

Article original

Trajectoire atypique et performance artistique en Afrique : l'expérience du danseur chorégraphe Maman Sani Moussa.

SALEY Boubé Bali

Maitre- assistant, Université André Salifou / Zinder

Auteur correspondant : e.mail : zonkoto@gmail.com

Article soumis le 19/03/2026et accepté le 11/05/2026

Réf : AUM13-0208

Résumé :

Cet article analyse le parcours atypique de Maman Sani Moussa, danseur chorégraphe autodidacte dont la renommée internationale a été consacrée par le prestigieux *Premio Roma Danza*. Bien qu'étant autodidacte, le danseur a su s'approprier les codes de la danse contemporaine au contact d'ateliers de formation, s'imposant face à des interprètes issus de conservatoires de renom. Au-delà de cette trajectoire singulière, l'étude interroge son esthétique et pose la problématique de la performance chez les danseurs africains, en questionnant notamment le rôle de la tradition dans le processus de création. La recherche s'appuie sur l'approche socio-biographique de Franco Ferrarotti (1980), postulant que chaque récit de vie est le reflet d'une époque, d'une classe sociale et d'un contexte culturel. À travers ce prisme, l'analyse s'intéresse aux traces du parcours social et les influences culturelles de Maman Sani Moussa pour comprendre comment sa création chorégraphique répond à un environnement socioculturel précis, marquant ainsi le passage de l'amateurisme à la reconnaissance mondiale. L'examen du corpus, des notes d'intention et des entretiens semi-directifs confirme que l'environnement familial, les rites traditionnels et le vécu personnel constituent le socle d'une esthétique originale. Les résultats démontrent que cet ancrage mémoriel et social permet l'élaboration d'un langage chorégraphique authentique, capable de transcender les barrières de la formation académique classique.

SALEY B. B., *Trajectoire atypique et performance artistique en Afrique : l'expérience du danseur chorégraphe Maman Sani Moussa.*

Mots-clés : autodidacte, danse contemporaine, esthétique, performance, sociobiographie.

Atypical trajectory and artistic performance in Africa: the experience of dancer and choreographer Maman Sani Moussa.

Abstract :

This article analyzes the atypical career of Maman Sani Moussa, a self-taught dancer and choreographer whose international renown was cemented by the prestigious Premio Roma Danza. Despite his non-institutional background, the artist successfully mastered the codes of contemporary dance through various training workshops, distinguishing himself alongside performers from world-renowned conservatories. Beyond this singular trajectory, the study interrogates his aesthetic and explores the challenges of performance among African dancers, specifically questioning the role of tradition within the creative process.

The research draws upon Franco Ferrarotti's socio-biographical approach (1980), which postulates that every life story reflects an era, a social class, and a cultural context. Through this lens, the analysis examines the traces of Maman Sani Moussa's social path and cultural influences to understand how his choreographic creation responds to a specific socio-cultural environment, thus marking the transition from amateurism to global recognition. An examination of the corpus, intention notes, and semi-structured interviews confirms that the family environment, traditional rites, and personal experiences form the bedrock of an original aesthetic. The results demonstrate that this social and mnemonic anchoring enables the development of an authentic choreographic language, capable of transcending the barriers of classical academic training.

Keywords: self-taught, contemporary dance, aesthetics, performance, socio-biography.

Introduction

La chorégraphie contemporaine se définit par un mélange esthétique de diverses formes d'arts corporelles pour engendrer des performances singulières. En rupture avec les conventions classiques, elle privilégie une approche expérimentale fondée sur la liberté d'expression et l'individualité de l'interprète. Plus abstraite que les formes traditionnelle et classique et en perpétuelle réinvention, elle invite le spectateur à une critique personnelle.

Les créateurs africains s'inscrivent pleinement dans cette mutation, opérant une synthèse entre rituels ancestraux et esthétiques urbaines. La problématique centrale réside dans leur capacité à

puiser au sein des racines traditionnelles, où le geste, strictement codifié, est perçu comme un langage identitaire et un outil culturel, pour inventer un langage corporel universel.

Au Niger, cette dynamique est marquée par une dualité entre la préservation d'un héritage identitaire et la conquête d'un public international. L'émergence de l'« Afro-danse » illustre cette innovation, où la tradition devient une méthode de création permettant de marier l'analyse du mouvement occidental aux ondulations et frappes de pieds caractéristiques des danses du terroir.

Le parcours de Maman Sani Moussa matérialise ce pari de réconciliation entre deux mondes. Évoluant dans un milieu conservateur musulman où le rejet des règles préétablies est parfois perçu comme une déviance culturelle au profit de l'Occident (Dechaise, 2010, p.34), il fait figure d'exception. Son succès international, couronné par le prestigieux *Premio Roma Danza 2011*, démontre la viabilité d'une chorégraphie hybride capable de faire dialoguer rigueur institutionnelle et innovation autodidacte. Cette réussite inattendue interroge le rôle de la tradition dans la performance contemporaine, particulièrement chez les créateurs au parcours atypique.

La présente étude se propose d'analyser les conditions d'émergence de cet artiste et le sens qu'il donne à son environnement à travers le corps. Nous partons du postulat que l'œuvre chorégraphique est indissociable de la trajectoire de vie, des traumatismes et des engagements de son auteur. L'objectif est de comprendre comment les vécus personnels deviennent des réflexes corporels et en intentions dramatiques.

L'étude de la danse au Niger souffre d'un déficit documentaire et de protocoles scientifiques rigoureux. Pour pallier cette absence de cadres de référence, nous adoptons une approche socio-biographique inspirée par (Franco Ferrarotti, 1980), p18) considérant le récit de vie comme le reflet d'un contexte socio-culturel global. Notre corpus s'appuie sur une triangulation

méthodologique à savoir, l'analyse des notes d'intention et les performances sur scène ; le recours aux récits de vie et aux entretiens directs avec Maman Sani Moussa ; l'observation participante lors de répétitions et de représentations publiques.

Cette démarche permet de saisir l'origine des gestes du danseur ainsi que leur portée philosophique et esthétique, dans un processus que (Collette-Folliot 2010, p16) qualifie d'«accouchement de soi ». Enfin, pour situer cette analyse, il convient d'examiner brièvement l'évolution historique de la danse contemporaine et les complexités inhérentes à sa définition.

1. Matériels et méthode

1.1. De la danse traditionnelle à la danse contemporaine

La danse, geste calculé accompagné de chant ou de musique est d'essence religieuse. Elle connaîtra un début de codification en Occident avec des règles enseignées par des maîtres sous forme de chorégraphie au Moyen Age. Progressivement, elle devient «*un langage universel*», (Béjart 197, 18), puis une discipline de compétition entre les peuples.

La danse est pratiquée sous deux formes. La première, la danse traditionnelle est une expression artistique d'une communauté, d'une ethnie ou d'une région. Elle accompagne souvent des rites de passage, servir de pont entre le monde visible et le monde spirituel. Souvent partie prenante de la tradition, elle se transmet généralement de génération en génération, souvent par imitation et tradition orale à partir de codes gestuels précis.

Quant à la danse contemporaine, apparue au XXe siècle, elle est définie par sa liberté de création. Contrairement à la danse traditionnelle, elle privilégie le langage corporel personnel, la justesse de l'émotion ou de l'idée. Elle est ouverte aux autres genres tels que le théâtre, les arts plastiques et des éléments des danses traditionnelles. Elle pose souvent un regard critique sur la condition humaine, faisant de la scène un lieu de questionnement philosophique.

Elle exprime une philosophie centrée autour du corps et du moi du danseur, traduit une émotion personnelle vécue, une aventure esthétique. Elle est désignée sous plusieurs appellations : « *danse moderne* », « *danse contemporaine* », « *danse de création* », « *danse d'inspiration traditionnelle* ». Ces termes renvoient aux recherches individuelles des chorégraphes ayant abouti à la création de styles dont les plus importants sont intervenus aux États Unis avec le mouvement Hip hop lancé dans les années 1970 à New York par Aka Kahyan Aasim alias Afrika Bambaataa. Elle est définie par « *le refus de toute règle préétablie et de toute tradition* » (Dechaise, 2010, p.18). Cette liberté esthétique a permis l'émergence de chorégraphes africains confrontés au manque de moyens à un moment où la danse est considérée comme une activité économique (Patrick, 2012, p.127) devant faire profiter les pratiquants.

1.2. La danse contemporaine en Afrique

Les danseurs africains, souvent autodidactes, contrairement à ceux du Nord issus d'école d'art, émergent sur la scène internationale et participent aux compétitions de haut niveau, évaluées sur la base des grammaires de la notation (Nadal 2000, p 14), (Lecomte, 2000, 14) et (Mirzabekiantz, 2010, 27). Le succès des Africains fait l'objet d'interprétations. Du point de vue cognitif, l'on est tenté de donner raison à Senghor (1939) quand il avance que « L'émotion est nègre » si la danse est justement définie comme l'expression d'une émotion chez les peuls Wodaabe pour lesquels elle est « joie », au-delà, c'est pour « être beau » (Lassibille, 2004, p.163).

(Koekelare, 1997, p.11) ajoute que « Tout africain est potentiellement danseur au village ».

Mais s'engager dans l'aventure de la danse moderne exige de la part du danseur africain une adaptation aux impératifs de la scène. C'est une histoire personnelle inventée, une représentation, une chorégraphie, une mise en scène, un livret qui remplace le mimétisme des pas de la danse communautaire en cercle.

S'il faut trouver un ancrage à la danse africaine moderne, selon toujours Koekelare (idem), il faut se référer aux ballets africains de Keita Fodéba, après les indépendances à travers lesquels les nouveaux dirigeants ont cherché à légitimer une identité culturelle dans un contexte pluriethnique. Avec l'avènement de la démocratie dans les années 1990, l'art africain s'est aussi libéralisé. L'artiste n'est plus le représentant d'une ethnie, d'une région, d'une idéologie mais porteur d'un projet artistique innovant à travers lequel il cherche à se réaliser au-delà des frontières africaines. Les jeunes influencés par les rythmes afro-américains créent des groupes chorégraphiques soutenus par les centres culturels étrangers installés en Afrique. Ils proclament à leur manière le changement en assurant « *Le passage d'une gestuelle traditionnelle à une liberté novatrice, de la chorégraphie de "pas" à une chorégraphie de "lignes" d'un code oral à un code écrit.* » conclut Koekelare.

1.3. La danse contemporaine au niger

Au Niger, le premier groupe chorégraphique de danse, Gabéro, verra le jour en 1987. La danse dite contemporaine ou chorégraphique a connu son essor en 2003 quand elle est inscrite comme discipline de compétition aux différents festivals nationaux au cours desquels les régions présentent chacune une création. Cet élan est consolidé par l'organisation des Vème jeux de la Francophonie de Niamey 2005. Trois compagnies de danse se sont distinguées : Chawa et Gabéro (Niamey), Matassa de Zinder dont Maman Sani Moussa fut l'icône. La danse contemporaine fait partie dès lors des activités artistiques des jeunes en dépit des multiples difficultés tant en encadrement qu'en moyens financiers dans un environnement social hostile. Seuls les Centres culturels français de Niamey et de Zinder accueillent les jeunes danseurs, leur organisent des stages de formation avec des chorégraphes étrangers afin de les initier aux fondamentaux de la danse de création.

2. Résultats

2.1. Le parcours

Autodidacte, le succès de Maman Sani Moussa dans l'univers de la danse contemporaine relève d'une performance artistique inédite au Niger. Plusieurs facteurs concourent à cette prouesse qui le hisse parmi les plus grands danseurs du XXI^{ème}. Entre autres, l'environnement familial, son parcours personnel permettent de comprendre que sa consécration est la conjugaison des facteurs culturels ruraux et urbains au sein desquels l'enfant a grandi. En effet, Maman Sani passait ses vacances scolaires à Sona, village natal de son père targui. Il partage sa vie derrière les troupes et les danses acrobatiques au cours des fêtes de réjouissances populaires. Du côté de sa mère de l'ethnie *kanuri*, aussi, la danse, à la fois l'expression d'une identité et d'élégance, fait partie de la vie de tous les jours. Son amour pour la danse est donc né de ce retour aux traditions familiales villageoises où la danse est considérée comme un facteur culturel important, de divertissement et surtout d'intégration sociale. Les deux traditions de danse ne s'écartent pas de la conception selon laquelle :

La danse populaire par excellence est celle d'amour et de joie, le divertissement où l'on s'efforçait de plaire par son esprit et sa grâce, où l'on se délassait du travail, se distrairait des soucis journaliers et où l'on donnait libre cours à sa bonne humeur, à son exubérance de corps et de sentiment. , (Rothen, 1934, p 12).

Savoir danser le *tendé*, l'*algaïta* ou les claquements des mains accompagnés de chants des femmes est un élément important pour tout homme. On danse pour exprimer sa joie, pour répondre à l'appel de son bien aimé(e). La spécificité de la ville de Zinder où est né Maman Sani, où domine une mosaïque de culture : haoussa, kanuri, peulh, touarègue, etc., et tout ce que l'administration coloniale avait apporté, n'a fait que renforcer sa culture artistique. Dans ce vivier de traditions de danses, le jeune Maman Sani, comme tout enfant urbain ne résiste pas à la tentation du modernisme. A Zinder même, le phénomène de « soirée dansante » est à la mode.

Les jeunes des quartiers forment des groupes dits chorégraphiques, organisent des compétitions de danses, et les plus talentueux sont récompensés par des cassettes-audio. Son père l'encourage et n'hésite pas à payer les frais de participation aux concours qui s'élèvent à cinquante francs par danseur, à l'inscrire à la bibliothèque du Centre culturel français, le noyau d'attraction des jeunes artistes. Maman Sani se révèle déjà comme un danseur talentueux. Un autre phénomène, le rap, fait son apparition à Zinder dans les années 2000. Les groupes de danse se transforment en groupes de rap où la danse chorégraphique d'influence afro-américaine prend le pas sur les danses et musiques d'Afrique. Il se forme progressivement aux techniques et écriture chorégraphiques à travers les ateliers de formation organisés tant en Afrique qu'en Europe. Chaque stage a abouti à une création.

Les formateurs remarquent son talent et le sollicitent pour leurs propres créations. Il se révèle au public français avec sa création « *P'eau d'homme* » dansée dans un aquarium à l'Île de Val-de-Marnes en 2010.

Son répertoire est composé de quinze créations qui lui ont valu trois distinctions dont le prestigieux prix au concours international "*Premio Roma Danza*" (2011) en Italie. La même année, il bénéficie du fonds *Visa pour la création* de l'Institut Français de Paris pour présenter son art dans vingt pays africains. Il a participé à plusieurs créations internationales, entre autres, *Source* (2005c) avec la compagnie Kongo Ba Téria du Burkina Faso ; *Un monde noir* (2008b), une création inter États (Niger, Tchad, Afrique du Sud). C'est le point de départ pour une carrière prometteuse qui conduit le jeune berger à gravir tous les échelons et est considéré comme un des plus grands danseurs professionnels africains.

2.2. La philosophie

La danse pour Maman Sani, loin d'être un divertissement, l'expression d'une identité culturelle est une interrogation philosophique sur l'homme et sur soi. C'est un regard sans complaisance sur les problèmes de l'humain qui vit « Un monde

noir », (Kélé, Sarria, Moussa, 2008 b). Cette tragédie à la Baudelaire appelée, « mal être » apparaît à travers les titres des différentes créations telles que : « Effroi » (2003b), « Incarcération » (2005), « Avatar » (2010), « Troubles » (2011). Le contexte dans lequel naissent ces créations est un univers eschatologique digne d'une tragédie classique. Ce désarroi auquel l'humain est confronté est plus qu'explicite dans la note d'intention de « Un monde noir » (2008b) dans lequel trois danseurs africains, un Tchadien, un Sud-africain et un Nigérien présentent la vision noire que les médias ont de l'Afrique caractérisée par les maux suivants :

<i>« L'indifférence</i>	<i>L'incarcération</i>	<i>L'inhumanité</i>
<i>La colère</i>	<i>La déception</i>	<i>Le désespoir</i>
<i>La douleur</i>	<i>La fatalité</i>	<i>La tristesse</i>
<i>La peur</i>	<i>La souffrance</i>	<i>L'injustice</i>
<i>La honte</i>	<i>Le suicide</i>	<i>La désolation ».</i>

Dans ce contexte d'afro-pessimisme, la danse est un moyen de questionnement sur l'absurdité de l'existence humaine. « Qu'est qui est fondamental pour l'humain ? » (Moussa, 2009, p. 3) ; « L'homme peut-il encore garder espoir face au chaos ? » (Moussa, 2010, p.5).

Pour trouver la réponse à ces questions, la danse devient une alternative qui, selon le danseur (2008a), permet « d'aller chercher au plus profond de son être, pour exprimer à travers son art, avec son corps ce qu'il n'arrive pas à dire avec la parole, ce qu'il ne peut pas écrire avec un stylo. » C'est un moyen de prendre part aux combats de son époque, d'apprécier les problèmes existentiels de son milieu. Dans « P'Eaux des hommes », (2009), il aborde par exemple le problème crucial de l'eau à Zinder, au-delà, le rôle prépondérant que joue l'eau et son rapport intime avec l'homme.

« L'eau miroir des activités humaines et de leur évolution. L'eau dans laquelle le monde se reflète qui est image de la beauté et de l'équilibre. L'eau symbole de vie et d'affection. L'eau avec laquelle fut humectée la terre qui donna le premier homme. L'eau et l'action de se laver, qui est aussi une action d'expression du mouvement, des pas vers la danse à travers la liberté de mouvement. L'eau qui instaure une limite entre le matériel et l'immatériel, entre l'homme et le divin. L'eau, bien collectif vital et droit humain fondamental.

SALEY B. B., *Trajectoire atypique et performance artistique en Afrique : l'expérience du danseur chorégraphe Maman Sani Moussa.*

Les priorités ici sont effectivement explicitées : d'abord éteindre la soif des humains. Puis, celle du bétail. Puis irriguer les cultures. Enfin donner à toutes les espèces ce qui est possible pour satisfaire leurs besoins. »

Cet élément vital, malheureusement devenu une denrée rare à Zinder où vit le danseur, est un objet de quête permanente. Face à cette angoisse existentielle, sans succomber à l'afro-pessimisme ni au fatalisme, à travers d'autres créations, il tente d'expliquer aux spectateurs que l'espoir est permis même dans un monde carcéral. « Wassa » (2003a), « Désir » (2004a), « La Source » (2005c), « Tout n'est pas perdu » (2008a) s'inscrivent dans cet esprit d'optimisme. Cet espoir, il le nourrit parce qu'il pense qu'il a eu à vivre des expériences dramatiques dans son milieu, au cours de ses voyages, de ses rencontres avec les autres. La dualité entre l'espoir et le désespoir, « le rester et le partir », lui inspire « Troubles » (2011). L'art de Maman Sani, loin d'être une esthétique de la misère, est une prise de conscience de l'artiste née suite à une incarcération dans un aéroport en 2009 pour défaut de pièces.

Étant enfermé dans une cellule, privé de communiquer avec l'extérieur, j'avais traversé des moments obscurs qui m'ont fait penser à d'autres expériences vécues avant et après cette date. Je ne suis pas d'abord intéressé à créer un solo pour raconter le trouble et/ou pour dénoncer les injustices causées par les autres mais plutôt de m'inspirer à travers les sentiments et les émotions qui ont beaucoup changé ma personnalité et ma mentalité, et aussi ma vision de ce monde. (Moussa, 2011).

Le temps passé en cellule, lui a permis de découvrir ce corps avec lequel il communique avec autrui. Il constate qu'en réalité, ce corps n'a jamais été libre mais prisonnier des chaussures, du pantalon, de la chemise. Dans « Troubles » (2011) considéré comme l'œuvre de la maturité et de la consécration, Maman Sani Moussa s'interroge sur lui-même. Il fait voyager le spectateur dans son intérieur. Selon lui :

“Troubles” est un voyage autour de la pensée, l'esprit, l'imagination, la conscience et l'inconscience. Elle questionne la limite de ce qu'on pouvait contrôler sur le fonctionnement de notre cerveau. Ça va, ça

ne va pas, ça revient. J'aborde dans ce solo les notions de dépendance et d'indépendance vis-à-vis de soi-même, de son propre corps, de ses propres limites mais également vis-à-vis de celles posées par les autres, l'entourage, le contexte et l'environnement dans lequel on évolue.

Le danseur est tiraillé entre les extrémités "la vie et la mort". Les éléments vitaux, l'eau, les habits, loin d'être des sources de bonheur sont des sources de souffrance. Le spectateur est pris dans une sorte d'ironie tragique. Le malheur fait rire parce qu'il découvre qu'il est condamné à un éternel recommencement gestuel au quotidien entre les objets à la recherche d'un bien être chimérique. Comment le faire découvrir à ceux qui n'ont pas vécu les mêmes expériences ?

3. Discussion

3.1. La tradition comme source d'inspiration

Même si Maman Sani se réclame comme un danseur moderne, sa chorégraphie ne laisse pas le spectateur indifférent. Des indices des traditions et croyances locales sont perceptibles à travers les gestes corporels, les musiques d'accompagnements telles que les danses de possession, la flûte dont le but est de mettre le danseur en transe. (« Troubles », 2011), débute par une scène de paralysie totale du corps qui se bat pour se libérer de l'emprise d'une force invisible. Le spectateur averti des rituels pratiqués au Niger voit une transposition de la danse de possession, en particulier du *dogua*, un génie qui paralyse le médium et le présente comme un monstre, un être possédé par le mal.

La musique d'accompagnement est choisie le plus souvent dans les mélodies locales de transe. La flûte, le violon monocorde, par exemple au cours des performances, des exercices qui consistent à faire des démonstrations d'expérience individuelle dans un espace. Le danseur choisit une matière pour un thème libre sans titre faisant partie des éléments de la création de l'homme afin de développer son esprit et son imagination par rapport à sa qualité d'artiste. Le thème ou concept en danse contemporaine exige le choix de la musique. Souvent, il faut composer une musique originale avec des

instruments locaux. La musique est un support assez important dans une création. Elle dirige le danseur à faire dégager l'émotion et à trouver l'état du corps comme dans les cérémonies d'exorcisation.

Contrairement aux danses folkloriques dans lesquelles le souci du danseur est d'exécuter fidèlement les pas et des airs traditionnels, dans ses créations Maman Sani fait preuve d'innovation qui consiste à les adapter aux fondamentaux de la danse contemporaine. Il s'appuie sur le traditionnel pour forger ses propres gestes et pas, faire des pas et gestes identitaires de nouveaux. Tous les danseurs avec lesquels il a eu à travailler dont son premier encadreur Ali Kalami, confirment cette particularité et soutiennent que sa performance actuelle est due en partie à son esprit inventif soutenu par une autodiscipline et la soif de toujours apprendre.

3.2. Le décor

Dans les arts de scène, la scénographie est l'aménagement de tout espace pour la représentation d'un spectacle. La conception nécessite un travail conception en rapport avec le concept. De plus en plus, le décor est un laboratoire de recherche permanente dans lequel tout semble permis. La fantaisie et l'exotisme prennent le dessus sur le symbolisme dans les représentations des spectacles modernes. Chez Maman Sani, chaque élément du décor est en relation directe avec le corps. Dans « Tout n'est pas perdu », (2008a), ce décor se résume à une paire de chaussures, un pantalon et une chemise ; des éléments avec lesquels le corps est en contact au quotidien. Expressions de la prison pour un homme tiraillé entre « le rester et le partir », ils symbolisent pour cet enfant nomade, le parcours d'une vie courte et douloureuse. Ce choix n'est pas un hasard. Chaque élément, aussi insignifiant soit-il, est un concept qui guide la vocation artistique du danseur. La chaussure, le pantalon, la chemise, au-delà de leur fonction de protection, d'embellissement du corps ont une portée symbolique. Le chorégraphe les personnifie et considère chacun comme une étape de la vie de tout individu : la chaussure symbolise la naissance ; le pantalon, l'adolescence ; la chemise, la maturité. Ils correspondent aussi au premier pas au

monde, à l'âge de la puberté et de la sagesse. La danse devient un moyen d'expression du parcours humain que l'écriture chorégraphique et les éléments du décor font découvrir aux spectateurs. Selon Maman Sani Moussa (2010), « Le passage d'un élément à l'autre, symbolise la transition entre les étapes qui constituent son histoire en particulier et celle du parcours humain en général. »

Chacun protège une partie sensible du corps humain : la chaussure, le pas qui nous met en contact avec la terre ; le pantalon, le sexe qui permet la procréation ; la chemise, le cœur, organe régulateur du sang qui alimente le corps.

La terre, déjà évoquée à travers l'image de la chaussure, est omniprésente dans les créations. Dans Moussa (2013), le danseur se couvre de banco pétri, expression de dégoût mais aussi d'une tentative de suicide. Se couvrir de la terre est le sentiment de retour à la matière première, la rentrée dans notre demeure après la vie.

En somme, La danse contemporaine redéfinit le corps et remet en cause les canaux du beau au profit de la singularité esthétique. Elle devient un espace critique des normes sociales et culturelles. En s'appuyant sur les travaux de Mauss, elle est analysée comme un rituel profane créateur de lien social et de passages symboliques entre réel et imaginaire, entre soi et l'autre. Elle procède à une déconstruction du réel en mettant en scène des figures marginales, hybrides et inattendues. Les gestes banals, les corps « hors normes » et les réalités quotidiennes deviennent matière esthétique, révélant une vérité subversive et populaire. La danse devient un miroir critique de la condition humaine. En effet :

Les chorégraphes contemporains [...] vont s'attacher à mettre en scène l'envers du décor de nos corporéités, à déconstruire un réel trop aseptisé pour donner à voir ce qui fait sens dans notre présence au monde, nos richesses mais aussi nos tristesses corporelles, un corps caché, souvent tabou et désavoué. (Mercier-Lefèvre, 1999, p 4).

Conclusion

La trajectoire de Maman Sani Moussa illustre l'ascension d'un autodidacte ayant su transformer un itinéraire singulier en un succès chorégraphique d'exception. En vivant exclusivement de son art, il a forgé une esthétique originale à la confluence des danses traditionnelles nigériennes et des codes de la danse contemporaine. Cette ouverture aux langages du corps, qu'ils soient endogènes ou exogènes, témoigne d'une volonté constante de confronter sa pratique à la différence pour l'excellence professionnelle assumée.

L'expérience de ce danseur-chorégraphe révèle que la création n'est pas une simple application des canons esthétiques classiques, mais une interrogation perpétuelle de l'existant. Sa performance est ainsi le fruit d'une vocation assumée, portée par une rigueur et une autodiscipline qui transforment les éléments du quotidien en matière vivante. Danser devient alors un acte de résistance : une quête identitaire dans un monde en crise et un refus manifeste de l'afro-pessimisme.

Il ressort que l'analyse de ce parcours confirme notre première hypothèse : la performance de Maman Sani Moussa ne réside pas dans la simple juxtaposition de styles, mais dans une synthèse créatrice où l'atypisme du cheminement devient le moteur d'une esthétique hybride entre tradition et modernité. De même, les résultats de notre recherche corroborent la seconde hypothèse selon laquelle l'excellence artistique en Afrique peut s'affranchir des cadres institutionnels conventionnels. Le cas de Maman Sani Moussa prouve qu'un profil autodidacte peut, par une innovation constante, redéfinir les standards de la danse professionnelle internationale.

En dernier ressort, l'étude souligne la nécessité pour la recherche de saisir l'engouement actuel de la jeunesse pour la danse contemporaine. Au-delà du succès individuel, c'est l'émergence d'une nouvelle conscience artistique africaine qui se dessine, réinventant sans cesse sa présence au monde.

Références bibliographiques

1. Œuvre chorégraphique de maman sani moussa

- *Troubles* (2011), Zinder.
- *Avatar* (2010), Zinder.
- *P'Eaux des Hommes* (2009), Zinder.
- *Un monde noir* (2008), en collaboration.
- *Tout n'est pas perdu* (2008), Zinder.
- *Source* (2005), Zinder.
- *Incarcération* (2005), Zinder.
- *Désir* (2005), Zinder.
- *Karo* (2004), Zinder.
- *Recherche du pouvoir* (2004), Zinder.
- *Effroi* (2003), Zinder.
- *Wassa* (2003), Zinder.

2. Bibliographiques

Béjart, M. (1972). Pourquoi je danse. *International Théâtre Informations*, (1), 76.

Cishugi, K. (1987). Langage et moyen de communication. *Éthiopiennes*, 4(46-47), 115-125.

Note : Les pages exactes pour cet article de Cishugi dans ce numéro double sont généralement comprises entre 115 et 125.

Colette-Folliot, V. (2010, mai). *La Danse, une performance* [Conférence]. Cycle « Mardis de la danse », CCN de Caen Basse-Normandie, France.

Germain-Thomas, P. (2012). *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*. Éditions de l'Attribut.

SALEY B. B., *Trajectoire atypique et performance artistique en Afrique : l'expérience du danseur chorégraphe Maman Sani Moussa.*

Kokelaere, F. (1997). Quelques réflexions à propos de l'idée de "dances africaines". *Africultures*, (3), 5-7.

Lassibille, M. (2004). La danse africaine : une catégorie à déconstruire. *Cahiers d'études africaines*, 44(175), 681-690.

Lecomte, N., Louppe, L., & Poudru, F. (2000). *L'histoire de la danse : repères pédagogiques*. Centre national de la danse.

Mercier-Lefèvre, B. (1999) , « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 4 | , mis en ligne le 24 septembre 2007 ,

<http://journals.openedition.org/corpsetculture/607> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpsetculture.607>

Mirzabekiantz, E. (2000). *Grammaire de la notation Benesh : pédagogie de base*. Centre national de la danse.

Nadal, M. (2010). *Grammaire de la notation Conté*. Centre national de la danse.

Rothen, E. (1934). La danse. Dans S. Faure (Dir.), *Encyclopédie Anarchiste* (Vol. 1, p. 468-472). Librairie internationale.