



Anthropologie de l'art en Afrique noire

Sens et finalité du beau dans la sculpture des peuples sub-sahariens en général chez les Lyéla du Burkina Faso en particulier

Publication originale par Hommes et faits, Lierre et Coudrier éditeur, septembre 2006

Si vous utilisez ce texte pour vos recherches ou votre documentation, veuillez citer vos sources.

Pierre Bamony – Anthropologue

Résumé

Les arts plastiques des peuples noirs au Sud du Sahara étaient, jusqu'ici, considérés comme des objets culturels sous forme de statuettes en bois, en terre cuite ou en bronze (laiton). En réalité, ils représentent non seulement des divinités, des effigies d'animaux, mais aussi des individualités historiques qui ont demandé que leur personne soit inscrite dans un matériau sous leur meilleur jour, c'est-à-dire pendant leurs jeunes années. Ainsi, par-delà la fonction religieuse des formes artistiques (peintures, sculptures, danse etc.), une observation minutieuse des objets (masques et statues) dévoile leur qualité naturaliste, fortement stylisée. Ils révèlent même la recherche universelle de l'idéal du beau en représentant la place de l'Homme en ce monde en tant qu'il aspire au divin.

Aussi, au-delà des a priori qui nuisent à l'observation esthétique, à la juste appréciation des œuvres d'art des peuples africains, l'art n'exprime pas seulement la puissance du divin, la sacralisation de la nature, mais aussi la beauté de l'Homme à travers ses diverses formes d'expression artistique.

Mots-clefs : art, sculptures, masques, beau, beauté, danse, peuples sub-sahariens, valeurs culturelles, divinités, puissances.

Auteur

Pierre Bamony, Doctorat d'Anthropologie Sociale et d'Ethnologie (Université Blaise Pascal - Clermont II - 2001), Doctorat de 3^e cycle de Philosophie (Paris IV Sorbonne), D.E.A. d'Anthropologie (E.H.E.S.S – École des Hautes Études en Sciences Sociales – de Paris), Maîtrise de Philosophie – Licence de Philosophie- Baccalauréat.

– Actuellement, il est Professeur de Philosophie dans un Lycée et de Sociologie dans une classe préparatoire aux Instituts de Formation aux Soins Infirmiers. Il a fait de la recherche anthropologique et socio-anthropologique qui a donné lieu à un certain nombre de publications :

To Eskhaton, le triangle de la mort – Essai d'anthropologie critique – Grenoble, Thot 2000, 559 p. www.editionsthot.com ;

La solitude du mutant – Éloge de la bi-culture (Étude des rapports entre Français et Communautés étrangères à partir de sa propre expérience au milieu des Français. Cette perspective s'apparente à une démarche de "sociologie participative"), Grenoble, Thot, 2001, 426 p. (www.editionsthot.com)

Structure apparente, structure invisible. L'ambivalence des pouvoirs chez les Lyéla du Burkina Faso (thèse de doctorat d'anthropologie sociale et d'ethnologie, publié en juin 2004 par l'ANT – Atelier national des reproduction des thèses –Université Lille III) ; des articles scientifiques dans diverses revues spécialisées et dans « Anthropos », en particulier.

Table des matières

Résumé	2
Auteur	2
Introduction	5
I – Aperçu général	7
II – La recherche du beau dans l’art des peuples sub-sahariens (Afrique noire) : procès et débats stériles dans l’anthropologie africaniste des ex-puissances coloniales	10
II – 1 Des prismes culturels déformants à la négation de toute forme du beau dans l’art des peuples africains	10
II – 2 – L’immanence du beau dans les formes artistiques des peuples sub-sahariens	16
Point de vue philosophique sur le beau	16
II – 3 – Le souffle vital du beau dans les multiples formes de l’art chez les peuples sub- sahariens	18
III – Sculptures et masques	23
III – 1 – L’art du masque : aperçu général de l’essence des masques	23
III – 2 – Les masques chez les Lyéla	24
A – Les objets de l’art et leur mode production	25
B – La fonction religieuse des masques	28
IV – Exhibition des masques et danse sacrée	30
IV – 1 – Danse profane	30
IV – 2 Parousie, esprit et enchantement des masques dans l’art du danser	31
A – La danse rituelle des divinités communautaires	31
B – La confrérie des masques	33
Conclusion	35
Références bibliographiques	36

Introduction

La lecture de la riche et abondante littérature anthropologique consacrée à l'art des peuples africains insiste toujours et constamment sur des thématiques courantes devenues quasi universelles. Le regard des différents auteurs eux-mêmes, qu'ils soient occidentaux ou qu'ils soient africains sub-sahariens, s'avère comme incapable de varier de perspective. Ce fait donne le sentiment qu'à partir des premières thèses (péjoratives, voire aprioriques) défendues depuis le XIX^e siècle, avec l'irruption dans le champ des cultures occidentales, plus précisément des puissances coloniales (anglaises et françaises), les différents auteurs se contentent de s'inspirer les uns des autres en répétant quasiment les mêmes idées reçues. Il en résulte l'impression suivante : malgré de nouvelles découvertes incessantes qui viennent corroborer la thèse suivant laquelle les arts des peuples sub-sahariens atteignent, pour certains, comme les sculptures du royaume du Bénin entre autres, un niveau de perfection et de beauté remarquable, les perspectives ne changent pas, ne s'enrichissent pas et ne conduisent guère à un esprit critique, à une remise en cause fondamentale des premières conceptions. Les théories de l'art changent en Occident, faisant advenir des perspectives et des lectures novatrices, avant-gardistes, riches, originales et pertinentes. Il en est tout autrement de celles qui ont été construites sur le sentiment esthétique de l'art sub-saharien.

Quelles sont ces thématiques écrites et réécrites, surannées et pourtant encore persistantes, incontournables ? En effet, selon celles-ci, lorsqu'il s'agit des arts des peuples sub-sahariens, il ne saurait être question d'artistes mais d'artisans en ce qu'ils produisent des objets essentiellement utilitaires et dont la finalité n'est jamais désintéressée. Il s'agit surtout d'objets théurgiques (religieux) qui représentent des intermédiaires entre l'homme et l'univers suprasensible, entre l'humanité en désarroi et des dieux avides du bien nourricier de l'homme pour être reconnu. Ainsi en est-il de la statuaire- animalier ou non – médiatrice d'un symbolisme spatial, astral. Elle se contente de transfigurer les supports naturels en insufflant une âme surnaturelle. Dès lors, la question du beau est entièrement occultée de ces thèses.

Quand bien même on consent à reconnaître quelque génie à certains artistes, on s'empresse de dire qu'ils ne sauraient faire preuve d'originalité en ce qu'ils sont incapables ou interdits de représentations abstraites, de libre créativité, de fantaisie inventive, imaginative. Pourtant, hormis des sentiments de principe aprioriques, on ne peut qu'être ému devant des statuettes en bois, en bronze ou en ivoire de l'art du royaume du Bénin (Ifé),

des Dan, des Gouro ou des Baoulé de la Côte d'Ivoire pour ne citer que ceux-ci. Les œuvres d'art transpirent de la beauté esthétique qui manifeste la puissance créatrice de leurs auteurs. La contemplation de celles-ci confine à une forme d'achèvement, de perfection dans la volonté de traduire une figure de l'idéal du beau. Et c'est essentiellement celle-ci qui nous saisit tout entier et nous projette dans le contentement esthétique.

Rompant avec ces thèses surannées mais couramment reprises, nous tâchons de montrer que la recherche du beau dans l'art des peuples sub-sahariens déborde des cadres d'un genre particulier d'art. Elle est inhérente tout autant à la sculpture qu'à la musique, à la danse, aux formes diverses de décoration des corps et de l'habitat. L'art y est perçu comme une perpétuelle célébration du souffle du beau dans l'ensemble complexe des formes artistiques de l'Homme.

Tel est le sens de notre démarche dans cette investigation : d'abord, analyser les considérations générales sur l'art de ces peuples pour en montrer leurs limites ; ensuite, démontrer que le beau déborde les cadres de la sculpture et des masques ; enfin, que la recherche du beau est aussi immanente à la danse, comme le prouve l'exemple des Lyéla du Burkina Faso.

I – Aperçu général

Si l'on s'accorde avec l'idée philosophique selon laquelle le beau relève d'un jugement du goût et, en fonction de cette position, celui-ci est non seulement relative aux sujets humains suivant leurs avis différents sur les objets d'art, mais aussi aux divers peuples de la terre qui ont des visions propres du beau dans leur art, alors on doit convenir qu'il n'y a point d'objets produits par l'Homme, dans l'ordre esthétique, qui n'ait sa figure propre de beauté. Le beau est universel parmi l'espèce humaine, créatrice d'objets manufacturés pour y rechercher sa propre transcendance. Mais, cette universalité, qui s'enracine dans une culture et prend les contours de sa dimension et sa conception esthétique du beau, ne signifie pas une même forme de jugement qualitatif quant au sens attribué à l'objet beau.

Pour ce qui concerne l'art et le beau chez les peuples africains sub-sahariens, l'anthropologue de l'art, Roger Somé, concernant le mouvement et la fonction du masque, fait remarquer, à la suite de Michel Leiris, ceci : « mieux qu'une coïncidence, beauté et convenance expriment deux manières d'identifier une seule et même réalité. En effet, voir le masque en action afin d'en juger quant à son efficacité qui est de présenter le divin en le présentifiant ; c'est aussi juger de la beauté plastique du mouvement susceptible de rendre compte de la beauté de l'objet en lui-même » [2003 : 94].

Pourtant, nous avons remarqué, à travers un grand nombre d'ouvrages de la littérature anthropologique, en particulier africaniste, que cet aspect de la vie des peuples étudiés a été complètement occulté. On agit comme si un groupe humain n'était intéressant, au regard du chercheur européen, que par la curiosité de ses pratiques religieuses, de ses traditions, de ses moeurs culturelles ou sociales, voire dans certains cas, de ses institutions politiques. À titre d'exemple, S.F. Nadel, dans sa *Byzance noire – Le royaume des Nupé du Nigéria* – œuvre monumentale et sérieuse concernant un peuple habitant dans une aire de civilisation parmi les plus créateurs en matière d'art, analyse cette réalité des Nupé d'une manière anecdotique.

Faut-il voir l'absence d'intérêt porté à la vie artistique des peuples africains étudiés dans le mépris par lequel on tenait les artistes africains ? On les a qualifiés avec dédain, d'« arts nègres » ou encore « arts primitifs » dénués d'intérêt esthétique et de traduction du beau au regard de l'homme européen. Le raisonnement a dû être toujours le même : on part toujours d'un jugement ethnocentrique européen pour porter un jugement esthétique sur les autres formes d'art des humanités non européennes.

Ainsi, l'art africain est considéré comme « primitif » ; l'idée dominante supposait que les

sculpteurs africains, entre autres, n'étaient pas capables de créer de façon authentique. Il s'agit d'un jugement qui se fonde sur la vieille théorie aristotélicienne qui veut que l'art ne soit rien d'autre que la réalisation d'une copie de la nature. Il s'agit d'atteindre à la production exacte, voire quasi parfaite des formes naturelles conformément aux canons esthétiques gréco-latins classiques. Dès lors, comme on suppose que l'humanité, dans sa prétendue évolution, suit le même cheminement historique, la même forme de progrès, celle-ci a dû connaître, dans l'évolution artistique, un stade semblable à l'art maladroit actuel des peuples africains (d'où sa primitivité) avant de trouver sa forme achevée dans sa figure parfaite de l'art classique gréco-latin.

Quand on consent à reconnaître que les peuples étudiés peuvent avoir une expression artistique authentique, on nuance aussitôt le propos. Ainsi, dans la sculpture des peuples africains, on y voit deux éléments majeurs qui les minimisent par rapport à l'art européen : d'abord, on soutient que ce qui anime ces sculptures, c'est la finalité utilitaire. Si l'on vise la gratuité, la pure création, la représentation du beau, l'art des peuples africains, dont la finalité est l'utilité, confine davantage à l'artisanat qu'à l'art proprement dit. Ensuite, ce qui dénie à cette sorte de tentative artistique tient au fait qu'elle est essentiellement tributaire des impératifs religieux ou magiques. Ce faisant, on oublie que la majeure partie de l'art européen ancien ou judéo-chrétien est dominé absolument par l'expression religieuse. Point n'est besoin de démonstrations à titre de preuves ; il suffit d'ouvrir les yeux en parcourant n'importe quel pays européen pour s'en convaincre. Quand une oeuvre d'art, comme les splendides sculptures d'Ifé au Nigéria, émerveille la sensibilité esthétique, on n'hésite pas à attribuer cela à une influence de l'art grec comme l'a prétendu l'anthropologue Allemand Frobenius.

Pourtant, malgré ce dédain ou ce mépris dont les arts des peuples africains ont souffert, personne ne conteste aujourd'hui l'influence de ceux-ci sur de grands artistes Européens comme Picasso ou encore Modigliani pour ne citer que ceux-ci. Certes, ils s'en sont librement inspirés comme le reconnaissent les auteurs d'un ouvrage commun Introduction à la culture africaine : « Il semble que les artistes d'Europe Occidentale qui ont subi l'influence de l'art africain n'aient vu dans les techniques stylistiques des artisans qui sculptent des masques et des fétiches, qu'un effort pour représenter des formes naturelles de façon abstraite, et le cubisme ainsi que d'autres mouvements ont poussé cette abstraction à l'extrême » [1977 : 66].

En fait, la négligence affichée¹ par les anthropologues européens à l'égard de la vie

1 – Marcel Griaule et son équipe se sont intéressés, aux dires de Michel Leiris, à l'art dogon surtout pour piller les plus beaux objets, abusant ainsi de la confiance que ce peuple avait mis en eux

artistique des peuples africains étudiés, n'est pas anodine. Elle relève d'un parti pris influencé par les idées et les préjugés du moment. Toutefois, on ne peut comprendre entièrement un peuple si l'on néglige cette part importante de son âme, de ses réalités authentiques qui s'expriment à travers l'art. En tant que forme de communication et de langage porteur de message à l'intention des membres d'une communauté qui se reflète en lui et y communit, l'art apparaît comme un facteur de communion sociale. Il porte l'histoire et exprime la culture d'un groupe social où il est né. C'est en ce sens que dans l'ouvrage précité, les auteurs écrivent ceci : « L'art est avant tout un véhicule de communication dans une société donnée... Par conséquent l'entreprise artistique ne se situe pas seulement au niveau des activités humaines liées aux valeurs spirituelles, mais elle constitue aussi un facteur actif d'organisation sociale et, partant, un de ceux qui permettent aux hommes d'agir sur leur propre milieu. Il n'est pas douteux que l'art, tel qu'il se manifeste dans un groupe social par le chant, la musique, la décoration, la sculpture, la peinture, les mythes etc. » [1977 ; p.50] Cette activité vise aussi la recherche du beau par-delà celle d'une identité culturelle propre.

C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans cette enquête sur le beau.

II – La recherche du beau dans l’art des peuples sub-sahariens (Afrique noire) : procès et débats stériles dans l’anthropologie africaniste des ex-puissances coloniales

II – 1 Des prismes culturels déformants à la négation de toute forme du beau dans l’art des peuples africains

Le problème de l’art des peuples africains peut être abordé de la manière dont celui-ci a fait son entrée dans l’espace culturel des puissances coloniales, comme la France ou la Grande-Bretagne. Historiquement, c’est vers la fin du XIX^e siècle que les citoyens européens avertis découvrent l’art plastique de ce qu’on appelait alors les « Antiquités du Bénin », selon l’expression employée par Stephan Eisenhofer [2000 : 27]². En effet, en 1887, l’armée britannique décide d’envahir la capitale du royaume du Bénin en vue de piller ses richesses, entre autres, l’or et surtout des objets sculptés en bois, métal et ivoire. La perfection de ces œuvres sculpturales suscite un grand intérêt artistique dans les milieux éclairés et avertis. Cependant, ils ne songent guère à les élever au même rang que les objets des peuples d’Europe. Pourtant, comme le font remarquer les auteurs des Merveilles de l’art nigérien, « par leur abondance et la richesse de l’ornementation, les sculptures du Bénin stupéfièrent l’Europe au point que le caractère conventionnel d’une bonne partie d’entre elles passa inaperçu ; mais quelques-unes étaient d’une telle qualité qu’elles justifiaient, au contraire des autres, l’allusion de Von Luschan à une habileté égale de celle de Cellini » [1998 :10].

Tout autant que l’intérêt des collectionneurs et des marchands d’objets d’art, les « Antiquités du Bénin » suscitent également de vifs débats relatifs à la vision ethnocentrique européenne du XIX^e siècle sur le continent africain qui venait d’être soumis, par les armes, aux puissances coloniales. Selon Stephan Eisenhofer, on voit émerger alors deux problématiques : selon l’une, il semble impossible d’attribuer ces objets au génie des artistes africains et, selon l’autre, quand bien même ils seraient authentifiés comme africains, on est en droit de douter de leur dimension artistique. C’est en ce sens qu’il écrit : « Dans un premier temps, la facture raffinée des antiquités du Bénin incite bien des observateurs européens à mettre en doute leur caractère africain. Les auteurs avancent des hypothèses

2 – *Arts d’Afrique*, Musée Dapper/ Gallimard.

diverses concernant une éventuelle origine assyrienne, égyptienne³, judaïque, indienne ou européenne des techniques aussi bien que des styles. Presque tous les aspects admirables de ces objets se voient attribuer une provenance extra-européenne.

Plusieurs spécialistes commencent bientôt à contester ces idées reçues. Des hommes comme Félix von Luschan à Berlin, Sir Herarles Read à Londres, Heger à Vienne ou Karl Hagen à Hambourg se disent convaincus que les styles et les techniques des œuvres du Bénin prennent leur source en Afrique même. Luschan en particulier, ne cesse d'affirmer qu'il s'agit d'un style "purement africain, totalement et uniquement africain" » (2000 : 27). Toutefois, malgré cette reconnaissance de l'authenticité des œuvres d'art des peuples africains, notamment du Bénin, les adversaires de celles-ci persistent dans leur négation. Même s'ils consentent à parler d'art, ils n'hésitent pas à leur refuser quelque forme laudative qui pourrait le mettre sur le même plan que l'art européen, à titre d'exemple. Pour signifier leur mépris, de tels auteurs parlent volontiers d'art du Bénin entre guillemets. Dans le même sens, pour le qualifier, ils créent de toutes pièces des concepts péjoratifs comme l'« art primitif », l'« art nègre » ; l'« art des sauvages » etc.

Cette prise de position catégorique qui n'est fondée sur aucun goût esthétique réaliste ou objectif, aucun autre sentiment que la haine, va jouer un rôle important dans l'appréciation esthétique des auteurs, anthropologues ou non. D'abord, on va s'employer à comparer ces objets du Bénin avec des sculptures produites par des artistes européens, oubliant qu'une telle démarche occulte complètement les différences culturelles essentielles qui rendent ces analogies illégitimes et inconcevables. Il devient alors manifeste que les canons esthétiques du beau définis par Aristote, depuis l'Antiquité grecque, s'imposent comme les seuls critères susceptibles de qualifier le Beau. En d'autres termes, pour qu'un objet d'art puisse être dit beau, il faut d'abord que l'ensemble de ses parties soit disposé dans un certain ordre ; ensuite, ces parties ne doivent comporter aucun arbitraire. Suivant ces canons aristotéliens, le beau consiste en l'ordonnance structurale d'un monde envisagé sous son meilleur jour, sa dimension la plus agréable à contempler pour l'amateur grec de son temps. Dès lors, il ne s'agit pas de sculpter ou de peindre les hommes tels qu'ils sont, mais bien davantage tels qu'ils devraient être : les voir sous leur meilleure forme, tirer d'eux la beauté idéale comme figure parfaite de l'ordre et de la grandeur.

Pourtant, Félix von Luschan s'emploie dans le même temps à réfuter ce préjugé infondé et ose, à son tour, des comparaisons semblables. C'est, du moins, ce que remarque, à son

3 – Dans une telle mauvaise foi, qui consiste à dénier aux peuples noirs toute capacité créatrice générale, on néglige de situer l'Egypte sur le continent noir. Dans l'esprit de l'auteur, l'Egypte arbitrairement rattachée aux aires de civilisation européenne, se situe géographiquement quelque part mais pas en Afrique Noire.

sujet, Stefan Eisenhofer en écrivant que : « Luschan établit des comparaisons avec des sculptures européennes telles que les célèbres bronzes de Benvenuto Cellini. Il souligne la qualité de cet art africain indigène grandiose qui, du moins pour certains objets, ne le cède en rien à l'art européen de la même période » [2000 : 27]. Il en est de même des auteurs des Merveilles de l'art nigérien : ceux-ci voient dans ces objets de l'Antiquité du Bénin, lesquels ont suscité tant de controverses, une certaine unité stylistique et une grande beauté. Ces qualités ainsi exprimées s'imposent, avec évidence, aux yeux du contemplateur européen dénué de vision ethnocentrique. On comprend alors qu'ils puissent écrire que « la réputation de la Nigeria dans le monde des arts repose de nos jours en grande partie sur la tradition d'Ifé et du Bénin, sur le fait que les anciens nigériens étaient capables de se rapprocher de l'art prestigieux de l'Egypte, de Rome, de l'Inde, de la Renaissance italienne, et du monde occidental en général... Dans les années à venir, le monde – et les Nigériens – se rendront compte que les étranges sculptures de la région du Bas Niger représentent une contribution particulièrement originale et remarquable à l'enrichissement de la connaissance humaine⁴ » [1998 : 25]

Dès lors, il nous semble que la beauté dans l'art des peuples africains, quelles que soient les formes de celui-ci, est la lumière qui jaillit par émanation d'un objet factice et, quelle que soit sa fonction, se répand sur l'estime que le peuple lui manifeste à un moment donné de son histoire. Cette lumière (symbolique), qui a des résonances dans la conscience individuelle et/ou collective, doit être porteuse d'énergie vitale tant pour l'individu que pour la collectivité. Cette donation de sens est un espace d'ouverture où chacun accède suivant ce qu'il est ou ce qu'il attend, voire espère trouver comme réponse, résonance de plénitude et de vie. Il ne s'agit pas forcément de comprendre cette lumière sous l'angle de la raison ratiocinante, au même titre que notre débile intelligence ne saurait comprendre Dieu, qui la contient tout entière dans la sienne, mais de recevoir, d'accueillir cette lumière en se laissant envahir par elle. Pourvu que cette manifestation, cet avènement du beau soit sources de bonheur, l'art, en ce sens, parachève sa mission, qui est transfiguration du sujet humain, quels que soit le poids de ses souffrances, de sa douleur existentielle, les drames et les épreuves que sa communauté traverse de façon ponctuelle.

4 – Ces auteurs ne se trompent guère dans leur jugement à propos de l'importance de l'art des peuples africains sub-sahariens. En effet, il est courant, pour peu que l'on aime voyager dans les pays de l'Afrique de l'Ouest, de rencontrer des marchands d'objets d'art. Il s'agit notamment des collectionneurs et marchands d'art de l'Italie, de la Suisse, des Etats-Unis etc, pour ne citer ceux que nous avons pu voir sur le terrain à plusieurs reprises. Les pays les plus parcourus sont le Mali (pays dogon), le Sénégal, la Côte d'Ivoire, le Bénin, Le Burkina Faso etc. Ils sont à la recherche de pièces rares, authentiques et anciens. Parfois, ils n'hésitent pas à organiser le vol de certains masques culturels avec la complicité de certains autochtones dont la conscience est polluée par l'esprit du lucre, par le sens du mercantilisme qu'ils viennent vendre dans les pays du Nord à des prix défiant toute concurrence.

Ensuite, la critique se concentre sur l'absence supposée d'individualité, d'originalité dans l'expression artistique des peuples africains. Une telle critique la confine à n'être qu'une vague traduction socio-religieuse d'un peuple ; et les objets d'art qui en résultent apparaissent de façon indistincte. Cette thèse ne repose sur aucune donnée sérieuse de l'anthropologie de l'art.

D'une part, si l'art est, par essence et en son origine, profondément religieux, s'il traduit le sentiment humain comme désir du sacré, l'aspiration à la spiritualité absolue, alors toute forme d'art contient des thèmes sacrés. En ce sens, pas plus la sculpture des peuples sub-sahariens que celle des anciens Egyptiens, leurs voisins qui sont historiquement l'une des sources de leur civilisation, ne constituent une exception. C'est ce que François Neyt démontre dans son avant-propos à un ouvrage intitulé Luba. Il se fonde sur deux exemples, en l'occurrence, la figure du Christ dans l'art européen et la femme dans celui des peuples sub-sahariens comme les Luba, pour faire apparaître manifestement qu'une expression artistique incarne bien les idéaux sacrés des peuples où elle est née. C'est ainsi qu'on peut comprendre ses remarques suivantes : « thème sacré, comme le fut la figure du Christ crucifié pour les peintres et les tailleurs de pierre de l'Occident médiéval, la femme [chez les Luba du Zaïre] est omniprésente dans un univers symbolique qui l'exalte et l'idéalise. La femme...est investie d'un pouvoir comparable, celui de donner la vie. Sculpter son corps tout entier ou son visage seul est un acte relevant de la plus haute spiritualité, car à travers sa représentation s'expriment les croyances et l'histoire d'un peuple » [1993 : 8].

D'autre part, si l'on s'en tient au seul exemple des Luba du Zaïre, on réalise que les artistiques des peuples sub-sahariens ne sont pas prisonniers des thèmes religieux. En effet, on a découvert chez les Luba qu'un grand nombre d'objets sculptés est lié à ses institutions politiques. Parmi ceux-ci, certains représentent, en fait, les insignes de dignité, les regalia, les objets utilitaires comme les tabourets. L'attention des artistes est captivée par la volonté de décorer les emblèmes du pouvoir politique avec des motifs géométriques qui représentent une grande diversité. Le bestiaire y a une place importante sans pour autant signifier le divin. Dans l'art du royaume du Bénin, comme dans celui de l'Egypte ancienne, les rois et les princes passent commandes aux artistes de renom dans la cour pour être sculptés dans la pierre, dans le bois, l'ivoire ou le bronze (laiton) sous leur meilleur jour, c'est-à-dire dans leur jeunesse. Et chaque artiste s'emploie à faire preuve de génie dans une telle entreprise.

Dès lors, l'individualité et l'originalité ne sont pas absentes de l'art des peuples sub-sahariens. En effet, chaque maître sculpteur, qui fait preuve de génie dans ses œuvres en montrant, par exemple, un équilibre parfait entre les éléments décoratifs et la forme de ses sculptures, fait preuve de style qui est à la fois propre et relatif à la culture de sa population d'origine. Dans ce cas, il est courant de constater qu'il donne un enseignement, par

l'exemple (la formation sur le tas) à certains de ses fils, voire à quelques apprentis désireux de poursuivre l'oeuvre du maître. Malgré le style essentiel de ce dernier, son mode de travail, chacun d'entre ses disciples ne pourra, sans doute, égaler le maître, ni créer comme lui, malgré, par exemple, leurs dispositions spécifiques pour la sculpture, leur talent singulier. En ce sens, la technique de sculpture peut être la même, mais non le style spécifique de représentation⁵. C'est ce qui conduit les auteurs des Merveilles de l'art nigérien à dire qu'un « un homme peut voir le style changer dans son village deux ou trois fois pendant sa vie et tout sculpteur, devenu à son tour maître, trouve aisément le moyen de donner libre cours à son inspiration et à son imagination, dans les limites de la prescription liturgique » [1998 : 27]. Cette affirmation prouve qu'il y a un processus de différenciation des styles qui semble continu ; ce qui rendrait ardue toute entreprise qui viserait à donner un certain ordre dans ces différents styles, en ce sens qu'ils sont complexes par les diverses ramifications auxquelles ils ont donné lieu. C'est ce qui fait dire aux auteurs précités, concernant les sculptures yoruba du Nigeria que « l'individualité des sculptures ressort d'une manière d'autant plus frappante que le sujet ne varie pas » [1998 : 30].

Enfin, l'un des derniers points sur lequel portent les critiques de l'art des peuples sub-sahariens, critiques émanant des anthropologues ou des historiens, tient au refus de leur reconnaître une historicité aussi ancienne que les productions artistiques des peuples européens. Ce refus s'explique par le fait que l'on s'est employé à nier que ces peuples aient une histoire. En français, des expressions courantes fleurissent sur ce point : on parle volontiers de « peuples sans histoire », de « peuples jeunes », de « peuples sans conscience historique » etc. Dès lors, comment accepter l'idée que les productions artistiques- passent encore qu'on daigne leur attribuer ce qualificatif, qu'on les reconnaisse comme susceptibles de témoigner de quelque beauté- de ces peuples puissent être aussi anciennes que celles produites en Europe ? Si nous nous en tenons à l'exemple des peintures rupestres découvertes au Sahara, on se rend compte que la datation de celles-ci donne lieu à un débat contradictoire. Ainsi, Gérard Bailloud, qui a étudié celles du Tchad dans l'Ennedi, refuse d'emblée que ces peintures soient aussi anciennes que celles de Lascaux. Cette position a priori ne se fonde pourtant sur rien de scientifique. A propos de la

5 – Ceci fait penser au dessin académique, dans la peinture des artistes classiques du XIX^e siècle français. Ce genre de dessin consiste en un croquis, voire en une étude qui tâche de reproduire la réalité d'un modèle vivant ou non. Dans cette sorte de dessin préfigurant la peinture, on ne fait de concession ni à la fantaisie, ni à l'improvisation. Le dessin académique prend appui sur la qualité de la technique et la maîtrise du dessin. L'un des meilleurs représentants de cette exigence académique a été le peintre français Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Cependant, cette maîtrise absolue du dessin académique n'a pas empêché le surgissement de l'originalité dans la représentation des modèles, comme les apprentis d'un maître sculpteur chez les peuples sub-sahariens.

période qu'il nomme archaïque, il remarque qu' « il est exclu qu'elle soit d'une ancienneté comparable à l'art européen de Lascaux et de l'Altamira⁶, dont l'ancienneté dépasse 10000 ans avant notre ère » [1997 : 13]. Pourtant, on sait que les datations, en paléontologie, ne sont pas d'une exactitude rigoureuse. Concernant les peintures rupestres du Tchad, estimées, par Joseph Ki-zerbo à « plus de 1500 emplacements préhistoriques » [1998 : 59] différents, les datations changent suivant les sites repérés. Hervé Loilier, dans son Histoire de l'art, se fondant sur les études d'Henri Lhote, grand spécialiste de ces peintures rupestres, pense que la période dite « bovidienne » commence vers 4000 av. J.-C. À l'inverse, selon lui, « Henri Lhote pense que l'on peut faire remonter la période des hommes à tête ronde jusqu'à 6000 av. J.-C. ». Cependant, ajoute-t-il, « les chercheurs ne sont pas d'accord avec cette chronologie⁷ » [1995 : 71]. Ce débat entre spécialistes de la préhistoire signifie, en clair, que les peintures rupestres du Sahara pourraient remonter au-delà de cette tentative de datation.

Quelle que soit la thèse que l'on puisse défendre face à ces controverses, il est un fait qui demeure incontestable : les objets d'art africains font aujourd'hui l'objet d'une spéculation financière sur les marchés mondiaux. Ce succès actuel montre, à l'évidence, la reconnaissance de la beauté inhérente à ces œuvres artistiques. Elles participent même de l'esthétique universelle, malgré les différences de goût ou de jugement esthétique. Mieux, les esprits compétents ou le public cultivé reconnaissent même qu'elles sont tout à fait capables de créer de l'émotion esthétique chez le contemplateur, comme l'exprime à juste titre Pablo Picasso. En effet, selon les auteurs de *Le Paris Noir*, André Malraux rapporte dans un de ses ouvrages (*La tête d'Obsidienne*, 1974) comment cet artiste a fait la découverte des sculptures et des masques des peuples sub-sahariens en 1907 : « Le marché aux puces. L'odeur. Je voulais m'en aller. Je ne parlais pas. Je restais. J'ai compris que c'était important : il m'arrivait quelque chose. Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres [...] J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres. Pourquoi sculpter

6 – Contrairement à une telle position catégorique, les auteurs des *Merveilles de l'art nigérien* pourraient rétorquer à Gérard Bailloud qu' « il n'y a aucune raison pour que la peinture rupestre n'ait pas été pratiquée en Afrique comme en Europe depuis vingt mille ans ou plus » [1998 : 11] ; d'autant plus qu'on s'accorde, dans le monde scientifique, sur le fait que le continent africain a été habité avant tous les autres espaces terrestres aujourd'hui connus. Les hommes se seraient-ils croisés les bras pendant leur longue existence en Afrique ?

7 – On peut souligner que ces controverses résultent d'une absence d'intérêt et d'attention essentiels aux œuvres d'arts africains ; plus précisément à leur datation par les scientifiques du monde occidental. C'est, du moins, ce qu'affirme Raphaël Viscekas dans sa contribution aux *Arts d'Afrique* (Dapper/Gallimard, 2000). C'est en ce sens qu'il écrit « *Le public cultivé a lu qu'on a pu dater scientifiquement le squelette de Lucy à 3000000 d'années par la méthodescientifique du potassium argon ; ou que, par la méthode du carbone 14, on vient d'attribuer 31000 ans aux peintures de la grotte de Chauvet. Il attend donc qu'on puisse au moins dater des objets d'art africain* » [p.319].

comme ça et pas autrement. Ils n'étaient pas cubistes tout de même [...] Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peindre » [2001 : 41].

Dès lors, on ne peut concevoir que cet art qui donne un sens de l'esthétique à la créativité des artistes occidentaux contemporains, qui suscite même leur vocation dans la recherche d'un art pictural original et authentique, puisse continuer à être qualifié de primitif. Que ce terme soit mis entre guillemets ou que l'on emploie, comme de nos jours, un autre concept, celui d'« art premier », qui est supposé être plus laudatif, l'idée véhiculée, qui s'est imposé, dès le XIX^e siècle, est toujours la même : l'art des peuples sub-sahariens, n'est rien d'autre qu'une production spontanée, instinctive même. En d'autres termes, il s'agit d'œuvres, en raison de leur caractère dit communautaire, effectuées sans prise de conscience individuelle : elles ne sont pas censées être la production d'une conscience consciente de soi-même, comme c'est le cas chez les artistes occidentaux, qu'elles inspirent pourtant en raison de l'attrait qu'elles exercent sur eux, de leur originalité. Autrement dit, comment un peintre, tel Picasso, entre autres artistes occidentaux, serait-il lui-même tombé sous le charme de ces objets d'art s'ils étaient dénués d'émotion esthétique ? C'est dans ce sens qu'elles sont dites représentatives des émotions des premiers âges de l'humanité totale sur la ligne imaginaire, fictive de son évolution historique, temporelle qui suit, partout sur la terre, les mêmes conditions d'évolution, lesquelles sont censées obéir aux mêmes normes supposées du progrès de l'esprit artistique.

L'art africain, pour rester dans le général, s'il inspire en imposant une vision artistique novatrice qui a fait sauter en éclat, depuis le début du XIX^e siècle, les canons ou les cadres du classicisme artistique occidental, n'est donc ni primitif ni premier. Hormis les préjugés courants qui le dénigrent et collent à sa peau comme des acariens en leur demeure dans nos vêtements, il serait légitime de le qualifier de novateur, voire d'avant-gardiste. C'est un art précurseur, mais toujours actuel dans la temporalité parce qu'il est le miroitement de la complexité de la vie, comme les myriades d'étoiles dans la voûte céleste par une nuit profonde, c'est-à-dire sans lune. C'est la respiration de la vie, la captation des énergies vitales. L'art africain est total, plénier : c'est un art, nous l'avons dit, futuriste en tant qu'il ne cesse de féconder des formes d'art novatrices, elles aussi avant-gardistes et futuristes.

II – 2 – L'immanence du beau dans les formes artistiques des peuples sub-sahariens

Point de vue philosophique sur le beau

Les philosophes occidentaux, depuis ceux de la Grèce antique ont fait de l'esthétique

une branche importante de cette science sculptrice de l'esprit de l'*homo occidentalis*. Chacun d'entre eux, dans le champ de sa propre vision du monde, tente de définir le beau à l'intention de toute l'humanité. Et dans chacune de ces définitions, chaque caractérisation du beau occulte la relativité des goûts dans la même aire culturelle, la diversité de l'appréciation du beau selon les différentes civilisations, les peuples, les groupes de populations petits et/ou grands. Dès lors, chacune de ces définitions s'impose comme un système universel, voire un ensemble de critères valables et pour tous et pour chacun. Ainsi, selon Kant, définir le beau comme ce qui est représenté sans concept, c'est-à-dire comme l'objet d'une satisfaction universelle, ce n'est rien d'autre que faire l'expérience de quelque accord entre deux facultés : l'une sensible, l'autre intellectuelle. Même si un tel consentement entre l'imagination et l'entendement semble difficilement envisageable dans l'absolu, en raison de la nature hétérogène de ces deux facultés, il n'en demeure pas moins qu'il est toujours le même en chacun de nous. En d'autres termes, ce que Kant appelle un « jugement réfléchissant » est celui qui produit lui-même son universalité, en l'absence de concept spécifique, en raison de l'accord que le Beau présuppose en soi. C'est en ce sens que Kant écrit : « ... Il ne suffit pas qu'une chose plaise pour qu'on ait le droit de l'appeler belle. Beaucoup de choses peuvent avoir pour moi de l'attrait et de l'agrément, personne ne s'en inquiète ; mais lorsque je donne une chose pour belle, j'exige des autres le même sentiment ; je ne juge pas seulement pour moi, mais pour tout le monde, et je parle de la beauté comme si c'était une qualité des choses. Aussi dis-je que la chose est belle et, si je m'attends à trouver les autres d'accord avec moi dans ce jugement de satisfaction, ce n'est pas que j'aie plusieurs fois reconnu cet accord, mais c'est que je crois pouvoir l'exiger d'eux » (1982 : 57). Ainsi, le Beau se présente comme une satisfaction personnelle tendant, comme goût, au rang d'élément universalisable ; ce qui suppose un sens commun à tous qu'on peut considérer comme l'universalité potentielle du goût.

Dans l'appréciation du beau, l'intention de Kant est la suivante : montrer que le jugement esthétique, par-delà sa singularité, relève le défi de conférer à l'art le pouvoir d'une communication universelle. Malgré la présence solitaire du spectateur en face d'une œuvre d'art, la relativité individuelle que sa représentation implique, l'art contient une dimension publique de la beauté.

C'est cette conception d'un Beau universel, rendu public dans et par l'art, que Nietzsche récuse. En effet, on ne peut saisir l'essence du beau dans une formule, une définition, conceptuelle ou non. En ce sens, Nietzsche pense que l'art traduit des sentiments qui peuvent exprimer la beauté s'ils affirment la vitalité, s'ils célèbrent tout ce qui, en l'homme, apparaît comme une gratitude envers la terre et sa fille aînée, la vie. Parmi ces sentiments qui expriment le beau en l'être humain, entre autres, Nietzsche retient « ...la joie, la santé, l'amour des sexes...la volonté forte, ...la volonté de puissance...Tout ce qui est riche et veut

donner et comble, et dore, et éternise, et divinise la vie-La puissance entière des vertus transfigurantes... Tout ce qui approuve, dit "oui", "fait oui" » [1977 : 29]. Le Beau est un sentiment personnel – ce qui n'a rien à voir avec la notion abstraite, conceptuelle et universelle qu'on trouve chez Kant- qui exprime dans l'art la plénitude de la vie. La finalité, voire la vocation de l'art, en ce sens, – et tel est son fonds commun, intemporel, essentiel même – consiste en ce « qu'il parachève l'existence ». En effet, il est « générateur de perfection et de plénitude ; l'art est essentiellement l'affirmation, la bénédiction, la divination de l'existence.... » (p. 343).

Cette fonction de l'art qui consiste en un embellissement de la vie, une esthétisation de toute l'existence humaine sous ses multiples figures exprime bien la conception de l'art des peuples sub-sahariens. L'on y recherche ce qui traduit la beauté sous la forme de plénitude, de cet état individuel et communautaire dont l'épanouissement vital du moment ou dans l'instant de la célébration est complet. L'art doit engendrer en nous la joie qui est le signe d'une plénitude d'être. C'est à l'une de ces conditions que l'art est fondamentalement créatif, qu'il est le mouvement même de la vie, comme nous nous attacherons à le montrer.

II – 3 – Le souffle vital du beau dans les multiples formes de l'art chez les peuples sub-sahariens

Il existe, d'abord, deux espaces dans lesquels on cherche à traduire de la beauté : l'habitat et le corps. D'une part, Margaret Courtney-Clarke, dans ses études consacrées à l'habitat des N'Debelé de l'Afrique du Sud, s'est attachée à montrer comment l'habitat de ce peuple rayonne de joie et de beauté. En effet, les femmes rivalisent de génie créatif, d'inventivité dans la décoration des domaines familiaux. Tout l'espace vital de ce peuple donne l'impression d'une mosaïque de couleurs riantes aussi belles les unes que les autres, attrayantes par leur originalité. Ces décorations murales s'insèrent, en outre, dans l'espace naturel avec une certaine harmonie. Non seulement l'extérieur des maisons est décoré mais également l'intérieur. Les motifs géométriques s'articulent aussi bien dans l'espace mural intérieur qu'extérieur avec des représentations d'animaux, comme les oiseaux et les mammifères. Une observation attentive de ces décorations révèle que les artistes Ndebele – il s'agit généralement de femmes – ont recours au symbolisme de leur culture.

Cependant, elles sont aussi tout à fait capables d'inventer des formes de dessin à partir de sources d'inspiration extérieure qu'elles composent avec les thèmes inhérents traditionnellement à leur culture. En effet, elles synthétisent fort bien des thèmes de la civilisation occidentale, comme les produits de l'industrie technique (voiture, train, avion etc.), et les phénomènes d'inspiration locale, comme le soleil, la lune, les arbres, les animaux etc. C'est ce qui fait dire à Margaret Courtney-Clarke que « Le style Ndebele est en évolution

constante et la jeune génération introduit de nouvelles formes »⁸ (1992 : 118). Même dans la création spontanée de ces artistes, les figures originales auxquelles donne lieu la libre décoration ou créativité ont quelque chose de surprenant, voire d'incompréhensible pour l'occidental qui les observerait en train de peindre. C'est, du moins, ce que remarque cet auteur en écrivant que, pour un tel observateur, « l'aspect le plus surprenant de la peinture des Ndebele réside dans sa composition à main levée⁹, directement sur la surface du mur, sans esquisse préalable, prise de mesure ni recours à un quelconque outil hormis les mains du peintre, son pinceau et son esprit d'innovation » (1992 : 74).

Les femmes Gourounsi et, particulièrement Lyéla du Burkina Faso, font preuve également du souci d'une belle décoration de leur maison. Certaines d'entre elles révèlent une telle ingéniosité qu'elles s'attirent des sentiments contradictoires : soit les autres femmes, notamment les co-épouses et certaines femmes de leur cour deviennent jalouses de leur œuvre, c'est-à-dire la belle décoration de leur maison ; soit au contraire, elles en tirent une réputation dans leur village et parfois au-delà de celui-ci. Parfois même, hommes et femmes n'hésitent pas à féliciter ces décoratrices talentueuses, à apprécier à sa juste valeur le fruit de leur travail. Ainsi, c'est essentiellement sur les façades des maisons (extérieures et intérieures) que les femmes de cet ensemble de clans exercent généralement leur talent de décoratrices.

Nous avons déjà montré dans notre thèse d'anthropologie [ANRT : 2004], à quel point l'habitat traditionnel des Gourounsi, en général, et des Lyéla, en particulier, est magnifiquement décoré et contraste singulièrement avec celui de leurs voisins, les Mosé : il s'agit généralement d'une mosaïque de couleurs avec des fresques aux motifs géométriques et de bas-reliefs stylisés qui représentent des serpents, des lézards ou des crocodiles, des antilopes et, quelquefois, des lions. Les couleurs les plus dominantes dans ces fresques murales sont le noir, le rouge, le blanc qui symbolisent les trois groupes humains existant sur terre. Certaines décorations géométriques multiplient les damiers, les losanges, les chevrons, les hachures. Outre les peintures inspirées du bestiaire ou d'autres facteurs de leur réalité quotidienne, les activités traditionnelles des hommes sont également

8 – Marcel Bondette-Donon, dans son ouvrage consacré à *La peinture centrafricaine contemporaine*, insiste aussi sur la capacité des artistes à innover de façon continue, malgré leur situation sociale et financière précaires. C'est en ce sens qu'il écrit : « *Ces artistes de l'ombre, coupés des marchés internationaux, œuvrent dans des conditions matérielles particulièrement difficiles... Pourtant, ces artistes continuent à travailler, à inventer, à découvrir des matériaux inédits pour nous faire partager la magie des choses* ». (Quatrième de couverture)

9 – On trouve une technique de peinture murale semblable chez les peuples Toucouleurs du sud de la Mauritanie, voire du Sénégal et du Mali. Malgré la diversité culturelle des peuples, cette technique a quelque chose de trans-africain ; du moins, elle est observable chez les peuples dont l'habitat est construit en banco.

représentées : la chasse à l'arc, l'agriculture.

D'autre part, c'est surtout sur le corps, le corps sublimé, que l'embellissement est recherché. Chez les femmes Ndébéle d'Afrique du Sud. Par exemple, on se plaît, pour les célébrations des mariages notamment, à se vêtir de perles infiniment colorées. Les mères, voire les grand-mères n'oublient pas enfants et petits-enfants. Ces milliers de cerceaux de perles aux couleurs vives (rouges, vertes, blanches, noires, jaunes etc.) se portent aux jambes, à la taille comme une jupe. Parfois, elles en portent également au cou ou sur la tête comme une coiffe.

Chez les Krabo du Ghana, au cours des rites de passage des jeunes filles pubères à l'âge adulte, elles portent plusieurs colliers de grosses perles autour du cou dont l'abondance cache parfois leur torse dénudé.¹⁰ D'autres colliers de perles autour de la ceinture tiennent attachés des pagnes jouant le rôle de cache-sexe. C'est ainsi habillées que ces filles pubères exécutent une danse où elles doivent faire preuve de talent devant le chef, les familles et les prétendants éventuels.

Le corps lui-même, comme source d'énergies vitales éternelles, cycle intra-temporel dont les deux lignes d'horizon sont la vie, la mort- renaissance, est médiatisé par la peinture, sublimé par les scarifications. D'abord, Carol Beckwith et Angela Fischer, dans leur ouvrage commun sur les cérémonies en Afrique sub-saharienne, montrent comment la peinture corporelle constitue une véritable activité artistique. Ces corps ainsi peints exprimant de la beauté éphémère, constituent, pour certains peuples comme les Nilotes, leurs seules richesses culturelles. Ce sont même des « œuvres d'art représentant une figure humaine » (2002 : 23). La peinture servant à cet office de création du beau sur le corps est obtenue avec de la craie et des pigments naturels écrasés dans des récipients. Dans les motifs divers et variés représentant toutes sortes de formes diverses (géométriques, animales, lumineuses), chacun fait preuve d'imagination débordante, d'invention spontanée, de plaisir esthétique. Les symboles sont aussi variés même si les thématiques culturelles y sont permanentes. Ainsi, les jeunes filles peignent la poitrine des plus âgées (les sœurs ou les amies) pour y traduire la complicité inter générationnelle et de sexe. Les meilleurs amis en font autant. En effet, selon ces auteurs des Cérémonies d'Afrique « dans une société où

10 – Les auteurs de *Le Paris Noir* montrent comment le corps nu de la femme noire a pu faire l'admiration de certains écrivains dès le début du xx^e siècle. Malgré la force des préjugés du moment qui consistent à rejeter les peuples noirs du côté de l'animalité, la beauté des jeunes filles noires, ces corps nus exposés aux yeux curieux de l'homme occidental a exercé une fascination et a même été une source d'inspiration littéraire. Ils écrivent en effet : « À la manière d'Apollinaire qui décrit en 1915 une jeune femme noire aux « seins durs comme des obus », les romans s'attardent souvent sur la description élogieuse des « seins noirs », les disant « droits », « fermes », « robustes », « pointus », « royaux » ou « en forme de citron »... Tout comme ils s'appesantissaient sur « l'admirable cambrure des reins » de ces femmes, ou de leurs fesse « rondes » ou « somptueuses »... » (2001 : 42)

les parures et les vêtements sont réduits à leur minimum, les Surma utilisent leur corps comme une toile où ils expriment leur créativité. Les meilleurs artistes sont généralement des hommes qui ne se contentent pas de peindre leurs camarades, mais aussi les jeunes filles et les enfants. Outre leur fonction esthétique destinée à attirer le sexe opposé, les peintures servent à intimider l'adversaire et à renforcer la puissance du combattant lors des duels au bâton » (2002 : 88). Les hommes ou les jeunes gens célibataires consacrent ainsi beaucoup de temps à tâcher de rendre leur apparence belle. Les formes dominantes dans ces peintures corporelles, par-delà les motifs complexes rendus ainsi par les formes des doigts, sont des cercles concentriques ou bien des lignes géométriques transversales, qui se croisent et s'entrecroisent des jambes au visage. Mais, d'autres peuples sub-sahariens s'adonnent aussi à ces peintures corporelles comme les Kano d'Ethiopie, les Turkana du Kenya, les danseurs de charme Wodaabe du Niger etc.

Les parures de perles, les peintures corporelles comme les scarifications participent, chacune à sa manière, à un même principe chez ces peuples : exalter la beauté du corps. François Neyt a montré comment chez les Luba du Zaïre, toute la sculpture, à travers les diverses représentations, se ramènent au trait essentiel suivant : affirmer, exprimer « la générosité et l'esthétique du corps humain » (1993 : 9). Comme le nombril est une zone du corps qui peut être objet d'attrait et de sollicitudes, les statuettes représentant des femmes comportent des scarifications autour de cet espace corporel. Mieux, elles représentent un symbolisme érotique. En effet, chez les femmes Luba du Zaïre entre autres peuples, le ventre, tout autant que la zone des seins et du nombril sont recouverts de scarifications qui s'étendent parfois jusqu'aux flancs. Ces dernières ont une fonction érotique. Selon Clémentine Mr Faïk Nzuzi, on peut même affirmer que les scarifications symboliques sur le corps, notamment celui de la femme, sont essentiellement une invitation à l'amour. En effet, écrit-elle : « Il existe un grand nombre de symboles corporels utilisés dans une intention essentiellement érotique. Ils sont, en général, très saillants car ils doivent être sensibles à la main qui les touche ou pour le corps qui s'y frotte. Les parties du corps où ils trouvent leur emplacement idéal sont le ventre, les flancs, le dos, les reins et les fesses. On peut en trouver aussi sur la face interne des cuisses. Pendant l'acte sexuel, l'homme se sent davantage excité au contact de ces cicatrices » (1993 : 52).

Si ces scarifications sur le corps de la femme sont érotisantes, c'est d'abord qu'elles ressortent des canons de beauté des peuples en question. Chez les Bambole du Zaïre, les filles pubères portent des scarifications symboliques aux mollets qui, suivant leurs formes, ont deux sens différents : d'abord, arborer ces graphismes corporels, c'est informer des jeunes gens intéressés qu'elles sont libres et prêtes au mariage ; ensuite, certaines scarifications soulignent la responsabilité de la jeune fille en tant que mère potentielle et future épouse en situant ainsi sa place essentielle dans la communauté. Parfois, ces

scarifications sur le corps de la femme, « le corps sacré de la femme accomplie » (p.56), selon l'expression de cet auteur, représentent des formes géométriques quasi parfaites. Ce symbolisme traduit, sur l'avant du corps féminin, tous les mythes cosmogoniques des peuples Ohendo. Le corps sublimé de la femme médiatise l'unité de l'univers humain et de l'espace céleste, célèbre la beauté de la vie comme l'être assoiffé de plénitude indéfinie.

Ainsi, depuis les arts plastiques de l'Égypte Antique qui sont fondés, selon Hervé Loilier, sur des codes, des symbolismes parfois énigmatiques où, néanmoins, l'on « s'intéresse à la beauté humaine, à la grâce féminine » (1995 :85), en passant par les sculptures du royaume du Bénin qualifiées par Joseph-Ki-Zerbo comme « Les chefs-d'œuvre d'Ife » qui « ne le cèdent en rien aux meilleures pièces de la statuaire grecque pour la perfection plastique » (1978 : 164), l'art africain s'est toujours soucié de traduire la beauté spécifique aux différentes cultures. Mieux, selon Ki-Zerbo, les sculptures d'Ife sont plus émouvantes que la statuaire grecque en ce qu'on ne s'attache pas à rechercher de la beauté humaine idéalisée, désincarnée. Celles d'Ife représentent des hommes et des femmes dans leur réalité profonde, avec ce qu'ils manifestent comme troubles, effrois existentiels, mais aussi comme dignité, sérénité, fierté et intelligence. Tel est aussi l'ordre ou la réalité de la beauté humaine. Dans son étude consacrée à la statuaire féminine luba du Zaïre concernant la dimension essentielle de la femme dans la réalité des êtres humains, François Neyt écrit à juste titre : « Botticelli a peint Vénus sortant des eaux, l'Égypte ancienne a fait Isis la déesse universelle incarnant tous les visages de la femme : la sœur, l'amante, l'épouse, la mère, l'initiatrice et la magicienne. Ces multiples facettes sont bien vivantes dans la tradition luba. La femme est toujours vénérée et respectée comme celle qui transmet la vie parce qu'elle est elle-même à l'écoute des génies et que, par ses dons de voyance et de magie, elle peut l'interpréter » (1993 : 170).

« Être à l'écoute des génies », « don de voyance », « magie », ce sont là des facultés nécessaires, dans le domaine des masques comme objets culturels, par lesquelles les créateurs visent à traduire, sous des formes multiples, la beauté des ressources psychiques et/ou spirituelles.

III – Sculptures et masques

III – 1 – L’art du masque : aperçu général de l’essence des masques

Pour mieux comprendre l’essence de ce genre de sculpture chez ces peuples, on peut se référer, à la manière dont les auteurs des Merveilles de l’art nigérien analysent le rapport de l’être humain à la nature tant dans la sphère occidentale que dans celle des civilisations africaines. Car la pertinence de cette analyse consiste à montrer que le lien de l’être humain à son environnement physique relève de conception ontologique spécifique. Ils soutiennent que l’ontologie des peuples africains a pour fondement « une certaine forme de dynamisme, dans la croyance en une croissance immanente » (31). On pourrait y ajouter qu’il s’agit d’une ontologie émanentiste en ce que l’on a foi en la puissance efficiente de la Nature, c’est-à-dire le monde physique d’où émergent, de façon continue, des énergies que l’homme peut capter et utiliser de diverses façons : soit sous forme psychique ou spirituelle (telle est la forme d’appréhension de ces énergies chez les peuples sub-sahariens), soit sous forme matérialiste (suivant le mode de maîtrise de ces forces en Occident). Ces observations conduisent les auteurs en question à écrire que les peuples occidentaux « voient le monde matériel comme un ensemble de matière statique qui peut se mouvoir ou être mû sous l’impulsion de stimuli appropriés ; les peuples de cultures tribales tendent à concevoir les choses comme des objets à quatre dimensions, la quatrième dimension ou dimension du temps étant prédominante. Dans cette conception, la matière n’est que le véhicule ou la forme extérieure visible de l’énergie ou de la force vitale. Ainsi, c’est l’énergie et non pas la matière, l’état dynamique et non pas l’état statique qui est la vraie nature des choses. Cette énergie est accessible à l’homme par des moyens rituels et c’est là la vraie base de toute croyance tribale. Cette croyance est plus directement intelligible à ceux qui sont versés dans la physique moderne qu’à tout autre européen et en fait elle paraîtrait dans sa forme plus dépouillée se rapprocher plus de la vérité scientifique objective que de la conception statique de la matière qui est la notre » (1998 : 31).

Dans cette optique et dans l’approche des masques culturels, ce qui est fondamentalement en jeu, c’est la recherche des voies et moyens d’accession à l’extraordinaire énergie médiatisée par les mondes des esprits ou entités invisibles. Ces forces apparaissent comme une adéquate mixité entre celles qui émanent du monde physique, la terre-mère de la vie, et celles qui surgissent de l’au-delà du cosmos visible. Toutes ensemble, elles peuvent faire irruption dans la vie et la réalité humaines si elles sont

sollicitées par des courroies appropriées que sont, entre autres, les masques. Pour y parvenir, il convient de s'initier à la voyance. Celle-ci est définie par François Neyt, dans son étude consacrée aux Luba du Zaïre, comme « un discernement de la vérité », plus encore « une révélation des choses obscures et cachées ». (1993 : 21).

Ainsi, la sculpture féminine de ce peuple montre comment les mystères de la vie expriment ceux de la femme elle-même. De la même façon que le principe vital unit le ciel et la terre, de même la femme, dans sa représentation statuaire est source du sacré. Elle est à même de décoder les paroles révélatrices des mystères du monde véhiculées par les esprits ou génies qui, autrement, seraient inintelligibles pour le reste de la société luba. La femme voyante ainsi médiatisée par la représentation statuaire entre en possession des forces du monde physique, des puissances venues des fonds du cosmos à travers les airs, les eaux, la terre elle-même. Elle les capte, les conjugue et les convertit dans le sens du bonheur de la communauté elle-même.

Les peuples Yoruba du Nigéria pensent qu'on ne peut devenir artiste dans l'art sacré à la légère. La sculpture d'un masque par exemple, exige à la fois l'ouverture de l'esprit afin d'accueillir l'avènement des dieux et la créativité pour les représenter le mieux possible.

Cependant, il ne s'agit pas de représenter l'effigie des dieux tels quels. Une telle entreprise est vaine dans la mesure où les dieux par essence sont invisibles. Comme disent les auteurs des Arts d'Afrique, les dieux sont inconnus des hommes y compris de l'artiste dans le sacré. « Les sculpteurs figurent plutôt les adorateurs de ces dieux, le plus souvent dans un acte de dévotion » (2000 : 54). Les objets sculptés représentent les processus vitaux générateurs de forces comme le montre la sculpture des masques chez les Lyéla du Burkina Faso.

III – 2 – Les masques chez les Lyéla

Les Lyéla emploient le terme de *K'éné*¹¹ pour qualifier à la fois ce qui est bien et ce qui est beau¹², ou encore le bien, le beau. Il en résulte un état, *K'en*, qui signifie être bien, être bon. Selon les Lyéla, le sentiment du beau ne peut être considéré indépendamment du plaisir que l'observation d'un objet procure à l'homme au point de s'y attacher, d'y trouver comme un miroir de lui-même par la sensation du bien-être ; de bonheur. La chose belle est

11 – Nous nous fondons sur le *Glossaire l'Ele-Français* (1953, IFAN-Dakar) du Père François Joseph Nicolas et son orthographe.

12 – Une telle identification du bien et du beau fait penser à certaines traductions de l'Ancien testament. Ainsi, dans la *Bible de Jérusalem* (Desclée Brouwer, Paris 1975), concernant « le premier récit de la création : « *Au commencement Dieu créa le ciel et la terre... et Dieu vit que cela était bon* » (Gn. I – 1 à 10). Dans le bon, il y a l'idée de beau.

en même temps bonne (*kon k'en* : « c'est bien, c'est beau, c'est bon ; voire, c'est bénéfique ») dès lors qu'elle procure un sentiment de perfection ; que c'est séant, c'est convenable dans le sens du débordement d'un état de santé. Le beau jaillit de l'artéfact qui renvoie à l'observateur sa propre beauté intérieure comme si la source de la beauté ne se trouve nulle part ailleurs que dans le sentiment de puissance, de santé, de vitalité de l'homme lui-même. L'observateur, par exemple, d'une sculpture accède ainsi, par sa propre sensation du beau, à l'état de bien-être, de beauté éprouvée par l'auteur d'une telle œuvre. Les deux se meuvent dans la même sphère de bien-bonté qui est celle de l'être humain, de la culture qui établit ces cadres d'appréciation. Ainsi, ce qui est bien, bon ou beau est en l'homme – sculpteur, observateur – ce qui exalte le sentiment de puissance vitale. Celui-ci confine au bonheur, c'est-à-dire à l'expérience du sentiment que la puissance vitale, au contact d'un artéfact, recommence à croître ou à procurer de la satisfaction dans le temps de l'expérience. Ce sentiment de puissance vitale, pour filer la métaphore, submerge l'âme de l'observateur comme les eaux envahissent une île.

Puisque les Lyéla sont un ensemble de clans, le style des masques et la perfection ne sont pas homogènes. Dans chaque clan, il existe des écoles ou des ateliers d'apprentissage. Les jeunes élèves passent de longues années auprès de maîtres sculpteurs qui leur enseignent les interdits relatifs à la sculpture des masques destinés aux cultes. Mais, la fabrication d'objets utilitaires comme les tabourets, les appui-tête, les sièges etc., ne comporte pas d'interdits spécifiques. En revanche, la sculpture des masques nécessite des contraintes rituelles pour respecter les canons du clan ou de la confrérie des porteurs de masques. Malgré la maîtrise d'un savoir technique dans la réalisation des effigies, les sculpteurs font preuve de créativité, d'originalité. D'où la variété des masques dans leur mode de confection, leur dimension, leur figuration. Cette variété résulte aussi de l'utilisation du langage symbolique tel que le révèle le champ du sacré. La surface de certains masques, comme chez le clan *nebwa* (ou *nuna*) de Pouni Zawara, par exemple, est peinte de motifs géométriques par la volonté des sculpteurs d'imprimer des scarifications qui sont la synthèse graphique du langage des signes symboliques. Ce qui confère à ces masques une richesse plastique remarquable. Au cours des manifestations profanes annuelles des masques à Pouni Zawara, on est frappé par la croissance d'être et de souffle créateur qui traverse cette profusion et cette variété des masques *nebwa*. Chacun d'entre eux, sur la tête ou sur le corps des porteurs ou « montures » des masques, suggère l'idée de l'individualité du sculpteur à laquelle correspond un même souffle spirituel.

A – Les objets de l'art et leur mode production

Comme nous l'avons souligné ci-dessus, la sculpture des ustensiles d'usage courant

n'impose aucune obligation particulière. Chez les Lyéla, l'essentiel de la sculpture se fait sur le bois : gravure, pyrogravure, incrustation, clouage etc. Les ustensiles ordinaires les plus répandus sont les suivants : les manches des outils de travail que tout le monde peut fabriquer en choisissant le bois en fonction de la forme particulière de la fourche ; les tambours, les divers instruments de musique (tambours à aisselle, tam-tams de toutes sortes, sifflets etc.). Ces derniers instruments sont fabriqués par des connaisseurs. On trouve également des sièges : tabourets, trépieds, sièges de détente ; les pilons, les mortiers etc. On fabrique également quelques malles. Les portes en bois des maisons et les fenêtres des greniers sont aussi sculptées. Les animaux les plus représentés par ces sculptures sont les reptiles : lézards, serpents, crocodiles. Il y a quelques représentations d'oiseaux comme le calao. Certaines serrures de ces portes ou de ces fenêtres sont également sculptées.

Les grands Musées français comme le Musée de l'Homme à Paris, exposent des masques lyéla sous le nom général de masques gourouni. Les n'amdé (singulier : n'omo) ont une triple finalité chez les Gourounsi, en général et, particulièrement chez les Lyéla : sociale, religieuse¹³ et esthétique. Concernant le dernier aspect des N'amdé, bien que les masques sculptés servent essentiellement à des cérémonies religieuses, il n'en demeure pas moins que le temps de la création exige attention et concentration pour pouvoir atteindre des représentations qui soient conformes aux canons que la société leur assigne. Les normes exigées sont les suivantes : d'abord, le sculpteur doit adapter son style de création à la fonction sociale et religieuse du masque ; ensuite, se conformer de façon fidèle, à la manière de le produire chez les Lyéla. On comprend, dans ces conditions, que n'importe qui ne s'improvise pas sculpteur de masques¹⁴. Bien que l'arbitraire, l'imaginaire personnel, voire la fantaisie semblent exclus dans l'exécution d'un masque fonctionnel, il n'en demeure pas moins qu'aucun de ces masques ne ressemble à un autre, de façon absolue. Certes, dans une telle entreprise, on doit s'en tenir à la nécessité de donner la priorité à la finalité fonctionnelle du masque, celle, par exemple, de suggérer et non de copier l'effigie d'un animal. Le souci de celui qui fabrique un tel objet est d'atteindre à une certaine perfection plastique, une certaine harmonie dans la suggestion des traits de l'animal. Le sculpteur de

13 – Aujourd'hui, avec l'influence dominante du christianisme, notamment dans la zone de Réo, et l'« occidentalisation » des esprits, le culte des masques tend à perdre du terrain dans le champ du religieux. Dans l'économie religieuse traditionnelle, jusque dans les années 1970, le culte des *N'amdé* avait cours chez les Lyéla de Réo notamment.

14 – Certes, de nos jours, on trouve sur les marchés du Lyolo des masques dont le style est analogue à celui des masques fonctionnels. Ils sont le fait d'artisans habiles qui les produisent soit pour l'exportation, soit à l'intention des touristes qui traversent la région et beaucoup moins rarement à l'intention des Lyéla eux-mêmes. On en trouve néanmoins accrochés aux murs des maisons comme des objets décoratifs. Certains sont admirables eu égard à l'habileté des artisans qui font preuve d'imagination pour représenter fidèlement des animaux sauvages.

masque lyél se délivre ainsi de l'obligation de reproduire aussi fidèlement qu'il est possible, les formes vivantes de la nature, les animaux, en l'occurrence.

Ainsi, chez les Lyéla, la production des N'amdé s'inscrit dans un cadre socio-culturel précis, exige pour le sculpteur d'être un membre du groupe des initiés de cette société secrète, et le respect de fabriquer une oeuvre dont la perfection est, non dans la représentation ou la reproduction des formes belles de la Nature, mais dans sa capacité à suggérer, à prouver qu'elle est susceptible d'accueillir et d'être le siège d'une puissance surnaturelle, la beauté s'exprimant de surcroît.

Chez cet ensemble de clans, la matière des masques est essentiellement le kapokier (*bombase* ou ériodendron). Mais, d'autres types de bois servent à cette fin. Dans cette entreprise, on ne se sert d'un bois qu'à la suite d'un choix qui n'est pas arbitraire mais voulu par les initiés en raison de ses forces surnaturelles intrinsèques. Ces masques suggèrent, en général, l'effigie de certains animaux de la brousse¹⁵ : gazelle, buffle, cobe de buffon, singe etc. Ces figures zoomorphiques sont parées de décorations diverses, de motifs géométriques au sens occulte, de tissus, de fibres. Toutefois, ces appareils concernent seulement les n'amdé bia parce qu'ils sont moins aptes à suggérer les puissances de la brousse. Cela se conçoit bien puisque les Lyéla pensent que l'origine du masque se situe en brousse ; plus exactement, le secret du culte des N'amdé a été révélé par un génie (être sylvestre) à un homme qui, un jour, le surprit alors qu'il était en train d'effectuer les cérémonies qui sont spécifiques à l'essence des masques.

Il y a deux types de masques chez les Lyéla : ceux dont la confection comporte des feuilles et ceux dont la production contient des fibres. Les premiers sont appelés N'amdé na ou mères des masques ou encore masques de la nuit. Ils sont redoutables par leur puissance occulte immanente liée à leur origine sylvestre. Lors des cérémonies populaires, ils sont toujours les seconds à sortir et à se manifester, précédés par les N'amdé bia (les enfants des – ou petits – masques). Les feuilles qui composent les N'amdé na sont le résultat d'un choix particulier. Il s'agit d'arbres dont les essences intrinsèques sont aptes à contenir ou à porter les puissances suprasensibles. Citons-en quelques-uns : le *so* ou karitier, le *shimi* ou nérérier et parfois le *pimi* ou caïlcédrat. Quant aux N'amdé bia, les longues fibres qui entrent dans leur confection et qui cachent les porteurs jusqu'aux pieds, sont toujours teintées avec des couleurs noire et rouge. Le bois dont les masques sont faits est également peint avec les mêmes couleurs plus, dans certains cas, la couleur blanche. En dehors de leur fonction mystique et religieuse, ces masques sont agréables à regarder en

15 – Les masques lyéla ne « représentent » aucun animal domestique. Cela s'explique sans doute par l'origine de ce culte et par les réunions en brousse des initiés.

raison, notamment, de l'harmonie des couleurs qui confèrent un sens esthétique, même s'il n'est pas forcément recherché¹⁶.

B – La fonction religieuse des masques

Les masques font partie d'une institution secrète à laquelle, comme beaucoup de Lyéla, nous n'avons pu avoir accès. Nous en savons peu de choses. Cependant, en tant qu'institution religieuse, ils sont attachés à la pratique du Su ou S'u qui est considéré comme la première religion des Lyéla. Au sujet de son origine, les anciens de Goundi que nous avons consultés, restent énigmatiques. Leurs propos nous ont paru sibyllins, comme s'ils étaient gênés de répondre ouvertement¹⁷. Néanmoins, ils ont donné la version suivante sur l'origine du masque : « Le masque provient de la brousse. Son secret a été révélé à un homme par un génie de la brousse. L'homme le surprit un jour en train d'effectuer des cérémonies qui sont spécifiques au masque et le contraignit à lui faire partager le sens, le secret de leur force et la portée de ces cérémonies ». On ne sait pas grand chose de la fabrication des masques à usage religieux. On sait seulement que ceux qui les produisent doivent avoir une inclination médiumique, disposition naturelle nécessaire pour que les êtres invisibles s'installent en lui ou passent par lui pour entrer en communication avec les autres membres de la communauté. Ceci impose à ceux qui façonnent le masque symboliquement à l'effigie des êtres invisibles, qui s'emparent de leur être, un certain nombre d'obligations. Les plus habituelles sont les suivantes : une purification rituelle fondée sur l'abstinence sexuelle, une vie d'ascèse pendant un certain temps, le retrait dans la brousse pour choisir l'arbre ad hoc, le jeûne accompagné d'interdits alimentaires, la prière ou invocation des

16 – En revanche, ce qui est intentionnellement recherché, c'est l'esthétique du corps à travers des scarifications diverses. Un tel art du corps n'est pas propre aux Lyéla : il se pratique chez de nombreux peuples africains. Clémentine M.Faïk-Nzuji en donne quelques exemples à travers le continent, dans son ouvrage de photographies accompagnées de textes : *La puissance du sacré – L'homme, la nature et l'art en Afrique Noire*.

Chez les Lyéla, les scarifications sont de trois ordres : celles qui résultent de soins thérapeutiques et qui sont généralement involontaires ; celles qui définissent l'identité ethnique : elles sont faites dès l'enfance ou l'adolescence. Elles sont indifféremment pratiquées par les hommes autant que par les femmes. Les plus habiles d'entre eux cherchent à sophistiquer ces scarifications par le souci de beaux traits et de beaux signes et par la coloration indélébile de ceux-ci. Enfin, il y a les scarifications qui sont faites sur le corps dans une intention esthétique. Il s'agit de jeunes filles qui offrent librement leur abdomen à sculpter pour s'attirer d'éventuels courtisans par cette originalité esthétique. Il arrive que d'autres se fassent sculpter les dents par des artisans très habiles dans le souci de la recherche de l'originalité. On trouve même chez les Moosé des individus aux dents sculptées selon des formes géométriques spécifiques. On voit chez les femmes Lyéla deux modèles de dents sculptées : soit en forme de pointe, soit en forme de crochets.

17 – Notre instruction sur ce point, entre autres, montre les limites de nos recherches et de nos connaissances sur les traditions des Lyéla.

puissances en question, protectrices de ces lieux déserts, en l'occurrence, les zones sylvestres. Pendant cette période, ils doivent s'abstenir de travailler afin de procéder uniquement à l'offrande de sacrifices à ces puissances théurgiques etc. C'est ce qui fait dire à Blaise Bayili que « le masque est un intermédiaire privilégié entre Dieu et les hommes, un intermédiaire plus ou moins assimilé à Dieu lui-même en tant que participant à la toute puissance de celui-ci... Le masque est l'expression même de l'interpénétration de l'esprit et de la substance, il est le lieu où *nubini*, masqué, joue son propre rôle de « fils » direct de *Yi* » (1998 : 241-242).

Dans cette perspective, l'activité du masque est proprement métaphysique. Sa tâche suprême, c'est de recréer chaque année, de perpétuer en la conservant, la vie du clan où se trouve son autel. Il est le présent du divin, l'art de communiquer avec lui. Le masque est la visitation qui, dans l'extase totale, crée le lien entre le divin et la réalité humaine. Le sens de l'activité du masque consiste en une stimulation de la vie du clan possesseur.

IV – Exhibition des masques et danse sacrée

IV – 1 – Danse profane

Chez les Lyéla, la danse n'est pas toujours un acte magique. Elle comporte une dimension de plaisir, voire un amusement pour les yeux du spectateur. Les deux aspects de la danse existent chez les Lyéla : danse comme art du beau, danse pénétrée d'extase, moyen de communication suprême entre le visible et l'invisible dans les théurgies diverses et dans la manifestation des masques,

La danse lyél dans laquelle on recherche essentiellement la beauté de la gestuelle, est très complexe. En raison de son caractère physique, elle exige une dépense d'énergie extraordinaire. Elle est pratiquée indifféremment par les femmes, les hommes de tous les âges et surtout les jeunes générations, filles ou garçons. Il s'agit, chaque fois, de chercher à être le meilleur dans une quelconque assemblée où il y a un orchestre. C'est pourquoi, au lendemain de l'indépendance de l'ex-Haute Volta (Burkina Faso), on avait institué un concours du meilleur danseur dans chaque groupe ethnique où l'art de la danse était sophistiqué¹⁸. Des jeunes gens parcouraient de nombreux centres administratifs du Lyolo pour aller concourir et remporter des trophées, voire parfois séduire la ou les futures épouses. Cette émulation les conduisait à plus d'ingéniosité dans la gestuelle, l'improvisation et la complexité des pas, la fantaisie dans les sauts, l'innovation dans les mouvements au sol.

Cependant, le danseur lyel est d'autant meilleur que le musicien qui conduit la danse l'est aussi, en l'occurrence le joueur du kwelé ou tambour sur coupe, ou celui qui tape sur une demie calebasse sphérique posée au sol sur un tas de pagnes ou de chiffons. Dans les deux cas, il doit y avoir une harmonie parfaite entre l'instrumentiste et le danseur. Le premier est extrêmement vigilant en portant toute son attention sur le moindre geste du danseur. Comme chacun danse à tour de rôle devant le musicien, pendant que l'instrumentiste observe le danseur, celui-ci prépare dans sa tête la meilleure fantaisie ou improvisation possible pour séduire à la fois le public, se faire admirer ou applaudir plus que les autres concurrents, et le musicien qui met ainsi en valeur ses propres talents.

Dans cette complicité extraordinaire, le danseur joue avec tout son corps et le musicien

18 – Cette institution dura, chez les Lyéla du moins, jusqu'à la révolution de Thomas Sankara en 1983.

explore toutes les subtilités de résonance, de tonalité, de battement pour les adapter parfaitement aux mouvements du corps du danseur. En effet, celui-ci peut utiliser sa tête et son cou pour créer des mouvements dansants ; la gestuelle des mains et des bras pour improviser ; le buste pour créer la surprise. Néanmoins, le danseur lyél est surtout extraordinairement inventif au niveau des membres inférieurs jusqu'aux orteils. Il est capable de danser sur la plante des pieds en inventant une diversité de mouvements, tout comme sur la pointe des orteils qui lui donnent, là aussi, l'occasion de pas de danse, de gestuelles aux nuances infinies de variétés, de finesse et d'habileté. Tout cela confère au danseur lyél une grâce, une souplesse, un rythme inventif, un vrai régal pour le spectateur. Il se fait plaisir dans son art. La virtuosité du joueur de tambour sur coupe, jointe au talent de tout l'orchestre et aux éloges dithyrambiques du principal joueur de flûte-sifflet incitent le danseur à ressentir une plénitude émotionnelle qui confine à l'extase dionysiaque ; plénitude de la jouissance de soi-même, devenue pure esthète dans l'art de la danse. Le dialogue instauré entre le musicien et les danseurs apparaît comme une complicité fusionnelle marquée par le seul plaisir esthétique.

Le danseur est un séducteur et le musicien aussi : musique, poésie gestuelle, danse sont, en définitive, un tout dans le temps du spectacle. Chez les Lyéla, la danse est recherchée et pratiquée pour sa beauté et l'infini champ d'inventivité qu'elle permet. La danse est l'art dans lequel l'excellence est synonyme de liberté absolue, l'espace d'une anomalie permise puisque le danseur, selon l'attente des spectateurs, ose rivaliser avec d'autres concurrents en cherchant à être le meilleur possible sans rien craindre, sauf des actes de crapulerie (jeteur de mauvais sorts par pure jalousie). Il se livre tout entier à une recherche de beauté et de perfection expressive, plastique dans le champ de l'art profane.

IV – 2 Parousie, esprit et enchantement des masques dans l'art du danser

A – La danse rituelle des divinités communautaires

La deuxième forme de danse, la danse sacrée, est instituée, formalisée même selon des pas codés, dans le cadre du culte des théurgies originaires essentiellement du Ghana. Il existe des orchestres qui animent les soirées réservées à l'« amusement » des génies ou *djinnas* des théurgies. Parmi leurs serviteurs, il advient que quelque personne entre en transe. Mais, celle-ci se produit suivant deux conditions : soit parce qu'un message doit être transmis, en général une révélation à l'intention de la vie des adeptes de la théurgie, soit lorsque la musique atteint, certains soirs, un tel paroxysme de beauté orchestrale ou de communication des esprits qu'ils inclinent les *djinnas* de la théurgie, pour s'amuser, à se

servir du corps d'un initié. Le dieu vénéré choisit de préférence un serviteur doué d'un certain pouvoir de voyance (médiatique) de sorte que dans la manifestation de la divinité qui se sert de lui comme une monture, avatar, son âme puisse la voir, l'entendre et suivre ses ordres. Dans cette épiphanie où la communion devient unité de deux essences dichotomiques dans un espace infrasensible rayonné par les puissances au-delà du monde concret sensible, l'âme du possédé subit une transformation fondamentale. Sa propre personnalité semble être dénuée de son propre être, de ses tendances spécifiques pour épouser la parousie du dieu en présence. Il y a, dans cette expérience singulière et authentique, comme une nécessité de s'extérioriser de son propre corps, de sa chair, pour pouvoir adhérer à la visite du dieu.

L'analyse d'un aspect des religions africaines, en l'occurrence, la transe, a amené Dominique Zahan à établir une distinction de ce phénomène chez les peuples sub-sahariens de l'Ouest africain. La manière dont il examine le phénomène de la possession chez les Bambara du Mali correspond au fait religieux chez les Lyéla. En effet, D. Zahan remarque que la fonction religieuse essentielle « se manifeste aussi bien dans l'acte d'union à Dieu - appelé improprement possession par Dieu - que dans la possession par les esprits. Dans le premier cas, nous sommes en présence des formes les plus riches et les plus significatives de la mystique négro-africaine... Dans le second cas, l'intention semble différente puisqu'il faut, avant tout, incarner les "dieux" : être "monté" par un génie ne signifie pas seulement qu'il y a "chevauchement" ; pour le fidèle, il s'agit plutôt d'une "identité" - même provisoire - il a devant lui un tel dieu (telle déesse) et le traite comme tel... » [1970, P.P. 176-177]. Cette « identité » exubérante de la chair et de l'esprit génère une force, une puissance singulière qui se manifeste par la projection de la « monture » au sol, des contorsions et des convulsions. Le corps préservé de toute blessure par la parousie de l'esprit devient un instrument malléable, modulable, voire manipulable dans tous les sens. Les deux entités d'essence différente, par des entrecroisements d'une violence inimaginable parfois font sauter tout obstacle, briser toute résistance. Ce premier mariage de ces deux entités antinomiques prépare le terrain à une séance de danse qui peut, suivant les soirées, durer bien longtemps.

La danse du serviteur médusé est codifiée selon la volonté ou les pratiques de cette sorte de théurgie originaire des pays de la côte dont le Ghana en particulier. On habille le danseur d'un vêtement très ample dont on se sert aussi pour poser les objets théurgiques après l'immolation des victimes. Il est, dès lors, livré à lui-même, plutôt à son monde enchanté et il tourne sur lui de plus en plus vite comme une toupie à laquelle un joueur vient de donner une forte impulsion. Le mouvement des pieds est toujours le même : tout en ayant une bonne adhérence au sol, les deux pieds s'entrecroisent l'un à la suite de l'autre, presque au même emplacement ; en même temps, tout le corps tourne sur lui-même dans le même sens, de la droite vers la gauche. Il peut s'arrêter un instant, marquer une pause, et repartir

soit dans le même sens, soit dans le sens opposé, de gauche à droite.

La personne en transe occupe tout l'espace de danse jusqu'au retrait du dieu qui le possède. En son absence, les enfants¹⁹, les adolescents, les jeunes gens filles et garçons, s'alignent en cercle et dansent doucement en suivant le même mouvement de pas, de sens (de la droite vers la gauche). Ce cercle de danse tranquille peut durer aussi longtemps que l'orchestre exécute un morceau. Cependant, il arrive que quelque personne rompe ce rythme régulier, codifié, rigide pour improviser des pas de danse singuliers en face de la calebasse sphérique posée sur un tas de pagnes ou de chiffons. Le joueur instaure ainsi un dialogue entre lui et le danseur, comme cela est répandu chez les Lyéla.

B – La confrérie des masques

La danse est toujours le signe apparent que les porteurs de masques sont habités ou visités par les génies dont chaque masque représente l'effigie. Ainsi, la danse sacrée a pour fonction de susciter un état d'extase qui augmente la force vitale à la fois des danseurs porteurs de masques ou et des participants. En effet, l'énergie qui émane des porteurs de masques visités rejaillit sur les autres. En ce sens, la danse est récréative de puissance vitale et la réactualise à chaque célébration. Mais, le pouvoir de la danse est surtout grand dans l'état de transe, de possession par les entités invisibles qui visitent ainsi la communauté clanique. Elles se rendent « visibles » ou présentes par l'extase des porteurs de masques. La danse des masques intensifie l'efficacité de cette visitation par la contagion de l'assemblée. Dans cette sorte de danse, existe une profonde affinité entre le divin et l'humain dans le sens du mouvement, de l'intensité.

Cette présence d'une puissance étrangère dans la réalité humaine met en branle des forces que la vision du *nyandé* (porteur de masques) déchaîne en lui. Cette perception suprasensible lui insuffle de l'ivresse dans la passion de la danse et de la musique. Cet état qui génère de la volupté concentre en lui le sommet du sentiment de puissance vitale ; voire l'accomplissement existentiel par la perfection et la plénitude qu'il éprouve dans le temps de la visitation du divin. Cette transformation de son être par celui de la puissance étrangère est un processus d'accumulation des forces pour le bénéfice de soi-même et de la communauté

19 – Nous avons souvent, entendu en France, des gens faire la remarque suivante : "les Africains ont le rythme dans le sang". Cette observation relève d'un préjugé même si elle apparaît comme une image impliquant l'idée sous-jacente de l'aisance des Noirs sub-sahariens à jouer avec tout leur corps dans l'art de la danse. Ils n'ont pas un sang qui serait porteur de gènes spécifiques du rythme. En fait, les Noirs africains sont baignés très tôt dans une atmosphère essentiellement marquée par la musique et l'invitation continue à la danse. Les enfants apprennent dès l'âge de 4 à 7 ans à faire des pas de danse en imitant les plus âgés, à jouer avec tout leur corps, ce qui explique leur aisance ultérieure à se mouler en toute forme de rythme.

clanique. Tous ces moments intenses, élevés de la vie exercent une action tonique en conférant par l'ivresse, la flamme du plaisir, un état de surabondance où les moyens de communication donnent lieu à une extrême réceptivité aux sollicitations et aux signes des génies dont les *nyandé* portent les effigies. C'est en ce sens que, Roger Somé, concernant la manifestation des masques chez les Bwa, écrit : « dans la danse du masque, l'homme et le dieu ne font qu'un. Cette unité, du divin et de l'humain, est rendue possible grâce à ceci que par le masque, l'homme s'efface (*sowiye*)... C'est pourquoi, lors de la danse, l'acteur n'est jamais un être mortel » [2003 : 99]. Ce moyen de communication est aussi un temps de compréhension en ce sens que les membres peuvent s'identifier les uns aux autres d'âme à âme.

Cette célébration annuelle des masques est un témoignage des mystères de la vie où se mêlent les plaisirs et déplaisirs, promesse de l'avenir et, dans la procréation, comme une reconnaissance de la mort, une affirmation triomphante de la survie globale de la communauté clanique. Les souffrances humaines sont reconnues comme ce qui doit être combattu et vaincu par les dons des puissances des dieux aux hommes ; mais aussi le fonds, la profonde réalité de la vie humaine. Mais celle-ci n'empêche pas la foi en l'avenir de la vie qui est mort-renaissance, procréation-naissance. Tel est le sens de la manifestation et de la danse sacrée des masques chez les Lyéla, qui donne au temps de la célébration la joie intemporelle par-delà l'effroi de la vie, et qui, par l'intensité de la force vitale, est l'avènement du bien (*kiéné*) collectif, du beau (*kiéné*) illuminé par la visitation a-temporelle du divin dans l'espace temporel de l'humain. Et telle est la beauté de la sculpture des masques.

Conclusion

Finalement, il est manifeste que les figures du beau dans les diverses expressions artistiques des hommes, sont aussi variées que la diversité des peuples et de leurs cultures. Néanmoins, il convient, avec Platon et, plus tard, Kant, de reconnaître qu'au-delà de ces différentes formes du beau, de cette absolue relativité qui ne saurait souffrir quelque discussion, l'idée du beau, telle qu'elle dérive de la conscience humaine comme l'idéal à inscrire dans un matériau de l'art, est ce qui unifie le sens esthétique de chaque peuple.

Dès lors, les peuples sub-sahariens, à la suite, sans doute, des Anciens Egyptiens dont ils descendent, se sont, depuis bien longtemps, attachés à rechercher le beau dans les diverses modalités artistiques comme une exigence permanente à la fois consciente et/ou sous-jacente.

Qu'il s'agisse de la sculpture dans laquelle leurs artistes se plaisent (à) ou aiment modeler la forme belle dans l'espace, des différentes formes de décoration (murs, corps, port de perles etc.), ou encore des genres de danses qui exaltent la beauté des corps dans la recherche du mouvement conformément à une sorte d'alliance probable d'une expression naturaliste et d'une volonté d'idéal, le but est le même : montrer que la dimension corporelle est le mode d'existence fondamental qu'il sied de magnifier par l'enchantement de ses infinis méandres dont tout concourt à faire naître le sentiment du beau. Car la conscience de la vie, de l'existence même du sujet humain présuppose le corps comme la forme même de la manifestation la plus immédiate et la plus directe de la personne.

Références bibliographiques

- Aristote (1998) : *Rhétorique*, « Tel »/Gallimard, Paris, Traduit par Médéric Dufour.
- *Arts d’Afrique* (2000) : Musée Dapper/Gallimard, Paris.
- Bailloud Gérard (1997) : *Art rupestre en Ennedi*, Sépia, Paris.
- Bamony, Pierre : *Structure apparente, structure invisible : l’ambivalence des pouvoirs chez les Lyéla du Burkina Faso* (Thèse publiée et diffusée en juin 2004 par l’Atelier National de Reproduction des Thèses –Université de Lille).
- Bayili Blaise (1998) : *Religion, droit et pouvoir au Burkina Faso – Les Lyéla du Burkina Faso* –, L’Harmattan, Paris.
- Bekwith Carol, Angela Fisher (2002) : *Cérémonie d’Afrique*, Ed. de La Martinière, Paris.
- *Bible (la) de Jérusalem* (1975), Desclee de Brouwer, Paris.
- Blanchard Pascal, Eric Deroo, Gilles Manceron (2001) : *Le Paris Noir*, Hazan, Paris.
- Bourdette-Donon Marcel (1997) : *La peinture centrafricaine – État des lieux*, L’Harmattan, Paris.
- Courteney-Clarke Margaret (1992) : NDele – *L’art d’une tribu d’Afrique du Sud*, Arthaud, Paris.
- Faïk-Nzuji Clémentine (1993) : *La puissance du sacré – L’homme, la nature et l’art en Afrique noire*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- Kant Emmanuel (1982) : *Critique de la faculté de juger*, J. Vrin, Paris, Traduit par A. Philonenko.
- Ki-Zerbo Joseph (1978) : *Histoire de l’Afrique Noire*, Hatier, Paris.

- Loilier Hervé (1975) : *Histoire de l'art*, Ellipses, Paris.
- *Merveilles de l'art nigérien* (1998), Editions du chêne, Paris.

- Neyt François (1993) : *Luba – Aux sources du Zaire*, Musée Dapper, Paris.

- Nicolas François-Joseph (1953) : *Glossaire L'EIE– Français*, IFAN, Dakar.

- Nietzsche Friedrich (1997) : *Fragments Posthumes – Début 1888 – Début 1889 – Volonté de puissance*, Gallimard, Coll. « Œuvres Complètes », Paris, Traduit par Jean-Claude Hémenerly.

- Somé Roger (2003) : *Le Musée à l'ère de la mondialisation – Pour une anthropologie de l'altérité*, L'Harmattan, Coll. « Esthétiques », Paris.