

Socio-anthropologie

38 | 2018 :

Éclats de fête

Dossier : Éclats de fête

Le *tànnëbéer* multisé

Danses et communauté émotionnelle des fêtes sénégalaises en migration

The multi-situated tànnëbéer. The dances and emotional community of Senegalese festivals in migration

ALICE ATERIANUS-OWANGA

p. 89-108

Résumés

Français English

À partir d'une ethnographie multisé des fêtes de danse sénégalaise appelées *tànnëbéers*, cet article interroge le rôle des performances musicales et dansées pour la recomposition des appartenances et des frontières d'une communauté sénégalaise en migration. En s'appuyant sur le concept de « communauté émotionnelle », il met en exergue l'importance des émotions pour la production situationnelle, éphémère et versatile de liens communautaires et la négociation des frontières sociales. Après avoir interrogé la manière dont les idées de « tradition » et de créativité artistiques sont mises en tension par la reterritorialisation des *tànnëbéers* en Europe, il examine comment musiciens et danseurs constituent des acteurs majeurs de la transnationalisation de cette festivité dans de nouveaux espaces, et comment ils contribuent à redessiner les frontières communautaires par leurs médiations musicales.

From a multi-situated ethnography of Senegalese dance festivals called *tànnëbéers*, this article questions the role of music and dance performances in reconfiguring the affiliations and borders of a Senegalese community in migration. Based on the concept of 'emotional community', it highlights the importance of emotions for the situational, ephemeral, and versatile production of community connections and the negotiation of social boundaries. After having questioned the way in which 'traditional' and artistically creative ideas are put under stress by the reterritorialisation of the *tànnëbéers* in Europe, the article examines how the transnationalisation of this festivity in new spaces is represented by musicians

Entrées d'index

Mots-clés : danse sabar, , communauté émotionnelle, transnationalisation

Keywords : Sabar dance, , emotional community, transnationalisation

Texte intégral

Nous, on se sent sénégalais, et on aime notre pays. Nous sommes sénégalais, et fiers d'être Sénégalais. [...]. Mais ce qui est important, c'est de se sentir sénégalais. Donc merci aussi aux Suisses d'être venues¹.

- 1 À l'ouverture de sa soirée, un musicien explique ainsi l'importance du *tànnëbéer*² – performance festive de musique et de danse originaire du Sénégal – qu'il organise dans un club de la ville de Genève un dimanche d'avril 2018, à l'occasion de la fête d'indépendance du Sénégal. Face au regard des différents convives, filles d'ambassadeurs, journalistes, élites sénégalaises, et face aux quelques Occidentales venues pour l'occasion, il remercie le public présent en exaltant les sentiments d'appartenance nationaliste et en affirmant qu'au-delà des origines, « l'important, c'est de sentir sénégalais ». Ce sentiment d'appartenance se voit, dans son discours, fortement associé à une idée de « ressenti » passant par la fête, la musique et la danse.
- 2 Durant les heures qui suivent, ces propos sont mis en gestes, en scène et en action au travers du *tànnëbéer* lui-même : les danses s'enchaînent sur les rythmes de *farwu djar*, *ceep bu jën*, *baara mbaye* et *musical*, donnant lieu à des interactions spectaculaires et à des débordements de rire ou de cris de plaisir, chez les musiciens comme chez les danseuses. Lors des premiers morceaux, une rangée de jeunes femmes installées dans un sofa se succèdent sur la scène face aux musiciens, tenant les voiles de leurs tenues élégantes de la main droite pour exécuter des mouvements rapides. Le buste droit, leurs bras effectuent d'amples mouvements circulaires, synchronisés avec des demi-sauts en appui alternés ou des levers des jambe. Lorsque l'une d'elles conclut son passage dans le cercle par une « coupure » particulièrement osée ou humoristique – comme le fait de soulever une partie de son vêtement en laissant apparaître un sous-vêtement, ou celui d'attraper l'instrument du tambour-major en effectuant une cassure des hanches –, les cris et les rires fusent auprès de ses amies. Sous les encouragements des musiciens et des danseurs présents, quelques Suissesses se risquent aussi dans le cercle pour y effectuer les mouvements appris lors des enseignements qu'elles suivent, recevant les regards surpris ou les acclamations des Sénégalais présents.
- 3 À divers moments, les courts passages des femmes du public cèdent la place à d'autres performances, celles des danseurs professionnels (en l'occurrence hommes) invités à l'occasion de ce week-end. Portant des tenues *njaxass* (étoffe juxtaposant différents tissus colorés), des colliers de cuir ou des coiffures dreadlocks, ils arborent pour la plupart les signes caractéristiques de leur appartenance au *bayefallisme*. Autrefois marginale, cette branche dérivée du mouridisme et qui voue un culte à son fondateur, Cheikh Ibrahim Fall (Pezeril, 2008), génère depuis plusieurs années l'engouement des jeunes hommes et artistes de rue de Dakar (Havard, 2001). Dans des enchaînements plus longs, les performances de ces danseurs baye fall jouent sur des clés et assemblages complexes de pas, sur des alternances rythmiques, et sur des mouvements effectués avec force, rapidité et précision. Tandis qu'une majeure partie de l'audience filme leurs performances virtuoses avec leur téléphone portable, quelques Sénégalaises présentes expriment leur engagement émotionnel en se levant pour interagir avec leurs collègues masculins dans de courtes confrontations, tandis qu'une autre se lance brièvement dans le cercle en soulevant sa perruque, avant de se rasseoir sous les rires de ses amies.
- 4 Comme le montre ce court instantané ethnographique, les festivités nocturnes de musique et de danse sénégalaises appelées *tànnëbéers* se sont pendant plusieurs années déplacées hors des frontières du Sénégal, et sont devenues le lieu de rencontres, d'émotions et d'interactions entre différents acteurs. Dans les villes européennes où elles se sont reterritorialisées, elles sont devenues comme ici le moyen de recréer des situations d'interaction corporelles porteuses d'émotions particulières, et d'affirmer des sentiments d'appartenance *via* la performance musicale et dansée.
- 5 Diverses recherches sur les fêtes soulignent depuis plusieurs années la manière dont celles-ci se reconfigurent en migration : plusieurs révèlent l'importance du ludique pour le façonnage et la recomposition des appartenances (Hily et Meintel, 2000 ; Rinaudo, 2000 ; Bilge, 2004), d'autres insistent sur la place de la fête dans les luttes pour la

reconnaissance et les mobilisations politiques des minorités (Salzbrunn, 2014a, 2014b). Dans cette contribution, je souhaite pour ma part mettre l'accent sur un aspect souvent passé sous silence dans les recherches sur les reconfigurations des appartenances et des engagements communautaires en contexte transnational, et pourtant central : celui des émotions. À partir d'une analyse située des fêtes de *sabar*, je propose d'interroger le rôle particulier des interactions et des émotions se jouant dans le creuset des performances musicales³ et dansées pour la recomposition des appartenances et des frontières d'une communauté sénégalaise en migration. Pour ce faire, cet article s'appuie sur une ethnographie multisituée dans le « champ social transnational » (Levitt et Schiller, 2004 ; Argyriadis *et al.*, 2012) du *sabar* menée entre Dakar, la France et la Suisse occidentale⁴, et sur une approche située des interactions et émotions se jouant dans des *tànnëbéers* sénégalais et européens.

6 Je mobiliserai ce faisant diverses études historiques et anthropologiques qui ont éclairé la place des émotions et des corporités dans la formation des appartenances et des liens communautaires, notamment en contexte migratoire⁵. Sujette à maintes controverses dans la sociologie française et anglo-saxonne, l'idée de communauté est depuis quelques années revisitée au travers de différents courants, d'une part dans le sillage des mobilités transnationales et de la déterritorialisation de certains mouvements politiques, culturels ou religieux (Goldring, 1993 ; Georges, 2010), d'autre part au travers des travaux d'anthropologues et d'historiens sur la place des émotions dans les dynamiques de changement culturel et historique. En prolongement de ces études, j'emploie ici l'idée de « communauté émotionnelle⁶ » pour examiner la production de liens communautaires et de sentiments d'appartenances à l'œuvre lors des performances de *sabar* en Europe. Tandis que plusieurs études parlent de « communautés festives⁷ » produites autour de l'expérience musicale (Hampartzoumian, 2004) ou de « communautés de l'instant » se rencontrant dans les marges des villes *via* la performance (Agier, 2004), l'idée de « communauté émotionnelle » met en exergue l'importance des émotions pour la production situationnelle, éphémère et versatile de liens communautaires et la négociation des frontières sociales.

7 Dans un premier temps de cet article, je reviendrai sur l'histoire et le déroulement des *tànnëbéers* et des fêtes de *sabar* au Sénégal, particulièrement dans le contexte dakarais. Puis je m'intéresserai à la manière dont le *tànnëbéer* s'est déplacé en Europe *via* les migrations et dont il est devenu le support de recomposition éphémère d'une communauté émotionnelle rejouant les frontières de la nation. Après avoir interrogé la manière dont les idées de « tradition » et de créativité artistiques sont mises en tension par la reterritorialisation des *tànnëbéers* dans de nouveaux contextes, nous verrons finalement comment musiciens et danseurs sont devenus des acteurs majeurs de la transnationalisation de cette festivité dans de nouveaux espaces, et comment ils contribuent à redessiner les frontières communautaires par leurs médiations musicales.

Les *tànnëbéers* dakarais : origines et mutations contemporaines

8 Le terme *tànnëbéer* désigne au Sénégal un type de festivité de musique et de danse qui se déroule la nuit, dans l'espace extérieur des rues ou à l'intérieur des cours familiales, et durant laquelle sont exécutées des performances rythmiques et chorégraphiques de *sabar*⁸. D'après Hélène Neveu-Kringelbach (Neveu-Kringelbach, 2013), l'histoire du *sabar* et de ces fêtes dansées s'associe à celle des groupes ruraux de solidarité entre femmes, qui assuraient la mise en place de systèmes d'entraide, la résolution de conflits, mais aussi la contestation subtile du pouvoir masculin, avant que l'urbanisation ne donne naissance à des sociétés urbaines sur le modèle de ces sociétés féminines, durant la période coloniale (Neveu-Kringelbach, 2013, p. 30, nous traduisons). Les fêtes de *sabar* accompagnaient dans les quartiers de Dakar la formation des subjectivités, la résolution des conflits entre co-épouses et la fabrique sociale des corps féminins (Dessertine, 2010 ; Neveu-Kringelbach, 2013 ; Seye 2014). Les seuls

hommes intégrés aux cercles de danse étaient à l'époque les musiciens, seuls habilités à assister à ce moment de transgression des codes de respectabilité, où les postures provocantes et l'expression des émotions transgressent l'ordre de respectabilité normatif habituel, dans une société marquée par la relégation des femmes à l'espace domestique. Caractérisée par une mise en avant des performances individuelles lors d'improvisations en solo au centre du cercle, la danse *sabar* et les *tànnëbéers* où ils se performant représentent en effet des moments de représentation explosive du pouvoir sexuel féminin⁹, mêlant agressivité et séduction, provocation et connivence avec le musicien.

9 À l'époque de mon terrain à Dakar, les *tànnëbéers* avaient cependant rencontré différentes transformations, relevant à la fois du contenu de la fête, de son audience et des regards de la société à son égard. Une première modification tient dans ce que l'on pourrait appeler une nocturnisation (Koslofsky, 2011) de la vie festive dakaroise. Plusieurs interlocuteurs relatent que « la nuit a pris le dessus » dans les logiques festives de Dakar, relevant comment les *tànnëbéers* se déroulent désormais à des heures de plus en plus tardives (entre minuit et quatre heures du matin selon les cas). L'univers nocturne du *sabar* est ainsi scindé de façon de plus en plus marquée vis-à-vis du monde diurne du travail, des institutions scolaires et du cadre domestique. En outre, différentes affaires sont apparues dans les dernières années autour de la circulation de vidéos de danseuses dans des boîtes de nuit, qui exécutaient des danses de reins jugées obscènes. Ces affaires ont nourri les rumeurs et la confusion courante faite entre danse et prostitution à Dakar, confusion qui conduit les femmes danseuses à subir un violent discrédit. Les hommes danseurs pour leur part, bien que moins victimes des commérages, sont aussi parfois stigmatisés par leurs proches, car assimilés à des homosexuels. De fait, le *sabar* est aujourd'hui condamné par une partie de la population sénégalaise comme une danse lubrique et vulgaire, qui attirerait des jeunes femmes à la moralité sexuelle douteuse, ou des hommes se détournant des modèles de masculinité normatifs.

10 Car les publics qui participent aux *tànnëbéers* ont aussi considérablement évolué depuis quelques années. Alors que ces festivités étaient autrefois l'apanage de sociétés féminines, les *tànnëbéers* sont de plus en plus fréquentés par des danseurs – hommes et femmes – qui évoluent dans des compagnies dakaroises et s'érigent en nouvelles célébrités locales. Ainsi, ce qui relevait autrefois d'une pratique exceptionnelle, inscrite dans le registre de l'événement, est devenu le quotidien d'une subculture urbaine de danseurs et de musiciens de *sabar*, participant d'un nouveau star-system local, et affirmant des identités de genre, des esthétiques et des modes de reconnaissance en partie subversifs. Les danses elles-mêmes se sont vues fortement modifiées par cette professionnalisation de la danse *sabar*, se caractérisant par des mouvements de plus en plus rapides, par une virtuosité acrobatique et par une gestuelle plus agressive et saccadée (pour les hommes), en lien avec un processus d'« androgénéisation » de la figure du danseur au Sénégal (Bangoura Sow, 2011).

11 Issus de classes sociales, de quartiers et de groupes ethniques différents, les jeunes hommes et femmes qui composent ce monde professionnel du *sabar* se réunissent autour d'*habitus* et d'*hexis* communs, forgés *via* les répétitions dans leurs groupes et les performances dans les *tànnëbéers*, site d'acquisition de la notoriété, lieu de mise en contact avec des personnalités puissantes ou célèbres, et moyen d'accès à des petits revenus. Cette communauté artistique, qui apparaît comme déviante pour une partie de la société dakaroise, se connecte ainsi à certaines sphères sociales privilégiées, et notamment avec l'international. En effet, les *tànnëbéers* et le monde du *sabar* dakarois sont depuis plusieurs années mis en mouvement par des échanges avec les flux globaux et notamment avec les réseaux du tourisme développé autour de l'enseignement des danses sénégalaises, qui conduit chaque année des Occidentaux (des femmes en grande majorité) à venir au Sénégal pour des formations de danse. À cette occasion, les stagiaires sont conviés à expérimenter différentes activités caractéristiques de l'expérience de vie au Sénégal, notamment à se rendre dans des *tànnëbéers*¹⁰. Ce « tourisme dansant » (Canova et Chatelain, 2015) amène ainsi de nouveaux publics et acteurs à fréquenter les *tànnëbéers* de Dakar, tout autant qu'il crée, pour les danseurs et musiciens locaux, des possibilités d'accès à des revenus financiers ou de rencontres avec

des Occidentales. Ces rencontres musicales et dansées sont souvent le point de départ de relations amoureuses, qui conduisent de nombreux danseurs et musiciens (hommes principalement) à migrer vers l'Europe¹¹. Dans le sillage de ce tourisme éminemment genré et de ces migrations, un monde du sabar européen s'est progressivement développé, conduisant à ce que cette danse sénégalaise de femmes soit enseignée et transmise en Europe par une majorité d'hommes¹².

- 12 Ainsi, depuis ses déplacements des villages vers les quartiers de la capitale dakaroise jusqu'à nos jours, le *tànnëbéer* a rencontré de nombreuses modifications dans le contexte dakarois lui-même, relevant autant du domaine des représentations de genre que des logiques économiques ou des circuits transnationaux auxquels il se connecte. Dans le sillage de ces circulations qui traversent désormais les mondes dakarois de la danse, les fêtes locales se sont déplacées et implantées dans d'autres espaces, où elles revêtent de nouvelles fonctions sociales et identitaires.

Le *tànnëbéer* « communautaire » : mise en scène multiethnique et référent mémoriel

- 13 Samedi 1^{er} avril 2017, au sein d'un centre culturel de la ville de Villeurbanne, les convives arrivent en nombre dans la salle municipale, emplies de tables de banquets à l'occasion de cette « journée sénégalaise ». Dentelles serties de strass, robes satinées, bazins de première qualité aux couleurs chatoyantes, les femmes rivalisent par leurs tenues, leur maquillage et leurs appareils. Tandis que les invités profitent des saveurs de *ceep bu jen* (riz au poisson), de *fataya* (beignets en forme de chausson) et autres mets sénégalais, les musiciens du groupe Mbokke yi (« Les parents ») pénètrent dans la salle et viennent installer une batterie de tambours sabar au pied de l'estrade. À l'appel des premiers claquements des baguettes sur les tambours, les femmes installent leurs chaises de manière à former un large cercle autour des musiciens. Après l'introduction musicale appelée *tagumbar*, Moussa Faye – le tambour-major du groupe – prend la parole, alternant entre wolof et français :

Ça, c'est la prière, pour nous les griots, les gardiens de la tradition orale en Afrique, et surtout au Sénégal. C'est pour les Peuls, les Sérères, les Laobés, les Diolas, les Lébous. Le sabar d'aujourd'hui, c'est grave ! Parce que j'ai vu que les Sénégalais, ils sont décidés ! J'ai vu des gens de Grenoble, de Valence, de Montélimar¹³.

- 14 Ce soir-là, le cercle réunit en effet des Sénégalaises résidant dans plusieurs départements d'Auvergne-Rhône-Alpes, et originaires de différentes régions du Sénégal. Dès le début de la danse, en solo ou parfois par deux, elles s'avancent dans le cercle, face aux musiciens ou face à leurs paires, enchaînant les rythmes sabar *ceebu jën*, *baara mbaye* et *mbabass*. Ceux-ci cèdent ensuite la place aux sonorités peules, diolass et sérères, voyant d'autres femmes se lever avec entrain, tandis que le musicien appelle de façon enjouée et provocante : « Où sont les Sérères aujourd'hui ? Où sont les Toucouleurs aujourd'hui ? »

- 15 À Lyon, comme dans d'autres villes de France, de nombreux *tànnëbéers* sont organisés comme ici par le canal d'associations que des Sénégalais de la diaspora ont créées dans leurs villes d'implantation. Le collectif SOPE (Solidarité pour exister), à l'origine de l'organisation de cet événement, a ainsi été créé en 1989 autour de différentes associations de Sénégalais de Lyon et de sa région (étudiants, ouvriers, femmes, associations sportives et culturelles), avec pour objectif « de regrouper les Sénégalais et amis du Sénégal vivant à Lyon et son agglomération, les mobiliser autour de projets dans les domaines de la protection sociale, de l'éducation, de la promotion de la santé, du sport, de la culture, de l'humanitaire, du développement solidaire¹⁴... ». Le volet culturel et musical constitue depuis lors un registre important des activités de

cette association, qui invite chaque année le groupe de Moussa Faye à animer des *tànnèbéers* ou des performances musicales dans ses journées sénégalaises.

16 Au sein de ces fêtes, les femmes des générations aînées, grandies et élevées au Sénégal, puis implantées dans différentes villes d'Europe, recréent des logiques d'interaction musicale, des jeux de séduction et des modes d'expression émotionnelle inspirées des fêtes de sabar dakaroises, auxquelles s'ajoutent pour certaines les danses liées à leur région d'origine. Pour les plus jeunes femmes présentes, celles nées ou grandies en France, la participation à ces fêtes constitue aussi un moment d'apprentissage de corporalités et de manières de se mouvoir qui leur permettront d'être reconnues et appréciées de leurs paires, amies et aînées. Ainsi une danseuse sénégalaise rencontrée lors de *tànnèbéers* et de cours de danse en région lyonnaise m'expliquait comment, pour elle qui a grandi en France, le fait de maîtriser certains pas de danse et d'effectuer de belles performances lui permettait, lors de ses participations aux *tànnèbéers* ou de ses retours au Sénégal, de « crâner » et de faire reconnaître ses compétences.

17 Dans ce contexte migratoire, les fêtes de sabar sont aussi devenues le support de nouvelles revendications d'appartenance et conceptions de la nation : autrefois rattachées à un marqueur identitaire des régions wolof, elles apparaissent ici comme un support de représentation et d'identification à une communauté nationale multiethnique. Comme dans l'exemple décrit plus haut, les *tànnèbéers* s'attachent souvent à inclure dans le déroulement de la soirée des répertoires autres que le seul sabar et les danses wolof ou lébou, en exécutant les rythmes d'autres groupes ethniques sénégalais, sérères, diolas, ou peuls. Loin de se concevoir comme une seule performance de l'identité wolof, c'est davantage une représentation festive d'une nation pluriethnique qu'il convient de donner à voir et à sentir dans ces *tànnèbéers* de la diaspora. Dans ces moments festifs, le talent des musiciens réside dans la faculté à associer l'exaltation nationale et la représentation des différentes communautés réunies, afin que les convives puissent exprimer, *via* la danse, les appartenances plurielles et le pluriethnisme sur lesquels s'est construite l'idée de nation sénégalaise depuis l'indépendance (Castaldi, 2006 ; Neveu-Kringelbach, 2012 ; Sarr et Thiaw, 2012).

18 Dans un ouvrage récent, Hamidou Dia proposait l'idée de « village multisitué », pour qualifier les « univers de sens » partagés par des migrants sénégalais établis dans des territoires variés, mais « reliés par une commune référence à un site rural originel »¹⁵. L'observation des festivités de sabar souligne l'intérêt d'une approche située de certains espaces-temps où ces trajectoires migratoires rhizomatiques se rejoignent ; les événements festifs représentent en effet des moments éphémères de production du collectif (Lallement, 2016), au travers de recours à des sensations, des codes musicaux et des langages gestuels communs. En l'occurrence, le « *tànnèbéer* multisitué » réunit en Europe des acteurs vivant des expériences diverses de la migration, issus de villages, de groupes ethniques, de classes sociales ou de quartiers variés, mais recréant durant quelques instants des « univers de sens » communs, grâce à la connaissance de codes chorégraphiques et kinesthésiques communs. Le jeu des sensations, des émotions et des souvenirs éveillés par l'expérience musicale et chorégraphique fait ainsi exister de façon sensible cette nation en diaspora (Kastoryano, 1997). Interrogé sur son ressenti à propos des *tànnèbéers* européens, un danseur et musicien m'expliquait ainsi le pouvoir émotionnel et mémoriel que revêtent pour lui ces moments :

Je suis content, je suis tellement content. Parce que je suis à l'aise, je joue la musique, je danse, je transpire. Je suis content quoi ! Parce que je sens que voilà quoi, là je suis au Sénégal. Je sais que je vais pas trouver ce que je trouve au Sénégal ici en Europe : douze instruments ou vingt instruments, toutes les têtes noires, tout le monde danse, tout le monde parle wolof, ça je vais pas trouver ici. Mais le moment qu'on fait la musique et on danse, là je suis content ; parce que c'est là que je vois notre culture comment elle est vaste, l'importance qu'elle a¹⁶.

19 Ainsi, ces festivités en migration accueillent des petits moments d'effervescence nourris par des émotions liées à la mémoire diasporique, à la mémoire corporelle du danseur, mais aussi à l'idée de reconnaissance culturelle. Ces fêtes diasporiques permettent en un sens, sur un plan interne, de recréer des liens, des émotions et une

mémoire liée au contexte d'origine. De l'autre, sur un plan externe, elles servent à mettre en scène ou à valoriser une « culture sénégalaise traditionnelle », incarnée plus haut par la figure du griot et de la tradition orale. Les *tànnèbéers* organisés en Europe permettent non seulement de relier des individus partageant une origine et des codes culturels communs, mais aussi, pour des individus en situation de minorité, d'affirmer une singularité culturelle, confirmant comment les frontières identitaires et communautaires naissent des situations de contact culturel (Barth, 1995), et comment les fêtes en migration nourrissent aussi bien des dynamiques internes de communalisation que des logiques externes de différenciation vis-à-vis de l'autre (Bilge, 2004).

Créativité et « tradition » en tension dans les fêtes de sabar en migration

20 Productrice d'une communauté émotionnelle éphémère et situationnelle, se rattachant à la fois à l'idée de nation pluriethnique et à celle de diaspora transnationale, la reterritorialisation des *tànnèbéers* et des performances de sabar en Europe est aussi le creuset de recompositions des idées de « tradition », de culture et de création. L'observation des expériences de la fête et des émotions exprimées par les danseurs et les musiciens éclaire particulièrement bien les enjeux mis en branle par la recomposition d'un monde du sabar et des *tànnèbéers* dans un nouveau contexte, face à de nouveaux publics et à l'intérieur d'un nouveau marché culturel.

21 Pour les artistes qui animent ces fêtes de sabar, la participation aux *tànnèbéers* en Europe est source de plaisir et de nostalgie, comme indiqué par Ndongo plus haut, mais elle est aussi parfois corrélée à des tensions, des discordances et des rapports conflictuels. Une première de ces tensions transparait dans l'expérience de la fête de ces artistes repose sur la question de l'équilibre entre le respect des « traditions » du sabar, ses différents rythmes et ses structures chorégraphiques, et la mise en avant d'une « originalité » ou d'une créativité. Dans un premier sens, plusieurs danseurs arrivés en Europe au courant des années 1990 s'attachent à préserver certaines danses et rythmes musicaux anciens qui tendent à disparaître aujourd'hui des *tànnèbéers* dakarois et des performances des jeunes danseurs, au profit des nouvelles danses populaires chez les jeunes (*fec bu bees*). Dans leurs enseignements et dans les festivités qu'ils organisent en Europe, ces artistes se montrent soucieux de conserver, depuis l'Europe, une « tradition » ancestrale, rattachée souvent aux styles et aux mouvements des femmes âgées. Dans les jugements esthétiques que les artistes de sabar portent sur les performances musicales, chorégraphiques ou les compétences pédagogiques de leurs pairs, le degré de connaissance et de respect de ces savoirs traditionnels est souvent considéré comme un critère central, et peut être à l'origine de conflits de légitimité entre artistes.

22 Simultanément, et contrairement à des visions dichotomiques ethnocentrées opposant « tradition » et « innovation » (voir à ce propos Olivier, 2012), l'attachement à la conservation d'anciennes danses et aux répertoires du passé chez les artistes de sabar s'accompagne souvent, particulièrement chez la jeune génération de danseurs, d'une insistance sur l'importance de la créativité et de l'innovation artistique. Les *tànnèbéers* et les fêtes de sabar seraient ainsi censés être l'incarnation de l'innovation permanente des artistes à l'intérieur des structures esthétiques imposées par la « tradition ». Une danseuse dakaraise installée depuis plusieurs années en Allemagne m'expliquait de la manière suivante les raisons pour lesquelles elle n'éprouvait pas le même plaisir à danser dans les *tànnèbéers* européens que dans les rues dakaraises, en décrivant les tensions traversant ce champ artistique diasporique :

Ici il y a beaucoup de batteurs qui n'ont pas de papiers, j'en vois beaucoup. Ils sont ici depuis longtemps. Il y a des nouvelles danses au Sénégal, ça évolue quoi ; mais eux ils font seulement les anciens trucs. C'est difficile de leur expliquer ce qui est nouveau. [...] Le Sénégal on a une opportunité parce qu'on répète chaque jour. Ceux qui sont des vrais artistes quoi. Donc nous, du fait qu'on répète chaque jour,

on peut pas danser chaque jour la même chose. Ici si tu demandes répétition, ils demandent l'argent, on n'a rien de gratuit. [...] Ils se bougent que s'il y a workshop ou *tànnèbéer*. Ils répètent pas, chacun fait son solo. Parce qu'ils pensent qu'ici, ce sont des Blancs, qu'ils connaissent rien. Tu t'énermes... Tu danses, tu t'énermes, parce que ça n'a pas de sens ; les gens applaudissent et crient mais toi ça t'énerme parce que tu sais que c'est pas original¹⁷.

23 Comme cette danseuse, de nombreux artistes regrettent que le monde du sabar en Europe n'accueille pas de véritable « création », de travail régulier ou de répétitions intensives de troupes professionnelles qui permettraient la perpétuation de l'émulation artistique dakaroise. À Dakar, les *tànnèbéers* sont le lieu où les danseurs et les musiciens essaient, représentent et partagent les nouveaux pas de danse et les nouvelles phrases musicales (*bakks*) qu'ils inventent lors de leurs répétitions. Ces artistes exercent une activité régulière et quotidienne pour acquérir les connaissances chorégraphiques, les compétences techniques et l'endurance physique qui leur permettront de développer la virtuosité requise, de rester au fait des nouveautés chorégraphiques et d'arranger leurs compositions avec les musiciens. Pour ces artistes, l'arrivée en Europe s'accompagne souvent d'une brutale transformation de leur quotidien et du rapport à leur pratique artistique. Ils se confrontent à un faible nombre d'activités de sabar dans leurs villes d'accueil (en comparaison avec l'effervescence dakaroise), à une faible reconnaissance institutionnelle des savoirs et performances liés aux « danses africaines », et à une disparition des répétitions quotidiennes au travers desquelles ils façonnaient leurs savoirs et leur statut de danseur. Non seulement ces difficultés liées au nouveau marché culturel européen donnent lieu à des concurrences internes à la scène du sabar en migration, mais elles conduisent aussi à une perturbation des logiques de création artistique.

24 Autour de ces écarts existant entre les *tànnèbéers* de Dakar et d'Europe, s'entretient aussi la nostalgie et le fantasme d'un monde « originel » du sabar, s'articulant avec la mémoire de l'exil, le souvenir de la vie vibrante des *tànnèbéers* dakarois, des solidarités entre danseurs et de la puissance des corps et de la virtuosité des performances qu'ils façonnent par leurs pratiques. Pour ces artistes en diaspora, c'est par des retours fréquents au Sénégal que se maintient le lien avec l'espace originel de création et de vivacité du sabar, et que se renouvellent les savoirs et compétences artistiques sur lesquels repose leur légitimité. De façon plus ou moins régulière, ils rentrent au Sénégal pour y organiser des stages ou y participer à des activités culturelles ; en sus des retrouvailles avec leur famille, ils réintègrent leurs groupes de danse, et ils fréquentent les *tànnèbéers* où ils s'informent des nouvelles danses en vogue dans les fêtes populaires. De retour en Europe, ces artistes transmettent alors, durant les *tànnèbéers* ou dans les enseignements qu'ils donnent en Europe, ces innovations observées à Dakar.

25 Mettant en tension les valeurs de tradition et de création, les *tànnèbéers* recomposés en Europe sont ainsi alimentés par la circulation des répertoires et des artistes de sabar. Reliant en permanence la scène diasporique à la scène dakaroise, les musiciens et les danseurs exercent dans ce processus un rôle central, celui d'acteurs intermédiaires de transnationalisation¹⁸. Ce rôle médiateur des artistes de sabar ne s'arrête d'ailleurs pas à la mise en mouvement des répertoires culturels, mais inclut aussi de nouveaux types d'individus dans la communauté émotionnelle qui se crée autour du sabar et qui se donne à voir lors des *tànnèbéers*.

Musiciens « convertisseurs » et identifications intersectionnelles

26 Lausanne, une nuit d'octobre 2017 : une salle de spectacle accueille le stage de danse et le *tànnèbéer* qu'organise chaque année un danseur sénégalais installé dans la région, et qui réunit des danseurs sénégalais de toute l'Europe. Ce soir-là, à nouveau, on respire les odeurs de poulet *yassa* et de *fataya*, et l'on apprécie les colorations éclatantes des tenues des convives. Lorsque les rythmes propices à la danse commencent, aux

alentours de 22 heures, quelques danseuses suisses, débutantes ou aguerries, se lancent dans l'arène, sous l'invitation des musiciens, qui ne manquent pas de rappeler à ces dernières, à titre d'encouragement, que « le sabar c'est pour tout le monde ». Après ces quelques passages de « toubabs », les performances virtuoses des danseurs hommes réunis pour ce stage prennent le dessus et viennent faire spectacle durant l'événement. Exaltés par les solos des uns, les autres se précipitent au centre de l'arène pour faire valoir leur rapidité et leur inventivité. Ils exécutent les danses populaires chez les jeunes hommes de Dakar, avant de reprendre ensemble une chorégraphie sur un rythme *baye fall*, enseigné quelques heures auparavant aux élèves du stage de danse. À la fin de la soirée, l'organisateur prend le micro pour remercier ses pairs et amis venus de toute l'Europe, mais honorer aussi sa compagne suisse, sans qui l'événement n'aurait pu être organisé.

27 La plupart des danseurs et musiciens de cette soirée ont grandi et appris à danser ensemble dans la ville de Louga, haut lieu de la danse au Sénégal, et ils ont fait leurs classes dans la compagnie du Cercle de la jeunesse de Louga. Désormais installés dans différentes villes d'Europe (Berlin, Turin, Nantes, Montélimar notamment), suite à des tournées ou à des mariages avec des Européennes, ils se réunissent ponctuellement, en organisant des *tànnëbéers* et des stages de danse dans leurs villes d'installation.

28 Alors que le sabar était autrefois une danse identifiée comme féminine, ses transformations contemporaines et la dimension genrée des circuits du tourisme ont conduit à ce que ce soit aujourd'hui une majorité d'hommes, comme ces artistes du Cercle de la jeunesse de Louga, qui l'enseignent et le transmettent en Europe. Avec le concours de leurs compagnes occidentales, ils s'investissent dans l'organisation de stages et d'animations de sabar en Europe. Autour de ces interactions, transactions et collaborations avec des femmes occidentales (élèves ou compagnes), ces danseurs se positionnent dans un rôle médiateur pour l'inclusion de nouveaux publics au sein de la communauté émotionnelle qui se met en scène et se réunit lors des *tànnëbéers*.

29 En effet, les musiciens et les danseurs sénégalais se confrontent dans leurs cours et stages de danse à un nouveau type de public auprès de qui ils transmettent des images de la tradition du sabar, qu'ils entraînent à fréquenter les *tànnëbéers*, et à qui ils transmettent des savoirs propices à la mise en contact, *via* la danse, avec une communauté sénégalaise diasporique. Dans les cours de sabar, ils leur enseignent les codes de l'interaction musicien-danseur, les répertoires dansés et les rythmes du sabar, mais ils transmettent aussi une série d'autres compétences culturelles : plusieurs de ces femmes apprennent le wolof, portent des coiffures de tresses africaines ou de dreadlocks, revêtent des pagnes et des *njaxass*, voire, dans certains cas rares, s'identifient au *bayefallisme*. Certaines voyagent fréquemment vers le Sénégal, pour des stages ou séjours de vacances, et s'investissent dans des relations amoureuses et des mariages avec des artistes de sabar, mettant alors à disposition leurs compétences, leurs réseaux, voire leurs moyens financiers, pour aider à la promotion du sabar et de la carrière de leur conjoint en Europe. Comme dans les mondes de la danse afro-contemporaine décrits par Altair Despres (Despres, 2015), ces femmes jouent un rôle central dans les trajectoires de mobilité des artistes hommes de sabar, dans l'animation du monde du sabar en migration et dans la construction d'une communauté transnationale de sabaristes en Europe. Identifiées comme « toubabs », européennes et occidentales, elles se sentent et sont identifiées dans ce champ – selon des modes complexes et ambigus – comme en partie « sénégalaises » (voir Aterianus-Owanga, à paraître, a).

30 Les fêtes de sabar représentent des lieux particulièrement intéressants d'observation de ces logiques de participation et d'inclusion des femmes occidentales à la communauté émotionnelle des sabaristes, comme le montre bien l'exemple d'un autre *tànnëbéer* observé en Suisse romande. Durant cette soirée, alors que le musicien organisateur entamait les battements accélérés du rythme *ceeb bu jen*, une danseuse suisse d'origine japonaise se lança au centre du cercle composé par les quelques convives présents. Durant quelques secondes, elle alterna avec brio les combinaisons complexes de sauts alternés, les clés et les tours appris lors de ses nombreuses années d'apprentissage du sabar, sous le regard surpris ou les cris encourageants des convives, dont trois jeunes femmes sénégalaises surprises par la virtuosité de cette « toubab ».

Pour clore son solo, elle s'avança face au musicien, et exécuta en guise de coupure un mouvement de lancer du pied droit, mimant un tir de football dans des cages imaginaires. Sous les applaudissements et les rires des présents, la danseuse rappelait ainsi que le lendemain, à l'occasion de la Coupe du monde de football, le Sénégal et le Japon allaient s'affronter, exprimant avec humour le tiraillement qu'elle ressentait face au duel entre deux nations auxquelles elle et ses enfants (de père sénégalais) se sentent appartenir. Cette improvisation réussie était alors pour le musicien organisateur de l'événement l'occasion de remercier cette danseuse « toubab » pour son investissement de longue durée en faveur de la valorisation du sabar en Suisse et en Europe. Après la réussite de son solo de danse, il s'agissait ainsi de faire reconnaître auprès de tous l'appartenance de cette danseuse occidentale à une communauté sénégalaise, reliée autant par des dispositions corporelles communes que par une implication dans la valorisation de la « culture » sénégalaise à l'étranger.

31 À l'instar de cet exemple, les *tànnèbéers* et les interactions de diverses natures qui s'y observent permettent à certaines femmes, au travers de fugaces instants de performance, d'émotions et d'interactions corporelles, de faire reconnaître et de ressentir leur appartenance à cette communauté émotionnelle des sabaristes. Les musiciens, acteurs intermédiaires de la transnationalisation du sabar, exercent un rôle moteur dans ces logiques d'inclusion de l'altérité et de mise en suspens des frontières entre « toubabs » et Sénégalais ; sans pour autant dissoudre l'existence de rapports asymétriques. Comme décrit par Julien Raout et Nadège Chabloz (Raout et Chabloz, 2009), ces artistes danseurs et musiciens s'imposent ainsi comme des « convertisseurs » à l'africanité pour des Occidentales en quête de connaissance de l'altérité africaine. Ils contribuent à mettre en mouvement le *tànnèbéer* dans de nouveaux espaces et auprès de nouveaux publics, déplaçant les frontières de la nation, pour y inclure des actrices qui, par la danse, expérimentent fugacement ce que c'est que de « se sentir sénégalais ».

Conclusion

32 Les travaux qui abordent la question des fêtes sénégalaises en migration s'intéressent souvent aux dimensions politiques ou religieuses de ces pratiques (Bava et Gueye, 2001 ; Bava, 2005 ; Ba, 2008 ; Salzbrunn, 2017). Si l'existence de « fêtes culturelles » ou de « journées culturelles » est abordée (Maggi *et al.*, 2013 ; Salzbrunn, 2014a et 2014b), l'interaction musicale et dansée qui caractérise une partie de la programmation de ces journées l'est plus rarement. Pourtant, dans toutes les grandes et moyennes villes de France et de Suisse, des *tànnèbéers* sont organisés à différentes occasions, et constituent, pour des femmes et des hommes de différentes origines, une manière de recomposer des modes d'interaction kinesthésiques et des univers sensoriels de leurs pays d'origine.

33 Dans cet article, la description située des performances et interactions se jouant dans les *tànnèbéers* européens a permis de comprendre les circulations de diverses natures au travers desquelles une fête se recompose dans de nouveaux contextes, les médiations permettant d'y inclure une variété d'acteurs, et l'importance des expériences dansées et des émotions qu'elles charrient pour la création d'une communauté émotionnelle transnationale. Les individus qui participent aux *tànnèbéers* sont issus de classes sociales, de régions du Sénégal, voire de pays différents ; ils entretiennent des degrés d'implication différents dans la pratique de la danse, et ils rencontrent des expériences différentes de la migration. Pourtant, autour du moment de performance, l'expérience commune des émotions procurées par l'interaction musicale et dansée devient le levier de recomposition des subjectivités et le moyen d'invention d'une éphémère et imaginaire « communauté émotionnelle », jouant les contours de la nation et matérialisant sensoriellement ce que c'est que de « se sentir sénégalais ».

34 Au-delà de la nation, ces *tànnèbéers* deviennent aussi en Europe un lieu de représentations d'une tradition sénégalaise réinventée, et de transactions entre des artistes africains et leurs audiences locales. La fête sénégalaise et les émotions du sabar

supportent alors d'autres formes d'identifications, celles de féminités blanches consommant des éclats d'africanité, ou celles des masculinités *baye fall* se réinventant en migration. Finalement, si ces festivités dansées et les appartenances qu'elles font exister momentanément sont du registre de l'éphémère et de l'extraversion du quotidien, les émotions et interactions qui s'y créent n'en sont pas moins de puissants agents dans les trajectoires d'identification et de subjectivation des individus qui les fréquentent.

Bibliographie

- Agiar M. (2004). « La ville, la rue et le commencement de la politique. Le monde rêvé de Chloé », *Multitudes*, 17/3, p. 139-146. DOI : 10.3917/mult.017.0139
DOI : 10.3917/mult.017.0139
- Argyriadis K. (2010), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », *Revue européenne des migrations internationales*, 25/2, p. 119-140. DOI : 10.4000/remi.4955
DOI : 10.4000/remi.4955
- Argyriadis K., Capone S., La Torre R. de, Mary A. (2012), *Religions transnationales des Suds. Afrique, Europe, Amériques*, Paris, L'Harmattan.
- Aterianus-Owanga A. (à paraître, a), « Dancing African Agencies: Playing with "Tradition" and Identity in the Spreading of Sabar in Europe », *Open Cultural Studies*, numéro spécial *Contemporary African and Black Diasporic Spaces in Europe*.
- Aterianus-Owanga A. (à paraître, b), « "Kaay fecc !" (Come dance!) Economic, cultural and intimate flows in the "dance tourism" of sabar (Senegal-Europe) », dans Mayke K. et al. (éd.), *Destination Africa. Contemporary Africa as a Global Meeting Point*, Leyde, Brill.
- Ba A. (2008), « Les femmes mourides à New York. Une renégociation de l'identité mouride en migration », dans Diop M. C. (dir.), *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités, sociétés*, Paris, Karthala, p. 389-408.
- Ba C. O. (2003), « Les Sénégalaises en Afrique centrale. De la migration d'accompagnement à l'émergence des groupes de femmes autonomes », dans Coquery-Vidrovitch C., Goerg O., Mande I., Rajaonah F. (dir.), *Être étranger et migrant en Afrique au xx^e siècle. Mode d'insertion et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, p. 279-292.
- Bangoura Sow A. (2011), *Danse et genre. Processus d'androgénéisation de la danse au Sénégal*, mémoire de master Arts et cultures, Dakar, Institut supérieur des arts et des cultures.
- Barth F. (1995), « Les groupes ethniques et leurs frontières », dans Poutignat P., Streiff-Fenard J. (dir.), *Théories de l'ethnicité*, suivi de *Barth Frédéric*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bastide L. (2013), « "Migrer, être affecté". Émotions et expériences spatiales entre Java, Kuala Lumpur et Singapour », *Revue européenne des migrations internationales*, 29/4, p. 7-20. DOI : 10.4000/remi.6606
DOI : 10.4000/remi.6606
- Bava S. (2005), « Variations autour de trois sites mourides dans la migration », *Autrepart*, 4, p. 105-122.
DOI : 10.3917/autr.036.0105
- Bava S., Gueye C. (2001), « Le grand magal de Touba. Exil prophétique, migration et pèlerinage au sein du mouridisme », *Social Compass*, 48/3, p. 421-438.
DOI : 10.1177/003776801048003008
- Bilge S. (2004), « Célébrer la nation, construire la communauté. Une "tradition" festive turque à Montréal », *Les Cahiers du Gres*, 4/1, p. 55. DOI : 10.7202/009715ar
DOI : 10.7202/009715ar
- Boilat P.-D. (1853), *Esquisses sénégalaises. Physionomie du pays, peuplades, commerce, religions, passé et avenir, récits et légendes*, Paris, P. Bertrand.
- Boutouyrie, É. (2008) « Goa aux portes des métropoles. Communautés transnationales et musique techno », *Volume !*, 6, p. 123-133. DOI : 10.4000/volume.284
DOI : 10.4000/volume.284
- Canova N., Chatelain M. (2015), « Émergence et structuration d'un tourisme dansant. Étude comparée de deux plateformes de la danse, Cuba et l'Andalousie », *Géographie et cultures*, 96, p. 109-130. DOI : 10.4000/gc.4235
DOI : 10.4000/gc.4235
- Castaldi F. (2006), *Choreographies of African Identities: Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Champaign, University of Illinois Press.
- Crapanzano V. (1994), « Réflexions sur une anthropologie des émotions », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 22, p. 109-117. DOI : 10.4000/terrain.3089

DOI : 10.4000/terrain.3089

Despres A. (2011), « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains », *Genèses*, 82/1, p. 120-139. DOI : 10.3917/gen.082.0120

DOI : 10.3917/gen.082.0120

Despres A. (2015), « Et la femme créa l'homme. Les transactions culturelles intimes dans la danse contemporaine africaine », *Sociologie*, 6/3, p. 263-278.

Despres A. (2017), « Des histoires avec lendemains », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 218, p. 82-99. DOI : 10.3917/arss.218.0082

DOI : 10.3917/arss.218.0082

Dessertine A. (2010), « Une initiation diffuse à la sexualité », *Civilisations*, 59/1, p. 89-108. DOI : 10.4000/civilisations.2245

DOI : 10.4000/civilisations.2245

Dia H. (2010), « Les villages "multi-situés" sénégalais face à la nouvelle configuration migratoire mondiale », *Hommes et migrations*, 1286-1287, p. 234-244. DOI : 10.4000/hommesmigrations.1757

DOI : 10.4000/hommesmigrations.1757

Diouf J.-L. (2003), *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala.

Favret-Saada J. (1994), « Weber, les émotions et la religion », *Terrain*, 22, p. 93-108. DOI : 10.4000/terrain.3088

DOI : 10.4000/terrain.3088

Georges E. (2010), *The Making of a Transnational Community*, New York, Columbia University Press.

Goldring L. P. (1993), *Diversity and Community in Transnational Migration: A Comparative Study of Two Mexico-U.S. Migrant Circuits*, PhD Dissertation, Ithaca, Cornell University.

Hampartzoumian S. (2004), « Socialité corporelle et corporéité sociale », *Sociétés*, 85/3, p. 63-69. DOI : 10.3917/soc.085.0063

DOI : 10.3917/soc.085.0063

Havard J.-F. (2001), « Ethos "bul faale" et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », *Politique africaine*, 82/2, p. 63-77. DOI : 10.3917/polaf.082.0063

DOI : 10.3917/polaf.082.0063

Hily M.-A., Meintel D. (2000), « Editorial », *Revue européenne des migrations internationales*, 16/2, p. 7-8.

DOI : 10.4000/remi.2942

Jasper J. M. (2011), « Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research », *Annual Review of Sociology*, 37/1, p. 285-303. DOI : 10.1146/annurev-soc-081309-150015

DOI : 10.1146/annurev-soc-081309-150015

Kastoryano R. (1997), « Participation transnationale et citoyenneté : les immigrés dans l'Union européenne », *Cultures et conflits*, 28, p. 59-73. DOI : 10.4000/conflits.2121

DOI : 10.4000/conflits.2121

Kastoryano R. (2006), « Vers un nationalisme transnational », *Revue française de science politique*, 56/4, p. 533-553. DOI : 10.3917/rfsp.564.0533

DOI : 10.3917/rfsp.564.0533

Koslofsky C. (2011), *Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lallement E. (2016), « Quand on se rassemble en ville », *Socio-anthropologie*, 33, p. 89-99.

DOI : 10.4000/socio-anthropologie.2025

DOI : 10.4000/socio-anthropologie.2025

Levitt P., Schiller N. G. (2004), « Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society », *International Migration Review*, 38/3, p. 1002-1039. DOI : 10.1111/j.1747-7379.2004.tb00227.x

DOI : 10.1111/j.1747-7379.2004.tb00227.x

Maggi J., Sarr D., Green E., Sarrasin O., Ferro A. (2013), *Migrations transnationales sénégalaises, intégration et développement. Le rôle des associations de la diaspora à Milan*, Paris/Genève, Faculté des sciences économiques et sociales/Université de Genève.

Neveu-Kringelbach H. (2012), « Moving Shadows of Casamance: Performance and Regionalism in Senegal », *Dancing Cultures*, 4, Neveu-Kringelbach H., Skinner J. (éd.), *Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, p. 143.

Neveu-Kringelbach H. (2013), *Dance Circles: Movement, Morality and Self-fashioning in Urban Senegal*, New York, Berghahn Books.

Olivier E. (2012), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour France.

Pandolfi M., Crapanzano V. (2008), « Présentation. Les passions : au cœur du politique ? », *Anthropologie et sociétés*, 32/3, p. 7-13. DOI : 10.7202/029713ar

DOI : 10.7202/029713ar

Penna-Diaw L. (2005), « La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 18, p. 201-215.

DOI : 10.2307/40240562

Pezeril C. (2008), « Histoire d'une stigmatisation paradoxale, entre islam, colonisation et "auto-étiquetage". Les Baay Faal du Sénégal », *Cahiers d'études africaines*, 48/192, p. 791-814. DOI : 10.4000/etudesafriaines.15513

DOI : 10.4000/etudesafriaines.15513

Raout J., Chabloz N. (2009), « Corps et âmes. Conversions touristiques à l'africanité », *Cahiers d'études africaines*, 1, p. 7-26. DOI : xx

Rinaudo C. (2000), « Fêtes de rue, enfants d'immigrés et identité locale. Enquête dans la région niçoise », *Revue européenne des migrations internationales*, 16/2, p. 43-57. DOI : 10.3406/remi.2000.1726

DOI : 10.3406/remi.2000.1726

Rosenwein B. H. (2002), « Émotions en politique », *Hypothèses*, 5/1, p. 315-324. DOI : 10.3917/hyp.011.0315

DOI : 10.3917/hyp.011.0315

Rosenwein B. H. (2011), « Les communautés émotionnelles et le corps », *Médiévales. Langues, textes, histoire*, 61, p. 55-75. DOI : 10.4000/medievales.6278

DOI : 10.4000/medievales.6278

Salzbrunn M. (2014a), « Senegalese Networks in Switzerland and USA: How Festive Events Reflect Urban Incorporation Processes », dans Smith G., Grodz S. (éd.), *Religion, Ethnicity and Transnational Migration between West Africa and Europe*, Leyde, Brill, p. 123-144. DOI : http://doi.org/10.1163/9789004271562_007

DOI : 10.1163/9789004271562_007

Salzbrunn M. (2014b), « Appartenances en fête : entre l'ordinaire et le spectaculaire », *Social Compass*, 61/2, p. 250-260. DOI : 10.1177/0037768614524308

DOI : 10.1177/0037768614524308

Salzbrunn M. (2017), « Musique, religion, appartenances multiples. Une approche de l'événement », *Sociétés plurielles*, 1, <https://societes-plurielles.episciences.org/3668>

Sarr I., Thiaw I. (2012), « Cultures, médias et diversité ethnique. La nation sénégalaise face à la Wolofisation », *Revue électronique internationale des sciences du langage sudlangues*, 18, p. 1-17.

Seye E. (2014), « Performative Participation: Embodiment of Identities and Relationships in Sabar Dance Events », dans Dankworth L., David A. (éd.), *Dance Ethnography and Global Perspectives*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 58-74.

Seye E. (2016), « Male Dancers of Sabar: Stars of a Female Tradition », *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 10/2, p. 35-56. DOI : 10.21504/amj.v10i2.2037

DOI : 10.21504/amj.v10i2.2037

Svašek M., Skrbíš Z. (2007), « Passions and Powers: Emotions and Globalisation », *Identities*, 14/4, p. 367-383. DOI : 10.1080/10702890701578415

DOI : 10.1080/10702890701578415

Tang, P. (2007), *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*, Philadelphie, Temple University Press.

Traïni C. (2008), *La musique en colère*, Paris, Les Presses de Sciences po.

Notes

1 Les mentions en italique sont la traduction du wolof de l'auteur.

2 Je reprends ici l'orthographe privilégiée par Diouf, 2003.

3 Lire à ce propos Traïni, 2008.

4 Cette recherche a débuté en février 2017 dans le cadre d'un financement du Fonds national suisse (FNS Ambizione), au sein de la chaire « Religions, migrations, diaspora » de l'université de Lausanne. Elle a pour l'instant consisté en une observation participante de plus de 200 heures d'enseignement dans les mondes du sabar de France et de Suisse romande, d'entretiens avec une quarantaine d'acteurs de ces univers, et d'un terrain de dix semaines à Dakar, dans les compagnies de sabar et les réseaux du tourisme dansé.

5 Depuis plusieurs années, les recherches anthropologiques et historiques soulignent l'importance des émotions pour la compréhension des relations au travers desquelles se construit le politique, le commun et l'appartenance (Crapanzano, 1994 ; Favret-Saada, 1994 ; Rosenwein, 2002 ; Pandolfi et Crapanzano, 2008 ; Jasper, 2011). Plus récemment, une série de recherches ont

révélé comment les processus émotionnels façonnent le transit mondial des individus et des pratiques culturelles (Bastide, 2013 ; Svašek et Skrbiš, 2007).

6 Dans les travaux de Barbara Rosenwein, l'idée de communauté émotionnelle désigne « des groupes sociaux dans lesquels les individus sont animés par des intérêts, des valeurs et des styles émotionnels communs ou similaires », et qui développent « diverses façons d'impliquer ou non le corps dans l'expression des émotions » (Rosenwein [2011], « Les communautés émotionnelles et le corps », *Médiévales. Langues, textes, histoire*, 61, p. 55.

7 Sur l'idée de communauté transnationale autour de l'expérience musicale, voir aussi Boutouryie, 2008.

8 Le terme « sabar » désigne à la fois un instrument de musique, un événement festif et un répertoire de danses, fortement identifiés aux groupes ethniques wolof et lébou (Tang, 2007). Les mentions de ces fêtes populaires dans certains écrits anciens sur le Sénégal (Boilat, 1853, p. 324) permettent de présumer de leurs origines dans des fêtes rurales, avant qu'elles ne se développent en ville.

9 Danse énergique et aérienne jouant sur les lancers de jambes et des sauts alternés, le sabar s'accompagne d'amples mouvements de bras, de « coupures » jouant sur des cassures saccadées du bassin, et de soulèvement du pagne et vêtements du danseur (voir à ce sujet Penna-Diaw, 2005).

10 Les transactions et représentations produites dans le sillage de ce tourisme du sabar sont examinées plus en détail dans un autre article (Aterianus-Owanga, à paraître, b).

11 Des parallèles peuvent être établis avec les récits de migrations amoureuses exposés par Altaïr Despres dans ses diverses recherches, d'abord à propos des parcours des danseurs contemporains ouest-africains en Europe, puis sur les histoires d'amour naissant autour du tourisme à Zanzibar (Despres, 2011, 2017).

12 Il faut aussi noter que la migration est plus facilement admise pour les hommes que pour les femmes dans les normes familiales du Sénégal (Bâ 2003).

13 Nous traduisons.

14 Voir plus de détails en ligne sur le site du collectif SOPE : <http://sope-senlyon.com/20-ans-de-sope>

15 Dia, 2010.

16 N., danseur, avril 2018, Genève.

17 Entretien avec H., danseuse de sabar, mars 2017, Lyon.

18 Un processus similaire est décrit par Kali Argyriadis à propos de la circulation des répertoires afro-cubains (Argyriadis, 2010).

Pour citer cet article

Référence papier

Alice Aterianus-Owanga, « Le tànnébéer multisitué », *Socio-anthropologie*, 38 | 2018, 89-108.

Référence électronique

Alice Aterianus-Owanga, « Le tànnébéer multisitué », *Socio-anthropologie* [En ligne], 38 | 2018, mis en ligne le 14 décembre 2018, consulté le 10 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/3817> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.3817

Auteur

Alice Aterianus-Owanga

Alice Aterianus-Owanga est anthropologue, actuellement maître-assistante à l'université de Lausanne. Après huit années de recherche ethnographique sur le hip-hop et les musiques urbaines au Gabon, elle travaille désormais sur les constructions identitaires et les parcours migratoires développés autour de la circulation des danses sénégalaises en France et en Suisse. Auteure de divers articles et de films documentaires, elle a codirigé deux ouvrages sur l'anthropologie des pratiques musicales et dansées. Son livre *Le rap ça vient d'ici ! Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain* (Éditions de la MSH, 2017) a reçu le prix « coup de cœur » de l'académie Charles-Cros en 2018.

Droits d'auteur



Socio-Anthropologie est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.