Persee

Julien Bosc

Les sculpteurs et leurs génies. Approche ethno-esthétique de la statuaire lobi

In: L'Homme, 1999, tome 39 n°151. pp. 75-100.

Citer ce document / Cite this document :

Bosc Julien. Les sculpteurs et leurs génies. Approche ethno-esthétique de la statuaire lobi. In: L'Homme, 1999, tome 39 n°151. pp. 75-100.

doi : 10.3406/hom.1999.453620

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1999_num_39_151_453620

Les sculpteurs et leurs *génies*

Approche ethno-esthétique de la statuaire lobi

Julien Bosc

Persée BY: creative commons

DANS mon bureau, à Paris, posées côte à côte, parmi tout un agencement d'objets dont quelques-uns importés d'Afrique noire côtoient nombre d'autres d'origine occidentale, deux photographies : l'une figure Alberto Giacometti, il est assis sur un tabouret de bar et modèle des deux mains une œuvre à venir, de petite dimension ; l'autre représente Tyohèpté Palé qui, assis sur une pierre, est adossé contre le tronc d'un arbre. Contrairement à Alberto Giacometti dont le regard fixe l'objectif, Tyohèpté Palé, les yeux baissés, taille un morceau de bois à l'aide d'un couteau, de sorte qu'ici son regard est pour nous perdu. L'un travaille donc une matière molle, l'autre une dure mais après coup tous deux auront réalisé une statuette.

La première de ces photographies a été prise à Paris en 1954, rue Hippolyte-Maindron ; la seconde, en 1996, à Gbakpoulona, devant la maison de cet homme qui a depuis peu terminé ses récoltes de maïs et de sorgho. Ainsi, quarante-deux années et cinq mille kilomètres environ séparent la prise de vue de ces deux photographies. De même, la couleur de la

Reprenant la quatrième partie, revue et corrigée, d'un diplôme de l'École des hautes études en sciences sociales, obtenu en juin 1998, cet article est le résultat d'enquêtes de terrain effectuées dans la région de Gaoua durant quatre séjours de trois mois au cours des années 1995 à 1999. Pour ne pas surcharger le texte, je me suis gardé de transcrire par des signes diacritiques les propos qui m'ont été tenus en 'lobiri (la langue des Lobi) par mes interlocuteurs, et les ai traduits avec l'aide de Pooda Sié Gongone, mon interprète et ami. Quant à la transcription des termes vernaculaires que je propose ici, laquelle reprend les règles de l'alphabet phonétique international, trois points doivent être précisés : les voyelles longues sont indiquées en étant doublées *(thil-buu)* ; le « *y* » équivaut au « y » du français « yeux » ; enfin le « ' » marque la glottalisation ('lobiri). Je remercie Marc Augé, Jean Bazin et Jean Jamin pour leurs remarques et suggestions. Je tiens également à remercier Noël Bourcier de m'avoir autorisé à reproduire gracieusement la photographie d'Alberto Giacometti, ainsi que Jean-David Moreau pour les tirages de mes clichés.

peau différencie-t-elle ces deux hommes qui pratiquent une même activité – bien que le Noir, un Lobi, n'y consacre pas tout son temps puisqu'il est tout à la fois cultivateur, éleveur de volailles et de bovins, ainsi que devin et guérisseur *(buordaar,* plur. *buordara).*

Ce qui les distinguerait également, c'est la destination de leurs créations, à tout le moins dans l'environnement culturel et social où elles voient le jour : les sculptures de Giacometti sont le plus souvent acquises par des esthètes, des collectionneurs ou des musées d'art – non par des musées d'ethnographie bien qu'il puisse être pertinent de voir dans *L'homme qui marche*, par exemple, une sorte d'« objet ethnographique » (notons d'ailleurs qu'en 1988, au moment de l'inauguration du nouveau hall du Musée de l'Homme, cette pièce fut exposée à l'entrée) –, afin que ces mêmes esthètes et un public des plus larges, composé d'amateurs plus ou moins avertis, les considèrent, les admirent, en somme les reconnaissent comme des *œuvres d'art.*

Celles de Tyohèpté Palé sont en revanche achetées par des clients qui, fréquemment, après avoir consulté un devin et suivi ses prescriptions, les lui ont commandées en vue d'un certain usage magico-religieux. Ces statuettes sont placées soit sur la terrasse ou dans la cour d'une maison, soit le plus souvent à l'intérieur de cette habitation dédaléenne[1] : dans une chambre obscure – le *thilduu* – dont peu de personnes seront autorisées à franchir le seuil. Dans cette chambre aux fréquentes allures de capharnaüm, où, chez Tyohèpté, parmi gourdes à médicaments, clochettes de divination, cuillères à soupe, miroir et brosse à cheveux, et multiples vieilleries dont certaines sont autant de traces d'un passé révolu (telle cette coiffe défraîchie en fibres dont les jeunes hommes se paraient lors d'initiations, funérailles, festivités afin de s'embellir et séduire les jeunes filles qui, pas plus hier qu'aujourd'hui, ne leur cédaient quant à la coquetterie), sont en effet posées, entreposées (on ne sait trop comment dire, bien qu'elles puissent quelquefois paraître exposées) ces statuettes lobi, c'est-à-dire des *buthibè* ou des *thil-bia*[2] qui sont en quelque sorte les « réceptacles d'une divinité » (Leiris 1996 : 1149), divinité qu'un vocable générique désigne du nom de *thil* (plur. *thila*).

Deux hommes, nés tous deux au début de ce siècle, Giacometti en 1901, Tyohèpté en 1915, s'adonnent donc – sur deux continents différents – à une même tâche : la sculpture.

1. Les symboliques sexuelles des habitations « lobi » ont été remarquablement mises au jour par Giovanna Antongini et Tito Spini (1993 : 143-157).
2. Le vocable *buthiba* (plur. *buthibè*) serait d'origine birifor. Nombreux sont les Lobi à l'avoir aujourd'hui adopté pour désigner les « statuettes » tant en bois qu'en métal ; *thil-buu* (plur. *thil-bia*) est cependant employé par la plupart des Lobi avec lesquels j'ai travaillé, aussi est-ce ce dernier terme que nous utiliserons de préférence au premier.

D'après ce qui vient d'être dit, bien des choses les distinguent. Résumons : leur statut social, la valeur et la destination de leurs œuvres ; a priori les raisons pour lesquelles ils sculptent. Si, d'Alberto Giacometti, on peut dire en effet qu'il œuvre pour vaincre une douloureuse solitude en rendant visible le monde tel qu'il le voit et est seul à le voir de cette façon, on peut avancer, sans prendre trop de risque, que Tyohèpté Palé œuvre quant à lui parce que les traditions et les croyances qui sont celles de la population à laquelle il appartient l'obligent à rendre visible ce qui ne l'est pas – y compris pour lui-même qui se voit ainsi contraint d'imaginer l'invisible.

La double entrée de ce texte, dont la première conduit dans l'atelier d'Alberto Giacometti, la seconde devant la maison de Tyohèpté Palé, est pour partie contingente : un autre artiste occidental aurait pu être cité en exemple, de même qu'un autre sculpteur lobi parmi ceux rencontrés lors de mes enquêtes, afin de mieux circonscrire ce qui peut décider voire conditionner, motiver ou inspirer un sculpteur lobi qui travaille dans le cadre de la tradition, cadre autrement moins étroit qu'on a tendance à le croire.

Ces deux photographies n'en ont pas moins valeur de paradigme en ce qu'elles concentrent la problématique de cette étude : comme nous l'avons vu précédemment, les œuvres en devenir sont en partie soustraites au regard par les mains de ceux qui les façonnent. Les deux hommes, les deux artistes au travail sont donc au tout premier plan de ces documents. Et ce qui pourrait les rapprocher, c'est cette situation de création – de créativité – à laquelle ils s'adonnent l'un et l'autre pour des raisons différentes, certes, mais pas plus qu'elles ne le seraient entre Giacometti et Zadkine, ou entre Tyohèpté Palé et Gbèringyilé Palé, un autre sculpteur lobi de la région de Gaoua. C'est ce que je tenterai de démontrer.

Paradigmatiques, ces documents le sont en effet car la question est non seulement de se demander si les statuettes lobi sont ou peuvent être appréhendées par les Lobi eux-mêmes sinon comme des « œuvres d'art », du moins comme des objets relevant ou participant d'une émotion esthétique (j'y répondrai dans ma première partie), mais aussi d'apprécier – ces deux interrogations étant étroitement liées – quelles peuvent être les intentions des sculpteurs qui les créent, soit pour le dire autrement et par la plume de Michel Leiris : « Dans une histoire de l'art on ne peut, il va de soi, s'en tenir à la considération des seuls objets [...] et les œuvres en question resteraient par ailleurs lettre morte si l'on ne donnait quelque idée des hommes qui les ont produites et de ce qu'ils avaient en tête » (Leiris 1996 : 1094)[3].

3. Sur ce point, il est regrettable que Jean-Paul Barbier affirme, tant à propos des artistes africains .../...

Avant de poursuivre, et afin de ne pas expédier les *lettres mortes*, ni non plus les abandonner à leur solitude de gisants – à dire vrai faux gisants qui tôt ou tard devront bien finir par s'imposer –, je rappellerai ce que Jean Jamin écrivait en 1995 dans la présentation de la réédition de *Afrique Noire : la création plastique* : « ... de ce livre [...] l'approche et les perspectives, fortement novatrices, sont en somme restées lettre morte pendant longtemps. Et, sur beaucoup de points – malgré une information naturellement datée (la connaissance de l'histoire et de l'ethnographie africaines s'est bien sûr considérablement développée depuis la première publication de ce livre) –, elles le demeurent »[4]. Jean Jamin se réfère ici à ce qu'il nomme la « manière de subversion méthodologique » opérée par Michel Leiris, lequel considérait que l'art africain, sans être en totale relation d'équivalence avec l'art occidental, n'en est pas moins un « art parmi les autres ». De même pourrait-on dire (mais n'est-ce pas déjà dit ?) : si l'artiste africain n'est pas en tout point semblable à l'artiste occidental, il est aussi un artiste parmi les autres, tous les autres, d'où qu'ils soient. Cette voie, que balise la notion d'ethno-esthétique, ouverte donc par Michel Leiris, mais également par Denise Paulme, Jacqueline Delange et Jacques Maquet dans les années 60, semble n'avoir guère été suivie, aussi les défenseurs d'une approche soit esthétique, soit ethnographique des objets africains (ou plus généralement dits primitifs) continuent-ils d'entretenir de vives polémiques[5], lesquelles prêteraient à sourire si elles n'étaient souvent dommageables pour une plus fine compréhension de l'art africain. Fort heureusement, nombreux sont ceux qui ne considèrent pas ces deux approches comme antinomiques, car « il s'agit d'une certaine façon de mettre fin à cette division arbitraire entre forme et fonction que l'on trouve dans tant de monographies discutables. Comme si, en traitant de ces matières en deux chapitres distincts, sans lien, l'on pouvait clôturer la question du sens » (De Heusch 1995 : 10). Le seul fait de devoir le rappeler confirme que le problème n'est pas encore sorti de l'impasse. Et comme le souligne Annie Dupuis (1995 : 103-105), en dépit des efforts déployés lors de l'exposition *Trésors cachés* du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, il a semblé nécessaire – afin de ne mécontenter personne – de publier dans un même temps, et séparément, deux ouvrages : l'un plus particulièrement ethnographique, l'autre relevant davantage de considérations esthétiques.

---

que de Picasso (qui fut l'un des plus proches amis de Michel Leiris) : « peu importe leurs motivations » (Barbier 1998 : 14).

4. Jean Jamin, « Présentation », in Leiris 1996 : 1112.

5. Voir, tel un exemple du genre, Coquet 1990 : 53-64 et Laburthe-Tolra 1992 : 127-134.

Faute de pouvoir ici tout rapporter des entretiens que j'eus sur le terrain avec des sculpteurs lobi (mais aussi des devins, des potières et les clients des uns et des autres), je me limiterai à en présenter quelques traits saillants qui permettront de connaître un peu mieux ce que certains d'entre eux peuvent « avoir en tête » relativement à des considérations esthétiques puisque celles-ci ne semblent pas être forcément séparées de la « valeur d'usage » (Hollier 1991 : VII-XXIV) à laquelle ces objets sont soumis, de sorte qu'il n'y aurait pas d'aberration à parler d'*art lobi* à condition de savoir qui parle de quel art.

J'ajouterai, pour clore cette introduction, que ce texte s'inscrit dans le cadre d'un projet plus ample qui consiste en une ethno-esthétique des arts lobi, non d'abord et exclusivement quant à leurs manifestations (arts du corps, parure, statuaire, architecture, littérature et poésie à travers les contes, les chants, le théâtre, plus exactement la théâtralité lors des funérailles ou de certaines initiations, etc.), mais concernant les intentions des hommes et des femmes qui plus particulièrement les créent ou les pratiquent – raison pour laquelle, aussi, et afin ne pas céder à l'anonymat d'une parole collective[6], les propos de mes interlocuteurs sont le plus souvent rapportés au style direct.

Enfin, me référant aux divers écrits de Michel Leiris sur l'art africain[7], je définirai en premier lieu, et s'agissant de la statuaire du moins, ce que recouvre la « notion du beau » pour les Lobi puisque « pour être en droit, toutefois, de parler d'art quant à ces sociétés, il faut à tout le moins être assuré que la notion du beau ne leur est pas étrangère » (Leiris 1996 : 1164). En l'occurrence, j'ai mené une enquête linguistique[8] sur différents vocables signifiant la beauté, la bonté, l'efficacité, etc. Très sommairement, je dirai que *boorè* (sème polysémique) signifie tant la beauté que la bonté, mais qu'il peut, selon le(s) contexte(s), ne signifier que la seule beauté

6. Dans la littérature ethnologique, les propos des « informateurs » sont souvent noyés dans un anonymat qui conduit parfois à des généralisations excessives. Pour ceux qui nous intéressent ici, un homme lobi, s'il est membre d'une communauté culturelle dont les us et coutumes sont encore de nos jours relativement tenaces, bien que changeants et pris dans un mouvement d'évolution – ou d'historicité – (lequel du reste ne date pas d'hier), il n'en est pas moins un être singulier parmi d'autres altérités tout aussi singulières. En outre, le concept d'anonymat est d'autant plus négatif, selon moi, pour ce qui relève de l'art dit « primitif », que ce fut longtemps (mais peut-on ne plus parler qu'au passé ?) non seulement l'une de ses caractéristiques, si l'on peut dire, mais également l'une des conditions de sa valeur marchande : le fait qu'une sculpture africaine, par exemple, fût anonyme prouvait en quelque sorte son authenticité et ajoutait donc à sa valeur purement plastique.

7. Luc De Heusch (1998 : 121 ; mes italiques) écrit : « Il était [Jean Laude] avec Michel Leiris, l'un des *très rares commentateurs sensibles* de l'art africain, de ces objets naufragés qui échouent sur les côtes européennes ou américaines et dont s'emparent les marchands, à moins qu'ils n'aillent frauduleusement les arracher sur place à l'obscurité des sanctuaires. »

8. Étude faisant suite à celle de Roger Somé, à mes yeux restrictive quoique souvent pertinente, plus particulièrement quant aux angles d'approches philosophiques concernant les théories de l'art et de l'esthétique. Cf. Somé (1992 : 113-126).

indépendamment de toute ambivalence sémantique – toutefois, quand bien même aucun sème 'lobiri n'existerait qui désignât ce qui est précisément beau, la faculté qu'ont les Lobi de percevoir ce qui est tel ne saurait leur être déniée[9].

Le bon, le beau, l'utile

La « beauté », serait-elle d'une femme, d'un paysage, d'une sculpture ou de tout autre artefact, répond presque toujours à des critères pour partie subjectifs, lesquels, cependant, sont aussi communs à un groupe, plus ou moins large, partageant un même environnement sociologique et/ou culturel. À la vérité, nous pourrions dire de la reconnaissance du beau qu'elle est ontologique, fût-ce pour cette seule raison que ce qui fait la beauté d'un corps humain, d'un ciel ou d'une œuvre d'art n'est souvent guère différent selon que l'on est européen ou africain – les critères subjectifs n'étant peut-être, *in fine*, qu'affaire de goûts personnels. En somme, c'est ce que Michel Leiris avait su proposer à notre réflexion, quand il notait : « En 1931, séjournant à Sanga avec Marcel Griaule, j'ai constaté que parmi les masques de types divers dont nous venions de faire l'acquisition il en était un que l'un de mes informateurs déclarait aimer mieux que les autres : précisément celui que moi, qui ne pouvais être influencé par aucune considération fonctionnelle, j'estimais le plus beau (ce que, bien entendu, je m'étais gardé de dire) » (Leiris 1996 : 1172). De même que pour les Dogon et leurs masques, quoique s'agissant ici de la statuaire, beauté et fonction pour les Lobi vont de pair. Il n'empêche qu'ils peuvent décliner, hors de son usage, les conditions plastiques à retenir pour qu'un *thil-buu* soit reconnu beau.

Le montre cette première anecdote, lorsque je rencontrai le sculpteur Sipiné Khambou, à Nyobini : je lui expliquai rapidement le but de ma visite (une étude sur les sculpteurs, avec l'intention d'écrire sur le sujet...). Il me dit alors que si je désirais acheter des *thil-bia*, il était préférable que j'aille voir Dihounté Palé ou Tyohèpté Palé car ils font des statuettes bien plus belles que les siennes ! Ainsi me trouvai-je d'emblée dans le vif du sujet, à ceci près que je n'étais pas chez lui en tant que client. À la veille de mon retour en France, je lui achetai néanmoins quelques-uns des *thil-bia* qu'il avait en réserve, réserve non négligeable du reste (cf. *infra*) : quand il me présenta son « stock », je n'eus vraiment que l'embarras du

9. Ce qu'écrivait Claude Lévi-Strauss (1962 : 11) s'appliquerait ici parfaitement : « Dans toute langue, d'ailleurs, le discours et la syntaxe fournissent les ressources indispensables pour suppléer aux lacunes du vocabulaire » – lacunes absentes du lexique 'lobiri, pour ce qui du moins nous occupe.

choix, il y avait bien une trentaine de *thil-bia*. Précision faite de ma qualité d'ethnographe, je lui demandai : « À quoi donc peut-on reconnaître qu'une statuette est belle[10] ? » Et il me répondit : « Il faut qu'elle ressemble à un homme, que les membres soient bien sculptés et que la tête, surtout, soit ressemblante. »

Tyohèpté Palé ne me dira pas autre chose : un *thil-buu* doit ressembler à un homme, et le visage doit être sculpté avec attention. Il est important, pour lui aussi, qu'une statuette soit belle, mais, en sculpture, la beauté n'est pas forcément chose facile, ce pourquoi, il précise :

> « Chaque *thil-buu* a des défauts car il est comme les hommes, et les hommes ne sont pas parfaits. »

Quant à Gbéringyilé Palé, sculpteur à Danhal-Pkangara, après m'avoir dit que la beauté d'une statuette dépend de l'équilibre général de ses formes[11], il eut cette phrase :

> « Une statuette est belle quand elle ressemble à ce point à un homme que j'aurais envie de le connaître. »

En outre – non pas chaque jour, mais à plusieurs reprises – il advint, lorsque j'étais à Gbakpoulona chez Tyohèpté Palé, lequel sculpte devant sa maison où les gens ne cessent d'aller et venir, que j'entende certains lui dire *a boorè* (il est beau) ou *dè boorè* (c'est beau) relativement à ce qu'il était en train de sculpter. À ce moment-là, le *thil-buu* n'ayant pas encore été sacralisé, il ne pouvait être le réceptacle d'un *thil*, si bien que l'appréciation du visiteur était uniquement d'ordre esthétique et ne pouvait donc pas se référer à la fonction de l'objet[12].

Ainsi, le voyons-nous, un *thil-buu* peut être apprécié pour ses seules qualités plastiques, rendant de fait caduc tout jugement qui priverait les Lobi (voire les Africains en général) de la disposition à être sensibles au beau en tant que tel et pour lui-même[13]. Mais, pour peu que l'on veuille se départir d'une problématique frappée d'ethnocentrisme, l'important est

10. *Anyè thil-buu buo ?* (Qu'est-ce qu'une belle statuette ?), telle est, en 'lobiri, la question que l'on pose sans que, en fonction du contexte, il y ait confusion quant à savoir si l'on parle de la forme ou de l'efficacité de la statuette.

11. Concernant la beauté des femmes, il dit pareillement, sans détour, qu'elles sont belles quand il existe un bon équilibre entre les différentes parties de leur silhouette et qu'elles marchent en se tenant bien droites.

12. Un *thil-buu* est sacralisé, passe du statut d'artefact à celui de *thil*, par l'onction d'un sang sacrificiel de sorte qu'il n'est avant rien d'autre que son substrat même : un objet en bois, non pas laissé à l'état de nature – sauf exception –, mais travaillé, ouvragé, sculpté par l'homme. À ce propos, Michèle Cros (1990 : 208) écrit : « Toute adoption d'un nouveau *thil* nécessite d'abord de le mettre en activité, de "réveiller" la puissance surnaturelle qu'il matérialise. Seul un sacrifice sanglant serait en mesure d'agir de la sorte. »

13. D'aucuns y verrons un truisme, et c'est tant mieux. Mais il n'est pas inutile de le rappeler quand on peut encore lire : « La notion du beau n'existe pas », propos de Jean Rouch parlant de l'art africain (*Libération*, mardi 8 octobre 1996).

ailleurs car, en fin de course, comme nous l'avons dit, la statuaire lobi ne peut être, *in situ*, séparée de sa fonction – d'autant que celle-ci se révèle renforcée par les qualités plastiques des statuettes.

Je n'ai plus souvenir des circonstances exactes, mais peut-être qu'à force de ressasser les variantes d'une même question – est-il vraiment nécessaire qu'un *thil-buu* soit beau puisque c'est de toute façon le *thil*[14] qui importe ? – avais-je fini par agacer Tyohèpté Palé qui, par une boutade, me fit remarquer :

> « Si tu fais à ton *thil* un *thil-buu* qui n'est pas beau, il te fera avoir des enfants qui ne seront pas beaux non plus. »

Nous avons bien ri ! De même, un an plus tard, à Pèèr Saléla, Tyohoulinté Hièn (un autre sculpteur) répondant à mes questions sur la beauté et l'efficacité des *thil-bia* – en l'occurrence sur les effets éventuels de la première sur la seconde – nous dit à Gongone et moi, tandis qu'à quelques mètres ses deux épouses s'occupaient des enfants :

> « Le *thil* sait que tu l'honores ! Et si tu cherches une femme, c'est une belle femme que tu auras. »

Ces deux remarques attestent que pour les Lobi « les objets rituels doivent être "aussi beaux qu'il est possible" pour avoir toute l'efficacité désirée, car il est nécessaire qu'ils plaisent aux dieux et aux ancêtres, en sorte que, loin d'être déterminante à elle seule, la valeur fonctionnelle s'avère ici *étroitement dépendante* d'une qualité esthétique reconnue telle » (Leiris 1996 : 1170 ; mes italiques). Et le fait est qu'à plusieurs reprises les sculpteurs disent qu'à l'aune de la beauté du *thil-buu*, le *thil* donne satisfaction à celui qui l'a de la sorte honoré, tant et si bien que cette manière de « dépendance réciproque » (Augé 1988 : 55), laquelle touche d'abord aux sacrifices qui sont offerts aux *thila*, renvoie également aux dépenses, de différents ordres, que les Lobi peuvent ou/et doivent faire pour s'attirer les bonnes grâces des *thila* en leur possession ; raison pour laquelle les *thildaara*[15] sont prêts à débourser davantage auprès d'un bon sculpteur plutôt que d'un autre dont les statuettes seraient moins belles.

Faute d'argent, il n'est toutefois pas toujours possible d'acheter le *thil-buu* désiré : ici comme ailleurs, beauté et talent se paient ! En effet, les sculpteurs lobi ont une idée plutôt objective de leur talent ainsi que de la qualité de leurs sculptures comparées à celles réalisées par d'autres, de sorte que si la valeur fonctionnelle, ou l'efficacité, est « étroitement dépen-

14. Tel qu'il a déjà été dit, le *thil-buu* est le réceptacle d'une divinité appelée *thil*. Le *thil* est une « puissance spirituelle », un « génie » qui n'est pas visible par le commun des mortels, aussi le *thil-buu* en est-il sa part matérialisée, visible.
15. Les *thildaara* (sing. *thildaar)* désignent ceux qui possèdent de nombreux *thila*.

dante » de subtilités plastiques, la valeur marchande ne l'est pas moins. Sur ce sujet, Tyohèpté Palé, m'avait précisément dit :

« Je vends cher car ça me fatigue. Et si tu me demandes de faire telle ou telle forme de *buthiba*, je sais la faire. Je peux sculpter toutes les statuettes. »

Kaldélété Hièn, *thildaar* à Dyantara, possède, quant à lui, d'assez nombreux *thil-bia* dont certains furent sculptés par Tyohèpté Palé, d'autres par Sipiné Khambou. Le style de chacun de ces sculpteurs étant facilement identifiable – le talent du premier est incontestablement plus abouti que celui du second –, je demandai à Kaldélété lesquels il préférait d'entre ses *thil-bia* (suivant en cela Michel Leiris, mais également Denise Paulme[16], qui m'avait suggéré d'interroger mes interlocuteurs sur celui qui leur paraîtrait le plus beau parmi plusieurs objets). Sans aucune hésitation, il désigna ceux de Tyohèpté, ajoutant à propos de Sipiné et riant franchement aux éclats :

« Sipiné ! ha ! Mais il apprend lui ! Quand tu sors ses statuettes pour charlater[17], les gens qui les regardent les trouvent laides ! »

Par contre, peu avant, parlant de Tyohèpté, il avait confié :

« Je le connais ! Il sait sculpter, il sait comment faire. »

Ensuite, parce que j'avais voulu savoir pourquoi préférant les *thil-bia* de Tyohèpté il en avait acheté à Sipiné, il avait soutenu que si les moyens ne lui manquaient il n'aurait que de belles statuettes :

« Je cherchais cet objet [un *thil-buu*], mais je n'avais pas l'argent. Mais l'autre [Sipiné], il te donnait ce qu'un pauvre peut avoir, alors tu le prends, comment faire autrement ? »

Sur ce point, il est à préciser que si le *thil* est par nature exigeant, il ne l'est pas non plus aveuglément. Si celui chez qui il a voulu être installé n'en a pas les moyens, il comprendra que ne puisse être acheté, en son honneur, un beau *thil-buu* ; raison pour laquelle il ne faudrait tout de même pas faire de la beauté une condition radicalement *sine qua non* de l'efficacité des *thil-bia* ; et Kaldélété d'ajouter :

« Si les statuettes sont vilaines nous charlatons et nous comprenons quand même leurs paroles [aux *thila*] ; si elles sont comme ça [vilaines], oui, nous charlatons quand même. »

Cela incite à penser qu'en « pays lobi » (où nombre d'ethnies ont des structures politiques dites « acéphales » jugées relativement égalitaires) non

16. C'est me recommandant de Jean Jamin que Denise Paulme m'avait ouvert sa porte avec une courtoisie et une hospitalité auxquelles je tiens à rendre ici hommage.
17. On dit des devins qu'ils « charlatent » en ce qu'ils peuvent, lors de séance de « divination » deviner les causes d'un mal, d'un tourment, ou expliquer le sens d'un rêve de celui ou celle qui vient le consulter. Le terme « charlater », qui remonte à l'époque coloniale, signifie donc « deviner » lorsqu'il s'agit de « divination ».

moins qu'ailleurs – en Occident, ou dans ces royaumes africains de jadis où l'art était d'abord « de cour » – , les plus belles œuvres ne seraient réservées qu'aux riches, et qu'il y aurait donc, ici aussi, un « art des riches s'opposant à un art des pauvres » (Leiris 1996 : 1178).

En outre, pour ce qui est de la circulation des statuettes lobi, elles ne peuvent ni ne doivent être jetées ou détruites[18]. Or, tout comme un *thil* est flatté lorsqu'un beau *thil-buu* est sculpté en son honneur, il faut, pour les mêmes raisons, que les *thil-bia* trop abîmés soient remplacés par de nouveaux, lesquels seront installés dans le *thilduu* au côté des anciens (qui continueront de se détériorer). De quoi corroborer, là encore, que pour être aussi efficaces que possible, les *thil-bia* doivent avoir, sinon d'incontestables qualités plastiques, du moins une certaine *tenue*, au propre comme au figuré – ce que traduit aussi très bien cet autre épisode : j'ai eu l'occasion d'acheter à Tyohoulinté Hièn une statuette qu'il avait pour le coup délaissée non loin d'un arbre où, près de chez lui, il a pour habitude de sculpter. Quand je lui dis qu'elle m'intéressait, il fut étonné car si elle traînait là c'était précisément faute de pouvoir être vendue : en cours d'exécution, l'un des pieds s'était cassé, aussi Tyohoulinté l'avait-il abandonnée, la laissant en l'état : estropiée, sans visage, inachevée.

Pour en revenir au remplacement des anciens *thil-bia*, Tyohoulinté a su exploiter cette règle, la détournant, afin d'en tirer un profit personnel, certes des plus louches eu égard au circuit traditionnel, mais des plus roublards quant au trafic de l'art lobi dont l'une des valeurs est précisément l'ancienneté en Occident : c'est notoire, plus une statuette est ancienne, détériorée, maculée – et anonyme ! –, plus elle est cotée, contrairement à ce qui fait sa valeur dans son milieu d'origine. Tyohoulinté, aux talents réputés, et dont les *thil-bia* sont largement reconnus pour leur beauté, propose aux *thildaara* qui n'ont pas les moyens d'en acheter de nouveaux, de les leur échanger contre d'anciens, détériorés, qu'ils possèdent. Bien qu'il soit proscrit de se séparer, c'est-à-dire de vendre ses *thil-bia* (seuls les sculpteurs vendent ceux qu'ils créent[19]), il semble que de nombreux *thildaara* se prêtent à ce troc dont ils ignorent la finalité : Tyohoulinté monnaye ces anciennes statuettes auprès de Haoussas spécialement venus de Côte-d'Ivoire pour le rencontrer sur le marché de Passéna où il se rend souvent avec un lance-pierres qu'il a superbement ouvragé ; et, quand on lui demande pourquoi

18. Volontairement du moins car, comme partout en Afrique, ou quasiment, les statuettes subissent les effets des intempéries, des termites, etc.

19. Le sculpteur est même tenu de vendre ses *thil-bia*, même très peu cher, car s'il a les moyens de sculpter, et de gagner ainsi quelque argent, c'est grâce au *thil* sous la protection duquel il s'est placé lors de son initiation (voir note 22). De fait, une partie du produit de la vente est réservée afin de pouvoir faire des sacrifices en l'honneur dudit *thil*. On appelle l'argent *(musumu)* réservé au *thil* : *musumu-thil* ou *musumu-kha* (*kha* : « amère »).

il l'emporte avec lui les jours de marché, il répond que c'est afin de montrer qu'il sculpte de jolis *thil-bia* en sorte qu'on viendra lui en commander par la suite ; manière comme une autre de faire, si j'ose ainsi m'exprimer, sa « pub » auprès d'une clientèle potentielle et d'évidence sensible à la beauté !

Au demeurant, il apparaît qu'une division des catégories – fonctionnelle, sociale, religieuse ou esthétique – est une erreur méthodologique, voire épistémologique : elles sont si étroitement imbriquées que s'il est absurde de dire que les *thil-bia* sont uniquement des objets fonctionnels ou symboliques, il ne l'est pas moins d'avancer qu'ils ne seraient que des objets d'art. D'où, en somme, l'inanité de cet affligeant débat qui trop souvent oppose ethnologues (parfois entre eux) et collectionneurs ou marchands : les uns partisans du « tout ethnologique » – sans que nous ne percevions bien de quoi il retourne –, les autres du « tout esthétique » – sans qu'il soit plus simple de s'y retrouver.

Aussi est-il nécessaire de savoir quelle question l'on pose, comment on la formule ; et si l'on affirme en effet a posteriori ou a priori : « il n'existerait pas d'objets fabriqués à *des fins décoratives ou d'agrément*, car chaque réalisation est le produit d'une nécessité à caractère socio-religieux » (Bognolo 1993 : 380 ; mes italiques)[20], ou se demande « est-il possible d'analyser les statues lobi et dagara sous un angle *purement* esthétique ? » (Somé 1993b : 400 ; mes italiques), on écarte toutes perspectives heuristiques puisque, dans un cas, les catégories sont mises en opposition, tandis que dans l'autre, elles sont d'emblée pensées comme cloisonnées. Autrement dit : il ne s'agit pas de savoir si les *thil-bia* sont *ou* décoratifs *ou* socio-religieux, ils peuvent être *et* l'un *et* l'autre, tout comme il ne s'agit pas davantage de savoir s'ils sont purement esthétiques, mais s'ils peuvent être *et* esthétiques *et* fonctionnels. Cette approche (elle substitue le *et* au *ou*) ne répond toutefois pas à la définition de l'art qui a cours en Occident, notamment depuis les théories de Kant sur l'esthétique. Mais « loin de représenter l'art sous sa forme la plus typique, ce que l'Occident contemporain a nommé "l'art pour l'art" n'est rien qu'un art conforme à une certaine esthétique, qui veut que l'art soit dégagé le plus possible de tout conditionnement circonstanciel » (Leiris 1996 : 1162), et Michel Leiris d'ajouter : « Toutefois, la question de la valeur esthétique de l'objet dans son contexte originel doit être examinée, car on ne saurait sans égocentrisme le considérer comme "objet d'art" s'il n'était tel que pour nos propres regards » (Leiris 1996 : 1162). C'est ce chemin qui, jusqu'à présent, a été emprunté, permettant de constater, de surcroît et c'est essentiel, que la statuaire lobi n'est pas, *in situ*, un art ano-

20. Cette réserve faite, les travaux de Daniela Bognolo sur les différents styles de la statuaire lobi sont, à peu de choses près, remarquables.

nyme : ceux qui possèdent des *thil-bia* connaissent l'identité de ceux qui les sculptent ; ils en *re-connaissent* le nom, le savoir-faire, le talent, et des *thil-bia* le coût, j'aurais envie de dire, la cote.

Mentionnant ceux achetés à Sipiné Khambou avant mon départ, j'évoquais le stock qu'il m'avait présenté. Une pareille « réserve » de *thil-bia,* pratiquement tous les sculpteurs que j'ai rencontrés en possédaient. D'une certaine manière, ces stocks s'élaborent en dehors du circuit traditionnel de la commande, étant entendu que si l'on sculpte, c'est dans le but de satisfaire la demande d'un client, auquel un *thil,* par l'intermédiaire du *buor-daar,* a précisément réclamé un *thil-buu.* Piet Meyer (1981) signalait l'existence de ces réserves, mais elles ne concernaient, selon lui, que les « sculpteurs modernes », c'est-à-dire ceux travaillant pour des touristes ou des trafiquants. Or, d'après ce que j'ai constaté, il semblerait que la frontière ne soit pas aussi nette, qu'elle le soit même si peu que, si Tyohoulinté travaille fréquemment pour des marchands haoussas, il n'a pas de stock pour autant, tandis que Sipiné, qui ne sculpte que dans le cadre traditionnel, n'est jamais à court de *thil-bia.*

Il est donc vrai que si l'on demande aux sculpteurs ce qui les pousse à sculpter, ils disent d'emblée que c'est la « commande ». Toutefois, les stocks le prouvent : ils n'attendent pas le client pour se mettre à la tâche. Au reste, la plupart affirment, dans un second temps, sculpter à l'avance afin de n'être pas pris au dépourvu au cas où un client aurait rapidement besoin d'une statuette.

Vient ensuite un autre argument : s'ils s'arrêtaient de sculpter longtemps, Gbéringyilé mais également Sombèlté ou Tyohoulinté soutiennent qu'ils pourraient alors « perdre la main », autrement dit leur savoir-faire *(gityurégyir).* Et parmi ceux que j'ai rencontrés, Tyohèpté et Sipiné travaillent quasiment chaque jour et durant plusieurs heures pour cette raison.

Tous n'en prétendent pas moins sculpter parce que les *thila* les y obligent ; et comme le dit Tyohèpté :

> « Nous, les Lobi, depuis des temps très anciens, nous vivons avec les *thila* et c'est à cause d'eux que nous sculptons. »

Cette assertion suggère deux interprétations. La première est que les *thila* demandent à être matérialisés par un *thil-buu* que le sculpteur doit, pour lui-même ou pour un client, exécuter, et la seconde, que c'est aux *thila* que les sculpteurs sont redevables de leur savoir-faire, de leur talent sinon de leur *génie.* À cela s'ajoute que chaque sculpteur doit être initié afin de se voir placer sous la protection d'un *thil* et, ce faisant, entrer en possession du « médicament de la sculpture »[21] *(thèl-thii)* – initiation à la suite de

21. Les *thila* vivant notamment dans les arbres, les sculpteurs sont tenus d'avoir ce que la tradition ethnologique appelle un « médicament » : en fait un savant mélange de matières calcinées *in fine* réduit .../...

laquelle il sculpterait mieux qu'auparavant. Ainsi Sombèlté Palé prétend-il qu'après avoir été initié, il n'a plus jamais eu de problème pour sculpter. De même, Takité Khambou, un jeune sculpteur de Gaoua qui développe une œuvre originale et contemporaine, m'a affirmé, sans néanmoins pouvoir trop expliquer le pourquoi ni le comment de ces effets, que depuis son initiation il progressait beaucoup plus rapidement, ayant en outre un surcroît d'imagination et d'assurance. Gbèringyilé disait aussi avoir encore mieux sculpté à partir du moment où il avait été initié.

Sans doute est-ce parce que j'ai le plus longtemps séjourné avec lui que Tyohèpté décrit la complexité et la simplicité de ce lien entre *thila* et créativité :

> « Certains croient que le médicament n'est que du charbon, du charbon qui ne peut rien pour nous [les sculpteurs] aider. Pourtant, dès que tu consommes ce médicament tu as la force, tu as l'imagination et tu ne peux plus être fatigué. Sans ce médicament tu serais paresseux, tu pourrais aussi te couper le doigt. Donc voila ! Ce médicament nous sert beaucoup. J'ai commencé à sculpter hier mais je ne suis pas fatigué car j'ai le médicament dans le sang et le médicament, c'est Maassé. » [22]

De telles affirmations, selon lesquelles le savoir-faire, l'imagination, implicitement le talent du sculpteur dépendent de son *thil*, peuvent paraître obscures, bien qu'en définitive, elles participent de ce qu'est le mystère de la création, du *génie*, et viennent renforcer, s'il en était besoin, « la représentation courante suivant laquelle un inventeur est nécessairement un *inspiré* – c'est-à-dire un individu qui ne devient *créateur* que par l'effet d'une *puissance extérieure* à lui-même dont il copie les actes ou écoute la dictée » (Leiris 1996 : 23 ; mes italiques)[23].

Du *thil* que nous nommons « puissance spirituelle », mais qu'en d'autres temps, pas si lointains (Bognolo 1990 : 19-28), nous appelions « fétiche »

---

en une poudre noire ; ce *thèl-thii* (de *thèlé* : sculpter et *thii* : médicament) doit être appliqué sur l'arbre afin de savoir si celui qui l'habiterait autorise le sculpteur à y couper le bois dont il a besoin. Tout sculpteur non initié qui couperait du bois pourrait devenir aveugle car il ne peut, hors initiation, obtenir le *thèl-thii*. Quant à être initié, il faut en passer par un « initiateur » (lui-même sculpteur) possédant le *thil*, duquel il tient la composition du *thèl-thii*. C'est sous la protection de ce *thil* que sera le nouvel initié – lequel emprunte le *thil* mais ne le possède pas pour autant, de sorte (et sans entrer ici dans le détail des différents modes d'acquisitions et d'installations des *thila*) qu'il ne connaît pas lui-même la composition du *thèl-thii*, doit retourner chez son initiateur pour en obtenir de nouveau une fois sa réserve épuisée si bien qu'il ne peut lui-même initier un autre sculpteur – à tout le moins tant que trois ans (minimum) ne se seront écoulés et qu'il n'aura pu réunir la somme nécessaire à l'installation, chez lui, du *thil*.

22. Maassé, l'un des *thila* les plus puissants de la cosmogonie lobi, est de ceux possédés par Tyohèpté Palé (*thil*, avec d'autres, hérités de son père, Sihinté Palé, lui-même sculpteur) ; c'est de lui qu'il tient la composition du *thèl-thii*.

23. À cette page, en note, Michel Leiris écrit, citant d'abord H. Basset : « "Tout inventeur, en matière littéraire, est un inspiré. Or d'où vient l'inspiration ? En Berbérie, il semble bien que ce soit des génies. C'est auprès d'eux que les poètes allaient la chercher, avant de s'adresser à un Moulay Brahim ou à un Moulay bou Chta : et encore aujourd'hui les chanteurs du Sud marocain vont demander la connaissance de leur art, et le pouvoir de composer des poèmes, aux génies d'Ifrin Qaou ou de la grotte des Ida-Gounidif" (Basset, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 113). Dans le domaine mandingue, l'on rencontre des représentations du même ordre. D'après une information recueillie par la Mission Dakar- .../...

ou « génie », nous pourrions de la sorte dire qu'il est, au propre comme au figuré, le *génie* du sculpteur ; *génie* qui par le *thèl-thii* (lequel, à l'heure de l'initiation, est soit mangé avec du *gyur*[24], soit injecté dans les veines après incision) se mêle véritablement au sang du « créateur », autrement dit de l'artiste : manière comme une autre d'avoir le génie (de la sculpture) dans le sang, et qui semble nous rappeler que l'art aurait partie liée – sinon avec les dieux forcément, du moins avec la mort[25] – et d'abord, qui sait ?, avec cette part inconsciente de la création artistique commune aux artistes d'Occident comme à ceux d'Afrique noire (ou d'ailleurs), en l'occurrence : à l'un de la rue Hippolyte-Maindron, à un autre de Gbakpoulona.

Le lion, le serpent, le chasseur

Le 6 janvier 1996, au matin, Tyohèpté m'avait en effet parlé de l'usage de certains *thil-bia*, tandis que j'avais auparavant répondu à quelques-unes de ses questions concernant la sculpture au « pays des Blancs », intérêt du reste partagé par tous les sculpteurs rencontrés. Comme pour chacun de nos entretiens, nous étions devant son *thilduu*. À un moment, cessant ses explications, il y est entré puis ressorti avec une canne en bois, taillée et sculptée de sa main, plus particulièrement à hauteur du manche où sont représentés un lion, un serpent et un chasseur. Il l'a glissée entre mes mains, demandant que je la regarde, puis a repris ses explications sur l'usage et la fonction des *thil-bia*. Tout en poursuivant notre conversation, je regardai cette canne, admirablement sculptée (à n'en pas douter, raison pour laquelle Tyohèpté, tout à fait conscient de son talent et des qualités particulières de cette canne, l'avait soumise à mon appréciation), puis la tenant à l'horizontale, afin de l'apprécier sous un autre angle, j'en remarquai les aspects et formes ithyphalliques. Je me gardai de n'en rien dire, et quand il me demanda ce que j'en pensais, je répondis : « Je la trouve très belle », cherchant à ce qu'il m'éclairât sur la signification de la « scène » représentée sur le manche.

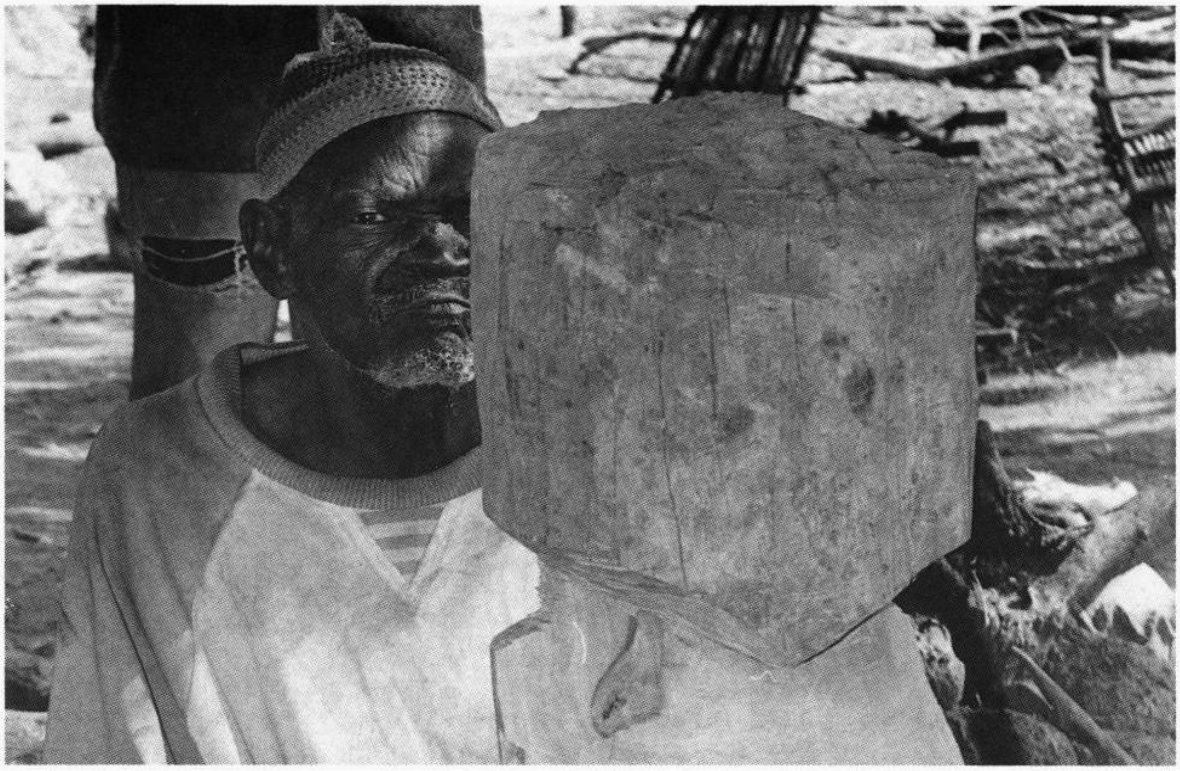
Cette canne, c'est *thil* Maassé – cependant qu'il charlatait un matin dans son *thilduu* – qui lui a dit de la sculpter afin d'être protégé lorsqu'il

---

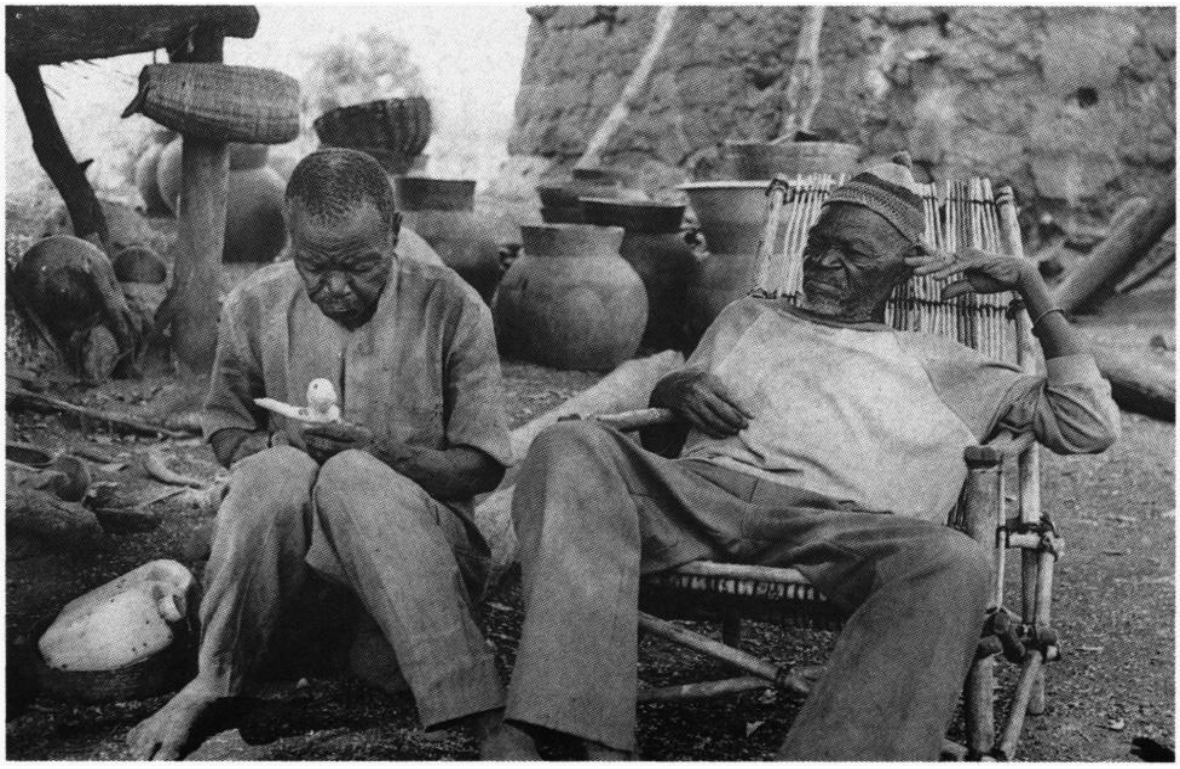
Djibouti auprès du jeune Mamadou Keyta (Malinké de la région de Bamako), le nommé Mako Dyara, célèbre chanteur mort quelques années auparavant à l'hôpital de Bamako, passait pour avoir appris ses chansons d'un esprit féminin qu'il aurait rencontré un jour qu'il était dans la brousse. » Ce qui est ici vrai pour le mot, l'est donc également pour cette autre poésie : la sculpture.

24. Le *gyur* est le plat quotidien tout au long de l'année. Il est composé de petit mil *(gyubo)* réduit en farine avant d'être consommé sous forme de galette. Le *gyur* se mange accompagné de diverses sauces. En Afrique de l'Ouest ce plat est désigné du terme générique *tô*.

25. Pour être bref, disons que chaque *thil* est le génie sous couvert duquel un ancêtre peut revenir à certains de ses descendants. Aussi le *thil* est-il le « représentant » d'un défunt – défunt au monde des vivants car son « double » (le *thuu*) continue de vivre au pays des morts *(khindi-duo)*.

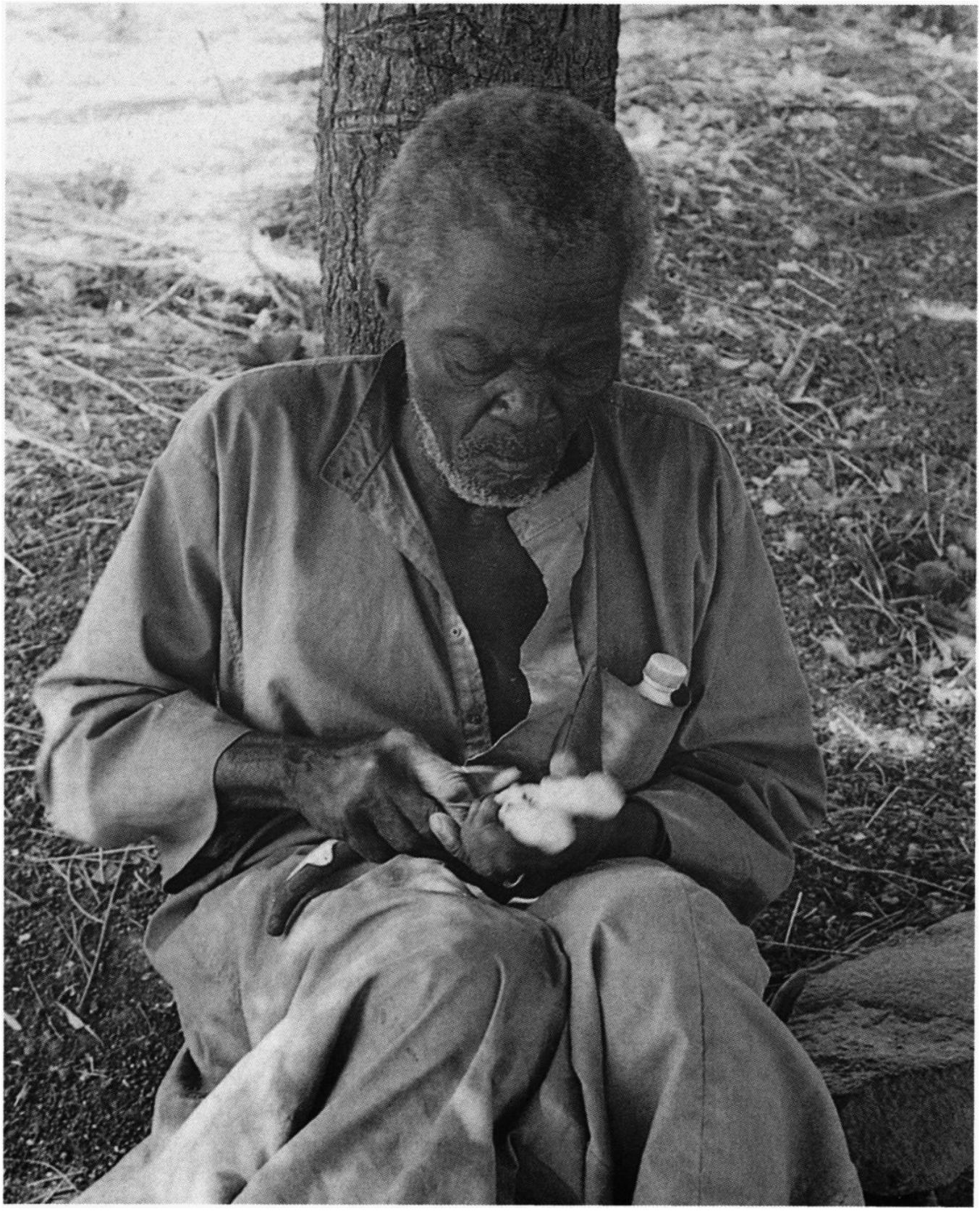


Tyohèpté Palé et l'une de ses œuvres, Gbakpoulona, janvier 1999. *(Cliché Julien Bosc.)*

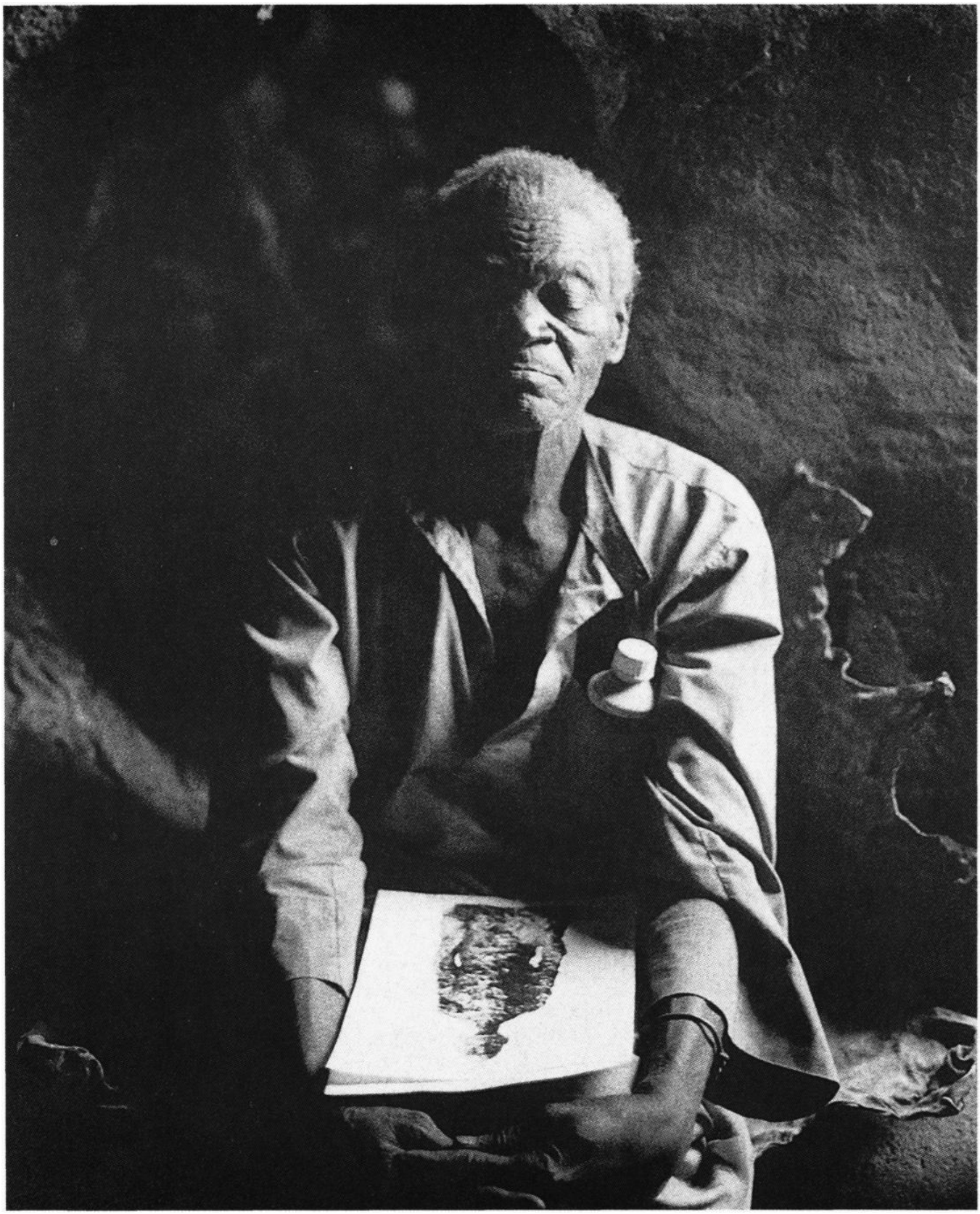


Le maître et son élève, Tyohèpté regardant le travail de son frère Tyadoné Hièn, Gbakpoulona, janvier 1999. *(Cliché Julien Bosc.)*

Alberto Giacometti dans son atelier de la rue Hyppolite-Maindron, Paris XIVe, 1954.
(*Photo Denise Colomb*, © Ministère de la Culture - France.)



Tyohyèpté Palé, sculptant devant chez lui, à Gbakpoulona, décembre 1996. *(Cliché Julien Bosc.)*



Assis devant son *thilduu*, Tyohèpté Palé regarde une photographie de *Lotar Assis (III)* sculpté par Alberto Giacometti, Gbakpoulona, janvier 1996. *(Cliché Julien Bosc.)*

s'éloignerait de chez lui, allant à des funérailles ou au marché. Trois personnages y sont, je l'ai dit, représentés : un chasseur, un lion, un serpent, ce dernier animal, considéré par les Lobi comme l'un des animaux les plus puissants de la faune, figure ici la puissance de *thil* Maassé[26]. Ce que symbolise donc la scène sculptée sur le manche, c'est la toute-puissance du serpent, autrement dit de *thil* Maassé : le chasseur avait tué beaucoup d'animaux, et un jour le lion, las de se voir, partant, privé de nourriture, tua le chasseur, se croyant à l'abri de toutes représailles puisqu'il est l'animal le plus fort. C'était cependant compter sans le serpent, complice et protecteur du chasseur, qui, en dépit de sa petite taille, s'avère supérieur au lion car, le piquant, il le tue. Autrement dit, quiconque s'attaquerait à celui qui possède *thil* Maassé en subirait aussitôt la vengeance. Donc, lorsque Tyohèpté sort avec cette canne, il signifie à ses ennemis potentiels qu'il est protégé par son *thil* (à l'apparence possible de serpent), qui, plus fort que le lion, l'est aussi plus que les hommes !

La symbolique, ou plus exactement le premier niveau symbolique de la canne étant à présent élucidé, je la lui présentai tenue à l'horizontale, et demandai à quoi elle pouvait alors lui faire penser. Dans un premier temps, « à rien », dit-il, mais, sitôt après, il pensa à un fusil, puis, très vite, regardant plus particulièrement le manche, il se mit à rire et dit que ça ressemblait au sexe d'un homme ! Ce après quoi je demandai s'il y avait déjà pensé :

> « Je n'avais pas pensé à ça ! J'avais fait mon travail comme ça. Mais maintenant je reconnais, ça ressemble à un sexe d'homme. »

Puis, après coup, il a ajouté :

> « Ça me rappelle la phrase de tout à l'heure. »

Faisant allusion à celle-ci : « Mes sculptures me permettent de rendre visible l'invisible ». Le même jour, en tout début de matinée, je m'étais en effet livré à cette sorte de « petit jeu » consistant à lui lire, après traduction de Gongone, des propos d'artistes occidentaux, afin qu'il précise avec lesquels ils pouvaient se reconnaître quelque affinité. Cet énoncé, où je m'étais permis de substituer « ma toile » à « mes sculptures » est de Bram Van Velde[27]. Sur le coup, Tyohèpté l'avait facilement faite sienne, car elle signifiait à ses yeux rendre visibles les *thila* qui appartiennent à la sphère de l'invisible.

Mais, maintenant que nous avions fait le « tour » de la canne, cette citation offrait à Tyohèpté une autre interprétation : l'invisible ne concernait

26. Concernant Maassé, voir note 22.
27. « Ma toile me permet de rendre visible l'invisible », telle est la phrase exacte chez Charles Juliet (1978 : 50).

plus les *thila*, il renvoyait à ce qu'on peut, l'ignorant, avoir en tête. Autrement dit, s'il se souvenait tout à coup de cette phrase de Bram Van Velde – avec une évidence qui n'avait pas manqué de m'émouvoir –, c'est qu'elle induisait qu'en sculptant on peut rendre visible ce qu'il y a d'invisible dans notre esprit au moment où l'on sculpte. C'est dire, pour partie : l'inconscient – celui aussi, à n'en pas douter, de la création artistique et le regard que des sculpteurs lobi posent sur des sculptures occidentales tend à l'affirmer selon des perspectives pour le moins excitantes.

Tout comme j'avais pu soumettre à l'appréciation de mes interlocuteurs ces quelques paroles de Bram Van Velde, j'avais emporté des photographies d'œuvres sculptées par des artistes occidentaux : Giacometti mais également Zadkine, Brancusi, Picasso, etc. Cette idée m'avait été suggérée par Sally Price, laquelle remarquait : « L'Homme Occidental, en pleine possession des processus de pensée analytiques conscients, peut examiner la production créatrice de ses frères moins civilisés et apprendre à les connaître. L'inverse, en revanche, n'est pratiquement jamais envisagé. De très nombreuses études sur le terrain visent à présenter à des indigènes d'une tribu ou d'une autre des spécimens artistiques de leur propre zone culturelle pour qu'ils les évaluent et les commentent, mais peu de chercheurs ont eu l'idée de recueillir les réactions de ces mêmes indigènes devant les reproductions du *Christ jaune* de Gauguin ou des fresques de la chapelle Sixtine » (Price 1995 : 60). Soit encore de *Homme et femme* ou de *Lotar assis (III)* de Giacometti.

Deux remarques liminaires s'imposent : premièrement, tous les sculpteurs auxquels j'ai présenté ces documents photographiques ont été formidablement passionnés pas ceux-ci qui leur offraient de découvrir des sculptures dont ils ignoraient, et pour cause[28], l'existence ; deuxièmement, un tel procédé débordait sur la situation ethnographique en ce qu'il impliquait un « renversement des positions » : l'ethnographié devenant l'ethnographiant et vice-versa, en sorte que mes interlocuteurs me posaient des questions sur le pourquoi, le comment de telles sculptures. Ce que je n'avais cessé de faire concernant les leurs.

Cela étant – et avec à l'esprit la réserve qu'entraîne la quasi-transformation d'une sculpture dès lors qu'elle est perçue non plus en trois mais en

28. Sur ce point nous pourrions suggérer que « le patrimoine culturel mondial » ne doive pas circuler à sens unique et, partant, ne soit pas seulement accessible à l'Occident : ainsi, de même que l'art africain est exposé en Occident, l'art de celui-ci le serait en Afrique, en sorte que des Africains auraient par exemple pu voir au Musée de Ouagadougou (et pourquoi non de Gaoua ?) les rétrospectives Giacometti ou Brancusi. Toutefois, il n'est déjà pas si mal, dirais-je, que l'exposition « Vallée du Niger », notamment présentée au Musée des Arts africains et océaniens (MAAO) en 1994, l'ait aussi été dans toute cette partie de l'Afrique à laquelle elle était consacrée – à ceci près que ce que présentait l'exposition en Afrique .../...

deux dimensions – la « lecture » que les sculpteurs lobi ont pu faire de ces œuvres a dégagé trois principaux axes d'intérêt, chacun confirmant, éclairant, voire affinant les informations déjà obtenues par des moyens d'enquête plus conventionnels (observations, entretiens).

• Premier axe : il concerne les critères de beauté propre à la statuaire ; n'ayant plus l'environnement religieux au sein duquel replacer ces sculptures (elles ne pouvaient plus être reconnues comme *thil,* bien que maintes fois, les sculpteurs m'aient demandé, découvrant la photographie d'une nouvelle sculpture anthropomorphe : « Est-ce un *thil* ? »), leur regard est d'ordre purement esthétique, ce qui permet de connaître, mieux encore que lorsqu'ils en parlent relativement aux *thil-bia,* les qualités plastiques d'ordinaire recherchées pour la statuaire, au premier rang desquelles la ressemblance, ce pourquoi de *L'homme qui marche* Tyohèpté peut dire : « Si j'avais le bois je le sculpterais. Tu vois la poitrine là ? Il l'a faite de cette façon et c'est ainsi qu'il faut faire, c'est très bien, mais la tête il s'est trompé. Il faut faire le cou plus petit. » Ça ne l'avait toutefois pas empêché d'ajouter, quelques secondes après avoir regardé la photographie : *a dabolo paa !* (le Blanc est fort !), preuve de l'admiration qu'il eut pour cette sculpture.

• Deuxième axe : il porte sur la reconnaissance du style personnel propre à chaque artiste, y compris parmi les Lobi ; nous l'avions vu avec Kaldélété qui parvenait, évidemment ai-je envie de dire, à attribuer à tel ou tel sculpteur les *thil-bia* de son *thilduu*. Ainsi, sans difficulté, les sculpteurs rassemblent d'un côté les œuvres de Zadkine, celles de Picasso d'un autre, par ailleurs celles de Giacometti – de sorte que si nous voulions tenter de savoir dans quelle zone ou village tels *thil-bia* conservés dans nos musées (ou leurs caves !) ont été sculptés et par qui, il faudrait examiner dans quelle mesure leurs auteurs, en dépit des ans, pourraient être sortis de leur anonymat dès lors qu'*in situ* on montrerait sinon leurs œuvres du moins les photographies [29].

---

n'était plus les œuvres d'art où elles avaient pourtant vu le jour, mais de grands panneaux d'informations ou avaient été collés du texte et des photos sur l'histoire de l'art africain ! Ce n'était donc « pas si mal », mais aussi mieux que rien !

29. Lors de mon dernier séjour, au mois de décembre 1998-février 1999, Madeleine Père (ethnologue qui vit à Gaoua depuis trente ans) me confia deux photographies d'une statuette lobi que lui avait envoyées le géographe Georges Savonnet, lequel a, par le passé, travaillé en « pays lobi ». Il avait acheté cette pièce en 1995 à la « foire du jambon et de la ferraille » à Vincennes et lui demanda si elle pouvait en retrouver la trace. Connaissant mes travaux (qu'elle encouragea et soutint dès leur début), Madeleine Père me confia ces documents. Chaque région du « pays lobi » développant un style particulier quant à la statuaire, j'eus l'intuition que celle-ci avait été sculptée dans la région de Passéna – où j'allais précisément quelques jours plus tard retrouver le sculpteur Tyohoulinté Hièn. En regardant ces photographies .../...

• Troisième axe : il touche à l'interprétation qui est faite de sculptures plus ou moins abstraites et où nous retrouvons d'évidence cet « inconscient qui apparaît dans toutes les cultures » (Augé 1988 : 110).

Il serait au demeurant trop long, sinon ici fastidieux, d'entrer dans le détail de ces différentes axes ; je donnerai toutefois un aperçu du troisième à travers deux exemples : *Homme et femme* et *Lotar assis (III)* – et s'il s'agit d'œuvres de Giacometti, c'est d'abord qu'elles ont été les plus appréciées par les sculpteurs lobi –, lesquels rejoignaient pour le coup mes propres goûts ou préférences.

Le couteau, la flèche, le fusil

La plupart des artistes occidentaux donnent un titre à leurs œuvres. Lorsqu'au musée nous allons les voir, nous prenons connaissance, à la lecture du cartel, de ce titre notamment, lequel, à lui seul, peut nous informer sur la signification potentielle de l'objet, ce qui, concernant des œuvres abstraites, nous permet parfois d'en saisir plus facilement le sens. C'est pourquoi il n'est en rien surprenant qu'un sculpteur lobi, en l'occurrence Tyohèpté (mais ce fut vrai pour Gbéringyilé et d'autres), soit quelque peu décontenancé lorsque je lui montre – sans en donner le titre – la photographie de *Homme et Femme*, sculptée en 1928-1929, et prétende n'y rien voir ni comprendre, à première vue. Mais, parce qu'il est captivé par ce qu'il a devant les yeux et tente de découvrir le sens de cette œuvre, il y perçoit, ensuite, un animal. Puis, louvoyant d'une interprétation à l'autre, après une trentaine de minutes environ, il considère la pointe tels une flèche, un couteau, puis un fusil, comme si chacun de ces objets était le maillon d'une même chaîne métaphorique permettant dès lors à Tyohèpté d'interpréter rapidement la partie érigée de la sculpture : il s'agit non pas d'un couteau, d'un fusil ou d'une flèche, mais d'un sexe en érection. Et, cet élément de l'œuvre étant découvert, Tyohèpté (et les autres) interprète évidemment de suite l'élément incurvé qui lui fait face : le sexe d'une femme, tant et si bien que la sculpture ne fait plus mystère, *Un Homme une Femme* font l'amour.

– le 5 janvier 1999 –, il y reconnut la main d'un sculpteur surnommé Bolo, de son vrai nom Thilmité Palé, lequel avait vécu à Passéna. Il me conseilla en outre d'aller voir l'un de ses voisins, Tyosopté Palé, qui l'avait bien connu. Je m'y rendis le jour même, lui montrai les photographies et il y reconnut lui aussi de suite le style propre à Thilmité Palé, m'apprenant par ailleurs qu'il était décédé à Moro-Moro, en Côte-d'Ivoire. Le 13 janvier 1999, à Gbakpoulona, soit à environ 90 km de Passéna, je montrai ces mêmes documents à Tyohèpté Palé. Il affirma également – et sans que mon traducteur ou moi-même ne lui soufflâmes aucun nom – que cette statuette était l'œuvre de Bolo. Cet épisode qui, je l'avoue, me procura un vif plaisir, prouve, on ne peut mieux, qu'il est sinon toujours du moins parfois possible de mettre un nom sur une sculpture d'art dit primitif jusque-là considérée comme anonyme. Un épisode digne d'une véritable méthode d'identification des sculptures africaines en somme...

Ainsi est-ce par l'association progressive d'éléments symboliques (couteau, flèche, etc.) que Tyohèpté Palé en vient à comprendre l'œuvre d'un artiste occidental. Voilà qui tout en nous renvoyant à la canne et au serpent, ne laisse pas non plus de rappeler « cet inconscient qui apparaît semblable dans toutes les cultures », comme l'écrit Marc Augé, ajoutant : « Roheim écrit : "Il y a des différences dans le moi et dans les mécanismes de défense, mais pas dans le ça". Roheim ne croit pas, comme font, dit-il, Jung et Freud, que les symboles soient hérités et que chaque humain reçoive en héritage le symbole du *serpent* comme *pénis* et de la caverne comme vagin mais il affirme "que la disposition à former des symboles est héréditaire et que le symbolisme lui-même est fondé sur la situation mère-enfant". C'est à partir de cette situation, de cet environnement libidinal, que se développerait notre tendance à investir l'environnement de notre libido, d'où découle, entre autres, la nécessité de considérer tous les objets érigés ou pénétrants comme des symboles mâles et tous les objets récepteurs comme des symboles femelles » (Augé 1988 : 110-111 ; mes italiques).

À cette citation, pourrait être adjointe cette autre écrite quelque vingt-sept ans plus tôt : « En effet, selon l'apparence, à tous les yeux, l'érotisme est lié à la naissance, à la reproduction qui sans fin répare les ravages de la mort » (Bataille 1961 : 22). Cette phrase de Georges Bataille, écrite à propos de *La scène du puits* de la grotte de Lascaux, renvoie, si j'ose dire, dos à dos, l'érotisme (la naissance, la reproduction), la mort (le cadavre, le silence) et l'art (peinture, sculpture...). La mort, c'est dire la disparition du corps, l'extinction de la voix, l'irrévocable effacement du visage : c'est ce qu'il y a de plus effarant, inacceptable. Raison pour laquelle, semble-t-il, l'homme a eu besoin de l'art, d'un art qui cherchât la ressemblance avec l'homme – ou son souvenir. Pour ce qui est de la statuaire lobi, cela expliquerait, me semble-t-il, pourquoi l'homme a effectivement besoin que les *thila* – ces intermédiaires entres les vivants et les ancêtres d'une part, le dieu créateur d'autre part, les uns les autres participant d'un monde invisible, inconnu, obscur, celui du pays des morts pour les premiers, celui du ciel, de la foudre pour le second –, que les *thila*, donc, leur soient aussi proches, semblables, ressemblants qu'il est possible, et de telle sorte que passant de la sphère de l'invisible à celle du visible ils aient cette « apparence » humaine qui les révèle non plus lointains, nocturnes, dangereux, mais familiers, de plain-pied dans ce monde d'ici-bas où la mort menace sans relâche et contre laquelle les *thila* et leur part visible, les *thil-bia*, aident précisément soit à en retarder l'échéance, soit plus souvent à alléger ce qui la rend inéluctable en cela même qu'elle lui est immanente : la vie, la vie qui précède la disparition du corps, chemin du jour à la nuit, passage du visible à l'invisible. L'inverse, en somme, du chemin des *thila* qui

grâce aux sculpteurs passent de l'invisible au visible, manière « d'échange de bons procédés » où l'art, décidément fidèle à lui-même, tenterait de conjurer la mort. Et, peut-être aussi, en rendant la mort aussi belle que possible, aussi ressemblante que possible à l'homme – avant la mort : tout comme s'il fallait se l'approprier afin de la craindre moins. Pour cette raison, notamment, il n'est pas étonnant que l'érotisme et par ailleurs la naissance aient partie liée avec l'art, consciemment ou non, tant et si bien que tenté de décentrer la phrase de Georges Bataille, j'écrirai à mon tour : « à tous les yeux, l'érotisme est lié à la naissance, à la *production – artistique* – qui sans fin répare les ravages de la mort ».

Face à cette part d'inconscient qui serait universelle, quant au symbolique, il semble bien que l'on puisse également parler d'une « universalité de l'émotion esthétique »[30], sans qu'il s'agisse pour autant d'une attitude ethnocentrique ou tendant à nier les particularités propres à chaque culture non plus qu'à chaque individu. C'est ce que, au demeurant, laisseraient penser les réactions d'artistes lobi face à ce qui est à mes yeux (mais pas seulement) l'une des plus belles œuvres de l'art moderne occidental, *Lotar assis (III)*, dont la reproduction a fait l'unanimité de ceux qui l'ont vue : elle a toujours été désignée comme la plus belle parmi celles que je leur ai présentées. Quand Tyohèpté Palé l'eut entre les mains, il l'a regarda longuement en silence, claquant parfois la langue contre le palais tel qu'il le fait toutes les fois qu'il réfléchit, qu'il est attentif ou impressionné par quelque chose, jusqu'à ce que Gongone lui demandât comment il la trouvait. Sans détacher son regard de la photographie, il répondit : *dè boorè... dè boorè* (c'est beau... c'est beau), ajoutant peu après que ça ressemblait à un homme qui regarde quelque chose de dangereux ou d'inquiétant, peut-être quelqu'un qui est mort...

Ensuite, il me demanda comment était faite cette sculpture, comment l'artiste s'y était pris.

Et, pour finir, il me posa quelques questions sur cet homme, Alberto Giacometti, dont il s'était dit, regardant *Lotar assis (III)*, que pour sculpter une statue comme celle-ci, il devait être seul et bien triste.

Ainsi, regardant la sculpture d'un artiste occidental, Tyohèpté Palé s'attachait à comprendre l'œuvre, sa signification, la technique et les procédés

30. Se montrant quelque peu réservée sur « l'universalité de l'émotion esthétique », Sally Price (1995 : 61) écrit : « Il me semble que les partisans de l'universalité de l'émotion esthétique ont assujetti leur théorie à un corollaire implicite et potentiellement dérangeant que l'on pourrait résumer ainsi : alors que les sociétés Primitives, tout comme les Nôtres, peuvent donner lieu à des chefs-d'œuvre artistiques indubitables, et alors que par leur seul pouvoir d'émotion esthétique, les Chefs-d'œuvre Primitifs traversent les barrières culturelles et linguistiques pour atteindre les amateurs d'art occidentaux, les membres mêmes de ces sociétés primitives (y compris les plus doués d'entre eux) sont eux désavantagés [...] dans leur participation à des expériences esthétiques surpra-culturelles. Cette nuance vient rarement troubler le ronronnement du discours sur l'universalité-de-l'esthétique. »

de sa réalisation, mais ne s'en interrogeait pas moins sur *l'homme* qui l'avait créée. C'est, nous en conviendrons, le parfait exemple de ce que devrait être une démarche ethnographique, laquelle, en matière d'art notamment, devrait s'attacher autant aux œuvres que « donner quelque idée des hommes qui les ont faites et de ce qu'ils avaient en tête » (Leiris 1996 : 1094).

Toutefois, il est vrai qu'il ne s'agissait pas pour Tyohèpté de savoir si la sculpture des Blancs pouvait être considérée tel un art à part entière (art quelque peu différent du sien, art parmi d'autres) et si, pareillement à lui, un artiste occidental pouvait avoir un quelconque *génie* !

L'ethnologue, le musée, le marchand

En conclusion de cette étude, j'aimerais tenter d'apporter, ou de conforter certaines idées concernant le futur « Musée des arts et des civilisations » (MAC). Mais, auparavant, je voudrais renvoyer à ces quelques notations, écrites en 1929, qui demeurent d'une troublante actualité : « À côté de l'instrument exposé doit figurer une photographie du joueur de celui-ci ; l'objet muet, et sa position entre les mains de qui l'éveille et soudain la multiplie. Mais, dans un musée d'ethnographie, la reproduction photographique n'a pas cette seule utilité : doublée toujours de son synonyme – le phonographe –, elle nous conserve de plus l'idée d'instruments tels que le joueur y est tout, que par ses soins la nature devient source directe de sons » (Schaeffner 1929 : 252).

À relire aujourd'hui ce texte, dont les principes d'exposition (ils mettent l'accent sur l'intentionnalité du geste) valent à mes yeux pareillement pour la sculpture (et aussi pour les arts du corps, la poterie ou la vannerie), nous pressentons, de suite, qu'il enseigne ou, plus justement, rappelle ce que devrait effectivement être un musée d'ethnographie, lequel ne se contenterait pas d'exposer des œuvres d'art, mais – dans un même temps et, partant, dans un même lieu – *présenterait* ceux qui les ont créées, ainsi que l'environnement culturel au sein duquel elles virent le jour.

En outre, il semble que si ces principes, énoncés par André Schaeffner, ont été mis en pratique au Musée d'ethnographie du Trocadéro, puis au Musée de l'Homme, ils ont très vite été détournés au point de n'en plus être qu'une caricature, le diorama tenant lieu de contextualisation. En revanche, paradoxalement, ils ont trouvé quelque écho dans des musées d'art moderne – c'est entendu : de l'art moderne d'Occident. Lors d'expositions, de rétrospectives, il est fréquent qu'aux côtés des œuvres exposées soient vendues toutes sortes de publications : biographie(s) de l'artiste, mémoires et correspondances de celui-ci (si elles existent), témoignages le

concernant, etc. Et, de plus en plus souvent, à la fin de l'exposition – à mi-chemin parfois – un ou plusieurs documentaires nous font voir l'artiste au travail, entendre sa voix, découvrir sa silhouette, son visage – tout comme si les œuvres ne se suffisaient plus à elles seules, qu'il faille connaître l'artiste (et ses intentions) pour les saisir, les apprécier davantage. Pourtant, ces œuvres ne nous viennent pas d'un *ailleurs* duquel les formes et l'environnement où elles s'élaborent nous seraient étrangers ; elles sont au contraire mises au jour dans un cadre culturel qui nous est familier : il est celui où nous vivons, avons grandi et dont on nous a instruits, fût-ce sommairement, à l'école par exemple (à la radio, à la télévision à présent). Bref ! Que nous en ayons conscience, ou non, nous sommes sinon conditionnés du moins formés, éduqués de maintes manières pour voir, apprécier, comprendre ces œuvres – ce qui présida à leur avènement ne nous est pas inconnu, tel que cela peut l'être pour Tyohèpté Palé découvrant *Homme et Femme*, ou pour nous autres regardant une sculpture africaine dont le sens nous échappe.

Donc, face à l'abondance d'informations concernant et l'artiste, ses œuvres, et son environnement culturel dès qu'il s'agit d'art occidental, la situation semble, paradoxalement, tout à l'inverse pour ce qui est de l'art africain et de l'art primitif en général : non seulement l'anonymat des artistes continue d'être trop fréquemment de mise, mais le milieu d'origine où ils ont créé leurs œuvres, de même que la fonction de celles-ci restent méconnus de la plupart.

Aussi est-ce pour ces œuvres que des efforts – à tout le moins équivalents à ceux dont bénéficient art et artistes occidentaux – devraient être déployés quant à leur mise en place, ou en scène, dans l'espace du musée où, pas plus ici que là-bas, il n'y aurait de raison pour que soient indépendamment pensées qualités plastiques *et* valeur fonctionnelle. S'il est heureux que les idées d'André Schaeffner aient été reprises et généralisées par les musées d'art moderne (sans que leurs conservateurs en eurent forcément conscience), il est regrettable qu'elles l'aient si peu été par les musées d'ethnographie où elles demeurent si souvent « lettre morte », et où c'est à la lumière de la seule conception occidentale de l'art que sont considérées nombre de ces œuvres – œuvres dont « les figures nous tiennent en respect, [...] portent en elles leur distance et révèlent leur être profond. Dénudées, démasquées, c'est alors leurs doubles inconnus qui se découvrent. Leur attitude hiératique trahit une insensibilité souveraine. Elles échappent à notre compréhension, repoussent nos élans. Elles ne nous dédaignent pas, elles nous ignorent et nous dominent. On les dirait fichées sur leur socle pour l'éternité, enracinées à leur rocher. La gravité de leur maintien, l'ascétisme de leur geste et ce regard qui traverse le temps,

qui nous traverse sans s'infléchir, sans soupçonner notre opacité et notre stupeur, leur donnent l'apparence de divinités » (Dupin 1991 : 29). Ces œuvres que le poète Jacques Dupin ressent si proches du divin n'ont pas été créées par un artiste africain, mais par Alberto Giacometti, comme quoi, l'art d'Occident, y compris l'art moderne ne renverrait pas uniment à lui-même, mais au divin : une autre raison, peut-être, pour imaginer que les arts africains devraient être, à la limite, exposés au musée d'art moderne[31]. Ou, dans un musée qui serait moderne, et utiliserait toutes les techniques à disposition afin qu'aux côtés des œuvres exposées, l'on puisse – tant par le cartel, la photographie que le documentaire, des ouvrages ou des supports multimédias – sortir l'artiste africain de son anonymat tout en mettant en perspective les moments biographiques qui ont pu, de telle ou telle manière, orienter ses choix esthétiques ; et afin que l'on puisse, aussi, avoir une connaissance – qui ne fût pas seulement de principe – du contexte qui suscita l'avènement de ces œuvres d'une part, l'usage auquel elles étaient destinées d'autre part – d'autant plus efficacement, au reste, qu'elles étaient belles.

En ce sens, les tentatives et approches ne manquent pas, et à entendre les déclarations – d'intention ? – d'aucuns, on serait en droit de souhaiter que le futur Musée des arts et des civilisations, ne délaissât pas en court de route quelques-unes des directions qui – tel un écho aux idées d'André Schaeffner (preuve, s'il était besoin, que l'on a décidément peu progressé depuis !) – président à son élaboration, notamment celle-ci, non pas d'un ethnologue, mais (c'est un comble !) d'un des plus célèbres collectionneurs parisiens : « Les objets ou séries d'objets seront présentés par zone géographique, puis regroupés thématiquement autour d'un même sujet. Il existera bien sûr des thèmes transversaux. On tâchera de montrer comment un artiste a proposé, à travers une démarche artistique souvent originale, une identité à son groupe. Une iconographie – gravures ou photos – et un texte synthétique apporteront un éclairage supplémentaire aux visiteurs. À côté du grand art, l'art au quotidien et l'art populaire ne seront pas oubliés. Par ailleurs, le cinéma avec une programmation renouvelée et la musique avec la création d'un véritable salon de musique seront des points forts de ce nouvel établissement »[32]. Nous ne pourrions souhaiter mieux ! Toutefois, il est pour le moins regrettable que l'auteur de ces lignes, Jacques Kerchache, aujourd'hui « conseiller scientifique de la Mission de préfiguration du Musée des arts et des civilisations », s'attache à choisir –

31. Alors que naissait le projet de restructuration du Musée de l'Homme, Jean Jamin déclarait à propos des arts dits primitifs, dont les « plus beaux spécimens » devaient être exposés dans une salle du Musée du Louvre : « À la limite, on devrait les mettre au musée d'Art moderne » (*Libération*, 8 octobre 1996).
32. Jacques Kerchache (*Le Monde*, 9 octobre 1996).

selon des critères uniquement esthétiques et, au demeurant, des plus subjectifs – un certain nombre de pièces relevant des arts primitifs (ou « premiers » !), afin qu'elles soient exposées, tels les chefs-d'œuvre du genre, dans le plus grand musée du monde. Autrement dit, le Musée du Louvre, où il est fort à craindre que ces œuvres seront présentées comme anonymes et à l'écart des considérations ethnographiques qui n'enlèvent rien, il s'en faut, à leur qualité plastique. Attendons de voir pour en juger.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : art africain/*African art* – ethno-esthétique/*ethno-aesthetics* – Lobi/*Lobi* – Burkina Faso – musée d'ethnographie/*museum of ethnography* – sculpteur/*sculptor*.

BIBLIOGRAPHIE

Antongini, Giovanna & Tito Spini

1993 « La maison lobi : le relevé, méthode et résultats », in Michèle Fiéloux, Jacques Lombard & Jeanne-Marie Kambou-Ferrand, eds., *Images d'Afrique noire et sciences sociales : les pays Lobi, Birifor et Dagara (Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Ghana)*. Paris, Karthala-Orstom (« Hommes et Sociétés ») : 143-157.

Augé, Marc

1988 *Le dieu objet*. Paris, Flammarion.

Barbier, Jean-Paul

1998 « Présentation », *Picasso l'Africain*. Genève, Musée Barbier-Mueller : 11-14

Bataille, Georges

1930 « L'art primitif », *Documents*, 7 : 389-397. Réimp., Paris, Jean-Michel Place, 1991.

1955 *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève, Skira.

1957 *L'érotisme*. Paris, Éditions de Minuit.

1961 *Les larmes d'Éros*. Paris, Pauvert.

Bognolo, Daniela

1990 « Le jeu des fétiches », *Arts d'Afrique noire* 75 : 21-31 et 76 : 19-28.

1993 « Art Lobi : lecture et connaissance », in Michèle Fiéloux, Jacques Lombard & Jeanne-Marie Kambou-Ferrand, eds., *Images d'Afrique noire et sciences sociales : les pays Lobi, Birifor et Dagara (Burkina Faso, Côte-d'Ivoire et Ghana)*. Paris, Karthala-Orstom (« Hommes et Sociétés ») : 379-396.

Bonnefoy, Yves

1991 *Giacometti*. Paris, Flammarion.

Clifford, James

1996 *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Traduit de l'américain par Anne-Marie Sichère. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (« Espaces de l'art »). (Éd. orig. *The Predicament of Culture*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.)

Coquet, Michèle

1990 « Quiproquos. À propos d'esthétique africaine », *Journal des Africanistes* 2 (60) : 53-64.

Cros, Michèle

1990 *Anthropologie du sang en Afrique*. Paris, L'Harmattan.

De Heusch, Luc

1995 « En guise d'introduction : pour ouvrir la question du sens », *Objets-Signes d'Afrique*. Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon : 9-16.

1998 *Mémoire, mon beau navire.* Arles, Actes Sud.

Delange, Jacqueline

1967 *Arts d'Afrique Noire. Introduction à une analyse des créations plastiques.* Paris, Gallimard.

Dupin, Jacques

1991 *Alberto Giacometti, textes pour une approche.* Tours, Fourbis.

Dupuis, Annie

1995 « Compte rendu de *Trésors cachés du Musée de Tervuren,* Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, mai-novembre 1995 », *Gradhiva* 18 : 103-105.

Fiéloux, Michèle

1993 *Biwanté, récit autobiographique d'un Lobi du Burkina Faso.* Paris, Karthala.

Giacometti, Alberto

1990 *Écrits.* Paris, Hermann (édition établie et présentée par Michel Leiris & Jacques Dupin).

Hollier, Denis

1991 « La valeur d'usage de l'impossible », Présentation à la réédition de *Documents* 1. Paris, Jean-Michel Place : VII-XXIV.

Jamin, Jean

1985 « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », in Jacques Hainard & Roland Kaehr, eds., *Temps perdu, temps retrouvé.* Neuchâtel, Musée d'Ethnographie : 51-74.

1996 « Du beau musical », *Gradhiva* 20 : 95-99.

1998 « Une société cousue de fil noir », *L'Homme* 145 : 205-220.

Juliet, Charles

1978 *Rencontres avec Bram Van Velde.* Montpellier, Fata Morgana.

Kambou-Ferrand, Jeanne-Marie

1993 « Être Lobi, ça se mérite », in Michèle Fiéloux, Jacques Lombard & Jeanne-Marie Kambou-Ferrand, eds., *Images d'Afrique noire et sciences sociales : les pays Lobi, Birifor et Dagara (Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Ghana).* Paris, Karthala-Orstom : 544-547.

Laburthe-Tolra, Philippe

1992 « Afrique, du respect de son art comme chiffre absolu », *Journal des Africanistes* 2 (62) : 127-134.

Leiris, Michel

1930 « L'œil de l'ethnographe (À propos de la Mission Dakar-Djibouti) », *Documents,* 7 : 405-414. Repris dans *Zébrage.* Paris, Gallimard, 1992 (« Folio essais ») : 26-34.

1948 *La langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français).* Paris, Institut d'ethnologie (« Travaux et Mémoires » 50). Réimp., Paris, Jean-Michel Place, 1992.

1964 *Miroir de la tauromachie,* précédé de *Tauromachies.* Paris, GLM. Rééd. Montpellier, Fata Morgana, 1981. [Éd. orig. 1938.]

1967 « Le sentiment esthétique chez les Noirs africains », *Colloque sur l'art nègre.* Paris, Éditions Presses africaines : 331-346.

1992 *Journal 1922-1989.* Paris, Gallimard. Édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin.

1996 *Miroir de l'Afrique.* Paris, Gallimard (« Quarto », édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin).

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La pensée sauvage.* Paris, Plon.

Meyer, Piet

1981 *Kunst und Religion der Lobi.* Zurich, Museum Rietberg. Traduction française non publiée par Aurelio Adelfio Mizushima.

Paulme, Denise

1992 *Lettres de Sanga à André Schaeffner.* Paris, Fourbis.

Père, Madeleine

1988 *Les Lobi, traditions et changements.* Laval, Siloë, 2 vol.

Price, Sally

1995 *Arts primitifs, regards civilisés.* Traduit de l'américain par Geneviève Lebaut. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (« Espaces de l'art »).

Schaeffner, André

1929 « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents* 5 : 248-254. Réimp., Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Somé, Roger

1990 « Esthétiques africaines ou Esthétique africaine », in *De L'art nègre à l'art africain.* Arnouville, Raoul Lehuart Éditeur : 100-107.

1992 « Autour de "l'Esthétique africaine"», *Journal des Africanistes* 62 (1) : 113-126.

1993a « À propos des fétiches lobi », *Arts d'Afrique noire* 85 : 27-32.

1993b « La statuaire lobi et dagara du Burkina Faso, question d'esthétique », in Michèle Fiéloux, Jacques Lombard & Jeanne-Marie Kambou-Ferrand, eds., *Images d'Afrique noire et sciences sociales : les pays Lobi, Birifor et Dagara (Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Ghana).* Paris, Karthala-Orstom : 399-412.

RÉSUMÉ/*ABSTRACT*

Julien Bosc, *Les sculpteurs et leurs génies. Approche ethno-esthétique de la statuaire lobi.* — Suivant la notion d'ethno-esthétique plus particulièrement définie par Michel Leiris, cet article réfute la validité d'une perception *ou* esthétique *ou* fonctionnelle de l'art africain. Les enquêtes de terrain à l'origine de ces recherches ont été conduites dans la région de Gaoua, au sud-ouest du Burkina Faso, auprès de sculpteurs lobi, parmi lesquels Tyohèpté Palé ou Tyohoulinté Hièn. Des *intentions personnelles* qui sont les leurs, et nous intéressent avant tout, il ressort que les statuettes *(thil-bia)* sont considérées, tant par ces artistes que leurs clients, selon des qualités *et* fonctionnelles *et* plastiques – d'autant plus solidaires que la beauté d'une sculpture participe de son efficacité. C'est une des raisons pour lesquelles chaque sculpteur est *in situ* reconnu pour ses dons et son talent, tout comme en Occident. Ici ou là, en dépit d'une histoire et d'un environnement singuliers, les artistes ne seraient en somme guère différents : tels Tyohèpté Palé et Alberto Giacometti qui partagent de semblables représentations symboliques à même de donner forme et sens à leurs œuvres, rappelant que l'art, d'où qu'il soit, aurait notamment partie liée avec la mort.

Julien Bosc, *Sculptors and their Genii : An Ethno-Aesthetic Approach to Lobi Statues.* — By taking up the notion of ethno-aesthetics, especially as worked out by Michel Leiris, the validity of perceiving African art as *either* aesthetic *or* else functional is refuted. The field work underlying this research was conducted among Lobi sculptors, including Tyohèpté Palé or Tyohoulinté Hièn, in the Gaoua area in southwestern Burkina Faso. Given their *personal intentions,* these sculptors as well as their clients see statuettes *(thil-bia)* as having *both* functional and plastic qualities, which are all the more interdependent in that a sculpture's beauty is a factor in its efficacity. For this reason, among others, each sculptor is *in situ* recognized for his talents, just like in the West. Despite different histories and environments, artists, in Africa and in the West, turn out to be much alike. For example, Tyohèpté Palé and Alberto Giacometti share similar symbolic representations that can give form and meaning to their works, thus reminding us that art, wherever it exists, is bound up with death.