



Les « Afriques modernes » ou l'art de réinventer la tradition. Une approche sociologique des danses ivoiriennes

Yaya Koné

DANS **STAPS 2013/3 n° 101** , PAGES 81 À 101

ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0247-106X

ISBN 9782804184865

DOI 10.3917/sta.101.0081

Date de mise en ligne : 21/11/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-staps-2013-3-page-81?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Les « Afriques modernes » ou l'art de réinventer la tradition. Une approche sociologique des danses ivoiriennes

“Modern Africa” or art to reinvent the tradition. A sociological approach of the Ivory Coast dances

YAYA KONÉ
Docteur en anthropologie
Université Lille Nord de France
Université du Littoral
ER3S-R.E.L.A.C.S (EA 4110) ULCO
yaya.kone@hotmail.fr

YAYA KONÉ

RÉSUMÉ : Cette étude ethnographique tente de mettre en relation la filiation artistique, le corps et la transmission des savoirs. Les communautés villageoises sont soumises à un exode rural massif, les hommes arrivant en ville avec leurs cultures et leur passé. Un grand nombre de techniques et de mouvements en vogue naissent de cette confrontation entre un monde paysan en déclin et des zones urbaines en réorganisation permanente. À travers la danse, nous mettrons en évidence la permanence de traits anciens dans les sociétés ouest-africaines modernes. Nous traiterons de la résurgence de danses d'inspiration traditionnelle en Afrique subsaharienne, avec une emphase sur le cas ivoirien. Comment ces danses se sont-elles conservées ? Comment les différentes générations de citadins ont-elles su s'en inspirer tout en suivant des modes urbaines ? Nous avons procédé à une minutieuse enquête de terrain de deux ans, auprès de pratiquants de danses modernes et de danses traditionnelles. Après avoir observé différentes manifestations dansantes, nous proposons de parler de « pratiques protensives » pour désigner ces « nouvelles danses » qui s'inspirent du passé.

MOTS-CLÉS : danse, Afrique, Malinke, coupé-décalé, Ziglibity

ABSTRACT: This ethnographical study tries to put in relation the artistic filiation, the body and the transmission of the knowledges. The rustic communities are submitted to a massive drift from the land, the people arrive in town with their cultures and their past. A large number of techniques and fashionable movements arise from this confrontation between a peasant world in decline and urban zones in permanent reorganization. Through the dance, we shall highlight the durability of former dances in the modern West-African societies. We shall deal with the resurgence of dances of traditional inspiration in sub-Saharan Africa, with a bombast on the Ivory Coast case. How did these dances preserve? How did city-dwellers' various generations know how to be inspired by it while following urban fashions? We proceeded to a meticulous survey of ground of two years, with followers of modern dances and traditional dances. And having observed various dance demonstrations, we suggest speaking about “protensives practices” to appoint the “new dances” which are inspired by past.

KEYWORDS: dance, Africa, Mandinka, coupé-décalé, Ziglibity

ZUSAMMENFASSUNG: Die „modernen Afrikas“ oder die Kunst der Wiedererfindung der Tradition. Eine soziologische Analyse der Tänze an der Elfenbeinküste

Diese ethnographische Studie versucht künstlerische Strömungen, den Körper und die Transmission von Wissen in Beziehung zu setzen. Die Dorfgemeinschaften sind zur massiven Landflucht

gezwungen und die Menschen kommen in die Stadt mit ihren Kulturen und ihrer Vergangenheit. Aus dieser Konfrontation zwischen einer verschwindenden bäuerlichen Welt und urbanen Vierteln im ständigen Wandel erwächst eine große Zahl von modischen Techniken und Bewegungen. Wir analysieren das Wiederaufkommen traditioneller Tänze im Afrika südlich der Sahara, wobei der Schwerpunkt auf der Elfenbeinküste liegt. Wie ist es den unterschiedlichen Generationen von Stadtbewohnern gelungen sich von ihnen inspirieren zu lassen und dabei städtischen Moden zu folgen? Wir haben eine sorgfältige, zweijährige Feldstudie bei Akteuren, die moderne und traditionelle Tänze praktizieren, durchgeführt. Nachdem wir unterschiedliche Tanzveranstaltungen beobachtet haben, schlagen wir vor, von „protensiven Praktiken“ zu sprechen, um diese von der Vergangenheit inspirierten „neuen Tänze“ zu bezeichnen.

SCHLAGWÖRTER: Tanz, Afrika, Malinke, Coupé-Décalé, Ziglibity

RESUMEN: Las “Áfricas modernas” o el arte de reinventar la tradición. Un acercamiento sociológico hacia las danzas Marfilenses.

Este estudio etnográfico trata de poner en relación la filiación artística, el cuerpo y la transmisión del conocimiento. Las comunidades son sometidas a un éxodo rural masivo, los hombres llegan a la ciudad con sus culturas y su pasado. Un gran número de técnicas y de movimientos de moda nacen de esta confrontación en un mundo campesino en declin y de zonas urbanas en reorganización permanente. A través de la danza se pondrá en evidencia la permanencia de caracteres antiguos en las sociedades al poniente del África moderna. Se analizará el resurgimiento de danzas de inspiración tradicional en África del sur del Sahara. Con un énfasis en el caso marfileño. ¿Cómo se conservan estas danzas? ¿Cómo las distintas generaciones de ciudadanos han sabido inspirarse de ellas siguiendo un modo de vida urbano? Se ha procedido a una investigación de terreno minuciosa de dos años, de practicantes de danzas modernas y de danzas tradicionales. Y después de haber observado distintas manifestaciones de danza, se propone hablar de “prácticas protensivas” para señalar estas “nuevas danzas” que se inspiran del pasado.

PALABRAS CLAVES: danza, África, Malinke, coupé-décalé, Ziglibity

RIASSUNTO: Le «Afriche moderne» o l'arte di reinventare la tradizione. Un approccio sociologico delle danze ivoriane

Questo studio etnografico tenta di mettere in relazione la filiazione artistica, il corpo e la trasmissione dei saperi. Le comunità di villaggio sono sottomesse ad un esodo rurale massiccio, gli uomini arrivano in città con le loro culture e il loro passato. Un grande numero di tecniche e di movimento di moda nascono da questo confronto tra un mondo contadino in declino e delle zone urbane in riorganizzazione permanente. Attraverso la danza, evidenziamo la permanenza dei tratti antichi delle società moderne africane dell'ovest. Tratteremo del risorgere delle danze d'ispirazione tradizionale nell'Africa subsahariana, con un'enfasi sul caso ivoriano. Come si sono conservate queste danze? Come le differenti generazioni di cittadini hanno saputo ispirarsi seguendo delle mode urbane? Abbiamo proceduto ad una minuziosa indagine sul campo di due anni, presso praticanti di danze moderne e di danze tradizionali. E dopo aver osservato differenti manifestazioni danzanti, proponiamo di parlare di *pratiche protensive* per designare queste « nuove danze » che si ispirano al passato.

PAROLE CHIAVI: Africa, danza, volante-decentrata, Ziglibity

INTRODUCTION

La présente étude porte sur des techniques corporelles sans cesse réactivées au sein de l'Afrique subsaharienne. Non seulement les transformations sociétales importantes générées par l'urbanisation galopante ont entraîné des pertes sur les plans culturels, linguistiques et culturels, mais elles ont aussi conduit à une « créolisation » des pratiques contemporaines de danse qui héritent d'éléments gestuels et techniques plus traditionnels. Il est intéressant de voir resurgir du passé des danses qui sont à la fois le produit de l'acculturation qui caractérise les sociétés postcoloniales et celui de l'oubli des traditions liées à l'exode rural.

Comment des danses d'inspiration traditionnelle ont-elles pu devenir des danses populaires et modernes ? Nous verrons comment des groupes sociaux se sont réappropriés des danses traditionnelles devenues désuètes tout en leur donnant un autre sens et en les inscrivant dans le patrimoine national. Cette étude permet de comprendre comment les populations ivoiriennes ont géré les ruptures et la dialectique passé/présent à travers la danse. Et comment, au cours de l'histoire, les techniques de danse ont évolué afin de répondre à un contexte social nouveau, voire à un nouveau marché. Mais peut-on réellement parler de continuité entre l'Afrique ancienne et l'Afrique contemporaine, entre les rituels de l'Afrique paysanne et ceux de l'Afrique citadine, entre la façon dont l'Afrique paysanne et l'Afrique citadine dansent ? Notre enquête porte sur les traces des danses « du passé » qui inspirent la créativité des Ivoiriens.

1. MÉTHODOLOGIE

Nous avons mené une enquête de terrain le long de l'axe Korhogo, Bouaké, Abidjan. Les investigations se sont déroulées entre juin 2011 et avril 2012, au sein d'une aire Mandé et Akan étendue sur plus de 800 km². Nous avons observé une grande diversité de danses et mis

en évidence à la fois les différences entre les danses sahéliennes du Nord et les danses forestières du Sud, mais aussi des rapprochements entre les danses anciennes et les danses récentes. Raison pour laquelle il nous a paru nécessaire d'étudier des danses comme le Ziglibity ou le Mapouka traditionnel qui, partant du terroir ivoirien, ont à leur tour alimenté les succès de ces dernières années que sont le zouglou et le coupé-décalé. Cette recherche résulte d'une hybridation des méthodes. Nous avons combiné la méthode d'observation participante, *in situ*, avec le recueil d'entretiens approfondis. Parmi les 25 récits de vie, 15 ont été recueillis auprès d'Abidjanais et de Korhogoais âgés de 25 à 55 ans fréquentant régulièrement les maquis. Nous avons également réalisé 10 entretiens auprès des villageois participant à différentes festivités. Les observations se déroulent principalement au sein des quartiers populaires de Yopougon, Koumassi et Marcory, dans le quartier résidentiel de Cocody à Abidjan, dans la ville de Korhogo ; ainsi que dans les villages d'Azaguié et de Petit-Yapo, situés à une cinquantaine de kilomètres de la capitale économique ivoirienne.

La mise à profit du réseau d'interconnaissance a permis une immersion dans la vie des quartiers populaires ainsi que l'introduction dans les cérémonies villageoises. Afin de pénétrer l'univers des danses, nous avons cherché à établir une relation de confiance avec les différents acteurs. Surtout pour avoir accès au cercle fermé des chasseurs traditionnels. Nous avons dû expliciter une démarche qui suscite tantôt intérêt, tantôt méfiance. En revanche, les rites funéraires et les cérémonies de réjouissance sont ouverts ; la présence d'étrangers aux cérémonies funéraires et mariages est encouragée, une foule abondante étant le témoignage de la popularité du défunt ou des mariés. Chaque représentation, chaque lieu de pratique furent rigoureusement répertoriés dans une grille d'observation. Afin de respecter les codes culturels, nous avons décidé de remplir la grille à l'écart. Cette étude ethnographique prend appui

sur d'autres sources d'information possibles, comme les archives télévisuelles obtenues auprès des agents de la télévision nationale RTI. Ce choix d'intégrer des archives télévisuelles est d'autant plus justifié que, lorsque la transmission entre générations s'avère délicate, c'est en partie par le canal de la culture de masse télévisuelle et ses nombreuses émissions de variétés que les jeunes Ivoiriens apprennent à danser ou à « recréer » des danses.

Cette étude a permis la comparaison interculturelle, la mise en évidence des différences et des similitudes entre danses des régions sahélienne et forestière, entre danses des anciens et danses pratiquées par les jeunes citadins, ou encore d'enregistrer les variations d'un groupe social à un autre.

2. LE ZIGLIBITY

Au moment où en Europe des danses individuelles américaines comme le *twist* font fureur auprès de la jeunesse d'après-guerre (Deberne, 1999), dans de nombreux pays africains l'euphorie qui a accompagné l'accession aux indépendances s'est faite sur les danses de couple originaires d'Amérique latine et des Caraïbes. A Bamako, Brazzaville, Conakry ou Abidjan, les noctambules dansent sur la rumba à la sauce congolaise, qui prépare le soukous des années 1980. Et surtout, apparaissent une série de danses telles que le Cha-cha-cha et ce que les citadins nomment rythme afro-cubain ou plus communément salsa. Joués par des orchestres nationaux formés à Cuba, les rythmes afro-cubains animent les bals et soirées dansantes des métropoles africaines, et ce, jusqu'au milieu des années 1970. Les témoignages recueillis sur le terrain laissent à penser, comme l'ont également observé Bob White et Lye Yoka (2010), qu'il s'agit d'une période faste pour les danses de couple en Afrique occidentale francophone. « À l'époque on s'éclatait sur *Grand Pacheco*, *Compay Segundo* ou *Kabasele* », affirme Madou, un Bouakéén de 65 ans. D'après les investigations menées à Abidjan et Bamako, il apparaît

qu'une musique de bal comme le *zouk love* antillais est très appréciée par les jeunes femmes, qui l'écoutent en discutant ou se tressant les cheveux, mais qui jamais ne dansent avec un partenaire ; contrairement aux ressortissants d'Afrique lusophone qui, enlacés, dansent au son du *Funana* ou du *Kizomba*.

Dans une Côte d'Ivoire en plein boom économique et en voie d'urbanisation, le recours aux anciennes pratiques, ou plus précisément l'articulation entre les danses africaines modernes et celles du terroir, tend à revitaliser les musiques et danses nationales. Depuis plusieurs décennies, la ville d'Abidjan absorbe une main-d'œuvre pléthorique venue de toutes les régions et de tous les villages d'Afrique occidentale. Une rencontre de deux mondes et de deux cultures, le monde rural et la métropole, très bien décrite par les travaux de Martin Verlet (Verlet, 2005) sur la grouillante Accra. Le village, c'est le passé des citadins. La ville, c'est l'espoir d'un avenir meilleur pour les villageois. Dans cette Côte d'Ivoire qui connaît un développement sans précédent, émergent différents courants musicaux et autant de danses qu'il convient de qualifier d'inspiration traditionnelle. Ces danses que les Abidjanais appellent « danses du village » fournissent la base des danses modernes. C'est d'abord le Ziglibity qui, dans les années 1970, amorce le mariage entre les danses festives contemporaines comme le disco ou le funk et les danses anciennement initiatiques. Puis, le mouvement zouglou en reprend en partie l'héritage dans les années 1990, jusqu'au Mapouka à l'aube du XXI^e siècle.

Depuis l'avènement du Ziglibity, chaque décennie voit la jeunesse ivoirienne s'adonner à une danse nationale « à la mode » inspirée du mouvement précédent. Les entretiens recueillis auprès de différentes générations d'Abidjanais permettent de mettre en relation leur goût pour la danse, avec les quatre principaux courants artistiques de ces trente dernières années. Ainsi, Malik, 55 ans, évoque avec nostalgie sa période ziglibity ; Pierre, 45 ans, se souvient de

ses années zouglou ; Nina, 36 ans, se réfère à la danse Logobi qui faisait fureur dans son lycée ; Eva, 25 ans, se vante d'avoir « chauffé » sur la première vague coupé-décalé et Aziz, 19 ans, se présente comme un mordu de la nouvelle danse Kpankaka.

Apparu au milieu des années 1970, le Ziglibility est un mouvement artistique incarné par un personnage emblématique, Ernesto Djédjé. Issu de la communauté Bété, une société du groupe Krou de l'Ouest de la Côte d'Ivoire, le créateur du Ziglibility revendique ses origines paysannes. Il se distingue en mettant en évidence la rareté que constitue désormais le fait d'avoir été initié dans la Forêt sacrée. C'est cet enseignement traditionnel qu'il partage avec les Ivoiriens urbains à travers la danse. Dans la tradition bété, la danse *Glé* raconte les vieilles histoires de brousse. Elle mime les difficultés à avancer dans la forêt dense. Le danseur imite l'oiseau, le félin. Il représente la prudence de l'homme qui doit être sur ses gardes pour chasser ou traquer le gibier. Trente ans plus tard, dans un contexte de guerre civile, Don Mike le Gourou, membre du mouvement artistique coupé-décalé, crée la *Prudencia*, une danse dont les pas sont similaires à ceux du *Glé*, représentant autant le chasseur aguerri d'autrefois que l'individu traqué évoluant dans la « jungle » abidjanaise. C'est toute cette gestuelle et ces techniques traditionnelles *Glé* que l'avant-gardiste Ernesto Djédjé introduit dans sa chorégraphie. Ce type de danse traditionnelle n'est pas propre à la société Bété. Nous retrouvons également ces gestes et concepts cynégétiques chez les Dozos, la confrérie des chasseurs traditionnels malinké. Ces derniers effectuent des danses similaires lors de leurs rassemblements ésotériques, les *dozongoni*¹. Toutes ces danses traditionnelles, qu'elles

soient exécutées sous leur forme originelle ou adaptées à un contexte contemporain, portent la marque du passé. Elles relatent les activités quotidiennes de débroussaillage ou d'élagage décrites par Issa Sanogo, un vieil agriculteur de la région du Worodougou. Elles représentent l'activité qui dominait dans le groupe lorsque celui-ci constituait une société de chasseurs-cueilleurs ou agropastorale.

Ernesto Djédjé a réussi à adapter les pratiques anciennes de son enfance au contexte contemporain, pour les danser en ville et les faire danser dans les milieux urbains de la Côte d'Ivoire, mettant à profit sa connaissance de la tradition pour créer un Ziglibility moderne à partir d'une forme préexistante. Une danse alliée à un chant poétique mélangeant les tendances du moment, à l'époque les musiques disco-funk occidentales et le High-life ghanéonigérian, avec la tradition ivoirienne Krou². La danse devient ainsi le produit des sociétés Krou, Akan, Yorouba et occidentales, le danseur devenant la somme des enseignements traditionnels animistes et de l'« aventure moderne » liant le passé paysan du citadin avec la culture urbaine mondiale. Il semble indéniable que la source d'inspiration de Djédjé soit également contemporaine. D'autant plus que les Ivoiriens se déclarent admirateurs d'Ernesto Djédjé citent également l'artiste nigérian Fela Anikulapo Kuti, fondateur de l'Afrobeat qui, bien avant Djédjé, revendique sa religion animiste. Il mélange *pidgin* et sonorités High-life avec des éléments mystiques *Juju*. Lors de représentations syncrétiques, Fela et ses héritiers sont accompagnés de jeunes femmes ointes de beurre de karité et de kaolin, exécutant sur scène des danses traditionnelles Yoruba, à la manière des jeunes « vierges » de l'empire d'Oyo (Bécant & Bedford, 1992). Dans cette

1 Voir *infra*, les danses du monde Mandé-Gur ou Malinké voltaïque.

2 Né au début du XX^e siècle, le Highlife est un mouvement musical d'Afrique de l'Ouest anglophone popularisé dans les années 1960 et 1970. Dans les colonies, des orchestres se produisaient dans des salles inabornables, pour divertir les colons et les élites. Pour marquer leur exclusion, les populations ont alors qualifié le type de danses et de musiques jouées dans ces salles pour les dominants, de musiques *highlife*. Dans les années 1940 et 1950, le même phénomène apparaît en Afrique de l'Est, à travers le jazz éthiopien ou Ethio-Jazz de Nerzes Nalbadian, Mahmoud Ahmed ou Mulatu Astatke. Cf. *Une anthropologie du Jazz* (Jamin *et al.*, 2010).

Afrique postcoloniale, l'acculturation matérielle, prégnante à travers l'utilisation des langues officielles, des relations impersonnelles en ville ou des instruments de musique moderne, prédomine sur l'acculturation formelle qui accompagne généralement les phénomènes de migration. Certes, les pratiques et les modes de pensée évoluent, mais ils se départent rarement de leur fond culturel africain. Les danses contemporaines comme le Ziglibity, le High-life-juju ou le zouglou sont le produit de la rélaboration continue des cultures africaines.

Le Ziglibity est aussi la rencontre du sacré et du profane. Le danseur initié qui se cache habituellement derrière le masque se dévoile et devient le noceur qui s'encanaille sur des productions en série. Reprenant Michel de Certeau, Christian Bromberger (1995) rappelle que « l'artiste construit inlassablement du singulier à partir du sériel ». La chorégraphie de Djédjé commence par un mixte de danses occidentales puis finit en apothéose avec des pas traditionnels. À sa mort prématurée en 1983, aucun artiste n'est véritablement en mesure de reprendre le flambeau du Ziglibity. Comment chanter et continuer à faire danser sur un rythme dont seuls les initiés maîtrisent les bases lyriques ? Le chant traditionnel *tohouro* qui accompagne le Ziglibity disparaît de la ville avec Djédjé. Mais la danse villageoise *Glé* subsiste sous une autre forme, pour donner la base de ce que les Ivoiriens appellent aujourd'hui le zouglou (Konaté, 2002). La jeunesse citadine, celle n'ayant connu que la grande ville et ses brassages, tend à délaïsser la langue krou et les histoires « sucrées » du village dans lesquelles elle ne se reconnaît plus, pour danser et chanter sa réalité avec son propre langage, celui de la rue, le langage Nouchi. « L'art imitant l'art », les danses ivoiriennes en vogue ne sont pas nées *ex nihilo* et, depuis près de trente ans, chaque « nouveau » pas constitue en fait un emprunt, à une danse existante, de gestes qui sont régulièrement rebaptisés. Les gestes des danseurs ne disparaissent pas, ils évoluent et réapparaissent en certaines circonstances, comme

les mariages, les deuils ou encore les *Pepe*, des fêtes organisées entre villages bété. Les jeunes rencontrés dans les quartiers populaires de Marcory et de Yopougon affirment leur volonté de « re-création » de pas originaux, à partir de ce qu'ils observent lors des différents rassemblements festifs.

À son tour le zouglou, danse typiquement ivoirienne, emprunte au Ziglibity ses pas de danse, mais sans le chant et le sens poétiques. Il crée son propre discours, plus engagé. Malgré la désuétude qui semble frapper certaines danses du répertoire ivoirien, survivent des bribes de tradition. Si le Ziglibity est l'émanation de la danse traditionnelle *Glé* des Bété, le zouglou, lui, serait une danse d'inspiration « ziglibitienne ». À l'origine du zouglou se trouve le Wôyô ou Ambiance facile, reliquat des veillées et réjouissances, danses et chants d'improvisation des cultivateurs Akan et Krou. Mêlant percussions et discours, le Wôyô est une ambiance festive propre au monde rural du Centre et de l'Ouest de la Côte d'Ivoire, alors que son dérivé, le zouglou, est de la culture de la ville. Il est lié aux catégories sociales dominées que sont les étudiants, les travailleurs pauvres et les chômeurs d'Abidjan. Ancré dans le quotidien, le zouglou traite sous une forme humoristique des problèmes de société, en les dansant. Les chorégraphes reproduisent indirectement des gestes inspirés des danses pratiquées au village et vulgarisées par le Ziglibity. Les danseurs font un mixte. Ils bricolent, mêlant les gestes de danses modernes divers avec d'autres pas qu'ils ont observés lors de leurs rares retours au village, généralement pour des funérailles ou des mariages. « *Je ne m'attarde jamais là-bas ; je fais trois jours et je cours à Abidjan !* », déclare Nicaise, 31 ans.

Pour ces citadins, le village reste le lien avec le passé. Certains voient dans la vie paysanne la source, d'autres la qualifient de « campement ». Le village, c'est le passé, avec son organisation sociale, sa langue vernaculaire, la vie au campement, les « vieux », les danses sacrées et les travaux des champs. Le collectif s'y

exprime toujours et partout, d'autant plus dans les danses de réjouissance. Le monde rural porte la marque du contrôle social, il est situé aux antipodes d'un mode de vie urbain valorisant la réussite personnelle y compris par les arts et le corps et où, selon Max Weber (Weber, 1921, 1982), « l'air de la ville rend libre ». C'est le lieu où l'homme remercie encore déités ou divinités en dansant, et où existe la possibilité de mettre temporairement à distance les religions universelles qui dominent en ville. À Petit-Yapo comme à Azaguié, les fêtes sont des réjouissances qui s'inscrivent dans le cycle agraire, dans le cycle de la vie, au profit de toute la communauté. Dans les festivités villageoises, le temps semble comme figé, loin du cadre contemporain très privé des discothèques, des bals dansants et autres anniversaires. C'est sous une forme plus modernisée que le chant et la danse paysanne s'invitent dans les maquis, ces snack-bars ou pubs, propres à la société abidjanaise où les jeunes boivent et dansent sur la musique zouglou ou coupé-décalé.

Le Ziglibity instaure donc une ère nouvelle, celle de l'entrée de la tradition dans la ville. Dans la ville, la danse traditionnelle est rajeunie. Modernisée, elle devient la danse de la rue, la danse du maquis ou celle de la discothèque. La danse change de sens, elle n'enseigne plus rien pour qui ne peut la comprendre. Et de nombreux travaux comme ceux d'Andrée Grau (Grau, 2005) ou de Suzanne Youngerman (Youngerman, 1974) montrent que, concomitamment à l'affaiblissement du lien social, elle perd ce que le musicologue Curt Sachs nomme la fusion communautaire.

Avec le Ziglibity, la pratique animiste qui scelle le lien entre le danseur et son environnement, ou plus largement avec le cosmos, se mue en produit artistique et semble emprunter le chemin mondial uniforme, celui du dévouement et du « trip » personnel. Chacun réalise son propre projet, sa vocation. Le danseur contemporain n'est plus cette individualité qui a une place bien particulière dans le cosmos, celle de créature de dieu. La simple

partie d'un tout social laisse place à la notion de personne. Les grandes fêtes du calendrier lunaire ou celles accompagnant les travaux collectifs laissent place à la fête pour des raisons personnelles. Les témoignages recueillis auprès d'un groupe d'amis d'Abidjan révèlent différents buts. Ainsi, Ali danse pour fêter ses 22 ans et non pas pour quelque introduction dans le cercle des initiés. Doug danse pour fêter son contrat ; et c'est en fanfaronnant que Nicaise célèbre sa paye. Sakalou cherche à montrer son amour à sa « chérie », il veut la mettre dans l'« ambiance ». L'observation participante démontre comment les réveillons des 24 et 31 décembre, institués en fêtes universelles, rappellent les moments d'effervescence collective du monde paysan. Pour ces interlocuteurs, les fêtes de fin d'année ne constituent pas des moments de retrouvailles familiales, ce rôle étant dévolu aux mariages, funérailles et baptêmes, elles représentent d'abord une période de grandes soirées dansantes. Cependant, dans ces festivités citadines, les pas restent ceux d'antan. D'Abidjan à Kinshasa en passant par Bobo-Dioulasso, derrière lesdites « danses du moment », se cachent des pas traditionnels.

3. LE MAPOUKA

À l'approche du XXI^e siècle, la Côte d'Ivoire post-Houphouët se cherche. Le « miracle économique » des décennies précédentes cède peu à peu la place au « mirage ivoirien ». Le rêve d'un Abidjan en « Petit Paris » ou en Eldorado a tourné court pour des millions de villageois venus perdre leurs illusions en ville. Eux, désœuvrés ; leurs enfants, déracinés. Le pays connaît une succession de problèmes économiques, doublée d'une grave crise politique débouchant sur une crise d'identité culturelle nationale. Concomitamment à une idéologie nationaliste de l'« ivoirité » qui va durablement déstabiliser le pays, une partie de la classe politique promeut l'image d'une Côte d'Ivoire éternelle et d'une Côte d'Ivoire qui gagne, et ce, par la voie des pratiques corporelles telles

que la danse et le football. Et, dans un pays qui connaît une forte pression migratoire en provenance des pays du Sahel, diverses manœuvres politiciennes attisent la xénophobie et tendent à assimiler les ressortissants du Nord du pays à des étrangers (Ellebogen, 2002). Reléguant les Malinké ou Dioula en citoyens de seconde zone, et surtout confinant aux seules populations du Sud et du Centre que sont les Akan et les Krou³, les racines ivoiriennes et le titre de « vrais » Ivoiriens (Touré, 1996). Cette fin des années 1990 et le début des années 2000 signifient la fin d'un cycle économique, politique et d'un modèle socioculturel. Les musiques et danses congolaises qui se sont imposées durant plus de deux décennies dans les maquis, à côté d'un zouglou engagé, mais peu dansant, commencent à lasser. Sandra et Mariam, des trentenaires de Yopougon, évoquent leur sentiment de lassitude et affirment qu'aujourd'hui, tout comme durant leurs années lycéennes, les artistes de Ndombolo congolais se répètent. Dans un tel contexte, la danse peut s'avérer être un bon dérivatif pour les citoyens.

C'est d'abord dans les danses anciennes du Sud du pays comme le Mapouka que les citoyens puisent l'inspiration. Puis, à partir de 2002, de jeunes Ivoiriens issus de la diaspora créent le mouvement coupé-décalé en s'inspirant des danses modernes, qualifiées de dépassées, de leurs aînés et prédécesseurs congolais et en y ajoutant des sons à tendance *electro-house*. Ils tentent plus une modernisation de la musique africaine qu'une distanciation vis-à-vis du terroir ivoirien, préférant s'inspirer du passé proche, celui que tous les citoyens africains ont en commun, plutôt que d'aller chercher dans le passé d'une « ethnie » ou dans les particularismes locaux, désormais diviseurs (M'Bokolo, 2005).

Les recherches de Yacouba Konaté (Konaté, 2002) sur les mouvements artistiques ivoiriens des années 1990 mettent en évidence les propos d'observateurs avisés, qualifiant d'incorrup-

la « génération zouglou ». Pourtant, sous la pression des politiques, les chanteurs ont finalement été contraints d'afficher leurs sensibilités. Et à l'inverse, dans le contexte tendu de ce pays en partition, la position d'artiste danseur s'avère être un rempart qui préserve des turpitudes de la politique. Mais bien avant le coupé-décalé des années 2000, c'est autour d'une volonté de défoulement, voire de récréation, et par une forme de résilience consécutive à l'angoisse de l'affrontement que les Ivoiriens puisent dans le terroir pour créer ou plus exactement recréer, le Mapouka. Cette danse féminine séculaire apparaît à un moment de rupture. Elle est adaptée aux goûts et aux exigences d'une Afrique contemporaine où les habitants des grands centres urbains confient leur crainte d'être déracinés, mais aussi leur sentiment d'être frustrés, abreuvés de plaisirs, stimulés par le besoin et saturés de désir.

Le Mapouka moderne émerge aux abords des années 1998 à 2000 ; période au cours de laquelle nombre d'Ivoiriens se penchent sur les pratiques du passé et dépoussièrent les vieilles danses du village pour se les réapproprier. Au moment où les Ivoiriens sont poussés à s'interroger sur leur identité culturelle, des producteurs recyclent et vulgarisent une vieille danse du terroir ivoirien. Cette danse est issue de la société Ahizi, une communauté lagunaire du sud de la Côte d'Ivoire. À l'origine, il s'agit d'une danse de fertilité et de séduction exécutée par des femmes en pagne agitant leurs hanches au rythme des percussions. Mais la forme moderne du Mapouka, rebaptisée *Mapouka dedja* ou *Mapouka serré*, soulève la controverse tant l'esprit est éloigné de la danse d'origine. Si la séduction demeure dans le *Mapouka serré*, la fertilité, question centrale du monde rural, devient dans le monde urbain, exhibition. Ce phénomène s'inscrit dans les oppositions passé/présent, campagne/ville, solidarité mécanique/solidarité organique (Durkheim, 1893). Elle

3 Les trois grands groupes culturels qui composent la Côte d'Ivoire sont les Krou, Akan et les Mandé-Gur. Souvent identifiés par l'ethnonyme d'une des sociétés dominante constituant le groupe en : Bété pour les Krou, Baoulé pour les Akan, et Dioula pour les Mandingues du Nord ou Malinké.

suit le cheminement d'une métropole subsaharienne où la sexualité-fécondité s'atténue pour laisser davantage place à une sexualité-désir. Sur le *Mapouka serré*, la musique devenant secondaire, les femmes dansent tout simplement au son du zougou ou de sa variante nommée *yousoumba*. Le plus important étant la présence de femmes callipyges, suscitant le désir lorsqu'elles répondent aux « éternels » canons de beauté africains. Des femmes désirables, car corpulentes, que les Ivoiriens nomment encore affectueusement, à la manière de leurs anciens, *Awouleba* ou *Tassaba*. Alors que les friperies occidentales inondent l'Afrique et relèguent les traditionnels habits africains aux cérémonies solennelles, le tissu-pagne qui ceint habituellement les subsahariennes reste l'accessoire indispensable d'un Mapouka qui préconise de danser en « bonne » africaine. Danser en pagne, c'est aussi résister ; le pagne ayant tendance à devenir une tenue domestique ou le vêtement des « vieilles femmes ». Cette danse est une véritable rencontre, elle permet de voir danser des Abidjanaises habituellement férues de mode et de nouvelles tendances, dans ce qui constitue à la fois le plus simple et le plus « dépassé » des vêtements ; et de les voir danser avec l'habit du quotidien aussi bien porté par les ménagères d'Abidjan que par les cultivatrices du Kéné Dougou burkinabé.

Le Mapouka n'est pas sans équivoque. En effet, ce qui est présenté tantôt, par les défenseurs de la forme traditionnelle, comme une danse thérapeutique résolvant les problèmes de fertilité ou tantôt, dans sa version moderne, comme pouvant provoquer l'infertilité à cause des mouvements de bassin semble être à la base une danse féminine à destination des hommes et dont la fonction latente serait la guérison de l'indicible impuissance masculine.

Si le Mapouka a été rapidement adopté, c'est aussi parce qu'il fait figure de patri-moine ; avec un argument de taille donné par Philippe, un producteur de 42 ans : « *C'est comme ça que nos vieilles dansaient au village.* » Des mouvements de résistance se mettent en place

pour sauver l'image de la tradition et du passé Ahizi. Si l'enquête de terrain révèle que pour bon nombre d'Ivoiriens la culture Ahizi se résume à cette danse d'exhibition qui semble lui avoir échappé, l'action des promoteurs tenus pour responsable d'un certain dévoiement de la culture n'aura pas été totalement néfaste, d'autant plus que leur présence est indispensable pour toucher un large public. Il est difficile d'avoir accès à ces danses anciennes qui ont très peu de chances de pénétrer la capitale économique ivoirienne sans leurs solides réseaux. Et, surfant sur la vague à la mode, des stars ivoiriennes comme l'artiste Meiway introduisent une séquence de Mapouka dans leurs vidéoclips. La tradition inventée devient « à la mode » (Hobsbawn, 2006). Certes, la tradition des anciens du village est exhumée, mais l'urbain ne le fait pas toujours pour des raisons profondes, intrinsèques. Faire fi d'un Mapouka plébiscité par les jeunes générations, c'est courir le risque de disparaître de la scène nationale. Et si l'artiste veut garder son public, il se trouve dans l'obligation de marier la tendance musicale « électro » et la tendance dansante « rétro » du moment.

Cette ruée vers le plaisir de danser et le plaisir de voir danser signifie peut-être la volonté de réagir au marasme économique et à la crise politique. Comme à l'époque précoloniale, la danse est utilisée pour « réjouir », mais elle a aussi des fins idéologiques et commerciales. Le Mapouka traditionnel dévoyé en pratique populaire a su perdurer pendant plusieurs siècles dans les villages Ahizi, puis il a été très vite adopté par les Abidjanais contemporains. Comme tous les mouvements à la mode, sa durée de vie est limitée. La danse ne tient que deux années dans sa forme adaptée au marché auprès des habitants des métropoles africaines. Aujourd'hui, le mouvement coupé-décalé tente « timidement » de ressusciter une forme de Mapouka plus « adoucie ».

Qu'est-ce qui explique l'entrée de vieilles pratiques villageoises dans la ville ? La danse paysanne est-elle motivée par la recherche du

profit ou est-ce une obligation mémorielle ? Cette danse est un cas prégnant de vulgarisation d'une pratique traditionnelle par des *managers* et *leaders* divers. L'argument du passé ivoirien est utilisé pour changer une pratique traditionnelle en une machine commerciale. Certains producteurs, à l'image de Philippe, sont originaires du groupe ethnique dont ils promeuvent la culture. S'érigeant en garant de la tradition, ce dernier affirme ainsi à l'endroit de la critique : « *C'est mon passé, mon histoire, mon héritage, c'est à moi de le valoriser.* » L'exemple du sorcier de Mauss (Mauss, 1950) rappelle que c'est la valeur sociale et économique du producteur qui contribue à faire l'artiste et à imposer la danse en laquelle il croit. « *Quand la mémoire s'en va chercher du bois, elle rapporte le fagot qui lui plaît* », affirment les Africains. Ainsi, le succès du Mapouka réside aussi dans ce que Bourdieu (Bourdieu, 1984) qualifie de « croyance collective en la valeur du producteur et de son produit ».

En dehors du contexte culturel et social dans lequel elles évoluent, les vieilles danses des sociétés paysannes sont trop souvent appréhendées avec le regard anachronique du citadin, et ont tendance à être perçues par ces derniers comme agitation, excitation voire névrose. Les mouvements lascifs du Mapouka éveilleraient les pulsions sexuelles des hommes ; et, dans les cités africaines comme Abidjan ou Bouaké, l'ère du temps et la culture musicale de masse sont à la légèreté. Le désir suscité par la femme dénudée est vendeur ou, du moins, met tout produit en valeur y compris les produits culturels. Sur la chaîne publique ivoirienne RTI, pas un vidéoclip n'est diffusé, ni ne marche sans de jolies jeunes femmes qui se déhanchent et bougent leurs fesses au son de la guitare électrique. Certes, dans les danses du terroir, il est courant que les femmes agitent leurs hanches au son des percussions, mais elles ne le font pas avec autant d'insistance ni afin d'aguicher un public qui, par ailleurs, est essentiellement constitué des membres de la communauté. Comment la tradition est-elle réinventée ? Comment

intéresse-t-elle des jeunes tournés vers l'innovation et qui, à l'instar de leurs congénères occidentaux, tendent à créer de nouvelles danses dans une dynamique commerciale et érotique ? Il apparaît que les danses et cultes traditionnels des trois grands groupes ethniques qui peuplent le pays s'inscrivent encore dans le quotidien des villageois et constituent, avec la pratique des langues vernaculaires, les derniers témoignages expressifs du patrimoine passé des citadins.

Dans le quartier populaire de Koumassi, certains habitants s'adonnent aux danses ancestrales extatiques, qu'ils exécutent sur les pratiques à tendance exorciste des mouvements évangéliques qui se développent en ville. L'étude de pratiques culturelles comme la danse traditionnelle révèle l'ambivalence d'élites qui, tantôt affichent du dédain vis-à-vis d'une culture qu'elles estiment arriérée, tantôt exaltent les vertus des pratiques villageoises. Il ressort de l'enquête menée à Abidjan que les élites Akan et Krou aiment à évoquer leurs racines paysannes et ont tendance à se déclarer « enfant du pays » même si, dans les faits, beaucoup ne retournent qu'épisodiquement au village. En Côte d'Ivoire, le Dr Pitte et sa troupe tentent de défendre la voie d'un Mapouka authentique face à ce qu'ils jugent être une dérive, mais en vain. D'autant plus que les troupes de Mapouka dites « authentiques », elles aussi, utilisent la voie et la notoriété du Mapouka moderne pour se produire sur scène en Europe. Fondateurs d'une compagnie de danse tradi-moderne, les Burkinabés Seydou Boro et Salia Sanou (Sanou, 2008) attribuent d'abord ce phénomène à la soif de reconnaissance occidentale qui tenaille les chorégraphes africains, mais aussi aux énormes difficultés qu'ils affrontent dans leur pays. Si les uns mettent à profit un certain érotisme pour intégrer l'industrie de la musique, les troupes de Mapouka traditionnel défendent leur propre marché, celui des touristes. Chez les premiers l'argument de vente est le désir érotique. Chez les seconds, c'est le passé d'un peuple, son folklore, son authenticité.

4. LES DANSES DU MONDE MANDÉ-GUR

Même avec les meilleures intentions du monde, les détenteurs de la culture du passé, ceux qui ont fait l'apprentissage des danses anciennes, ne peuvent se contenter d'être de simples héritiers. Afin de poursuivre leur œuvre, ils doivent pouvoir en vivre. La rareté, qui sans aucun doute est le problème posé par ces pratiques désuètes, devient un avantage voire un débouché. La danse doit s'adapter à cette nouvelle réalité ou disparaître. Dans les villages du Nord de la Côte d'Ivoire, l'histoire s'accélère. Les zones rurales du pays Sénoufo se vident progressivement et, avec elles, leurs sociétés initiatiques *Poro*⁴, leurs danses, *i.e.* leurs cultures. Les jeunes partis à Korhogo ou Abidjan ne reviennent plus, laissant les « bibliothèques vivantes » que sont les « vieux » sans impétrants à qui léguer leurs techniques (Bâ, 1960).

Les représentations folkloriques pour touristes et le recyclage dans l'industrie musicale ne sont néanmoins pas les dernières voies pour conserver des traces de ces danses anciennes. Ces dernières réapparaissent en ville lors de cérémonies solennelles, comme les mariages, dans lesquels les organisateurs font appel à des danseurs griots afin d'animer les festivités. Mais, c'est surtout l'action ou la main de l'État *via* le ministère de la Culture qui permet un accès large du public aux danses anciennes, communément regroupées sous le terme de folklore ou de « pratiques régionales ». Apparues au sortir des indépendances, le Ballet national de Guinée, l'ensemble instrumental du Mali ou encore l'ensemble Koteba de Côte d'Ivoire, connaissent un franc succès. Les danseurs et chanteurs sont de véritables professionnels, ils content l'histoire du pays en faisant appel à l'ensemble du répertoire des danses traditionnelles. Les artistes y exécutent toutes les danses d'antan, ou plutôt celles qui

sont les plus représentatives de la culture nationale. Les tenues d'hier, celles du monde pré-colonial et préislamique réapparaissent : robes en entrejambes des jeunes vierges, tenues en jute, ceintures de raphia mettant en évidence les tournolements du bassin, gri-gri en brassière, amulettes et cauris sur les poitrails et seins nus. Chaque région, chaque minorité nationale se doit d'y être représentée par sa danse caractéristique. Contrairement à la réalité mouvementée et hétérogène de ces « nouveaux » États Nations où les revendications identitaires sont nombreuses, le ballet national cultive un esprit symbiotique. En Côte d'Ivoire, il n'est pas rare de trouver dans la même représentation les danses de sociétés dissemblables ; ainsi le *dundunba* des anciens guerriers Malinkés, le *zaouli* des initiés Gouro, le *M'boloye* ou danse des hommes-panthères des riziculteurs Sénoufo, peuvent côtoyer le *goli* des cultivateurs Baoulé. Le plus souvent, les ballets nationaux ont une portée idéologique. Ils visent à rehausser la fierté nationale. Dès l'année 1959, la Guinée de Sékou Touré a fait de la culture musicale et des danses une de ses priorités, d'où l'importance accordée aux ballets et à la formation des musiciens modernes chez le « camarade » cubain. Les autorités parlent alors de théâtre militant (Unesco, 1979). Il en va de même au Mali où, par le biais de spectacles dansants, les artistes exaltent l'épopée Mandingue et expriment la nostalgie d'un Grand Mali.

L'étude *in situ* permet de mettre en lumière le point de vue de certains citoyens, qui cache en fait une profonde ignorance des cultures du passé. Alors que les cultures anciennes suscitent un regain d'intérêt chez de nombreux Abidjanais, Seydou, un sans-emploi qui se présente comme fervent musulman, et Francis, un cadre supérieur qui se dit admirateur de Charles de Gaulle, tous deux situés aux extrémités de la société ivoirienne, oscillent dans leur jugement sur les cultures anciennes entre

4 Le Poro est un rite initiatique à grade. Il est présent chez les Sénoufo du Mali, du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire. Mais aussi dans les sociétés Mendé de Sierra Leone et les Kpelle ou Guerzé du Libéria où il possède un pendant féminin. Cf. Les Sénoufo (y compris les Minianka) de Holas Bohumil, 1957 et 2006.

ce qui est « évolué » ou moderne et ce qui est arriéré ou païen (Balandier, 1955). Parallèlement à un inéluctable et constant développement des cultures africaines urbaines, il semble qu'une forte majorité des citadins aient assimilé les visions occidentale et arabo-musulmane du monde (Amselle, 1999). Les Mandingues n'utilisent plus le terme de *M'bemba*, l'ancêtre, pour nommer statues et masques traditionnels. Ils les qualifient désormais de *Yini* ou « vulgaires bouts de bois » en langue Bambara ou Dioula. À Abidjan, Nicolas, un Bété de 24 ans, observant des statues au marché de Koumassi, déclare : « Chez nous, on appelle ça *Gamou* », sans pouvoir donner plus de précisions ; les fétiches devenant ainsi des « trucs » ou des « machins » par défaut. Les danses traditionnelles des cosmogonies Gur ou Malinké sont trop abstraites pour les membres d'une société moderne qui dansent pour assouvir un besoin concret, immédiat et parfois personnel. Les observations faites sur le terrain laissent à penser que, dans la ville, la danse revêt un autre sens. Mais les gestes et techniques demeurent. Si elle rassemble toujours, elle divertit d'abord. Les habitants du quartier résidentiel de Cocody jouissent d'un confort matériel leur permettant un large accès aux loisirs. Ceux que les Abidjanais nomment *Papa a l'argent* dansent dans des lieux fermés, entourés de quelques amis parmi une foule d'inconnus qu'ils tiennent toujours à distance. À quoi bon danser pour des divinités, pour des ancêtres, pour quelque chose que le citadin ne connaît pas ou qu'il ne reconnaît plus. Et, dans une forme d'anachronisme *emic*, comment trahir sa culture confessionnelle en se projetant dans le « paganisme », le « mal », la « barbarie », les *djin* et le *haram* qui régnaient jadis ? Danser la tradition, c'est aussi en saisir la profondeur. Comment continuer à danser à la manière des anciens quand tout s'évanouit ? Quand la communauté, la famille étendue, l'habitat, l'agriculture, la chasse, l'initiation, c'est-à-dire tout ce qui donnait sens à la danse, disparaît ?

Et pourtant, les secrets de la danse ne semblent pas cachés dans les tréfonds de l'âme.

Depuis le ziglibity jusqu'au coupé-décalé, la multiplication des dites « nouvelles danses », nous révèle que la forme peut se conserver et s'adapter à un nouveau fond culturel.

Le M'boloye ou danse des hommes-panthères des Sénoufo rappelle que le folklore d'aujourd'hui est apparu dans la société agropastorale d'hier. À l'origine de la danse M'boloye et de ses acrobaties caractéristiques, il y a une activité agricole, celle des jeunes Sénoufos chargés de protéger les rizières de la voracité des oiseaux. Assis au sommet des termitières, ils tendaient un fil entre les deux parties de la rizière et l'agitaient. Pour égayer ce labeur, ils agrémentaient leur travail de fantaisies, des sauts au-dessus du fil tendu et depuis les termitières d'où ils trônaient. Les anciens du village voyant les jeunes gens effectuer ces sauts spectaculaires pour effrayer les oiseaux qui picorent, décident d'introduire cette pratique dans le rite initiatique. Cette danse est donc, à la fois, une pratique née de l'activité principale des jeunes villageois et la création de ce qui deviendra une danse initiatique avant de devenir une danse folklorique inscrite au patrimoine national, préservée et exécutée par les ballets ivoiriens et maliens. Les danses initiatiques relevées dans le Nord ivoirien sont volontairement complexes et masculines, elles font appel à des compétences spécifiques apprises dans le secret, et qui renforcent leur dimension mystique.

Le chasseur traditionnel ou dozo constitue une figure centrale de la culture mandingue. Régulièrement, les Dozos organisent des rassemblements ésotériques, les *dozongoni*. Leurs chants retentissent dans le silence de la brousse ; les Malinké leur attribuent certains pouvoirs mystiques comme la résistance aux balles, le don d'ubiquité et la faculté, par la danse, de prendre l'aspect d'un animal tel que la biche ou la hyène. À travers les Dozos, nous avons un cas de passé vivant. Le chasseur dozo est presque anachronique, il fait partie des récits fondateurs de l'empire du Mali. Les événements récents de Sierra Leone et de Côte

d'Ivoire ont vu les Dozos jouer un rôle de premier plan. À la fin des années 1990, le *dozongoni* est encore perçu comme une propédeutique à la chasse ou un vestige du glorieux passé, les autorités s'accoutumant à voir dans ces processions un simple folklore ou des gesticulations. Pourtant, en quelques mois, la danse du chasseur cède le pas, pour redevenir la danse guerrière du soldat de l'ancien Mali. En 1998, ces chasseurs traditionnels s'illustrent sous le nom de Kamajor afin de soutenir le président élu de Sierra Leone, Ahmed Tejan Kabah, face aux rebelles du RUF. Et à la faveur de la crise post-électorale de Côte d'Ivoire en 2011, encore une fois, les Dozos interviennent. Mais cette fois ils s'illustrent parmi les troupes pro-Ouattara afin de soutenir le président élu, contre les troupes pro-Gbagbo, fidèles au président sortant. Confrontés à l'instabilité sociopolitique de l'aire morcelée dans laquelle ils vivent et adoués par les populations Malinké, ils mènent la guerre à laquelle la danse les a tant préparés.

Les communautés Akan rencontrées dans les villes d'Abidjan et de Petit-Yapo ont recours à trois types de danses. Sur place, nous constatons la réalisation d'une danse de réjouissance, d'une danse funéraire, puis l'exécution des pas de coupé-décalé en vogue ; tout cela rassemblé lors de cérémonies ambiguës où le profane se confronte à l'opacité de la frontière entre le deuil et la célébration. Toutes les danses effectuées lors des funérailles s'inspirent du passé et s'inscrivent dans le présent. Elles sont regroupées en un seul et même lieu, des pratiques antinomiques pour les personnes extérieures, mais complémentaires pour les Akan. La société Attié conçoit les funérailles comme d'ultimes réjouissances dont l'acmé est atteinte au septième jour. Elles sont accompagnées de musiques et de danses toute la nuit. La cérémonie a lieu en deux parties : une partie traditionnelle jusqu'au milieu de la nuit où les participants pleurent, chantent et dansent jusqu'à la transe,

suivie d'une fête beaucoup plus moderne où les convives se déhanchent sur les sons de coupé-décalé en vogue et où éclats de rire et alcool coulent à flots. Si les pleurs précèdent les rires, danser et boire est la meilleure façon de célébrer le passage vers le monde des morts. Danser comme jadis les anciens célébraient la mort, puis danser la mort de son contemporain, en joie avec lui, pour la dernière fois. Extatique, la danse est langage. Elle est un pont permettant la communication entre la société et les morts, entre ceux qui vivent et ceux qui ont été.

« La première fois que j'ai vu la danse des masques, c'est pendant les funérailles de mon grand-père, j'ai vu danser le Goli et le Zaouli », affirme Didier. Et de préciser : *« On ne sort pas la danse des masques comme ça ; seulement à la mort d'un grand personnage »* ; *« Les Gouro ont abandonné le Zaouli, ils ne le font que pour les touristes, nous on l'a repris pour nos cérémonies. »*

Le discours de Didier évoque, à la fois, la découverte de la tradition par les citadins, l'intégration de danses ancestrales extérieures à un groupe, concomitamment à la « folklorisation » voire à la désacralisation de cette même pratique parmi sa société d'origine. Les Gouro n'ont pas abandonné leurs danses ancestrales, ils les ont adaptées aux exigences de la société moderne. Elles se perpétuent grâce au tourisme et par les emprunts des sociétés voisines Akan qui ont su naturaliser le « passé des autres »⁵.

5. LE COUPÉ-DÉCALÉ

Dans les villages qui jouxtent Abidjan comme dans les quartiers de Marcory et Yopougon, les populations semblent reproduire leurs activités quotidiennes à travers les danses de réjouissance. Et ce sont ces pratiques ancestrales qui servent de modèle aux danses de bal, où les convives dansent à la manière dont les femmes pilent le mil, piquent le riz, sèment le sorgho ou les cultivateurs piétinent le fonio.

5 Les Gouro sont des Mandé sud, ils vivent dans la partie centre-ouest de la Côte d'Ivoire (cf. Meillassoux, 1964).

Les artistes introduisent certains de ces gestes quotidiens ou domestiques dans les danses modernes comme le soukous ou kwassa-kwassa, puis le coupé-décalé. « *On dansait déjà comme ça, il y a vingt ans !* », déclare Haruna en observant ses enfants reproduisant des gestes qui lui paraissent familiers, quand ils s'adonnent au coupé-décalé.

Le phénomène dansant qui aujourd'hui touche la Côte d'Ivoire ne peut être dissocié des danses congolaises qui ont animé les soirées des générations précédentes dans les villes du monde francophone. Le soukous est le prolongement de la version congolaise de la rumba et le Ndombolo est une évolution du soukous. Après la décennie du soukous et de sa variante kwassa-kwassa, le Ndombolo connaît un succès international dans les années 1990, grâce à des musiciens comme J. B. Mpiana et Koffi Olomidé. Les enfants des rues ou *chegue* ont une importance cruciale dans la diffusion des danses. Non seulement ils pratiquent les « danses à la mode » aux abords des maquis ou des boutiques qui émettent de la musique, mais ils les enrichissent en y apportant des gestes qu'ils ont observés lors de cérémonies villageoises. À l'instar de ces enfants qu'il est possible d'apercevoir dansant à chaque carrefour d'Abidjan, la génération de trentenaires qui promeut aujourd'hui le coupé-décalé affirme avoir passé son enfance à danser sur le soukous, puis le Ndombolo. L'immersion effectuée entre 2011 et 2012 au sein des rassemblements festifs et familiaux des quartiers d'Abidjan révèle que différentes générations se côtoient sur la piste et montre que les gestes propres à ces danses sont restés ancrés dans la mémoire des adultes.

La danse qui accompagne le Ndombolo est l'exacte reproduction d'une danse d'inspiration traditionnelle congolaise, réapparue au début des années 1980 sous le nom de Kingoli, avant de devenir, dix ans plus tard, le Ndombolo. Cette danse ne s'appuie plus sur les gestes du quotidien et, même si la musique se veut novatrice, la danse est ancienne. Le rythme

de la guitare électrique devient comme endiablé, tandis que la danse fait un bond culturel en arrière, se basant essentiellement sur des pas et des déhanchements anciens issus des danses traditionnelles des sociétés bantoues. Le kwassa-kwassa congolais et son avatar Ndombolo constituent les principales sources d'inspiration du mouvement ivoirien coupé-décalé, apparu vingt ans plus tard.

Le coupé-décalé, qui signifie en langage nouchi « voler et détalé », est un mouvement artistique ivoirien apparu en 2002. À l'origine de cette danse, se trouve la *Jet-Set* ivoirienne, un collectif d'artistes vivant entre Abidjan et Paris. La musique est constituée de samples et les pas sont tirés du quotidien ou inspirés de danses passées. Stéphane, un tailleur de 28 ans, tente de mettre en relation le mouvement avec le terroir ivoirien. Pour lui, les gestes sont empruntés à la société des Akoupé « *qui avait une manière très particulière de danser* », affirme-t-il. Or cette hypothèse est peu plausible. Akoupé est le nom d'une localité du Sud du pays et l'enquête tend plus à révéler une filiation avec les danses contemporaines congolaises qu'avec les danses traditionnelles ivoiriennes. De la danse Sagacité en 2002 au Kpankaka et *Toubabou dance* en 2012, en moins de dix ans, pas moins de cinq vagues de coupé-décalé et autant de « créateurs de danse » apparaissent.

Le mouvement dansant coupé-décalé est fortement influencé par ses prédécesseurs congolais allant jusqu'à introduire des gestes de football ou la gestuelle qui consiste à décrocher son portable. Il subsiste également l'action de ramer ou de piler qui est une constante des différentes vagues de danses congolaises, camerounaises et ivoiriennes. Ces gestes de « remplissage » sont généralement effectués par les femmes. Ce mouvement est novateur parce qu'il a su assimiler, recycler et regrouper un ensemble de pas en une seule danse. Apparues en 2006 et 2007, dans le sillage du coupé-décalé, des danses comme le Bobaraba, littéralement « grosses fesses », le Kuitata ou le Wolosso sont des répliques du Mapouka. Entre ces

danse la différence est ténue. Les femmes corpulentes en pagne laissent la place aux jeunes filles en mini-short. Dans l'Afrique ancienne, *wolosso*, qui signifie en malinké « né à la maison », est un terme stigmatisant appliqué aux descendants d'esclaves affranchis ; plus communément il renvoie à la femme « mal éduquée », au caractère bien trempé et à la langue déliée, qui entre en opposition avec les codes d'honneur des sociétés soudano-sahéliennes qui valorisent une certaine culture de la honte. Selon Issa et Ousmane, des lycéens de Korhogo, la *Wolosso* est la danseuse « *qui n'a pas honte* » ou danseuse de « *petite vertu* ».

Dans l'univers socioculturel des adolescents abidjanais, le football, le portable, voire le cybercafé, c'est-à-dire l'espoir et le quotidien, ont désormais une importance particulière. Ces derniers introduisent ces éléments dans la danse aux côtés de pas traditionnels. La danse Loko-Loko s'avère être un des grands succès de l'année 2012. Dans l'Abidjan festif des snack-bars appelés maquis, positionnés en madison, les groupes de jeunes suivent les instructions données par le chanteur Serge Beynaud. La danse se base sur deux mouvements principaux. Avec les membres supérieurs, le danseur reproduit l'attitude du chauffeur décontracté qui conduit d'une main puis qui rétrograde de l'autre. Le second geste est effectué avec les membres inférieurs, il consiste à mimer les jonglages des footballeurs professionnels. Les investigations et les témoignages recueillis sur place laissent à penser que les « créateurs » ont procédé à une transformation des danses zaïroises. Les artistes ivoiriens ont fait renaître puis ont simplifié les danses promues par les artistes Papa Wemba, Pépé Kalle ou Zitany Neil dans les années 1980. Il s'agit donc d'une forme de kwassa-kwassa qui ne dit pas son nom. Mais ce soukous plaît aux générations qui l'ont en mémoire sans l'avoir vraiment connu. Le coupé-décalé est une danse spécifique qui s'avère être un savant mélange. Elle combine l'humour du zouglo-logobi, la sensualité ou l'érotisme du Mapouka, les blocages du hip-hop avec l'esprit

du kwassa-kwassa. Toutes ces danses constituent un résumé, une période de la vie nocturne d'un trentenaire comme Didier, membre d'une génération des 25-35 ans à laquelle appartiennent les chefs de file du mouvement.

La danse ivoirienne est indissociable de la culture des « maquis ». Une longue période d'observation participante dans ces lieux de sociabilité met en évidence certaines permanences. À l'instar des vieilles danses paysannes où le danseur est le point d'intérêt de villageois constituant une ronde dont il est le centre, chaque danseur de coupé-décalé cherche à être l'attraction, la vedette du maquis. Se revendiquant urbain et narcissique, le danseur de coupé-décalé aime à être observé. Il vit son *trip* ou *s'enjaill*, mais à la manière de l'initié masqué, il danse aussi pour les personnes qui l'entourent.

Si la danse traditionnelle doit emprunter la voie de la patrimonialisation pour survivre (Fournier, 2009), le danseur du XXI^e siècle, lui, doit sa survie à l'introduction des pas en vogue. Au mieux, il doit en être le précurseur, quitte à s'inspirer d'un passé éloigné ou des « danses du village ». Ce qui est inconnu parce qu'oublié, devient nouveau. L'artiste ne peut connaître le succès qu'il désire ardemment que s'il est en mesure d'apporter une valeur ajoutée. À l'image des DJ du mouvement coupé-décalé, c'est dans la ville que l'individu obtient la qualité de « grand danseur », puis de créateur. Dans le monde rural le danseur n'est pas identifiable, il est réifié. S'il danse avec énergie et avec une coordination parfaite, cela ne lui est pas imputable. C'est le travail propre aux ancêtres qui le possède. C'est le masque qui danse pour la communauté. La danse traditionnelle est avec l'homme. Elle est dans la communauté, et toute danse se fonde en elle. Mais surtout, elle le dépasse.

Arborant portables à la dernière mode, vêtements de marque et se déclarant avant-gardistes, Alioune et Pierre sont à l'image de nombreux danseurs de Yopougon. Néanmoins, en matière de danse, pour nos interlocuteurs, le passé du

village est tendance alors que celui de la ville est qualifié de « ringard » ou « démodé ». Les vieilles danses du terroir sont davantage appréciées que les danses modernes passées de mode. Dans les maquis, les rares disc-jockeys qui se hasardent à programmer les tubes de Ndongolo ou de soukous subissent régulièrement des camouflés. *A contrario*, dans les grandes soirées clôturant les mariages ou les anniversaires l'ambiance est éclectique ; différentes générations se rassemblent sur la piste. En cette période de vacances scolaires 2011, le « Baby Show Club » de Koumassi fait le plein, mais les clients, consternés par la musique, se rasseyaient immédiatement. Les noceurs, tous issus de la même classe d'âge, refusent de danser sur ces musiques qu'ils jugent dépassées. Ces danses urbaines du passé sur lesquelles se ressoude la communauté sont volontairement mises à distance et boutées hors des lieux publics. Pourtant, un très grand nombre de phases du coupé-décalé sont issues du soukous, du kwassa-kwassa et du Ndongolo. Deux années de terrain ethnographique dans les quartiers populaires et lieux festifs de la capitale économique ivoirienne ont permis la mise au point d'une véritable typologie du mouvement coupé-décalé. D'après les grilles d'observation élaborées, il ressort l'utilisation de cent vingt pas différents. La culture coupé-décalé est aussi une manière d'agir, une manière d'être et une mode vestimentaire qui rappelle l'environnement du soukous et de ses dandys nommés « Sapeurs », des individus « sapés » ou vêtus de grandes marques. De plus, les danses sont accompagnées d'*Atalaku*, des éloges faites par les DJ animateurs, et inspirées des *Ataraku* des artistes congolais du soukous. Il existe également une certaine homologie avec les pratiques anciennes propres aux griots mandingues.

Avec l'avènement des artistes coupé-décalé, les jeunes gens des milieux populaires perçoivent la danse, au même titre que le football, comme un moyen de sortir de la « galère » des quartiers pauvres. Ils s'affirment comme créateurs et se forgent le sentiment de laisser leur

marque dans l'histoire. En termes bourdieusiens, il est possible de dire que le danseur joue les trouble-fêtes, il s'immisce et s'affirme entre ceux dont l'*habitus* fait la position d'artiste et ceux pour qui les positions sont faites. Lui, le danseur, confronté à l'« immobilité sociale » et sans autre capital que son génie créateur, pense enfin avoir trouvé le levier pour faire naître sa position. Les récits de vie et la biographie d'artistes comme Douk Saga, DJ Arafat ou Molare révèlent pourtant l'existence de solides réseaux, nécessaires à la validation de la création et à l'entrée dans le monde du spectacle.

En 2004, des cas de grippe aviaire sont signalés en Côte d'Ivoire. C'est un fléau de plus pour un pays qui s'enfonce dans la crise. La même année, l'artiste DJ Lewis lance la danse « grippe aviaire ». Il invente une danse dont la gestuelle consiste à imiter un poulet malade ou ébouillanté. Si le thème s'inspire de l'actualité, la danse, elle, rappelle les anciens cultes de possession tant étudiés par Roger Bastide (1972) et Luc de Heusch (1971) où l'initié entre en transe ; une transe qui permet une communication permanente entre les forces ou entités avec la société, une transe pour exorciser le mal, la maladie, les mauvais esprits. La danse moderne qui simule la transe, ne serait-elle pas une forme de reviviscence des rites et cultes du passé, non seulement dans leur forme, mais aussi dans leur intention ?

Promue par l'artiste DJ Léo en 2011, la *Toubabou dance* est indirectement liée aux danses anciennes. Elle imite la façon dont les touristes français, communément appelés *toubabou*, pratiquent les danses traditionnelles. La *Toubabou dance* est une réplique, voire une réappropriation des pratiques que les Occidentaux regroupent habituellement sous le terme générique de « danses africaines », terme récusé par l'ethnologue Mahalia Lassibille (2001), mais plébiscité par certains professionnels comme la chorégraphe franco-congolaise Zab Maboungou (2001) qui y voit une démarcation par rapport aux danses directement héritées du cercle traditionnel. Il y a donc une dimension

humoristique dans cette « danse des Blancs » qui, à l'image du *cake walk* des Afro-Américains, constitue une énième imitation du « Blanc prospère » qui tente, avec bonne volonté, mais maladroitement, de bien danser la tradition.

Les archives de la RTI nous révèlent ce qui s'avère être un savant bricolage. En effet, en visionnant le clip de Nigui Saff, un célèbre groupe de Mapouka, apparaît l'origine de la *Toubabou dance*. Les recherches menées à Yopougon et Petit-Yapo font apparaître toute une sémantique autour du Mapouka, avec chez les hommes la récurrence des notions de désir et de « gros derrières » ; alors que les femmes, elles, abordent surtout la fameuse scène comique qui reste dans les mémoires, celle d'une « dame blanche » qui, selon leurs propres termes, « *essaye de danser Mapouka, là* ». Le geste principal, celui qui fait la marque de DJ Léo, est un mouvement de bras désordonné. Et c'est le même mouvement mal coordonné qui, réalisé par la fameuse « dame blanche », provoque l'hilarité du public depuis 1998. Pour compléter sa chorégraphie, l'artiste bassamois y ajoute des déhanchements caractéristiques des cours de danses africaines dispensés aux groupes de touristes de Grand-Bassam. Chez les *boucantiers* du coupé-décalé, toutes les actions humaines sont susceptibles de devenir danse. Et ces danseurs-créateurs ont le même *modus operandi* que les zougloumen, cherchant de nouveaux pas parmi les danses du village ou visionnant les vieilles cassettes vidéo des chanteurs de variétés oubliés afin d'y emprunter quelque pas.

La relative « bonne humeur » ou jovialité du coupé-décalé est très souvent interprétée par les Africains comme un mécanisme de défense face à la crise que traversent les Ivoiriens, car la danse est à la fois un acte social et un état de conscience. Dans les vieilles sociétés paysannes, la religion et les cultes dansants ont pour fonction principale de réduire les angoisses et d'assurer la cohérence du monde. Dans la métropole ivoirienne, c'est la pratique ou la « re-création » de danses qui semble jouer ce rôle.

6. DISCUSSION

« *Là-bas les vieux "décalaient", ils adorent Molare. Jah, les gars je suis célèbre ! Même au "campement" on parle de moi...* » (Molare). À travers la danse, le chercheur n'est-il pas tenté de voir partout le passé ou un rajeunissement des traditions, là où il se trouve en face de créations originales ? Connu en tant que créateur du *décalé-chinois*, l'artiste Molare affirme que sa plus grande gloire est d'avoir pénétré la vieille Afrique. Cela nous renvoie aux allers-retours incessants entre danses anciennes et danses contemporaines. Lors des déplacements en province, nous avons constaté que les danses « à la mode » pénètrent jusque dans les villages les plus reculés de Côte d'Ivoire et du Mali. Les vieilles danses du village côtoient celles de la ville. Mais elles ont chacune leur temps d'exécution. Les premières apparaissent dans les moments solennels. Les secondes sont parties intégrantes de l'ambiance quotidienne, elles accompagnent les jeux des enfants qui s'affrontent sur des concours de coupé-décalé ou de *Logobi dance*. Les danses anciennes sont décomposées et fragmentées par les citadins. Les danses en vogue sont le produit de l'hybridation des danses anciennes et des productions esthétiques et commerciales contemporaines.

Le bricolage entre danses villageoises et danses urbaines auquel nous assistons démontre qu'il est possible de préserver en innovant. Nous pouvons donc qualifier de « pratiques protensives » ces danses qui s'inscrivent dans la durée en se renouvelant sans cesse. À l'image du Mapouka ou du *Glé* des Bété dont les gestes et techniques demeurent, s'adaptant à des contextes socioculturels nouveaux et se transmettant de génération en génération. En ville, la maîtrise des danses anciennes reste l'apanage d'une masse industrielle et silencieuse. Il s'agit de ces nombreux adolescents appelés *bonnes* et *boy* (Oyono, 1956), venus des campagnes pour servir de domestique dans les villas de Bamako ou d'Abidjan, et qui savent

danser la tradition que leurs « riches patrons » contemplent à la télévision.

Une danse d'inspiration traditionnelle comme le Mapouka moderne semble faire émerger deux phénomènes. Tout d'abord, il apparaît dans le rapport des femmes noires aux danses contemporaines, une utilisation constante des fessiers, et ce, chez les Subsahariennes comme chez les Caribéennes ou les Afro-Américaines. Selon l'époque et la région du monde, les femmes restent soumises à des injonctions normatives corporelles qui définissent autant de zones érogènes à mettre en valeur, qu'il s'agisse du décolleté des Occidentales, des hanches des Maghrébines ou des fesses des Africaines. Les danses exécutées avec les hanches ou les fesses sont nombreuses dans le « monde noir », ce genre de danse existe jusque chez les populations Garifunas d'Amérique centrale. Au Guatemala et au Honduras, les populations parlent de *Punta dance*, dont les versions traditionnelles et modernes sont quasi identiques et auxquelles les hommes aussi s'adonnent. En réalité, les danses traditionnelles où les femmes ont exclusivement recours à leurs déhanchements sont peu nombreuses et tendent à disparaître au fur et à mesure que l'on s'approche des zones soudano-sahéliennes. Comme les hommes, elles utilisent toutes les parties de leur corps mimant les gestes de piquage du riz, de semailles du sorgho, d'élagage ou de pilage du fonio.

L'autre problème soulevé, c'est l'adaptation aux bouleversements sociétaux, qui pousse, *in fine*, à modifier son rapport à la tradition. L'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane (Kane, 1961) se demandait : « Ce qu'on apprend, vaut-il ce qu'on oublie ? ». Il signifie la nécessité d'un équilibre entre enseignements traditionnels et vie moderne, soulevant par là même les problèmes ontologiques qui accompagnent les phénomènes de migration.

Au Mali, les jeunes Dogon qui sont confrontés aux problèmes endémiques liés aux régions du Sahel exécutent de nombreuses danses sacrées devant les touristes. Ils effectuent

quotidiennement, devant public, des danses comme le rite funéraire *Dama* qui, auparavant, était encadré par des interdits. Ainsi, sous la pression du monde extérieur, la danse dogon, au même titre que la statuaire n'est plus seulement religion, ni relation au cosmos et représentation des ancêtres, elle devient aussi un art ouvert aux profanes (Doquet, 1999).

Dans l'Afrique précoloniale, les danses avaient une dimension symbolique ; constituant un moment de rupture, elles s'alignaient sur des cycles définis par le conseil des anciens. D'une part, il subsiste des cultes dansants « protensifs » car conservés depuis des siècles ; de l'autre, la demande touristique pousse à exécuter les danses les plus spectaculaires. La tradition a donc une valeur symbolique, mais aussi une valeur marchande, prégnante à travers l'importance accordée aux touristes. Les villageois ne sauraient faire attendre les réjouissances de fin de récoltes, ni le passage des astres comme celui de l'étoile de Cyrus, qui, chez les Dogon, donne lieu à la cérémonie et aux danses du *Sigui*. Exécuté tous les 60 ans, le *Sigui* est une cérémonie pluriséculaire, immortalisée par Jean Rouch, Germaine Dieterlen et Nadine Wanono (Rouch, Dieterlen, & Wanono, 1987) et à laquelle une seule génération de Dogon et d'ethnologues a la chance d'assister. La cérémonie est fixée et anticipée par les anciens astrologues et géomanciens Dogon. Elle se déroule sur une période de sept ans. Les dernières festivités du *Sigui* eurent lieu entre 1967 et 1974, les prochaines sont prévues pour la période 2027-2034. Affaiblie par l'exode rural, la culture dogon est tributaire d'un État malien déliquescents qui essaye tant bien que mal de garder sa vitrine touristique ; et de centres de recherches qui tentent de conserver les derniers témoignages du passé.

Les tentatives de patrimonialisation des danses du terroir tendent à figer les pratiques villageoises dans l'histoire ou dans l'exotisme. Il existe un certain rejet de la part des citadins pour la culture paysanne considérée comme arriérée. Si les différents acteurs y

voient un moyen de développement ou de subsistance, pour nombre de Bamakois ou d'Abidjanais les danses traditionnelles sont les témoignages d'un passé païen honni. David Le Breton (2002) voit une certaine ambivalence dans l'engouement des Européens pour les marques corporelles et signes tribaux issus de sociétés dont la culture a tant été « traînée dans la boue ». Cependant, le regain d'intérêt des Occidentaux pour les pratiques anciennes de certaines minorités nationales, généralement marginalisées, comme les Dogon, les Ahizi, les Pygmées Baka ou les Masaï, fait émerger un nouveau regard des nationaux sur ce qu'ils appellent désormais « notre culture ».

CONCLUSION

L'enquête de terrain menée dans la zone subsaharienne démontre que de nombreuses danses gardent des traces du passé. Les productions artistiques et danses contemporaines comme le coupé-décalé, le zouglou ou le Mapouka moderne sont le résultat d'un rajeunissement des traditions et découlent d'un savant mélange entre tendances africaines, occidentales et caribéennes. « On ne saurait rentrer deux fois dans le même fleuve » (Héraclite, 1986). En référence au mobilisme universel et au dynamisme des sociétés africaines, il est possible d'affirmer que nous sommes donc bien là en face de créations originales.

Au-delà des danses, ce sont les techniques, c'est-à-dire l'ensemble des moyens et procédés utilisés par les sociétés paysannes dans le cadre de leurs activités quotidiennes, qui se conservent par emprunt successif aux danses précédentes. Les jeunes générations innovent tout en propulsant dans la modernité les gestes effectués par leurs aïeux. La danse ziglibity allie les pas du funk avec divers gestes issus de la pratique initiatique du *Glé* dont le *doople* ; ce geste qui est présenté par le chercheur et chorégraphe ivoirien Alphonse Tierou (Tierou, 2001), comme le mouvement de base accompagnant les percussions. Le zouglou et sa variante

Logobi communément appelée « danse des loubards » réussissent à conserver certains gestes du Ziglibity et enrichissent la danse par des chorégraphies inspirées du mouvement hip-hop. Puis, le coupé-décalé arrive en 2002 avec l'esprit du *mix* propre aux DJ qui l'ont promu. Ce mouvement connaît un succès important, car il fait la synthèse de l'ensemble des danses africaines modernes qui ont inondé les maquis durant les vingt dernières années. Ainsi, les gestes traditionnels ne disparaissent pas, ils s'inscrivent dans la durée. Constamment repris par les artistes, ils alimentent les succès populaires.

L'étude se décentre de la Côte d'Ivoire et montre que c'est en Afrique centrale que la révolution dansante de la musique africaine francophone a véritablement lieu. Cette modernisation de la musique s'appuie sur des textes romantiques et sur une série de danses qui constituent autant de modes dont les pas sont en grande partie tirés du quotidien, mais aussi des gestes des danseurs traditionnels. Ces danses congolaises constituent la principale source d'inspiration des « créateurs de danse » du coupé-décalé.

Sur le plan culturel, les allers-retours entre les Amériques et l'Afrique subsaharienne sont fréquents (Gakosso *et al.*, 2007). Les travaux sur les Amériques noires menés par Bastide (Bastide, 1967) montrent qu'il est possible de rapprocher des sociétés aussi éloignées dans l'espace et le temps que les sociétés africaines et afro-américaines. À partir d'une rupture violente et du regroupement de personnes dissemblables sur le plan culturel, les descendants des « nègres marron » ont essayé de faire renaître des cultures propres aux sociétés paysannes africaines à travers un syncrétisme qui se manifeste par la pratique des danses bantou, par le recours aux cultes Yorouba-Fon et par l'organisation sociale de type Akan. Le culte et la danse recréent le lien. Ils restaurent autrement une Afrique perdue (Entiope, 1996).

Les populations noires de la côte Nord-Ouest de la Colombie sont fêues de musiques congolaises modernes dans une région

généralement dominée par la salsa ou la très populaire cumbia. Dans les années 1980, la déferlante musicale du soukous et sa variante kwassakwassa inondent l'Afrique. Les Africaines dansent à s'en tordre les reins. Puis, dans les années 1990, les Afro-Colombiens finissent par produire leur propre soukous endiablé, rythmant les chaudes soirées dansantes de Barranquilla et de Cartagena. Nous avons donc là l'exemple d'une minorité ethnique coupée de ses racines africaines, dont la mémoire collective s'étirole au fur et à mesure de l'exode rural, mais qui, par la danse moderne congolaise, se retrouve plongée voire liée derechef au continent africain, à la jeunesse africaine citadine. Ces populations ne dansent plus les traditions d'une Afrique perdue ou passée, elles partagent une culture qu'elles dansent non plus avec leurs ancêtres, mais avec les Africains contemporains. Aussi est-il intéressant de constater la permanence de traits culturels africains dans la danse au sein de sociétés occidentalisées et l'appropriation des danses ancestrales ou du terroir par les jeunes citadins ouest-africains qui les transforment en danses modernes. Ce qui fait dire à Ayoko Mensah (Mensah, 2001), spécialiste des arts du vivant, que « les danses contemporaines africaines constituent une dynamique témoignant de l'émergence de nouvelles identités culturelles, à la fois enracinées et sans frontières ».

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE, J.-L. (1999). *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris, Payot.
- AMSELLE, J.-L. & M'BOKOLO, E. (2005). *Au cœur de l'ethnie : ethnologie, tribalisme et États en Afrique*. Paris, La Découverte.
- BALANDIER, G. (1955). *Sociologie des Brazzavilles noires*. Paris, Armand Colin.
- BASTIDE, R. (1967). *Les Amériques noires, les civilisations noires dans le Nouveau monde*. Paris, Payot.
- BASTIDE, R. (1972). *Le rêve, la transe et la folie*. Paris, Flammarion.
- BÉCANT, C & BEDFORD, S. (1992). *La danse yoruba*. Paris, École des loisirs-Medium club.
- BOURDIEU, P. (1984). *Question de sociologie*. Paris, Minuit.
- BROMBERGER, C. (1995). De quoi parlent les sports ?, *Terrain*, 25, 5-12.
- DEBERNE, H.-J. (1999). *Danser en société : bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Bonneton.
- DE HEUSCH, L. (1971). *Pourquoi l'épouser et autres essais*. Paris, Gallimard.
- DOQUET, A. (1999). Les masques dogon : de l'objet au musée de l'homme à l'homme objet de musée. *Cahiers d'Études africaines*, 39 (155-156), 617-634.
- DURKHEIM, É. (1893). *De la division sociale du travail*. Paris, Presses universitaires de France.
- ELLENBOGEN, A. (2002). *La succession d'Houphouët-Boigny, entre tribalisme et démocratie*. Paris, L'Harmattan.
- ENTOPE, G. (1996). *Nègres, danse et résistances, La Caraïbe du XVII^e au XIX^e siècle*. Paris, L'Harmattan.
- FOURNIER, L.S. (2009). Le jeu de « Soule » en France aujourd'hui. Un revivalisme sans patrimonialisation. *Ethnologie française*, 39 (3), 471-481.
- GAKOSSO, J.-C. MUKALA, K., & MALONGO, A.N. (2007). *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*. Paris, L'Harmattan.
- GRAU, A. & WIERRE-GORE, G. (2005). *Anthropologie de la danse : genèse d'une construction d'une discipline*. Paris, CND.
- HAMPATÉ BÂ, A. (1960). *Discours à l'UNESCO, Paris 1960*. Destinée RFI plus Afrique, mars-avril 1993.
- HÉRACLITE. (1986). *Fragments*. Paris, Presses universitaires de France.
- HOBBSBAWN, E. & RANGER, T. (2006). *L'invention de la tradition*. Paris, Éditions Amsterdam.
- HOLAS, B. (2006). *Les Sénoufo (y compris les Minianka)*. Paris, L'Harmattan.
- JAMIN, J. & WILLIAMS, P. (2010). *Une anthropologie du Jazz*. Paris, CNRS Éditions.
- KANE, C.-H. (1961). *L'aventure ambiguë*. Paris, Julliard.
- KONATÉ, Y. (2002). Génération Zouglou. *Cahiers d'Études africaines*, 168, 777-796.
- LASSIBILLE, M. (2004). La « danse africaine » une catégorie à déconstruire, Une étude des danses des woodabe du Niger. *Cahiers d'Études africaines*, 175, 681-690.
- LE BRETON, D. (2002). *Signes d'identité, tatouages, piercing et autres marques corporelles*. Paris, Métailié.
- MABOUNGOU, Z. (2001). Les chorégraphes africains doivent définir leur point de vue. La danse contemporaine africaine. *Agriculture*, 42, 9-12.
- MAUSS, M. (1950). *Sociologie et Anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France.
- MENSAH, A. (2001). Danses en révolution, La danse contemporaine africaine. *Agriculture*, 42, 3-8.

- MEILLASSOUX, C.** (1964). *Anthropologie économique des Gouro de Côte d'Ivoire : de l'économie de subsistance à l'agriculture commerciale*. Paris, Mouton.
- OYONO, F.** (1956). *Une vie de boy*. Paris, Julliard.
- ROUCH, J., DIETERLEN, G., & WANONO, N.** (1987). *Ciné rituel de femmes dogon*. Paris, CNRS Éditions.
- SANOU, S. TEMPÉ, A., & FRÉTARD, D.** (2008). *Afrique, danse contemporaine*. Paris, Éditions Cercle d'art.
- TIEROU, A.** (2001). *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- TOURÉ, S.** (1996). *L'ivoirité ou l'esprit du nouveau contrat social du Président Henri Konan Bedié*. Abidjan, Presses universitaires de Côte d'Ivoire.
- UNESCO** (1979). *La politique culturelle de la République de Guinée*. Vendôme, Presses universitaires de France.
- VERLET, M.** (2005). *Grandir à Nima (Ghana) : les figures du travail dans un faubourg populaire d'Accra*. Paris, Karthala.
- WEBER, M.** (1982). *La Ville*. Paris, Aubier (1^{re} éd. allemande 1921).
- WHITE, W.-B. & YOKA, L.-M.** (2010). *Musique populaire et société à Kinshasa : une ethnographie de l'écoute*. Paris, L'Harmattan.
- YOUNGERMAN, S.** (1974). Curt Sachs and his heritage: A critical review of world history of the dance, with a survey of recent studies that perpetuate his ideas. *CORD News*, 6 (2), 6-19.