite d'un autre groupe appelé African Ndiguel, où elle façonne progressivement d'autres manières de se mouvoir, du fait des interactions qu'elle tisse avec les autres danseuses et des valeurs particulières prônées par ce groupe²⁵. Comme son nom tiré du terme wolof « *Ndiguel* » (soumission aux préceptes du marabout) l'indique, African Ndiguel entend appliquer les valeurs mourides du *baye fallisme*²⁶. Hélène explique ainsi les comportements qui étaient attendus dans ce groupe en termes de normes de genre, et la manière dont elle les a appliqués :

[Les garçons du groupe], ils sont des mourides et *baye fall*. Ce sont des talibés Sérigne Touba. Nous on remarque nos garçons avec les ceintures,

²³ Le parcours d'Hélène est relaté dans un documentaire que j'ai réalisé à son propos dans le cadre de ma recherche *Ambizione*. Voir Alice Aterianus-Owanga, « Une vraie danseuse ne peut pas se tenir », documentaire 26', 2021.

²⁴ Hélène Neveu Kringelbach, *op. cit.*

²⁵ African Ndiguel a été créée en 2003 par deux danseurs sénégalais désireux de créer une compagnie qui se consacre exclusivement à des chorégraphies sabar.

²⁶ Le *baye fallisme* est une branche dérivée du mouridisme, dont les adeptes vouent un culte à Cheikh Ibrahim Fall (Charlotte Pezeril, *Islam, mysticisme et marginalité : les Baay Faal du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2008). Autrefois marginal, le *baye fallisme* génère depuis plusieurs années l'engouement des jeunes hommes et artistes de rue de Dakar. Jean-François Havaré, « Ethos "bul faale" et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », *Politique africaine*, vol. 82, 2001, p. 63-77.

avec les *njaxass*²⁷, les rastas, et ils dansent vraiment comme des hommes. Si tu dances comme une fille, tu fais pas partie de notre groupe. Ce ne sont pas des pédés. [...] Ce qu'ils veulent pas, c'est un homme qui est un peu femme, ça, ils n'acceptent pas. Ils disent que c'est un groupe baye fall, c'est un groupe d'hommes, c'est *ndiguel*. Il n'y a pas de féminité ou ce genre de choses.

Et au niveau des femmes du groupe, quelles étaient les règles ?

On devait pas porter trop sexy, pas montrer les fesses et tout, rien ne devait sortir. C'était un ordre. Les filles là-bas, elles portaient des collants jusqu'en bas des jambes. Mais moi je pouvais pas danser avec les collants jusqu'en bas, seulement les collants jusqu'ici [montre sa cuisse]. Ça avait été un peu des problèmes, mais j'ai exigé parce que c'était mon style. J'ai dit qu'avec le long, ça me dérangeait. Mais il [le chef de la troupe] exigeait jusqu'ici. J'avais pas le droit de porter un boxer. Donc du coup je me suis habituée à un long collant jusqu'en bas. Rien ne devait sortir. Pas de jeans pour danser aussi²⁸.

Inspirées des industries globalisées de la musique, incluant les jeans slims, les hauts découvrant le ventre, les robes courtes, ou les tenues justaucorps, les codes vestimentaires des jeunes danseuses de Dakar subvertissent souvent les normes prudes imposées par l'Islam contemporain, notamment durant les répétitions. À l'inverse, dans cette compagnie comme pour plusieurs danseurs rencontrés durant mon terrain, le fait d'affirmer une hexis corporelle et des valeurs liées au mouridisme est fréquemment utilisé comme preuve de respectabilité et comme manière d'éloigner les discrédits qui pèsent sur les danseurs. African Ndiguel impose ainsi à ses membres une stricte application des représentations hétéronormatives du genre, afin d'écarter les soupçons d'homosexualité encore fréquemment associés aux hommes danseurs ou les accusations d'obscénité pesant sur les femmes danseuses. Lorsqu'elle intègre ce groupe, Hélène se conforme donc à ces normes de respectabilité et de représentations des corps féminins découlant des préceptes mourides, bien qu'elle soit à l'époque elle-même chrétienne²⁹.

Parallèlement, Hélène continue de naviguer entre différents groupes et activités chorégraphiques pour mener sa carrière. Elle commence ainsi à danser pour une chanteuse célèbre (Adiouza), avec qui elle perçoit des

²⁷ Le terme *njaxass* désigne les tenues portées par les baye fall (et depuis quelques années par les touristes occidentaux), composées d'étoffes juxtaposant différents tissus colorés.

²⁸ Entretien avec Hélène, Lyon, mars 2017.

²⁹ Tout en affirmant un puissant ancrage dans le mouridisme, African Ndiguel réunit des danseurs de différentes confessions. Hélène se convertira plus tard à l'Islam.

revenus fixes et une certaine reconnaissance. Elle commence à effectuer des tournées et des voyages au niveau sous-régional, et à vivre son activité de danseuse comme une véritable profession. Elle parvient ainsi à aider financièrement sa famille, poussant son père à lui concéder ce choix de vie critiqué. Mais ses activités demeurent précaires, ses revenus irréguliers, et la vie de danseuse la confronte à des rapports de domination internes au monde de la danse, notamment aux avances des managers et entités masculines hiérarchiques des groupes des danses.

Lassée de ces difficultés, Hélène est finalement amenée, lorsque l'opportunité se présente, à quitter la sphère locale du sabar pour évoluer au sein de réseaux internationaux, objectif qu'elle n'avait jusqu'alors jamais imaginé, du fait de ses origines pauvres et éloignées des portes d'accès vers la migration. En 2013, elle est sélectionnée parmi plusieurs centaines de concurrents, lors de l'audition qu'organise le chorégraphe George Momboye pour le spectacle de danse africaine « Afrika Afrika », qui évoque différents répertoires africains. En outre de la former à d'autres genres de danses africaines, la tournée lui fournit un visa pour l'Europe, où elle enchaîne les spectacles durant plusieurs mois. Par la suite, elle reçoit une proposition d'un autre organisateur d'événements en Allemagne qui lui permet de prolonger son titre de séjour et de rester sur place.

Depuis lors, Hélène fait partie de ces rares femmes danseuses de sabar qui parviennent à maintenir une activité artistique en migration, là où beaucoup de celles qui parviennent à rejoindre l'Europe sont souvent conduites à abandonner la profession artistique. Si les danseurs hommes en migration peuvent facilement cumuler la poursuite d'activités artistiques avec des emplois « alimentaires » et l'accession à la paternité ou au mariage, il est plus difficile pour les femmes de combiner ces activités, notamment car elles assument davantage l'éducation des enfants. La maternité, le mariage et la gestion du foyer les amènent à mettre de côté la danse pour des activités plus respectées par la famille et le conjoint, ou pour des activités plus lucratives, comme le commerce³⁰. En outre, certaines danseuses sénégalaises que j'ai rencontrées en Europe relatent aussi avoir progressivement choisi de prendre leurs distances vis-à-vis de cet environnement artistique car elles étaient lassées par la dynamique de concurrence et par les rumeurs qui traversent ce milieu.

³⁰ Voir à ce propos l'exemple donné par Eva Rosander dans son étude des femmes sénégalaises à Ténérife. Eva E. Rosander, « Cosmopolites et locales : femmes sénégalaises en voyage », *Afrique & histoire*, vol. 4, n° 2, 2005, p. 103-122.

Hélène va parvenir à éviter ces différentes contraintes grâce à plusieurs orientations qu'elle prend dans sa carrière et dans sa vie personnelle. Pour elle, l'arrivée en Europe est rapidement synonyme de déconvenue, marquée par la découverte des concurrences intra-artistiques, la rudesse des conditions des tournées dans certains projets artistiques, et la difficulté à vivre uniquement de son art en étant autonome :

S'il y a des danseurs là où tu vis, les Africains comme nous, il y a beaucoup de concurrence, ils croient que tu gagnes ce qu'ils gagnent pas. C'est difficile de vivre. S'il y a quelque chose, ils t'appellent pas. Tu vois ? Si tu as problèmes, tu peux dire à personne. Tu connais seulement la vie de danse, tu connais seulement tes collègues danseurs. Mais tu peux pas leur dire, parce que tu sais qu'ils vont pas t'aider, et demain tu vas l'entendre. J'étais obligée de m'aider toute seule. C'est pour ça que j'ai décidé de faire des formations, dans l'hôpital, de chercher, parce que j'ai décidé de laisser la danse. Parce que j'étais vraiment fatiguée, je pleurais toute la journée, parce que je réussissais pas. J'ai dit pourquoi je suis pas rentrée ? C'était trop tard, je pouvais plus rentrer³¹.

Afin de s'assurer une autonomie, Hélène apprend l'allemand, multiplie les petits emplois, parvient à régulariser son titre de séjour sur place et fait une formation comme aide-soignante. Elle s'appuie aussi sur les réseaux d'amitié qu'elle tisse avec des Allemandes rencontrées dans ses cours de danse. Parallèlement, ses réseaux d'amis musiciens ou danseurs installés en Europe l'amènent progressivement à être invitée de plus en plus souvent dans des stages dans d'autres pays européens et à développer sa notoriété dans le monde du *sabar* européen. Enfin, à l'inverse de collègues se restreignant à la pratique du *mbalax* et du *sabar*, elle utilise ses connaissances dans le domaine du *coupé-décalé*³² pour travailler avec une artiste chanteuse électro afrobeats.

Hélène parvient aussi à déjouer certains obstacles des parcours féminins, et à poursuivre sa carrière en migration. Cependant cette carrière exceptionnelle ne naît pas seulement de ses circulations entre différents horizons spatiaux et chorégraphiques, mais aussi car Hélène a établi un équilibre dans sa vie conjugale qui l'autorise à combiner sa carrière avec les contraintes qui lui incombent en tant que femme. Pour

³¹ Entretien avec Hélène Sagna, Lyon, mars 2017.

³² Le terme « coupé-décalé » désigne un genre musical et dansé apparu en Côte d'Ivoire au début des années 2000, et diffusé rapidement dans l'ensemble de l'Afrique francophone. La danse « coupé-décalé » est désormais aussi enseignée en Europe, parfois à l'intérieur d'enseignements réunissant différentes danses dites « afro-urbaines ».

Hélène, le fait de résider en Europe, ou de venir en aide aux besoins de sa famille à Dakar ne la prémunit pas d'attentes sociales contraignantes, qu'elle résumait ainsi à l'occasion d'une conversation informelle : « Ici [à Dakar], si une femme ne se marie pas, c'est un problème. À 30 ans, si tu n'es pas mariée, les gens vont te convoquer pour dire "c'est quoi le problème ?"³³ » Pour sa part, c'est en se mettant en couple puis en se mariant avec un danseur sénégalais installé depuis plusieurs années en Angleterre qu'elle se conforme à ces attentes. Le fait qu'elle soit en couple avec ce danseur reconnu dans le champ du sabar en Europe, qui la soutient dans son activité de danseuse plutôt que de l'inciter à cesser son activité pour se focaliser sur son foyer, lui permet d'établir un équilibre entre l'accomplissement d'une carrière artistique et la reconnaissance sociale par sa famille. Il l'a rejointe en Allemagne, et depuis qu'elle a donné naissance à leur premier enfant, ils concilient leur vie familiale avec l'organisation de spectacles et d'ateliers de danse en commun.

Ainsi, Hélène circule entre différents genres chorégraphiques et négocie avec différentes normes, tout autant qu'elle navigue entre différents espaces au fil de sa trajectoire. Elle a quitté le Sénégal afin d'obtenir davantage de possibilités de revenus financiers par la danse, accomplissant ainsi une aspiration à la migration qui anime de nombreux jeunes danseurs. Toutefois sur place, la confrontation à la rudesse des conditions de vie des migrants africains peu qualifiés, particulièrement en tant que femme, et la découverte des travers du monde des danses africaines en Europe l'ont poussée à élargir ses sphères de compétences. Son parcours révèle différentes contraintes qui s'imposent aux femmes investies dans des carrières de danseuses de sabar, et il éclaire la manière dont certains individus exceptionnels y répondent par des circulations et des négociations avec les normes.

La trajectoire de Pape Moussa Sonko offre une seconde entrée intéressante pour comprendre ces modes de déploiement d'une capacité d'agir au travers des carrières de danseurs. Elle repose en effet sur un autre type de mobilités et une autre manière de combiner le respect des normes de genre avec la profession de danseur.

³³ Conversation informelle avec Hélène, Dakar, janvier 2018.

Pape Moussa Sonko, ou l'art envié de circuler sans migrer

Dans une interview publiée sur un média local en 2012, Pape Moussa Sonko s'opposait à des présupposés couramment véhiculés sur les danseurs de sabar, en déclarant : « Non, les danseurs ne sont pas des homosexuels. La danse est très difficile et nous en avons fait un métier noble, qui n'a aucune ligne de partage avec la facilité. Je suis un musulman pratiquant qui tente de gagner sa vie³⁴ ». Il s'opposait ainsi à l'idée selon laquelle les danseurs hommes mèneraient des modes de vie antagoniques avec les comportements attendus d'un homme dans la société sénégalaise. Comme le montre cet extrait, si le fait d'être un homme facilite en partie le développement d'une carrière pérenne dans ce champ artistique, Pape Moussa comme d'autres danseurs doivent aussi lutter contre un ensemble de stéréotypes dépréciatifs que partage une partie de la société sénégalaise à l'encontre des hommes danseurs. Certains, comme les membres d'African Ndiguel, se prémunissent de ces suspicions en affirmant une religiosité *baye fall* et en s'attachant à exhiber une distinction rigide entre des styles de danse masculins et féminins. D'autres comme Pape Moussa Sonko luttent contre les critiques par la démonstration du « travail » de l'art, démontrant leur adhésion à cette valeur du travail qui revêt une dimension apologétique dans la société sénégalaise et au sein du mouridisme. À l'encontre de ces jugements, Pape Moussa est parvenu dans les dernières années à s'imposer dans la société dakaroise comme une nouvelle « figure individualisée de la réussite³⁵ », en jouant notamment de certains éléments singuliers de son parcours artistique et personnel.

Fils du célèbre chorégraphe Bouly Sonko, qui fut longtemps directeur du ballet national, Pape Moussa a grandi au rythme des tournées, des performances de danse et des voyages de sa famille. Son père privilégie néanmoins pour lui la poursuite d'un parcours scolaire, espérant le tenir loin des incertitudes et de la précarité d'une carrière artistique. La passion de Pape Moussa Sonko pour la danse prend rapidement le dessus, et l'amène à intégrer une troupe de son quartier. Avec cette troupe, il participe au milieu des années 1990 à un concours de danse, où il reçoit le titre de « meilleur danseur du Sénégal », une étiquette qui est depuis lors fréquemment mise en avant à son propos, et qui amène son père à

³⁴ http://www.seneweb.com/news/Societe/pape-moussa-sonko-danseur-laquo-non-les-danseurs-ne-sont-pas-des-homosexuels-raquo_n_57722.html, consulté le 2 février 2021.

³⁵ Jean-François Havard, « Ethos "bul faale" et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », *Politique africaine*, vol. 82, n° 2, 2001, p. 63-77.

accepter sa vocation. Délaissant l'école pour se consacrer à l'art, il se forme progressivement à différentes danses du Sénégal, et il intègre le ballet national et la troupe de son père, Waato Sita, dont il devient le chorégraphe. Dans ces deux formations, il effectue des chorégraphies de différents répertoires du Sénégal, performant la mosaïque ethnique que les ballets nationaux sont censés représenter depuis l'indépendance³⁶, mais il se fait aussi rapidement connaître pour sa modernisation des chorégraphies sabar, empruntant aux mises en scène pop de Michael Jackson pour revisiter les spectacles et les clips qu'il réalise avec ses groupes³⁷. Au-delà d'être le danseur phare de ces deux ballets, Pape Moussa assoit aussi sa notoriété sur le fait qu'il devient le danseur principal de plusieurs chanteurs de renom, dont Youssou N'Dour. Avec cet artiste, ses ballets ou les stages qu'il dispense, Pape Moussa parvient à vivre de son activité de danseur comme une véritable profession et il effectue fréquemment des voyages sur tous les continents. Comme Hélène, il part aussi en 2013 avec Georges Momboye pour participer à la tournée « Africa Africa », à la fois en tant que danseur principal du ballet, mais aussi en tant qu'assistant du chorégraphe. Toutefois, à l'inverse de plusieurs de ses pairs qui convertissent leurs voyages en migrations de longue durée, Pape Moussa Sonko décide de retourner au Sénégal à la suite de cette expérience et de rester faire carrière au Sénégal. Il explique ainsi les éléments de son parcours qui l'ont incité à mener cette carrière à contre-courant des circulations de ses pairs :

D'abord, mon père était le directeur du ballet national. Moi, je suis au théâtre, et quand je le vois travailler, ça me donne envie. Je me dis tout le temps : « Je veux devenir un jour directeur du ballet national du Sénégal ». Ça m'a un peu motivé pour que je reste ici. Et je savais que je peux rester ici en faisant mon travail ailleurs, en Europe, Asie... Mais si tu restes ailleurs, tu vas rester soit au Japon calé, ou quelque part, Europe, Amériques... Moi je veux faire le tour du monde, comme mon père. C'est pourquoi je suis resté, parce que j'ai l'exemple de mon père qui est resté ici. Et aussi, quand tu fais quelque chose que les gens apprécient, ça te donne envie de continuer ici. Tout le temps je suis sollicité à l'extérieur ; je sais que c'est bon de rester ici et d'aller voir à l'extérieur, d'aller voir partout. Tandis que si tu restes quelque part, tu n'auras pas cette occasion. Je gagne mieux ici que là-bas. Et si tu pars, la danse c'est

³⁶ Francesca Castaldi, *Choreographies of African Identities: Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Champain, University of Illinois Press, 2006.

³⁷ Voir notamment : <https://www.youtube.com/watch?v=WQeHRtCG1sc>, consulté le 2 février 2021.

fini. Ça je le sais. J'ai vu beaucoup qui sont là-bas, ils dansent, mais bon. Tu sais que c'est fini quoi³⁸.

Ce témoignage souligne différents paramètres importants pour comprendre les particularités de la trajectoire de Pape Moussa Sonko. Pour quelques rares danseurs comme lui, la migration n'est pas le modèle de réussite et d'achèvement de carrière privilégié, notamment car l'existence de modèles de réussite au sein de sa famille offre des perspectives et des possibilités alternatives. Son exemple souligne l'importance de considérer la question de la classe sociale pour complexifier la compréhension des trajectoires des danseurs, des circulations auxquelles ils sont poussés, et des rapports de genre qu'ils expérimentent. Dans des interviews données auprès des médias locaux ou internationaux, Pape Moussa Sonko souligne fréquemment qu'il est « né dans l'art », et que cette vocation s'est imposée à lui « naturellement ». Comme dans son cas, le fait de grandir au sein d'une famille de griots ou de danseurs des ballets nationaux est fréquemment avancé par les danseurs de sabar comme une preuve de légitimité artistique, contrebalançant l'absence de diplôme officiel par une naturalisation de la compétence. Mais bien plus qu'une compétence innée, c'est la question de la classe et de la reproduction familiale qui est à considérer ici, et qui revêt une double dimension pour Pape Moussa Sonko : d'une part, malgré les réticences initiales, le choix d'une carrière artistique est plus aisément acceptée lorsque l'environnement familial est investi lui-même dans les arts, qu'il s'agisse de familles de griots ou de danseurs des ballets ; d'autre part, le fait d'évoluer auprès d'acteurs des sphères décisionnaires du monde culturel (son père directeur du ballet national) fournit davantage de modèles de réussite reconnus et respectés dans le monde artistique local et la société sénégalaise.

En outre, et bien qu'il n'ait pas opté pour la migration, sa trajectoire résulte également d'un usage stratégique de divers types de mobilités. Tout d'abord, les circulations artistiques qu'il réalise lui-même fréquemment pour de courtes durées en dehors du Sénégal, lors des tournées ou pour les workshops auxquels il est invité, lui assurent un revenu supérieur à ceux de nombreux danseurs locaux. En parallèle, son succès repose aussi depuis quelques années sur des circulations d'un autre ordre, celles amenant au Sénégal des Occidentaux ou Occidentales en quête de savoirs sur le sabar. Pape Moussa Sonko est ainsi connu pour accompagner une troupe d'élèves japonaises à qui il enseigne le sabar depuis plusieurs années au Japon ou au Sénégal. Depuis l'hiver

³⁸ Entretien avec Pape Moussa Sonko, mars 2018, Dakar.

2016-2017, il a donné une forme nouvelle à ces pratiques d'enseignement par l'organisation d'un stage annuel nommé Ndakarou, en partenariat avec une Finlandaise passionnée de sabar. Cet événement amène chaque année une vingtaine d'Européennes, d'Américaines et de Japonaises à suivre deux semaines de stage de danse à Dakar, ainsi que quelques excursions touristiques. Pour Pape Moussa comme pour ses pairs qui organisent ce type de stages à Dakar³⁹, ces initiatives visent en partie à faire venir leurs élèves sur place, mais aussi implicitement, à développer une économie et des opportunités favorables pour l'équipe de danseurs travaillant à leurs côtés, par le développement d'activités touristique informelles. Ainsi, sa carrière s'appuie non seulement sur ses circulations depuis le Sénégal vers l'Europe ou le monde, mais aussi sur les mobilités touristiques d'Occidentales et d'Occidentaux vers le Sénégal, divers types de mobilités qui lui ont permis de prendre conscience de la position privilégiée qu'offre une carrière ancrée au Sénégal.

Car finalement, le témoignage et le parcours de Pape Moussa Sonko mettent en lumière les paradoxes contenus dans le rapport à la migration pour les danseurs de sabar. En effet, bien qu'il soit souvent perçu comme la consécration suprême pour ces danseurs, le choix de migrer s'avère le plus souvent synonyme de cessation ou de diminution de leurs activités chorégraphiques, car il met fin au rythme quotidien d'entraînement et à l'engagement « corps et âme » de ces artistes pour la danse. Pape Moussa Sonko fait figure d'exception dans ce contexte, et il représente le compromis idéal auquel aspirent de nombreux danseurs⁴⁰ : il parvient à voyager autour du monde tout en restant ancré avec son groupe et ses proches au Sénégal ; il se consacre exclusivement à la danse et en retire des revenus suffisants pour assumer les responsabilités qui incombent à un chef de famille ; il combine la célébrité locale avec une grande reconnaissance dans les réseaux transnationaux du sabar. En définitive, sa trajectoire souligne que la variable du genre ne suffit pas à comprendre ses choix et ses orientations, même s'il bénéficie en tant qu'homme de possibilités de carrière et de reconnaissance facilitées. Différents autres paramètres doivent être pris en compte pour

³⁹ Ce type de stage est fréquemment organisé par des danseurs installés en Europe, et plus rarement, comme Pape Moussa, par des locaux. Voir Alice Aterianus-Owanga, « “Kaay fecc!” (Come dance!) Economic, cultural and intimate flows in the “dance tourism” of sabar (Senegal – Europe) », in Mayke Kaag et al. (dir.), *Destination Africa. Contemporary Africa as a Global Meeting Point*. edited by Mayke Kaag et al. Leiden, Brill, 2021.

⁴⁰ Au moment de la lecture d'édition de cet article, Pape Moussa Sonko a été nommé Directeur du Ballet National.

comprendre la façon dont il s'est imposé comme figure individualisée de la réussite, notamment la variable de classe, l'innovation artistique à l'intérieur des structures « traditionnelles », et l'usage stratégique des circulations.

Conclusion

À partir d'une entrée ethnographique et biographique, cet article a examiné comment deux danseurs de sabar parviennent par leurs circulations et leurs créations à forger des parcours d'exception dans le monde circulatoire et transnational des danseurs de sabar. Après avoir observé les contraintes inégales qui s'imposent aux hommes et aux femmes s'engageant dans des carrières de danseurs à Dakar, j'ai décrit comment ces deux individus sont parvenus au travers de moyens et de parcours très différents à construire une carrière sur les scènes locales et internationales.

L'examen de ces deux parcours souligne que contrairement à certaines images véhiculées à propos des rapports à l'ailleurs des jeunes Sénégalais, ces artistes ne sont pas habités uniformément par un objectif de migration qui constituerait l'aboutissement de leur carrière ; la migration constitue plutôt une fuite contrainte par les conditions de précarité, et une réponse imparfaite à des injonctions paradoxales. Par ailleurs, dans la continuité de différents travaux sur les trajectoires d'artistes danseurs ou musiciens africains⁴¹, ces deux trajectoires sont riches d'enseignements par rapport aux questions de « singularité » et d'innovation artistique dans le champ dit « traditionnel ». Oscillant entre les registres « populaire » et « traditionnel », les pratiques chorégraphiques sabar ne mettent apparemment pas en avant l'idée d'originalité et de singularité, comme le font plus ouvertement les artistes contemporains. Toutefois ces deux trajectoires soulignent que dans ce champ artistique également, la construction de carrières et l'affirmation d'un sujet artiste passent également par des formes d'individuation et de distinction subtile vis-à-vis des normes. Si l'analyse d'actes isolés des parcours d'Hélène et Pape Moussa semble corroborer l'idée de conformation aux normes collectives et aux pratiques chorégraphiques

⁴¹ Sarah Andrieu, « Artistes en mouvement. Styles de vie de chorégraphes burkinabè », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 25, 2012, p. 55-74 ; Nadine Sieveking, « "C'est d'abord moi" : performing the identity of a professional female choreographer », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 29, n° 2, 2017, p. 227-243.

codifiées, l'observation de trajectoires biographiques sur le temps long laisse apparaître les orientations et bifurcations singulières que prennent ces artistes. C'est au travers de ces trajectoires individuelles que se développent les innovations à l'intérieur du répertoire sabar existant, comme la capacité d'Hélène et de certaines artistes femmes à danser comme des hommes, ou la proposition de nouvelles mises en scène inspirées des flux globaux par Pape Moussa.

Finalement, l'approche biographique souligne l'importance de prendre en considération la marge d'agentivité des acteurs sociaux dans ces mondes de la danse, et révèle des éléments heuristiques pour comprendre la complexité de cette notion. Fréquemment présentée comme pouvoir de résistance ou d'opposition contre les contraintes sociales, la capacité d'agir est repensée depuis quelques années, notamment dans le creuset des études féministes, comme une forme de réalisation du soi qui « se trouve non seulement dans les actes de résistance aux normes mais aussi dans les multiples façons dont on habite les normes⁴² ». Pour Hélène Sagna comme pour Pape Moussa Sonko, la capacité d'agir ne repose pas sur la remise en question des ordres existants, mais sur des déviations subtiles à l'égard des normes, et sur des circulations entre différents univers de référence et de compétence, qui permettent à ces deux danseurs d'aboutir à une reconnaissance comme sujet artiste, que ce soit en migrant ou en restant.

⁴² Saba Mahmood, *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Paris, La découverte, 2009, p. 13.