McNaughton, Patrick. — *A Bird Dance*

Jean-Paul Colleyn

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/14358>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.14358

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2012

Pagination : 289-293

ISBN : 978-2-7132-2348-8

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Jean-Paul Colleyn, « McNaughton, Patrick. — *A Bird Dance* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 205 | 2012, mis en ligne le 16 avril 2012, consulté le 04 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14358> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.14358>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2021.

© Cahiers d'Études africaines

McNaughton, Patrick. — *A Bird Dance*

Jean-Paul Colleyn

RÉFÉRENCE

McNAUGHTON, Patrick. — *A Bird Dance. Sidi Ballo and the Art of West African Masquerade*.
Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 300 p., bibl., ill.

- 1 Patrick McNaughton est un des meilleurs connaisseurs du monde mandé¹. On lui doit d'abord un volume, qui fait date, sur les forgerons, une corporation d'artisans qui oblige à aborder les thèmes (solidaires) du savoir, du pouvoir et de l'art². On lui doit aussi un travail pionnier sur les sculptures secrètes du *Kòmò*, le plus influent et le plus révééré des cultes dits « traditionnels » au Mali. Ce dernier livre, tout entier consacré à un homme de théâtre villageois des environs de Bamako, le forgeron Sidi Ballo, est le fruit d'une longue maturation.
- 2 En effet, en 1978 dans le village de Dogoduman, McNaughton avait assisté à une sortie du masque oiseau de Sidi Ballo qui l'avait vivement impressionné. Lorsque l'on dit « le masque » au Mali, il ne s'agit évidemment pas seulement d'un objet sculpté que l'on porte sur le visage, mais d'un personnage (humain, animal, imaginaire), c'est-à-dire d'un danseur masqué, avec son costume, ses accessoires, ses chants et sa danse. L'anthropologue américain n'oublia jamais l'émotion esthétique ressentie alors, au point que vingt ans plus tard, il eut la curiosité d'assister à nouveau au spectacle du même artiste ; cette fois en présence de plusieurs collègues et amis maliens. Dans ce livre, *Une danse oiseau près de Cité Samedi* (traduction littérale de Sibiridugu), il analyse les différents éléments qui composent la manifestation : le rythme, la performance du danseur masqué, le dispositif scénique, les chanteurs, les tambourinaires, le public, et tout ce que cette expérience signifie en termes de confrontation entre les conceptions esthétiques mandées et les nôtres. La performance du virtuose qu'est Sidi Ballo permet à l'anthropologue d'essayer de comprendre le rôle de l'individu dans l'art africain et l'importance de la dimension esthétique dans un cadre villageois, deux thèmes longtemps sous-estimés par l'anthropologie et l'histoire de l'art. Il aborde des points

importants, comme les facteurs qui déterminent l'efficacité du dispositif esthétique, les critères d'excellence du spectacle, le rôle du talent individuel et de la collaboration entre plusieurs artistes. Il essaie aussi de savoir ce que dit un tel spectacle de la société mandée. Ce livre touffu et passionnant influencera sans nul doute la manière d'envisager ce que l'on appelle très imparfaitement en français les « arts du spectacle » en Afrique.

- 3 Nous n'avons pas affaire à un exposé linéaire, mais plutôt à une construction « en tresse », dans laquelle l'auteur dévide plusieurs fils narratifs, au risque, assumé sans doute, de quelques répétitions. Les pages les plus intéressantes du livre concernent à mon sens ce que l'on pourrait appeler une ethno-esthétique, si le mot ne suggérait un culturalisme figé auquel l'auteur ne souscrirait pas. Par petites touches, McNaughton nous propose un véritable vocabulaire des institutions (au sens de Benveniste) du monde mandé, du moins en ce qui concerne les formes d'expression artistiques. Formes, qui on le sait, ne sont jamais disjointes de l'organisation sociale et des valeurs culturelles et morales. Il prolonge ainsi les travaux innovateurs de James Brink³, de Pascal Imperato⁴ et de Mary Jo Arnoldi⁵. La beauté, explique par exemple l'auteur, est, en fait, une forme de pouvoir, et tout l'éventail des créations plastiques, allant du charmant au grotesque, propose en fait ses propres mesures du pouvoir, étant donné les normes culturelles du milieu : la forme suscite une émotion parce qu'elle est nourrie par une culture pleine d'expériences partagées (p. 130).
- 4 Sans parler de sa parfaite connaissance de la littérature spécialisée, McNaughton doit sa compréhension de ces fêtes villageoises à une longue fréquentation de Sidi Ballo, d'autres familles forgeronnes comme celle de Sekuba Camara, et de ses échanges avec ses collègues maliens Kalilou Tera et Kassim Kone. Le nombre de références aux « communications personnelles » de ce dernier, une trentaine dans tout l'ouvrage, en fait une véritable bibliothèque ambulante au sens d'Amadou Hampaté Ba, sans que je veuille pour autant le vieillir.
- 5 Au niveau du village ou d'un groupe de villages, les manifestations théâtrales jouent un rôle important dans l'épanouissement personnel et les individus de talent aiment se produire en public. On notera que l'auteur dépasse les limites strictes d'une ethnie d'ailleurs impossible à cerner pour parler de la « culture mandée », ce qui le dispense des éternelles additions « malinké et bambara ». Sidi Ballo n'est pas le seul artiste itinérant des environs de Bamako, mais il est sans doute le plus connu et ses déménagements successifs d'un village à l'autre sont relativement atypiques. En 1978, Ballo s'était déjà produit dans une centaine de villages autour de la capitale et il avait été invité à se produire à l'étranger (Nigeria, Gabon, France). En 1998, il avait dansé dans quelque 1 500 villages au Mali, entre Bamako et Kolokani. Sidi a grandi à Tègèdo, un village agricole situé à 30 km au nord de Bamako. Son père, qui avait un atelier de forge, lui avait appris à fabriquer des manches d'outils et des statuettes, mais il ne tarda pas à tailler un masque pour l'association villageoise (*ton*). Sidi quitta Tègèdo pour s'établir à Sikoroni ; l'association des jeunes de ce village, désireuse de l'adopter, lui avait construit et offert une maison. Pour ne pas froisser les gens de Tègèdo, Sidi leur fabriqua un autre masque et partit avec le sien, qu'il donna au *ton* de Sikoroni. Un masque, en effet, est toujours attribué à un individu mais il « appartient » à l'association villageoise. Plus tard, le masque de Tègèdo a été volé, alors que Sidi était en train de quitter Sikoroni pour aller s'installer à Djalakoroji au nord de Bamako. Il fit alors un nouveau masque, qu'il confia encore à Tègèdo, de telle sorte que lorsqu'il veut

se produire pour son compte, il doit demander la permission au *ton* de ce village et que celui-ci peut lui demander de « danser » dans le cadre de ses activités.

- 6 McNaughton décrit avec précision tous les artistes, notamment les « masques » *ntomoniw*⁶ et *sigi* qui se produisent avec le *Kòndò*⁷ (oiseau) de Sidi Ballo. Ce dernier se conforme au modèle du *konkoba*, un bâti de rotin recouvert de tissu chatoyant surmonté d'une tête d'oiseau, bien connu de la littérature, puisque le géographe arabe Ibn Battuta semble avoir assisté à un numéro de ce genre au XIV^e siècle et que l'Anglais William Gray en a vu un vers 1820. McNaughton signale qu'en 1998, une douzaine de villages autour de Bamako avaient un masque « oiseau » ; il serait d'ailleurs fort intéressant d'en savoir plus à ce sujet. Quoi qu'il en soit, le « masque » de Sidi a ses caractéristiques propres, notamment sa chorégraphie. À une certaine époque, comme il prenait de l'âge, Sidi Ballo a d'ailleurs fabriqué un masque mieux adapté à sa condition physique. Sous son habit de tissu, Sidi Ballo souffle des salutations et des louanges à travers un mirliton de bambou qui déforme la voix et que traduit un assistant. McNaughton, qui connaît bien le *Kòmò*, ne signale pas que ce dispositif est également utilisé dans ces cultes secrets, mais il signale tout de même (p. 171) que les masques des associations de jeunesse « sont en quelque sorte une parodie humoristique des terrifiantes apparitions du *Kòmò* et autres entités redoutables ».

- 7 Deux chœurs féminins animent la manifestation, l'un composé de trois aînées, l'autre de jeunes filles portant un instrument fait d'unealebasse entourée d'un filet garni de cauris. Les chants, dont l'auteur donne la transcription portaient alternativement sur les devoirs et les responsabilités de tout un chacun et sur les louanges de Sidi Ballo, des autres danseurs et des notables. De temps en temps, « l'oiseau » ne se privait pas de provoquer la prestigieuse aînée des chanteuses, Mayimouna Niaarè, en sifflant à travers son mirliton ou en faisant claquer son bec. Les tambourinaires, à l'exception d'un seul, appartiennent à des clans forgerons. Fait remarquable, les chants de louanges, s'ils ne font jamais référence au mythe cosmogonique tel qu'il nous est conté par Germaine Dieterlen en 1951⁸, convoquent volontiers des héros de la « littérature » griotique. Les héros sont des individus dotés d'une dureté de caractère (*karo gèlèya*, p. 102). Ils respectent les traditions, mais lorsque celles-ci leur font obstacles, ils les bousculent, grâce à la force (*nyama*) qu'ils ont réussi à accumuler. Toute forme de prestation artistique vous rend, en fait, vulnérable aux attaques occultes, comme nous le raconte McNaughton, en se plaçant du point de vue émique. Il nous dit, par exemple, que Sidi Ballo a surmonté maintes fois des attaques en sorcellerie (p. 103). Pour faire face à ces dangers, le danseur se barde d'amulettes dont l'énergie contribue à la forme de la manifestation. Pour un artiste comme Sidi Ballo, ne pas s'intéresser à la sorcellerie et aux moyens de manipuler le *nyama* (énergie contenue, à des degrés variables, dans toute chose), grâce à des recettes à base de plantes, serait se condamner à l'échec. Il faut savoir, d'ailleurs que pour les Mandés, toutes les formes d'art s'originent chez les génies de brousse ou les animaux. Sidi Ballo aurait accumulé tant de force grâce à son spectacle, qu'il suggère — en ne plaisantant qu'à moitié — pouvoir devenir le centre d'un nouveau culte. À cet égard, McNaughton rappelle un principe essentiel des cultes non musulmans de la région, qui consiste en la fabrication d'objets forts appelés *bòliw* ou *basiw* : « La plupart des gens estiment que le *nyama* peut être amassé, orienté et activé pour accomplir des choses. Il se concentre naturellement dans divers types de matières (comme les os, les cornes, les plumes, les feuilles et les métaux travaillés) et peut être accumulé sous diverses formes » (p. 155).

- 8 Particulièrement important me paraît la relation établie par l'auteur entre le son (l'art verbal et le chant) et l'art de manier le *nyama* (p. 195). La parole profonde (*kumakoroma*) ne fait pas allusion à la « parole claire » chère à Griaule et Dieterlen, mais à une parole dense, « qui a du fond », et qui réduit une phrase entière à sa plus synthétique expression. À cet égard, l'auteur traduit la phrase « *Numukènin jiridon bali* » par « le petit forgeron qui ne sait pas tailler le bois », mais il me semble qu'on pourrait aussi bien la traduire par « le petit forgeron qui n'a pas la science des arbres » (*jiridon*), un domaine de prédilection des forgerons (comme le précise ailleurs McNaughton). Qu'en est-il de « l'identité » du fameux oiseau de Sidi Ballo ? À vrai dire ce dernier se soucie fort peu d'une éventuelle identité mimétique avec une espèce naturelle. Il s'agirait plutôt d'un oiseau légendaire comme Kulanjan, un oiseau aquatique expert dans l'art de la pêche ou un aigle chasseur, lui-même allégorie du grand guerrier thaumaturge. Dans sa longue discussion des figures symboliques des oiseaux, il est étonnant de ne voir aucune allusion au calao, emblème des *korèdugaw*, corporation d'« artistes » maniant avec brio l'humour transgressif ; ni au fait que de nombreux *bòliw* (objets forts) des sociétés initiatiques sont faits à base de têtes d'oiseaux.
- 9 Le lecteur retiendra de ce livre, l'intéressante (et inextinguible) discussion de la notion d'art. L'auteur rappelle, si besoin en est, qu'en Occident non plus, l'art n'est jamais disjoint du monde social, même dans la modernité, et que, par ailleurs, l'art africain n'a jamais été purement utilitaire. L'auteur convoque rapidement certains auteurs importants (notamment en ce qui concerne la réception de l'art), comme Arnheim, Dewey, Gombrich, Baxandall, Goodman, Ortner et Coles. En conclusion, il s'agit d'un livre qui renouvelle l'anthropologie de la performance, en restituant parfaitement « l'atmosphère » des réjouissances villageoises. On pardonnera à l'auteur l'abus d'adjectifs laudatifs envers l'artiste Sidi Ballo, surtout en début de livre : il témoigne de l'admiration de l'anthropologue pour son « objet ».

NOTES

1. Patrick R. McNAUGHTON, *Secret sculptures of Kòmò. Art and Power in Bamana (Bambara) Initiation Associations*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1979.
2. Patrick R. McNAUGHTON, *The Mande Blacksmiths. Knowledge, Power and Art in West Africa*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
3. James BRINK, "Communicating Ideology in Bamana Rural Theater Performance", *Research in African Literatures*, 9 (3), 1978, pp. 382-394.
4. Pascal IMPERATO, "Bambara and Malinké Ton Masquerades", *African Arts*, 13 (4), 1980, pp. 47-55.
5. Mary Jo ARNOLDI, *Playing with Time. Art and Performance in Central Mali*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
6. En de nombreux villages, le *Ntomo* et les autres sociétés d'initiation *korè* sont en déclin, mais leurs formes artistiques sont incorporées dans les spectacles des associations des jeunes (*ton*).
7. À ne pas confondre avec le culte du *Kònò*, aujourd'hui en déclin mais qui fut populaire à l'instar du *Kòmò* dans les régions de Ségou et Sikasso.
8. Germaine DIETERLEN, *Essai sur la religion bambara*, Paris, PUF, 1951.