

HÉLÈNE NEVEU KRINGELBACH

« LE POIDS DU SUCCÈS » : CONSTRUCTION DU CORPS, DANSE ET CARRIÈRE À DAKAR

À DAKAR, LA DANSE CONSTITUE UN ÉLÉMENT ESSENTIEL DE LA VIE CÉRÉMONIELLE ET FESTIVE. MAIS AU-DELÀ DE LA FÊTE, SA PROFESSIONNALISATION OFFRE DE NOUVELLES OPPORTUNITÉS DE MOBILITÉ SOCIALE. À MI-CHEMIN ENTRE LA CONSTRUCTION DU SUJET INDIVIDUEL ET CELLE DU CORPS SOCIAL, CETTE CONTRIBUTION EXAMINE LA TRANSFORMATION DES PRATIQUES CORPORELLES DANS LES MILIEUX DE LA DANSE À DAKAR. DES CORPS MUSCLÉS, PARFOIS D'UNE MINCEUR EXTRÊME, ET DES PEAUX « NATURELLES » SONT SOIGNEUSEMENT CULTIVÉS DANS LE CADRE DE STRATÉGIES INDIVIDUELLES D'EXTRAVERSION. SI ELLES PEUVENT CONDUIRE À LA RÉUSSITE SOCIALE, CES PRATIQUES ENGENDRENT AUSSI DE DOULOUREUX DÉCHIREMENTS, EXACERBÉS PAR DES CONTRASTES EXTRÊMES ENTRE LES EXIGENCES DES CIRCUITS MUSICAUX MONDIAUX ET LE REGARD SOCIAL PORTÉ SUR LE CORPS DES ARTISTES.

En décembre 2005, les Pirates de Dieuppeul brillaient de mille feux. Ce groupe de danse, propulsé dans l'univers des clips musicaux de *mbalax*¹ par une victoire au concours télévisé des Oscars des Vacances en 1994, s'était lancé depuis quelques années dans la « création chorégraphique ». Alors que la troupe venait de se produire aux Jeux de la Francophonie à Niamey, son manager déclarait qu'il fallait impérativement « explorer le marché international » pour pouvoir vivre de la danse. Il ajoutait que la troupe avait été « obligée d'injecter une nouvelle génération de filles pour ces Jeux ». En effet, disait-il, « les autres qui étaient là avaient pris trop de poids. Nous les avons inscrites

1. Le *mbalax* est le style musical le plus populaire au Sénégal. Popularisé par Youssou N'dour dans les années 1980, de circulation mondiale à travers la *World Music*, il s'agit d'une fusion moderne de rythmes de *sabar*, funk, musique cubaine et autres influences. Il se joue avec une combinaison de tambours sénégalais et d'instruments modernes.

dans une salle de gymnastique pour qu'elles puissent en perdre mais en vain². » Derrière la légèreté apparente d'une telle déclaration se dissimulent les trajectoires souvent chaotiques et parfois douloureuses de nombreux jeunes dakarois qui voient dans la danse un choix de carrière potentiellement lucratif et facile parce que situé dans le prolongement de plaisirs quotidiens – ce choix se fait contre la règle d'une société qui accorde peu de considération à l'artiste de scène. Qu'en est-il donc de ces nouvelles carrières internationales au prime abord alléchantes ?

Malgré le nombre croissant d'excellentes études sur les pratiques corporelles de la jeunesse sénégalaise³, on sait encore trop peu de choses sur la façon dont ces pratiques sont mises en jeu, contestées et transformées au quotidien. Longtemps négligée dans les sciences sociales « africanistes », la danse offre un espace de recherche privilégié sur le sujet. Non seulement elle est souvent un des moyens par lequel les relations sociales se font et se défont, mais elle implique aussi l'ensemble de la personne, corps et esprit liés dans un mouvement potentiellement thérapeutique⁴. De ce fait, elle est un instrument privilégié de la construction du sujet individuel comme du corps social. Les formes d'expression dans lesquelles la composante verbale est importante sont pourtant privilégiées comme objets d'étude. Dans une moindre mesure, les arts plastiques, qui ont en commun avec la danse de se construire à partir du corps en mouvement, ont été récemment remis à l'ordre du jour sur le continent⁵, avec une attention nouvelle aux processus de création. Être attentif à la façon dont le corps engendre le mouvement qui deviendra danse, et la manière dont la danse à son tour transforme le corps dans son contexte social, permet de mieux comprendre la dimension sociale du corps.

Mais la danse n'est pas que mouvement ; elle est aussi musique, bruissement des étoffes, frottement d'une peau contre l'autre. Elle est texture des muscles, expressions du visage, sensations de lourdeur sur le sable ou de douleur sur le béton. Elle est sensation de force et d'énergie dans un corps sain ou de faiblesse dans un corps lourd, âgé ou mal nourri. Au-delà des clichés habituels sur la danse en Afrique, cette contribution se propose d'examiner les pratiques corporelles qui émergent avec la professionnalisation de la danse à Dakar. À la fois ancrées dans les cultures populaires urbaines et « branchées⁶ » sur les circuits chorégraphiques internationaux, ces nouvelles techniques du corps sont particulièrement visibles sur les corps féminins. Si elles peuvent contribuer au succès d'une carrière internationale, elles engendrent souvent des déchirements dans le milieu social des artistes, et ce que l'on pourrait décrire comme des stratégies d'extraversion ne produit pas toujours les résultats attendus. En se fondant sur plus d'une année de travail de terrain dans les milieux de la danse dakarois entre 2002 et 2007, c'est cette tension entre le

vécu des danseurs et le regard extérieur porté sur leur corps que cet article se propose d'aborder.

TRAJECTOIRES DANSÉES, DES « QUARTIERS ⁷ » À LA SCÈNE

Malgré les tentatives répétées des professionnels de se démarquer du quotidien « vulgaire », l'une des spécificités de Dakar est une continuité particulièrement dynamique entre les danses de la vie sociale et celles de la scène, ces dernières portant également la marque d'un processus d'extra-version entamé dès le début du ^{XX}^e siècle. La transformation des corps en mouvement prend alors tout son sens en tant que manifestation de ce processus, dans lequel les dynamiques locales restent malgré tout essentielles.

Trajectoires chorégraphiques urbaines

À Dakar, une portion de rue, un toit terrassé, une cour d'école ou une « maison des jeunes » peuvent se transformer à tout moment en espace de « performance ⁸ ». Les différentes formes de danse circulent à travers la ville et se renvoient les unes aux autres. Parmi les nombreux événements festifs qui ponctuent la vie sociale, le *sabar* est sans doute le plus populaire. Tout à la fois un type de tambour, de rythme, un répertoire de danses constamment renouvelées à partir d'une base ancienne et l'événement lui-même, le *sabar*

2. « Les Pirates de Dieuppeul se démarquent », *Le Quotidien*, 24-25 décembre 2005, p. 7.

3. Voir T. K. Biaya, « Enfants, jeunes et politique : vers une culture de la rue en Afrique ? », *Politique africaine*, n° 80, décembre 2000, p. 12-31 ; M. Diouf, « Des cultures urbaines entre traditions et mondialisation », in M. C. Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 261-288 ; O. Faye, « Sport, argent et politique : la lutte libre à Dakar (1800-2000) », in M. C. Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, op. cit., p. 309-340 ; J.-F. Havard, « Ethos *bul faale* et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », *Politique africaine*, n° 82, juin 2001, p. 63-77.

4. Pour une réflexion inspirée sur la notion de « performance » en tant que « mouvement d'ensemble de la raison, de l'émotion et du corps », voir D. Parkin, « Reason, emotion and the embodiment of power », in J. Overing (ed.), *Reason and Morality*, Londres, Tavistock, 1985, p. 135-151.

5. Voir O. Oguiibe et O. Enwezor (eds), *Reading the Contemporary*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1999 ; E. Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Londres, Duke University Press, 2004 ; J.-L. Amselle, *L'Art de la friche. Essai sur l'Art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

6. Voir J.-L. Amselle, *Branchements*, Paris, Flammarion, 2001.

7. Les « quartiers » sont les zones d'habitation densément peuplées et généralement défavorisées qui forment l'essentiel de la capitale et de sa banlieue. S'ils ont une plus grande diversité sociale qu'il n'y paraît, le terme souligne, dans l'usage courant, le contraste socioéconomique avec le centre administratif et commercial hérité de l'époque coloniale, le Plateau, et avec les zones résidentielles plus favorisées.

8. Ce terme, emprunté à l'anglais, nous paraît mieux correspondre à l'interaction essentielle entre le mouvement, la musique et les autres éléments performatifs que le seul terme « danse ».

est dominé par les femmes⁹. Ce sont elles qui organisent les *tannbeer*¹⁰ de quartier ou les soirées plus privées des tontines, des *tuur* ou des *mbotaay*¹¹. Les danses de *sabar*, tantôt athlétiques, tantôt ironiques et suggestives, constituent la base du mouvement dans la mode étourdissante de danses lancées par les clips musicaux des stars du *mbalax*. Ouvertement méprisées par de nombreux Dakarais pour leur « indécence » et leur uniformité, ces danses jouent pourtant un rôle essentiel en tant que pépinières de talents. De nombreux danseurs ont en effet débuté dans des *sabars* ou « soirées sénégalaises » organisées dans les discothèques, avant d'être repérés pour des clips musicaux ou pour les Oscars. Le succès de ce concours télévisé, perçu de plus en plus comme un tremplin¹², est tel qu'il a maintenant des émules dans d'autres villes du Sénégal. Souvent proches des Associations sportives et culturelles (ASC), les groupes participants contribuent à renforcer des identités de quartier qui remettent en question les affiliations ethniques des périodes coloniale et nationaliste. Leurs noms sont d'ailleurs éloquentes, des Pirates de Dieuppeul aux Diamants Noirs de Pikine, Amazones de Dakar, Rich Boys et autres Black Rangers. Pour une partie de ces jeunes, la transition vers les troupes professionnelles se fait au fil des rencontres et des amitiés nouées avec d'autres danseurs.

Les troupes de « ballets » néotraditionnels constituent une autre pépinière importante. En plus du Ballet national, il existe à tout moment une centaine de ces groupes à Dakar. Ils comptent souvent 10 à 15 membres, danseurs et musiciens compris. Alors que certains ont été créés par des grandes familles de tradition griotique, comme le Ballet Syllaba de Thiaroye, d'autres sont constitués sur des bases ethniques. C'est le cas du Ballet Bakalama, créé en 1972 par l'association des migrants de Thionck Essyl. La dernière catégorie se compose de grandes troupes créées sur le modèle du Ballet national, qui mettent en scène des danses de toute la région. C'est le cas de Sinoméew, au Centre culturel Blaise Senghor, ou du Ballet Mansour Guèye, dissout aux États-Unis récemment après la « fuite » de la plupart de ses artistes.

Un va-et-vient entre la Sénégalie et le monde

Mais l'aspect le moins connu des arts de la scène sénégalais est la manière dont ils se sont développés par le biais d'échanges incessants avec le reste du monde. Si le rôle actif joué par les artistes et élites locales dans ce mouvement rappelle l'histoire de l'extraversion africaine retracée par Bayart¹³, la notion d'extraversion ne recouvre pas parfaitement les processus dont il est question ici. Si l'on peut en parler pour la manière dont les artistes et une partie des élites de la région ont su tirer profit de stéréotypes largement répandus sur les capacités musicales « innées » des Africains, il n'a pas toujours été question de « stratégies » élaborées de façon consciente et systématique.

Au milieu des années 1920 déjà, le Sénégalais Féral Benga dansait aux côtés de Joséphine Baker aux Folies-Bergères. Arrivé à Paris en 1923 en compagnie de son père, il se retrouva rapidement propulsé dans un milieu du music-hall fasciné par les corps masculins noirs, musclés, à la peau luisante¹⁴. Il n'en retira qu'une gloire éphémère et mourut dans des circonstances mystérieuses à Paris en 1957, mais influença de nombreux artistes dans le milieu cosmopolite de l'époque. L'un d'entre eux, le poète guinéen Keita Fodéba, fonda l'Ensemble Fodéba-Facelli-Mouangé en 1947. En 1950, il créa les Ballets africains, dont l'origine parisienne est souvent ignorée mais que de nombreux artistes considèrent comme l'un des moments fondateurs du théâtre moderne en Afrique de l'Ouest. En 1958, le groupe devint les Ballets africains de la République de Guinée, sillonnant le monde en tant qu'ambassadeur culturel du régime de Sékou Touré. Si les spectacles dansés de Fodéba se fondaient sur les traditions griotiques mandingues, ils s'inspiraient aussi très largement du music-hall parisien et surtout, de la nouvelle « tradition » du théâtre scolaire en plein essor dans l'un des piliers de la politique coloniale française, l'École normale William Ponty, à Sébikotane¹⁵.

Influencée par le succès des Ballets africains, la création du Ballet national du Sénégal en 1961, à l'initiative du président Senghor, est un moment

9. Cela n'a pas toujours été le cas ; de nombreux Dakarais d'un certain âge affirment qu'autrefois les hommes dansaient davantage le *sabar*. Aujourd'hui, les danseurs assidus sont souvent des professionnels ou des adolescents, et les hommes trop enthousiastes pour la danse courent le risque de se voir qualifier d'homosexuels (*goor jigéen*). En revanche, battre le tambour de *sabar* est une activité encore réservée aux hommes, en particulier aux griots. L'activité s'ouvre de plus en plus aux autres catégories sociales, mais très timidement aux femmes. Sur les relations de genre, voir notamment D. Heath, « The politics of appropriateness and appropriation : recontextualizing women's dance in urban Senegal », *American Ethnologist*, vol. 21, n° 1, 1994, p. 88-103.

10. Un *tannbeer* est un *sabar* nocturne, aux danses souvent plus suggestives que les *sabars* diurnes.

11. Associations rassemblant, autour de l'organisation tournante de fêtes et de tontines, des femmes liées par un ancêtre commun, un voisinage ou l'appartenance à une même classe d'âge.

12. En plus d'une visibilité enviable, le groupe lauréat reçoit un minimum de 3 millions de francs CFA.

13. Voir J.-F. Bayart, *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989 ; J.-F. Bayart, « Africa in the world : a history of extraversion », *African Affairs*, n° 99, 2000, p. 217-267.

14. Dès 1879, les Folies-Bergères avaient mis en scène des danseurs zoulous largement dénudés. La fascination occidentale pour les corps noirs en représentation a une longue généalogie, de l'exploitation de la « Vénus hottentote », Sara Baartman, au début du XIX^e siècle, aux danses africaines pour touristes, en passant par les villages africains dans les *world fairs* américaines et les expositions coloniales françaises. Voir R. Corbey, « Ethnographic showcases, 1870-1930 », *Cultural Anthropology*, vol. 8, n° 3, 1993, p. 338-369 ; S. Chalaye, « Quand on n'a que son corps à imposer au monde... », *Africultures*, n° 54, 2003, p. 93-101 ; A. Décoret-Ahiha, *Les Danses exotiques en France, 1880-1940*, Paris, Centre national de la danse, 2004 ; B. Lindfors (ed.), *Africans on Stage*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

15. Je suis reconnaissante à Vincent Foucher pour avoir très tôt attiré mon attention sur le rôle du théâtre scolaire de l'École William Ponty dans la genèse du théâtre francophone ouest africain. Fodéba fut étudiant à William Ponty.

important de la professionnalisation de la danse au Sénégal. Les chorégraphes s'inspirent de danses cérémonielles de toute l'Afrique de l'Ouest mais surtout des régions mandingues, et des techniques du théâtre européen classique. Le Ballet national se produit sur les scènes du monde entier, contribuant non seulement à perpétuer des représentations stéréotypées de l'Afrique « traditionnelle¹⁶ », mais créant également des opportunités de migration pour des centaines de jeunes au fil des années. Des anciens du Ballet national ont ouvert des écoles un peu partout aux États-Unis, et comptent parmi les principaux promoteurs de cette création récente qu'est la « danse africaine¹⁷ ».

Patron contesté mais généreux avec les artistes acquis à sa politique, Senghor joua un rôle essentiel dans le développement de la profession¹⁸, non seulement avec la création du Ballet national, mais aussi par le biais du Festival mondial des Arts nègres tenu à Dakar en 1966, la création de l'Institut national des Arts en 1972 et celle de l'École de danse panafricaine Mudra Afrique en 1977. Créée avec le soutien financier de l'Unesco et de la Fondation Gulbenkian, avec la collaboration du chorégraphe Maurice Béjart et sous la direction de Germaine Acogny, l'école formait des promotions de 25 étudiants aux techniques du ballet classique, de la danse moderne américaine, de la « danse africaine » développée par la directrice, du théâtre et des percussions de *sabar* avec le maître batteur Doudou Ndiaye Rose. Mais l'expérience fut de courte durée : le changement de régime et l'ère des ajustements structurels en ayant sonné le glas, Mudra ferma ses portes en 1982. L'école permit cependant de tisser des réseaux artistiques et financiers entre le Sénégal et le reste du monde, et ce sont en partie ces réseaux qui ont permis à Germaine Acogny d'ouvrir un nouveau centre chorégraphique panafricain, à Tubaab Jallow, au sud de Dakar, en 1998. Dans les années 1970 également, l'Institut national des Arts forma les premiers danseurs sénégalais de ballet classique. L'un d'eux, Mamadou Diop, bénéficia même d'une bourse d'échange pour aller étudier la chorégraphie à Moscou. Si les compagnies créées depuis 1995 sont privées¹⁹, le milieu chorégraphique sénégalais ne serait sans doute pas si foisonnant sans le patronage de l'État dans la période nationaliste, et la philosophie de l'« enracinement et ouverture » est souvent évoquée comme une source d'inspiration par les aînés du milieu.

À la fois bien ancrées dans les pratiques corporelles locales et puisant de l'inspiration dans la création « contemporaine » internationale, les formes chorégraphiques en plein essor au Sénégal depuis une dizaine d'années ont donc des racines plus lointaines qu'il n'y paraît. Le Sénégal occupe une place centrale dans ce mouvement, baptisé « danse contemporaine africaine » par les institutions culturelles et diplomatiques françaises. Ses ramifications s'étendent jusque dans la plupart des capitales du continent. Il s'agit en réalité d'un style

difficilement définissable de formes chorégraphiques fortement individualisées, caractérisées par une fusion des genres et une perpétuelle exploration de soi. Les mouvements extraits de chorégraphies néotraditionnelles ou populaires sont transformés au gré de l'inspiration, et fusionnés avec les techniques transnationales des arts de la scène. Il en ressort un nouveau « langage » avec lequel les artistes transforment le corps en un lieu d'exploration identitaire et de critique sociale. La plupart continuent malgré tout de pratiquer le style néotraditionnel, non seulement par plaisir mais aussi pour maintenir une technique sans laquelle le respect des autres professionnels et les chances de réussite à l'étranger sont compromis. En effet, sur les « marchés » internationaux du spectacle, on continue d'exiger de l'artiste africain que son art comporte une dimension « africaine » facilement identifiable. C'est en jouant de cette dimension africaine qu'un certain nombre d'artistes sénégalais ont pu, depuis les années 1980, tirer profit de la construction du marché de la *World Music* – ou même, pour certains d'entre eux, comme Youssou Ndour, façonner le marché. Si la danse a bénéficié de ces développements par le biais de l'explosion de concerts et festivals africains dans le monde entier, l'exigence de l'identité clairement lisible sur laquelle se fonde le marché « world » crée une angoisse permanente chez de jeunes artistes qui finissent par se demander ce qu'est une danse proprement « africaine ».

Le statut ambigu de l'artiste

Si l'insertion relativement réussie des artistes sénégalais dans les circuits internationaux a largement valorisé leur statut à l'étranger, au Sénégal en revanche, les danseurs et musiciens professionnels sont perçus de manière très ambiguë. Sans en retracer ici l'histoire, rappelons que dans les sociétés à castes caractéristiques de la région, la musique et la danse, exécutées par des spécialistes, en public et moyennant rémunération, restent associées au domaine

16. Sur la construction de la « tradition » dans les ballets dakarois, voir H. Neveu Kringelbach, *Encircling the Dance: Social Mobility through the Transformation of Performance in Urban Senegal*, thèse de doctorat, Institute of Social and Cultural Anthropology, University of Oxford, 2005 ; F. Castaldi, *Choreographies of African Identities: Negritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2006.

17. Voir notamment G. Gore, « Present texts, past voices : the formation of contemporary representations of West African dances », *Yearbook for Traditional Music*, n° 33, 2001, p. 29-36.

18. Sur les politiques culturelles du Sénégal de 1960 à 2000, voir S. B. Diagne, « La leçon de musique. Réflexions sur une politique de la culture », in M.- C. Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 243-259.

19. La première compagnie « contemporaine » sénégalaise, La 5^e Dimension, a vu le jour en 1995.

des griots et artisans, les *ñeeño* dans le cas wolof²⁰. À cela s'ajoute la perception largement répandue, dans les sociétés musulmanes, selon laquelle les femmes qui se produisent devant des hommes auxquels elles ne sont pas liées par des liens familiaux ont une morale plus que douteuse²¹. Malgré tout, dans le contexte actuel de désillusion par rapport aux modèles de réussite hérités de la période coloniale, l'opportunité de revenus réguliers a contribué à valoriser les artistes de la scène. Les témoignages décrivant le changement d'attitude des familles à l'apparition de l'argent abondant, comme dans le cas de ce jeune percussionniste de danse issu d'un milieu *toorodo haalpulaar*²², une catégorie sociale cumulant prestige religieux et statut noble. Après quelques années d'apprentissage en cachette de ses parents, il avait commencé à se produire avec une troupe de danse. « Un jour », se souvient-il avec fierté, « je suis rentré à la maison avec 50 000 francs CFA. Mon père était fâché, il m'a demandé comment j'avais gagné ça. Je lui ai dit que c'était en tapant [en jouant des percussions]. Il m'a dit de sortir et de retourner taper. » Cependant la valorisation de la profession varie fortement selon les familles et les origines sociales, et parmi les *toorobbe haalpulaar* ou les *géér* wolof notamment, les attitudes négatives persistent. C'est dans ce sens que les stratégies d'extraversion déployées depuis des décennies n'ont pas complètement modifié les hiérarchies de statut dans la région.

CORPS EN MOUVEMENT, CORPS SCULPTÉS

Malgré cette ambiguïté, danseurs, chorégraphes, musiciens accompagnateurs et, dans une certaine mesure, managers de compagnies et organisateurs de festivals, sont considérés de plus en plus comme de « nouvelles figures de la réussite²³ ». Même si l'on est encore loin des revenus extravagants et de la popularité de certains footballeurs ou lutteurs, cette évolution, liée à la globalisation des arts de la scène, s'accompagne de transformations corporelles marquantes. Le corps, dont les artistes sont conscients qu'il constitue une ressource, se sculpte, se réduit et parfois souffre à travers la violence de l'entraînement auquel on le soumet pour qu'il rentre dans les « normes » transnationales de la scène.

L'esthétique changeante des corps en mouvement

Au Sénégal comme dans de nombreuses sociétés de l'Afrique de l'Ouest, il existe une préférence pour les corps aux formes généreuses, en continuité avec l'association traditionnelle entre formes corporelles, fertilité, bien-être, richesse et même valeur morale. Ceci est valable pour les deux sexes. Pour les hommes la corpulence est préférée à la musculature « sèche », comme le montre

l'admiration dont font l'objet les lutteurs au gabarit le plus imposant. Les femmes, en particulier après le mariage, se doivent également de se construire des formes avantageuses pour prétendre à une certaine reconnaissance sociale. Celle-ci est loin de se limiter aux seuls critères esthétiques masculins, et se reflète dans tous les aspects du statut social. Une femme trop mince sera synonyme de déroute sociale pour son mari, car on dira qu'il est incapable de bien s'occuper d'elle, financièrement et sexuellement.

Ce contexte est essentiel pour comprendre à quel point la valorisation de la minceur et de la musculature « sèche » dans le milieu de la danse est en porte-à-faux avec les conventions sociales les plus courantes. Deux évolutions distinctes se détachent. La première, discrète, est l'apparition d'un petit nombre de danseuses d'une minceur extrême. La deuxième évolution, plus visible, est la présence de plus en plus fréquente de danseurs et percussionnistes au corps sec et musclé, noueux, sculpté à l'extrême. Mis en valeur sur scène, ils sont aussi exhibés avec fierté lors des répétitions et dans la vie quotidienne. Un corps noueux devient souvent l'élément déterminant de l'identité du danseur : on le choisit dans telle création pour le mettre en valeur, on chorégraphie des mouvements sur mesure.

Parfois même, ce « corps joyau » compense la faiblesse des techniques du mouvement. Ce corps, qu'il faut maintenir par un entraînement exigeant, n'est pas toujours le chemin vers la réussite artistique espérée, mais d'autres formes de réussite peuvent compenser largement l'échec sur scène, comme

20. La stratification sociale wolof est fondée en partie sur l'opposition entre *gээр* (familles d'ascendance aristocratique ou « libres », essentiellement paysans dans la société précoloniale) et *ñeeño*, spécialistes dont les griots, ou *gévél*, font partie. Pour différentes interprétations du lien entre statut et pouvoir dans les sociétés à castes de la région, voir notamment A.-B. Diop, *La Société wolof : systèmes d'inégalité et de domination*, Paris, Karthala, 1981 ; J. Irvine, « Registering affect: heteroglossia in the linguistic expression of emotion », in C. A. Lutz et L. Abu-Lughod (eds), *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 126-161 ; R. Dilley, « The question of caste in West Africa, with special reference to Tukolor craftsmen, Senegal », *Anthropos*, vol. 95, n° 1, 2000, p. 149-165.

21. La comparaison avec le statut des danseuses et chanteuses en Afrique du Nord et au Moyen-Orient est intéressante de ce point de vue. Voir par exemple W. Buonaventura, *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*, Londres, Saqi, 1989 ; K. van Nieuwkerk, « A Trade Like any Other » : *Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995 ; S. Zuhur (ed.), *Colors of Enchantment : Theater, Dance, Music, and the Arts of the Middle East*, Le Caire, American University in Cairo Press, 2001.

22. Les *toorobbe* (sing. *toorodo*) sont une sorte de noblesse religieuse formée dans la vallée du fleuve Sénégal. Voir notamment A. Ngaïde, « Stéréotypes et imaginaires sociaux en milieu haalpulaar : Classer, stigmatiser et toiser », *Cahiers d'études africaines*, vol. 172, 2003, p. 707-738 ; R. Dilley, *Islamic and Caste Knowledge Practices among Haalpulaar'en in Senegal: Between Mosque and Termite Mound*, Edinburgh, Edinburgh University Press/International African Institute, 2004.

23. J.-F. Havad, « Ethos bul faale... », art. cit., p. 63.

L'indique le cas d'un jeune homme à la carrière de danseur éphémère. Rentré au Sénégal après avoir vécu quelques années de petits boulots en Afrique du Sud, le goût amer de l'échec encore en bouche, il accompagnait souvent ses amis danseurs aux répétitions. Certains d'entre eux se produisaient déjà dans diverses compagnies, et il admirait le côté « cosmopolite » de leur travail, entre tournées, ateliers et collaborations chorégraphiques avec des artistes étrangers. Déterminé à tenter sa chance, il accepta un rôle dans une création « contemporaine » présentée sur l'une des scènes les plus prestigieuses de la ville. Dans cette chorégraphie parfois maladroite, il se contentait de « créer l'émotion » en mettant en valeur ses muscles saillants. Dans une séquence particulièrement longue, on le voit de dos sur scène, torse nu, genou à terre. Les bras, levés de chaque côté du corps, entament alors une lente descente vers le sol, laissant au spectateur le loisir d'admirer chaque muscle luisant de sueur se détacher sous les projecteurs. Malgré le silence respectueux du public, seuls quelques touristes en quête d'émotions nouvelles se laissèrent impressionner par le spectacle et par le discours tortueux tenu, en fin de soirée, par le chorégraphe. Discrédité dans le milieu professionnel dakarois, ce jeune danseur dut abandonner le métier. L'aventure ne fut pas peine perdue malgré tout, puisque les contacts établis par le biais de la compagnie lui permirent de tenter de nouveau l'expérience de la migration, cette fois vers les États-Unis.

Un corps musclé, débarrassé des rondeurs qui pourraient trahir un manque de travail, de technique et de discipline, peut en revanche se révéler être un atout redoutable lorsqu'il s'accompagne d'une formation appropriée et d'une rigueur dans l'entraînement quotidien. Ainsi pour cet autre jeune danseur-batteur de l'une des meilleures compagnies « contemporaines » de la place, l'atout de la musculature ne faisait aucun doute : passé d'une école de foot à un ballet dakarois, il continuait d'utiliser les techniques d'entraînement apprises dans le monde du sport. Levé tôt le matin pour courir sur plusieurs kilomètres, il passait au moins une heure par jour à faire des exercices de musculation. Son look « *dreadlocks* et muscles », cultivé avec soin et par ailleurs courant parmi les percussionnistes dakarois²⁴, constituait sa touche personnelle dans chaque création. Lorsque l'opportunité se présenta d'épouser une jeune femme belge et d'aller poursuivre sa carrière en Europe, où il enseigne maintenant les percussions, la compagnie le remplaça de façon explicite par un jeune homme à la carrure similaire.

Cette nouvelle esthétique corporelle se décline de plus en plus au féminin. L'une des figures de proue de la jeune danse sénégalaise est venue à la danse par le biais d'une victoire aux Oscars des Vacances alors qu'elle pratiquait déjà l'athlétisme de haut niveau. Ayant rejoint la compagnie La 5^e Dimension du chorégraphe Jean Tamba, sa participation à plusieurs créations, complétée

par un stage professionnel à l'École des Sables, lui a permis de se former aux techniques chorégraphiques contemporaines. Choisie en 2000 pour participer à une création sous la direction d'un chorégraphe installé en France, elle a participé à des tournées dans le monde entier et partage sa vie entre le Sénégal et l'Europe, un mode de vie idéal pour une majorité de jeunes artistes sénégalais. De son propre aveu, son corps d'athlète et sa discipline au travail sont pour beaucoup dans cette trajectoire, et ses émules se multiplient dans son quartier d'origine.

Parmi les modèles du métier figure une autre Dakaroise d'une trentaine d'années, fille d'un danseur chorégraphe reconnu au Sénégal dans les années 1970-1980. Après avoir débuté très tôt avec la danse jazz, elle se forma ensuite au style néotraditionnel dans plusieurs troupes dakaroises. Danseuse, musicienne et chorégraphe, elle se concentre depuis quelques années, avec succès, sur le style contemporain. Si elle jouit d'un respect inégalé pour son talent, son travail et sa modestie, son corps d'une finesse extrême fait également l'objet de commentaires admiratifs dans le milieu artistique. Dans une société qui valorise les formes féminines, la minceur est considérée par de nombreux danseurs et sportifs comme l'expression d'une discipline irréprochable. De plus en plus, un corps fin est également perçu comme ayant la capacité d'acquérir rapidement de nouvelles techniques, qui pourront se traduire en opportunités de carrière à l'étranger. Les succès de cette jeune femme, très demandée par les chorégraphes étrangers et récemment lauréate des Rencontres chorégraphiques de l'Afrique et de l'océan Indien²⁵, sont connus de tous.

« Extraversion » et cultures urbaines

La réussite de ces artistes aux corps sculptés est un moteur puissant de la diffusion d'un nouvel idéal corporel chez de nombreux jeunes en quête de mobilité sociale et géographique. Plus visible il y a quelques années dans la chorégraphie « contemporaine », cette évolution pénètre aussi les ballets néotraditionnels par le biais du va-et-vient permanent entre les deux milieux.

24. Une majorité de jeunes musiciens dakarois se définissent comme Mourides, ce qui peut expliquer en partie les similitudes entre leur construction corporelle et celle des *tak der*, disciples mourides en formation dans les camps d'éducation de la confrérie (*daaras*), assimilés en milieu urbain à de la branche mouride des Baay Fall.

25. Ces Rencontres sont en réalité un concours organisé tous les deux ans depuis 1995 par le programme « Afrique en Créations » de l'Association française d'action artistique (Afaa). Devenues un tremplin important pour la jeune chorégraphie africaine puisque des tournées internationales sont offertes aux trois compagnies lauréates, les Rencontres sont un pilier de la politique culturelle française en Afrique.

Parmi les facteurs ayant un impact sur la construction des corps, la dimension compétitive est cruciale. Dans un contexte où les carrières de la scène peuvent offrir un chemin vers l'extraversion, le corps se transforme en ressource à différencier absolument d'un corps « ordinaire ». Mais lorsque chacun poursuit la même stratégie, il devient difficile de se distinguer par la seule esthétique, ce qui explique en partie l'engouement récent pour les nouvelles techniques transnationales permettant aux jeunes artistes d'élargir leur répertoire : contemporain, hip-hop, techniques théâtrales, arts martiaux, installations visuelles, mais aussi techniques de management artistique. Ces jeunes artistes sénégalais ont parfaitement compris à quel point l'art contemporain en général se nourrit de la nouveauté, souvent considérée comme une valeur en soi. Malgré les moyens limités dont ils disposent, ils s'efforcent donc, par le biais de « bricolages », d'intégrer coûte que coûte l'innovation à leur démarche. C'est ce qui explique en partie les créations chorégraphiques récentes donnant la part belle aux accessoires et décors de récupération, utilisés par nécessité économique autant que par conscience de la popularité du style « récup' » sur le marché artistique international²⁶.

Pour autant, ces démarches ne sont pas uniquement instrumentales. S'il est évident qu'elles augmentent les chances individuelles de participer à des collaborations chorégraphiques internationales, elles procurent également la satisfaction intrinsèque de la nouveauté et de la découverte de nouvelles possibilités individuelles. Les mots de cette danseuse, qui commentait sa découverte du style « contemporain », sont éloquentes à ce titre :

« C'est la curiosité, au départ on a envie d'aller voir autre chose. Et en allant voir cette chose, on apprend à connaître notre corps. [...] Tu découvres d'autres sensations que tu avais, que tu ne connaissais pas. [...] En traditionnel, c'est l'énergie pure et dure, mais on ne prend pas le temps de sentir l'air qui passe, tout ça. [...] Je ne connaissais pas certaines choses de mon corps que j'étais capable de faire. On t'apprend à aller plus loin, et ça, c'est extraordinaire²⁷ ! »

Par ailleurs le quotidien des danseurs affecte les corps de façon beaucoup moins consciente. Ainsi la lutte, la musculation et autres pratiques corporelles de la jeunesse dakaroise, très orientées vers la mise en valeur de l'individu, jouent un rôle d'autant plus déterminant que la majorité des danseurs ont moins de 30 ans et que bon nombre d'entre eux ont commencé par le sport. Ceci constitue une évolution majeure par rapport aux débuts des troupes dakaroises des années 1960 et 1970, essentiellement formées de migrants venus de Casamance et du Siin-Saalum. Les artistes d'aujourd'hui sont en majorité des enfants de la ville, nés à Dakar et plus à l'aise en wolof qu'en sereer ou en joola. Autre phénomène culturel trop souvent ignoré, les médias, notamment

les vidéos musicales américaines et les *telenovelas*, bombardent quotidiennement les spectateurs d'images de corps féminins ultraminces et de corps masculins à la musculature saillante. Propulsées par l'entreprenariat sénégalais dans les nouvelles technologies et par le savoir-faire des « pirates » locaux, les chaînes de télévision câblées diffusent à longueur de journée jusque dans les ruelles les plus reculées. En début de soirée, les cars rapides sont remplis de femmes qui se hâtent de rentrer pour ne pas rater le feuilleton du jour. Les hommes se doivent d'afficher leur manque d'intérêt mais ne manquent pas d'attraper quelques images au vol, tapis dans un coin de la pièce où trône le poste de télévision. Le succès des *telenovelas* n'a d'égal que celui des clips musicaux. Difficile à mesurer, l'impact de ce déferlement d'images sur la perception des corps est pourtant indéniable.

Les rencontres avec des artistes venus du monde entier jouent un rôle tout aussi déterminant. Bénéficiant encore des effets de l'ère senghorienne, le Sénégal est un point de rendez-vous pour de nombreux créateurs et touristes « culturels » en quête d'inspiration et de rencontres. Ainsi les festivals daka-rois²⁸, qui s'adressent avant tout au public local, fonctionnent aussi comme des points de rencontres internationales dont certaines débouchent sur des collaborations artistiques de longue durée. Ces rencontres individuelles, souvent déterminantes pour les carrières concernées, permettent de développer des échanges qui ne s'arrêtent pas au niveau des idées mais se prolongent dans la façon dont les corps bougent, mangent ensemble ou s'étreignent. Il ne s'agit pas nécessairement de se copier, mais bien de créer une « matière » nouvelle à partir de la rencontre. Après presque dix années de stages professionnels réunissant des artistes de tout le continent²⁹, l'École des Sables de Tubaa

26. Un cas exemplaire est celui de « Bujuman » de La 5^e Dimension, créée en 2002 : un vieux chariot de supermarché est abandonné dans un coin, et le sol est jonché de frêpes que quatre danseurs et deux musiciens enfilent les unes après les autres, dans une scène volontairement grotesque. Le décor de fond est une longue palissade de paille où sont accrochés de véritables détritrus. L'engouement pour le style « récupération », plus ancien dans les arts plastiques contemporains, était particulièrement visible dans l'exposition transnationale *Africa Remix*, en tournée depuis 2004. C'est essentiellement au cours des dix dernières années qu'il s'est manifesté dans la chorégraphie. Il existe d'ailleurs de plus en plus de « passerelles » entre les deux milieux.

27. Entretien, Dakar, juin 2007.

28. Initiatives privées dans lesquelles le soutien de l'État reste souvent déterminant, ces festivals marquent une rupture importante avec le monopole culturel des institutions de la Francophonie, essentiellement l'Afaa et l'AIF (Agence internationale de la francophonie). Ces initiatives se multiplient à l'échelle mondiale. À Dakar, événements ponctuels et festivals réguliers s'enchaînent, tels que Kaay Fecc (danse), Afrikakeur (musique), Banlieues Rythmes (musique, danse, arts populaires), le Festival du film de quartier (cinéma) ou le Fest' Art (théâtre).

29. Ces stages ont lieu presque chaque année et durent environ 3 mois.

Jallow, par exemple, semble avoir contribué à produire un nouveau « style » chorégraphique africain. Sans que l'on puisse parler d'uniformité, des mouvements similaires se retrouvent d'un pays à l'autre, circulant plus ou moins consciemment à travers des corps ayant partagé le même espace et le même travail physique pendant des semaines.

La texture du mouvement et l'entraînement physique dans les nouvelles formes chorégraphiques contribuent à sculpter des corps moins différenciés entre les sexes, parfois presque androgynes pour les femmes. Le style « contemporain » brise souvent des divisions de genre encore de rigueur dans le style néotraditionnel, même si cela n'est pas toujours le cas. « Le Coq est mort », réalisé en 1999 par Suzanne Linke et Avi Kaiser pour la compagnie Jant-bi de Germaine Acogny, est une création pour huit danseurs dans un style résolument masculin. En revanche, les deux dernières créations de Jean Tamba pour La 5^e Dimension, « Bujuman » et « Eau B-Nit », attribuent à quatre danseurs, une femme et trois hommes, la même qualité de mouvement et les costumes ne diffèrent que très peu. « Bujuman » est inspirée par les exclus sociaux à Dakar, dont beaucoup vivent de la récupération de fripes et autres objets mis au rebut. Aux tréfonds de la société, semble dire le chorégraphe, les différences de genre ne signifient plus grand-chose. On pourrait multiplier les exemples récents en Afrique et dans la diaspora, du mouvement presque indifférencié aux corps féminins musclés et mis en valeur par des shorts courts et des têtes rasées, sur lesquelles les mains peuvent s'attarder pour une exploration douloureuse de soi. Les visages sont fermés ou tordus dans des expressions de douleur, le mouvement est contrôlé à l'extrême, et l'on est à mille lieues de l'énergie exubérante des « ballets ».

Si toutes les modes transnationales de la chorégraphie ne prennent pas forcément racine au Sénégal³⁰, il reste que le milieu local est de plus en plus intégré à des circuits dans lesquels les corps féminins à l'apparence androgyne sont très valorisés. Ils permettent en effet aux chorégraphes de jouer sur l'ambiguïté des formes et des visages pour modeler des identités imaginées, fluides. En filigrane se dessine parfois la revendication d'une sexualité ambiguë, une dimension que les danseurs sénégalais feignent souvent d'ignorer. On se laisse donc modeler pour donner corps à des questionnements identitaires en décalage avec sa propre réalité. Dans ce milieu, le corps idéal de la Dakaroise plantureuse n'a guère de valeur. Il s'y ajoute que les corps noirs continuent de fasciner et de faire fantasmer des publics occidentaux plus que jamais à la recherche de l'exotisme sans danger qu'offre le siège confortable du théâtre. De nombreux chorégraphes et programmateurs occidentaux viennent assister aux festivals africains, non seulement pour y puiser de l'inspiration, mais aussi pour y sélectionner des corps parfaits. De manière plus subtile qu'à

l'époque du music-hall parisien, la danse contemporaine, pour renouveler une inspiration souvent à bout de souffle, n'hésite pas à exploiter les représentations hypersexualisées du corps noir dans l'imaginaire occidental.

La valeur d'une peau d'ébène

La silhouette idéale de la danseuse ou du danseur n'est pas le seul élément en porte-à-faux avec les préférences esthétiques sénégalaises. La peau l'est aussi, que l'on soumet à une violence quotidienne inouïe. Là encore, on peut retracer à la période précoloniale la prédilection pour le « teint clair » féminin, considéré alors comme une marque de distinction parmi les élites sereer et wolof. Dans la région du Siin par exemple, le mariage avec des femmes peules au teint clair était particulièrement recherché, et on attribuait aux Peuls au teint foncé des origines serviles³¹. Depuis les années 1960, la dépigmentation, ou *xeesal*³², fait partie intégrante du quotidien de nombreuses Dakaroises soucieuses d'éviter les remarques humiliantes d'autres femmes tout autant que de susciter le regard admiratif des hommes ou la fierté de leur mari. Malgré la médiatisation intensive des risques de santé encourus par les adeptes du *xeesal*, crèmes et lotions faites maison à partir de détergents de toutes sortes ou achetées sur les étals des marchés sont appliquées quotidiennement dans toutes les couches sociales³³.

On s'en doute, la fascination des publics mondiaux pour les corps noirs s'accommode mal de la dépigmentation. Sur les scènes de Londres, Toulouse ou Tel Aviv, on apprécie le spectacle d'une peau uniformément sombre et lisse, sans la moindre imperfection. Du coup, les danseuses adeptes du *xeesal* se retrouvent peu valorisées aux yeux des programmeurs étrangers, et la popularité de la pratique diminue parmi des danseuses issues en

30. À notre connaissance, aucune danseuse dakaraise ne s'est encore rasé la tête, malgré le passage au Sénégal de danseuses-chorégraphes fortement identifiées à leur tête rasée, comme la Zimbabweenne Nora Chipaumire, la Française d'origine béninoise Julie Dossavi ou l'Ivoirienne Nadia Beugré.

31. Communication orale d'Ousseynou Faye, Dakar, juin 2007.

32. *Xeesal* est dérivé du wolof *xees*, « être de teint clair ».

33. La rumeur veut que les élites aient abandonné la pratique suite à des campagnes médiatiques. Mais il semblerait plutôt que le marché se soit « segmenté » : tandis que les femmes issues des milieux les plus pauvres utilisent des produits très abrasifs, faits maison ou à base de grandes quantités d'hydroquinone ou de corticostéroïdes, les plus aisées achètent des « laits éclaircissants » moins concentré et à l'effet plus discret.

34. Il s'y ajoute que la jeune chorégraphie sénégalaise incorpore de plus en plus de mouvements inspirés du style « contact improvisation » ou des arts martiaux, dans lesquels le contact d'un corps contre l'autre, sensuel ou agressif, constitue la matière première. Lorsque danseurs et danseuses travaillent peau contre peau, l'odeur et la texture du *xeesal* ne sont guère appréciées. Le pas de deux n'a pas toujours les charmes qu'on lui prête.

majorité de quartiers populaires dans lesquels les produits éclaircissants sont promus au rang de première nécessité³⁴. Certaines danseuses au « teint clair » rencontrées il y a quelques années sont apparues nettement plus foncées au fil du temps. Si nous n'avons observé aucun cas où un manager ou chorégraphe aurait interdit à ses danseuses de se dépigmenter, la pression s'exerce de manière discrète, et le manager de l'un des grands ballets dakarois confirmait que plusieurs de ses danseuses avaient abandonné la pratique, envieuses du succès évident de leurs consœurs à la peau « naturelle » lors de tournées européennes³⁵.

Même lorsque la dépigmentation est pratiquée avec les produits les moins abrasifs, les petites imperfections cachées sous les vêtements quotidiens ne peuvent plus se dissimuler sous les feux des projecteurs. Les costumes minimalistes à la mode dans la chorégraphie « contemporaine » ne règlent pas le problème puisque les corps s'y trouvent plus révélés que jamais, quand ils ne sont pas complètement dénudés. La nudité sur scène fait d'ailleurs l'objet de questionnements sur les lieux du pouvoir dans les milieux chorégraphiques internationaux, particulièrement dans les cas rares où c'est la nudité de corps africains qui est mise en scène. Ainsi en novembre 2003 aux « Rencontres » de Madagascar, le 2^e prix fut attribué au chorégraphe mozambicain Augusto Cuvilas pour sa création « Um solo para cinco ». Après avoir amené le spectateur « dans un univers féminin ludique, intime, aux confins du rêve et du réel », les cinq danseuses mises en scène dans la pièce quittent le plateau pour y revenir... nues. Une bassine à la main pour évoquer une scène au bord d'un marigot, « chacune se lance dans un solo effréné avant de plonger dans une immense baignoire remplie de boue³⁶ ». Hormis l'incident quasi diplomatique qui s'ensuivit, la démarche du chorégraphe et le choix du jury ont continué de nourrir d'intenses discussions dans les milieux artistiques sénégalais. Une majorité considère cet événement comme le symptôme d'une récupération néocoloniale d'un concours perçu comme ayant pour objectif de produire un style de spectacle nouveau, mais adapté aux goûts des publics occidentaux, sans égard ni pour les publics africains ni pour l'environnement social des artistes. « Un artiste africain ne mettrait jamais des femmes nues sur scène sans être fortement encouragé par les Européens » déclarait un chorégraphe sénégalais sous l'approbation quasi générale peu de temps après le concours, tandis qu'une danseuse se demandait « pour quels publics » créent les artistes africains. Pour une chorégraphe sénégalaise présente à Madagascar, le concours « favorise le produit mais pas le processus de création » et pousse les artistes à vouloir « entrer dans le moule au lieu de s'engager dans un processus de réflexion et d'exploration réel ». D'autres, plus discrets, voient dans cet épisode le signe d'une nouvelle liberté de création permettant de se débarrasser du carcan identitaire de l'« artiste

africain » : puisque la nudité est régulièrement mise en scène et explorée par des chorégraphes occidentaux, pourquoi les Africains n'en feraient-ils pas autant ?

LES DÉCHIREMENTS DU CORPS SOCIAL

Ces nouvelles techniques du corps bien visibles dans le milieu sénégalais de la danse, manifestations évidentes de démarches d'individualisation³⁷ et d'attachement à de nouveaux espaces sociaux, tels que la profession, le quartier et les circuits internationaux du spectacle, seraient plutôt bien vécues si elles n'engageaient pas les individus dans des tensions parfois dramatiques avec une partie de leur environnement social.

Échec et exclusion

Les carrières de la scène étant encore stigmatisées aux yeux de nombreuses familles, ceux qui ne réussissent pas se retrouvent parfois plus exclus que s'ils n'avaient pas tenté leur chance dans ce milieu. Il faut alors reconstruire le corps pour effacer les traces de l'échec. Quel accueil les danseuses des Pirates de Dieuppeul de la première génération ont-elles reçu dans leurs familles, une fois la manne financière tarie à cause de quelques kilos superflus ? Le succès d'une carrière artistique internationale étant réservé à une minorité, pour beaucoup, l'attente trop longue d'opportunités qui ne viennent jamais est d'autant plus mal vécue que les danseurs continuent malgré tout à s'entraîner, sans autre revenu que les maigres cachets reçus à la fin de spectacles locaux³⁸. Certains choisissent alors de s'engager dans des migrations plus classiques. D'autres sombrent dans la dépression. Tel fut le cas de ce danseur propulsé dans des tournées internationales après seulement quelques mois de formation. Venu à la danse par le biais du théâtre après avoir abandonné l'université, avantagé

35. Au cours des cinq dernières années, cette troupe s'est produite en Espagne, France, Italie, Grèce et Libye, et une proportion significative de ses membres s'est installée dans différents pays européens pour des durées variables.

36. A. Mensah, « 5^e Rencontres chorégraphiques de l'Afrique et de l'océan Indien : Tana en crise », *Africultures*, n° 58, mars 2004, voir <www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3323>.

37. À ce sujet, voir A. Marie (dir.), *L'Afrique des individus*, Karthala, 1997 ; J.-F. Havard, « Ethos bul faale... », art. cit.

38. La plupart de ces artistes ne sont pas rémunérés pour les répétitions. À moins de faire partie d'une troupe qui « travaille » régulièrement, ils survivent grâce à la solidarité familiale ou se débrouillent dans l'économie informelle. Les plus entreprenants se lancent dans des activités leur permettant d'exploiter leur savoir-faire, telles que l'organisation de stages pour touristes ou le commerce de djembés. Les cachets pour les spectacles locaux sont variables mais dépassent rarement 5 000 francs CFA par soirée. Seuls les festivals internationaux tenus au Sénégal versent des cachets locaux substantiels.

par un corps musclé, un charisme qui séduisait les promoteurs étrangers et une certaine aisance verbale, sa progression fulgurante lui permit de créer rapidement sa propre compagnie. Ses chorégraphies, quoique résolument « contemporaines », portaient souvent la marque des « recherches » qu'il disait mener sur les traditions sénégalaises, voyages dans les régions à l'appui. Dans le milieu, il se disait que son empressement finirait par se retourner contre lui. S'il est bien sûr impossible d'établir un lien absolu entre les deux phénomènes, les premiers symptômes de la dépression coïncidèrent avec une série de d'échecs professionnels et la dissolution amère de la compagnie³⁹.

Dans d'autres cas, le problème n'est pas l'échec professionnel mais celui de faire accepter aux familles ces nouveaux modes de mise en jeu de soi. Pour les femmes en particulier, les résistances peuvent se révéler dramatiques lorsque le corps défie trop visiblement les conventions, par exemple dans le cas de danseuses devenues trop minces ou à la peau trop foncée. Certaines choisissent de se plier aux exigences des familles plutôt qu'à celles d'un milieu artistique finalement aléatoire. Le mariage reste une préoccupation importante, et pour de nombreuses familles, montrer trop d'indépendance dans la manière de s'habiller, de se coiffer, de conserver une peau naturelle, de s'alimenter ou de sortir à toute heure pour aller répéter, peut compromettre les chances de trouver un « bon mari ». Parmi celles qui tiennent bon par passion, beaucoup se trouvent prises dans des engrenages infernaux pour conserver un corps ni trop gros, ni trop mince. Les périodes de sous-alimentation en suivent d'autres où l'on se gave de « médicaments » destinés à stimuler l'appétit.

À l'inverse, la carrière de celles qui se plient aux conventions sociales est parfois affectée. Tel est le cas, par exemple, de ces deux danseuses de talent ayant fait un gain de poids important après la naissance de leurs deux enfants, à la grande satisfaction des familles. L'une d'elles a momentanément abandonné la danse. Elle se refuse à reprendre l'entraînement tant qu'elle n'aura pas retrouvé son ancienne silhouette, mais avoue que son nouveau rôle d'épouse, qui lui impose de cuisiner quotidiennement et de « bien manger », l'empêche d'atteindre son objectif. L'autre continue à danser dans un ballet néotraditionnel mais a abandonné l'expérience « contemporaine », malgré les progrès accomplis après quelques années de travail.

Dans les quartiers où résident les danseurs, l'exclusion peut être aussi, momentanément, celle des autres : ceux qui dansent moins bien, ne dansent plus ou n'ont jamais dansé. Lorsque les professionnels sont particulièrement nombreux dans les fêtes de quartier, les citadins ordinaires se plaignent souvent de ne plus pouvoir danser aux rythmes effrénés du *sabar*. Les maîtres batteurs, stimulés par de jeunes danseurs athlétiques, jouent davantage de rythmes traditionnellement réservés aux plus agiles et aux plus jeunes, tels le *ceebu*

jën, que de rythmes plus accessibles comme le *Baara Mbaye* ou le *kaolack*. Ce qui était un événement participatif se transforme alors en spectacle. La gêne envahit un espace social autrefois plus ouvert, semble-t-il, aux différences de savoir-faire⁴⁰. Les corps trahissent alors l'âpreté des relations sociales dakaraises, en deçà de mécanismes de solidarité qui perdurent malgré tout.

Le corps objectivé

Un corps valorisé pour ce qu'il représente plutôt que par les qualités expressives qu'il déploie se prête à une objectivation qui n'est pas toujours bien vécue par les artistes. Pour beaucoup de danseurs, derrière les apparences d'une réussite sociale parfois flamboyante se dissimule l'angoisse de n'être autre chose qu'un corps paradé de théâtre en théâtre. La jeune femme venue de l'athlétisme, par exemple, nous a souvent fait part de son sentiment de vulnérabilité et d'humiliation après avoir été invitée à des auditions en Europe, au cours desquelles on lui proposa des contrats alléchants à condition qu'elle accepte de se dénuder totalement. Il existe cependant une conscience grandissante du danger qu'il y a à n'être qu'un corps objet plutôt qu'un corps sujet. Il s'agit bien d'extraversion puisque l'on tente de jouer de la fascination occidentale pour les corps africains pour faire avancer une carrière, tout en essayant de conserver la capacité à se définir comme individu avec ses propres désirs et intérêts. Cette stratégie passe de plus en plus par la prise en charge de la chorégraphie et du « marketing » de la danse. Cela peut passer, également, par un refus de travailler dans certaines conditions, par exemple de montrer certaines parties du corps, ou de travailler avec des chorégraphes européens jugés trop enclins à s'approprier la créativité des interprètes.

Ces nouvelles façons de construire le corps, parfois en porte-à-faux avec les conventions sociales, ne sont pourtant pas exclusivement instrumentales. Il ne s'agit pas seulement de s'adapter aux exigences changeantes d'une profession contraignante. Ce qui est en jeu, c'est aussi une affirmation de soi en dehors de l'environnement familial, ethnique, et parfois religieux. Les logiques familiales sont parfois remplacées ou complétées par des solidarités de quartier et de troupe qui engendrent de nouveaux sentiments d'appartenance. En ce sens, les milieux dakarais de la danse s'identifient à la génération *bul faale*, génération qui a joué un rôle essentiel dans la déroute du Parti socialiste aux élections de 2000. Les pratiques corporelles de la génération *bul faale* affichent

39. Une rumeur veut qu'il ait sombré dans la folie pour avoir, au cours de ses recherches, « touché » à des pratiques traditionnelles pour lesquelles il n'était pas initié.

40. Ce type d'observations nous a été communiqué par des Dakarais de 40 à plus de 80 ans, et il peut être difficile de distinguer entre les changements réels et la nostalgie d'une jeunesse perdue.

clairement une désillusion par rapport aux modèles de réussite de la période nationaliste, et un désir de se constituer de nouvelles identités en dehors des affiliations traditionnelles⁴¹. Si l'expression *bul faale* n'est plus à la mode, anéantie en même temps que les espoirs placés dans le *sopi* par une grande partie de la jeunesse urbaine⁴², les pratiques corporelles qui lui sont associées demeurent, de plus en plus orientées vers la migration, vers la « sortie » plutôt que vers la révolte.

En suivant la réflexion de Bayart sur l'historicité de l'État en Afrique, la trajectoire du milieu chorégraphique sénégalais et les choix individuels de ses artistes apparaissent comme un ensemble de stratégies d'extraversion. En effet, les élites politiques et culturelles dans un premier temps, puis les artistes, ont su tirer profit de représentations stéréotypées sur la danse en Afrique et d'une relation inégale avec les circuits artistiques internationaux. Le développement de la profession au Sénégal est aussi celui d'un secteur économique, avec la création de nouvelles sources de revenus, d'opportunités de voyage et de migration. Il a aussi entraîné un regain d'intérêt de la part des bailleurs de fonds internationaux pour le financement d'activités considérées comme pourvoyeuses d'emplois. De nombreux Dakarais proches de ces activités, journalistes compris, sont d'ailleurs passés maîtres dans l'art de manier le discours du développement, allègrement mélangé au discours culturaliste de l'ère senghorienne : des termes comme la culture comme « moteur du développement », les « acteurs culturels » ou la « mobilisation des capacités artistiques de la communauté » sont en usage jusque dans les banlieues les plus modestes. Pourtant, au regard du long cheminement de la profession et des efforts investis dans les transformations corporelles décrites ici, on peut s'interroger sur le succès de ces « stratégies », qui par ailleurs ne sont pas toujours élaborées de façon aussi consciente qu'il y paraît *a posteriori*. Car si des changements dans le statut social des artistes sont bien visibles, la réussite de quelques-uns n'a pas radicalement modifié la perception de la majorité. De nombreuses familles dakaroises s'opposent encore au mariage de leur fille avec un danseur ou un musicien, rapidement qualifié de *géwël*, ou griot. La grande majorité des danseuses abandonnent la profession au mariage, volontairement ou sous la contrainte. L'échec social et artistique n'est jamais loin lorsque le corps résiste aux transformations qu'on essaie de lui imposer, et l'objectif le plus recherché, la migration, n'apporte pas toujours la réussite escomptée. Même l'accès aux circuits internationaux est encore largement conditionné par la capacité, très inégale selon les individus, à naviguer dans les institutions d'une « Francophonie » en déclin. Et pour les chanceux qui parviennent à démarrer une carrière internationale, la reconnaissance sociale

tant recherchée peut se montrer d'autant plus éphémère que l'on saura faire payer à des jeunes « trop pressés » le prix de leur arrogance. Si de réelles vocations pour les métiers de la scène continuent de porter la profession, pour le reste, l'enjeu n'en vaudra la chandelle que tant que les autres chemins vers la réussite sociale continueront de se fermer.

Hélène Neveu Kringelbach
African Studies Centre, Oxford

41. Voir J.-F. Havard, « Ethos *bul faale*... », art.cit. Il est significatif que l'attitude *bul faale* (« t'occupe pas ») a inspiré plusieurs créations chorégraphiques entre 2000 et 2003.

42. Pour un bilan des premières années du régime Wade, voir T. Dahou et V. Foucher, « Le Sénégal, entre changement politique et révolution passive », *Politique africaine*, n° 96, décembre 2004, p. 5-21.