

SE MONTRER DOGON Les mises en scène de l'identité ethnique

Anne Doquet

Depuis plusieurs décennies, le mythe anthropologique dogon se fissure et une réflexion épistémologique visant à déconstruire les recherches menées dans la région s'est imposée. Néanmoins, l'image « grand public » de cette société ne semble pas affectée du même discrédit. Dans la presse, écrite comme audiovisuelle, les Dogon jouissent toujours de leur notoriété en tant que société traditionnelle, immuable et harmonieuse. Relevant à l'évidence de l'utopie, ces qualités construites dans l'imaginaire folklorique semblent fonder une sorte de spécificité ethnique et culturelle. Ces représentations perdurent dans la littérature vulgarisatrice, qui au fil du temps reproduit le même discours enchanteur. Alors la question se pose de leur maintien *in situ*, les visiteurs se pressant en pays dogon pour y recueillir les derniers vestiges d'une Afrique authentique menacée de disparition.

Éphémères ou prolongés, les regards extérieurs engagent chez toute population observée une présentation de soi et donc une mise en scène. Le succès durable de la société dogon suppose la coïncidence entre l'objet de la quête des visiteurs et ce qu'ils croient constater au cours de leurs pérégrinations : les Dogon se montrent bien dogon. Avant de poser la question des mises en scène nécessaires à cette correspondance, il paraît donc important de mesurer les avantages que les interlocuteurs locaux des touristes, des ethnologues ainsi que de nombreuses agences de coopération internationale peuvent trouver à préserver une identité ethnique spécifique aux yeux des étrangers. Les procédures de représentation de cette identité pourront alors éclairer l'allure actuelle de l'identité dogon, en lien avec le caractère ethnique que beaucoup parmi les touristes lui prêtent.

Enjeux de la pérennité de l'image ethnique

En s'appuyant sur une classification arbitraire qui, dans une finalité de domination, avait démonté de vastes ensembles socio-politiques pour procéder à un découpage des populations, l'anthropologie africaniste a souvent interprété ces dernières en termes d'ethnies, les érigeant en autant d'entités closes fondées sur une tradition originale. En pays dogon, la mise en valeur de spécificités culturelles a suscité un foisonnement exceptionnel d'écrits ethnologiques qui ont fait de ce peuple l'archétype des sociétés traditionnelles africaines. Métamorphosés sous la plume d'anthropologues français en savants détenteurs d'une riche et profonde cosmogonie, les Dogon bénéficient d'une image exceptionnelle auprès du public occidental. Parallèlement, les intermédiaires dogon de cette construction se sont montrés complaisants dans le processus d'ethnologisation de leur culture, leur résistance apparente s'avérant souvent un moyen de susciter l'intérêt des chercheurs pour le caractère prétendu ésotérique de leur savoir. Les intérêts qu'ils ont pu percevoir dans l'ethnisation de leur culture sont pluriels.

Cette prise de conscience de la médiatisation de leur culture ne concerne les individus dogon que de façon inégale. Si le pays dogon couvre un vaste territoire s'étendant du sud-est du Mali au Burkina Faso, un village a été l'objet d'un intérêt nettement plus important que les autres, tant au niveau de la recherche anthropologique qu'au niveau du tourisme. A cheval sur la falaise sud et la plaine dans la région dite Bombou, le village de Sangha constitua le point d'arrêt de la fameuse mission Dakar-Djibouti, première mission ethnographique française qui de 1931 à 1933 traversa quinze pays d'Afrique afin d'enrichir les réserves du Musée du Trocadéro et d'affermir la spécificité de la démarche de l'anthropologie, discipline alors balbutiante. C'est à Sangha que la mission s'arrêta en 1931 et que Marcel Griaule, à sa tête, fut pris d'un coup de cœur pour la culture dogon. C'est à Sangha encore que se succédèrent les différentes missions scientifiques conduites par Griaule et ses successeurs, puis qu'arrivèrent ensuite les touristes en mal d'exotisme. Le terme « dogon » employé ici correspond au village de Sangha et à sa périphérie, zone où les contacts avec les étrangers sont permanents. L'apport financier des missions ethnologiques a entraîné une amélioration des conditions de vie des habitants, concrétisée par la construction en 1950 du barrage de Sangha à l'instigation de Marcel Griaule. Le rôle de médiateur politique qu'a tenu ce dernier entre les Dogon eux-mêmes mais surtout entre eux et l'administration a également pu jouer en leur faveur. La dimension idéologique à l'œuvre dans l'ethnologisation de leur culture n'a ainsi sans doute pas échappé aux interlocuteurs des chercheurs, qui se sont montrés particulièrement actifs dans le prolongement des

enquêtes à leur sujet. Ainsi, la mise en valeur anthropologique de la culture dogon a animé un vif engouement exotique pour cette société.

L'anthropologie passionnée qu'a suscitée le peuple dogon et le caractère spéculatif de certains de ses écrits ont été discutés par différents chercheurs. Représentant du courant de l'anthropologie dynamique à l'aube des décolonisations, Georges Balandier sera le premier en France à porter un regard critique sur l'œuvre de Griaule. En 1959, il publie dans les *Cahiers internationaux de sociologie* une critique dense de cette école, lui reprochant entre autres un manque de références aux cadres sociaux objectivement observés, un privilège excessif donné aux aspects les plus ordonnés de la société et l'absence de perspective historique dans les analyses. Les détracteurs ultérieurs de Griaule reprendront et étayeront ces arguments. Le principal reproche que lui fait l'anthropologie française est l'idéalisation de la culture à laquelle aboutit une étude où se confondent l'univers mythique et la réalité sociale.

Les critiques anglo-saxonnes formulées envers son ouvrage majeur, *Dieu d'eau*, sont généralement plus poussées que celles des compatriotes de Griaule. Ce livre occupe en effet une position privilégiée dans le débat qui opposa les écoles d'anthropologie française et anglaise. Mary Douglas (1967) a la première mis en relation les résultats obtenus par Griaule avec ses intentions théoriques. James Clifford (1995 : 66-67) s'est ensuite attaché à éclairer le renversement de situation survenu à partir des fameux entretiens avec Ogotemmêli et introduit la problématique de l'important rôle des Dogon eux-mêmes dans l'évolution ethnographique des travaux de Griaule. Cependant, il limite son étude aux conditions de production du texte. Deux autres auteurs se sont penchés sur le corps textuel qu'ils ont largement remis en cause. La thèse de Dirk Lettens (1971) démontre en quoi les ouvrages parus après la Seconde Guerre ne relèveraient que d'une spéculation ethnologique. Hormis cette critique qui se voulait encore récemment la plus virulente, a paru en 1991 un article d'un hollandais, Van Beek, qui a tenté de vérifier les travaux de Griaule sur le terrain, et les confronte dans « Dogon restudied » avec les données qu'il a lui-même recueillies durant onze ans. Or ses informateurs, qui reconnaissent parfaitement les mythes publiés dans *Masques dogons*, disent ne jamais avoir entendu parler de la version relatée par Ogotemmêli. Van Beek essaie de reconstruire les composantes du mythe, démontrant l'amalgame opéré entre différentes réalités dogon et européennes. Cet important article est d'autant plus précieux qu'il est suivi des commentaires de nombreux auteurs « spécialistes » du monde dogon qui considèrent pour la plupart *Dieu d'eau* comme le produit d'une interaction entre un chercheur opiniâtre et un informateur intelligent et créatif. Au regard de ces différents commentaires, il est désormais admis que les mythes recueillis

après la guerre par Griaule et ses collaborateurs, bien que comprenant de nombreux éléments autochtones, sont des constructions.

Mais si l'ethnologie, qui dans un premier temps a favorisé sans jamais l'expliciter l'idée d'une culture intemporelle et immuable, a depuis établi son autocritique, la promotion touristique s'est elle rapidement emparée de cette construction pour faire des Dogon un des vestiges des premiers temps de l'humanité. Devenus une destination privilégiée des visiteurs du Mali, voire de l'Afrique de l'Ouest, certains villages dogon tirent de cette activité des revenus monétaires importants, bien que très inégalement répartis. Les sculptures dogon, par exemple, en tant qu'objets-référence de pureté et d'authenticité artistique, sont devenues une valeur sûre sur le marché des arts « primitifs ».

Rappelons enfin la faible considération que les autres sociétés maliennes entretiennent pour les Dogon au moment où l'ethnologie les a transfigurés. Le caractère péjoratif du terme « Habbé » (païens) que leur assignent leurs voisins peuls est à l'image de la dépréciation dont les Dogon, considérés comme de dangereux féticheurs, étaient l'objet. Cette représentation négative n'a pas totalement disparu, mais s'est manifestement nuancée, comme en témoigne l'étendue progressive du réseau de parenté à plaisanterie des Dogon, longtemps limité aux seuls Bozo et aux Songhaï. Un intellectuel dogon basé à Bamako m'a ainsi fait remarquer comment les Bambara et les Malinke entretiennent aujourd'hui avec les Dogon des relations de cousinage inconcevables il y a quelques décennies.

Une analyse détaillée permettrait sans doute d'élargir le champ des avantages que peuvent trouver les Dogon à conserver l'identité ethnique que l'ethnologie leur a prêtée, notamment au niveau des élites politiques et intellectuelles de la capitale Bamako. Nous nous intéresserons ici aux mises en scène de cette identité, en commençant par la question de leur caractère nécessaire c'est-à-dire en se demandant si de réels efforts doivent ou non être fournis pour que les villageois répondent à l'idée qu'on se fait d'eux.

L'illusion d'harmonie

Les premiers ethnographes du pays dogon ont été immédiatement frappés par l'atmosphère harmonieuse qui y régnait. Cette harmonie était ressentie tant au niveau de la vie sociale, où hommes et femmes vaquent silencieusement à leurs occupations et où les heurts apparents sont rares, qu'à celui de l'intégration architecturale des villages dans le paysage massif et paisible de la falaise. Le 23 octobre 1931, Leiris écrivait à sa femme :

« Ici la religion a un sens, car on lui demande quelque chose de précis. L'amour a un sens parce qu'il est caché. La beauté en a un parce qu'elle est involontaire. La bêtise n'existe pas car il n'est pas question d'intelligence. Rien n'est raté et rien ne manque, car il n'est pas question d'efficacité. Il n'y a ni décrépitude, ni naissance car tout est égrené dans un cycle continu » (1996 : 242).

L'harmonie du monde dogon, également qualifié par Leiris d'« océan de poésie », a de toute évidence sauté aux yeux des chercheurs, leur donnant l'impression d'atteindre une vie hors du temps, que son cycle continu préserverait de nos vices. Le fondement de cette sensation, qui n'est pas propre à Leiris mais apparaît plus ou moins explicitement dans bon nombre d'écrits, peut-être tout d'abord recherché au sein même de la société et du paysage dogon. Mentionnons brièvement le caractère pittoresque de la position géographique. L'immense paroi abrupte que constituent les falaises de Bandiagara, coupée de failles et couverte d'éboulis à la base, abrite de nombreux petits villages mêlant petites maisons de terre, greniers aux toits coniques et sanctuaires aux formes insolites, qui semblent s'intégrer naturellement dans le décor environnant. Le charme naturel et architectural des sites a sans aucun doute contribué à la perception, auprès des visiteurs étrangers, d'une aura d'harmonie flottant dans la région. Ce sentiment a pu être accentué par le déploiement de certaines conduites sociales. En effet, l'organisation de la société dogon accorde un privilège dans la vie publique aux attitudes conciliantes et respectueuses de l'usage au détriment des pulsions personnelles. Dans de multiples circonstances, les individus doivent ainsi s'identifier à l'image requise par la situation en maîtrisant les attitudes de leur personnage social. Cette théâtralisation de la vie publique crée l'image d'une conformité exemplaire à la règle, même si le dissentiment trouve son lieu d'expression dans d'autres moments. Contester ou contrecarrer les normes officielles est bien entendu possible, mais ces règles sont compensées dans un ordre social sous-jacent à la structure de surface et beaucoup moins visible que l'ordre théorique qui prévaut dans les aspects immédiatement mis en scène de la culture. Ce qui frappe au premier abord l'œil de l'étranger, c'est le consensus social. L'individu adopte publiquement une position de soumission au réseau de relations rigides dans lequel il est enserré. L'affirmation unanime d'un strict respect des hiérarchies masque ainsi les tensions et les négociations qui se déroulent. Il est de même rare que deux personnes restent officiellement sur un différend. Elles se quittent en s'étant publiquement entendues, sans être pour autant persuadées du bien fondé de l'opinion de l'autre. Aussi, si des antagonismes émaillent la vie sociale, un œil non averti ne retiendra que les aspects paisibles des relations et s'émerveillera devant les bénédictions et les salutations interminables entendues de toutes parts. On peut s'interroger sur l'aveuglement d'un certain nombre de

chercheurs qui n'auraient vu dans la société que cet ordre théorique, répétitif et immuable. L'école griaulienne a en effet fait du mythe et du symbole ses principaux centres d'intérêt et cette dimension, toujours plus valorisée au long des recherches, a pris une ampleur telle qu'elle en a finalement inhibé l'étude de la vie sociale. L'évolution des travaux de Griaule et de ses collaborateurs laisse en effet apparaître une assimilation de plus en plus nette entre monde mythique et réalité sociale, qui a eu pour conséquence d'exclure toute description véritablement ethnographique de la société. Même si le mythe n'a nulle part jamais constitué un simple reflet de la vie réelle, sa connaissance a suffi, dans le cas des Dogon, à celle de la société. Les ethnologues s'en seraient alors tenus à l'ordre superficiel de la société, composée d'actes et de propos conformes à un modèle répétitif et harmonieux, sans examiner les réalités souterraines de l'ordre social qui ne les préoccupaient pas¹.

L'observation fortement orientée des chercheurs n'aurait en ce sens pas induit de mise en scène particulière, si ce n'est celle de leur « initiation » et de leur légitimité progressive à conquérir le grade exégétique relevant d'une connaissance profonde. Les actes quotidiens des villageois ne venaient en rien contredire les cosmogonies recueillies, censées être réservées à un tout petit nombre d'initiés. Il est ainsi aisément imaginable que la présence des ethnologues n'ait produit qu'un spectacle identitaire réduit, puisque joué seulement par quelques informateurs privilégiés. Néanmoins, le regard des ethnologues s'est rapidement conjugué avec celui d'autres visiteurs, beaucoup plus avides d'images significatives.

Le phénomène touristique a débuté en pays dogon après la Deuxième Guerre mondiale pour connaître un grand essor au lendemain de l'indépendance malienne (1960). Si, à cette époque, l'image produite par l'ethnologie répondait aux nouveaux équilibres postcoloniaux, aujourd'hui, les touristes cherchent la preuve de la pérennité des traditions et viennent inconsciemment reconnaître les lieux que les illustrations des reportages sur la culture dogon leur ont donnés à voir. En pays dogon, l'objet de la quête touristique réside dans la vision de la culture et les chasseurs d'images sont pilotés par un petit nombre d'habitants qui consacrent toute leur énergie à les satisfaire. Mis à part les personnes directement impliquées dans les activités touristiques, et avant tout les guides, les villageois dogon entrent rarement en contact avec les visiteurs et vaquent à leurs occupations quotidiennes sans paraître leur prêter aucune attention. Rares sont de toutes façons les touristes qui se déplacent sans guide et les visiteurs rétifs sont généralement convaincus par un argument imparable : les villages

¹ Cette généralisation de la recherche anthropologique est délibérément abusive. Il ne faut bien entendu pas négliger le travail précurseur de Denise Paulme sur l'organisation sociale ni les écrits ultérieurs de différents anthropologues tels Jacky Bouju (*Graine de l'homme, enfant du mil*, Paris, Société d'ethnographie, 1984) ou Eric Jolly (*La bière de mil dans la société dogon*, Thèse de doctorat, Université de Paris X, 1995).

sont parsemés de lieux sacrés et interdits dont la pénétration constitue une profanation offusquante tant pour les villageois que pour les ancêtres. Appréhendant la transgression des interdits, les étrangers s'aventurent peu en dehors des chemins indiqués et empruntent en fin de compte des parcours très balisés.

La visite des édifices les plus pittoresques du village, tels les nombreux autels portant des traces de libation, les sanctuaires *bínu* aux formes les plus insolites ou encore les « maisons des femmes en règles », authentifie rapidement la réalité traditionnelle dont ils sont la preuve matérielle. Il suffit alors au guide de fournir des explications sommaires, insistant sur l'extrême religiosité du peuple, puis de commenter habilement les comportements quotidiens des villageois. Les hommes les plus âgés du village passent par exemple une grande partie de leur journée sous la case à palabres, ou *tógu nà*, que les écrits décrivent comme le lieu de règlement des affaires politiques et religieuses. Devant cet édifice, aire de repos où peuvent être tenues les conversations les plus futiles, le guide ne manque pas de mentionner la gravité des paroles des vieillards, de toutes façons incompréhensibles pour les étrangers. L'illusion d'un mode de vie ancestral peut de cette manière s'illustrer sans mise en scène particulière. Les acteurs sont les habitants dans leur comportement quotidien que le discours des guides sacralise. En s'appuyant sur des faits concrets, il n'est pas difficile de convaincre les touristes de la réalité des traditions augurée par leurs lectures préalables. Le peuple dogon répond ainsi aux attentes des touristes leurrés par le discours astucieux de leur guide. Si la visite des villages constitue le premier objectif des visiteurs, la tenue des danses masquées est également déterminante pour combler leur soif d'exotisme. L'intérêt qu'on leur porte concentre en effet tous les critères d'authenticité de la culture dogon : tradition, harmonie et immuabilité.

Le masque au cœur de l'identité ethnique

« Le premier contact fut décisif, car peu après leur installation dans le village d'Ogol-du-haut, à Sanga, les ethnographes, réveillés par des coups de fusils en pleine nuit, assistaient au spectacle grandiose des funérailles d'un chasseur. Ce fut le début pour Griaule d'une fascination pour le pays et la culture dogon, ainsi que d'une amitié profonde pour les hommes, qui devait se renforcer avec les années » (Calame-Griaule, 1996 : 11).

Le « spectacle », explique Geneviève Calame-Griaule, serait à l'origine du coup de foudre de son père pour le peuple qu'il ne cessera d'étudier tout au long de sa vie. Si la recherche anthropologique a focalisé toute son attention sur la

richesse et la profondeur des cosmogonies dogon, les masques ont sans doute joué un rôle essentiel dans l'attrait que cette société exerça sur les ethnologues. Objet du premier ouvrage de Griaule sur les Dogon, le masque fait preuve d'un dynamisme et d'une hétérogénéité qui ne le laissèrent pas insensible, même s'il ne mentionna ces caractéristiques que dans les *Remarques* finales de son livre *Masques dogons*. Exclusivement préoccupés par le mythe, les chercheurs ne lui prêtèrent ensuite plus attention. Pourtant, la mythification anthropologique des hommes a accompagné celle du masque qui est petit à petit devenu le symbole de la tradition ancestrale dogon. Le masque a constamment été utilisé dans une littérature plus élargie. L'image spirituelle des Dogon possesseurs de cosmogonies exceptionnelles s'est progressivement concrétisée dans l'image matérielle des Dogon acteurs d'une tradition immuable, celle des danses masquées. Amateurs d'exotisme de tous bords ont ainsi projeté dans l'objet la représentation utopique de la société dogon coupée de l'évolution du monde. En même temps, lorsque le masque fit l'objet d'un regain d'intérêt anthropologique, ce n'est plus qu'à la lumière des savantes cosmogonies qu'il fut réinterprété². Éclatantes de mouvements et de couleurs, les danses attirèrent l'œil des touristes et devinrent le symbole de la tradition immuable des Dogon.

Le masque, étroitement lié à l'identité culturelle, présente dans la réalité un caractère contraire à celui que le discours exotisant semble lui prêter. L'harmonie et la stabilité apparente de l'ordre social mentionné plus haut se double en effet d'espaces et de moments compensatoires qui évitent l'asphyxie de la culture et permettent son dynamisme. La rigidité des relations sociales est ainsi nuancée par des comportements qui bouleversent l'ordre établi à travers les normes et les comportements. Les danses masquées comptent au nombre de ces moments subversifs et vitaux pour le dynamisme culturel. Les masques renversent en effet les hiérarchies, au niveau des générations comme des lignages. Ils autorisent simultanément certains comportements prohibés dans la vie quotidienne. Les danses constituent par exemple un lieu d'expression de la compétitivité ou de la sorcellerie. Enfin, s'inscrivant dans un processus d'évolution permanente où émergent des figures inédites et disparaissent des éléments désuets, il figure un contre-modèle de la répétition et de l'harmonie et constitue un des ressorts de l'élan culturel, en même temps qu'un terrain d'aménagement critique des normes. Là est le paradoxe du masque folklorisé : l'objet porteur de dynamisme est devenu l'objet-symbole d'une tradition invariable. Destinées au seul regard extérieur, les mises en scène du masque gommant toute trace matérielle de modernité (les vêtements ou accessoires importés visibles – chaussures de sport, lunettes de soleil... – dans le rituel y sont par exemple absents) et correspondent à la nécessité économique du théâtre

² En particulier dans l'article de Germaine Dieterlen, « Mythologie, histoire et masques », *Journal de la Société des Africanistes*, LIX (1-2), 1989, pp. 7-38.

touristique. Les jeunes danseurs, dont l'intention est de satisfaire le public étranger, reconstituent un rituel propre à l'imaginaire colonial : aucune trace d'évolution ne transparaît dans ce folklore qui ne conserve que les moments les plus spectaculaires de la représentation. Néanmoins, la mise en scène du masque dépasse la fabrication de spectacles à l'intention exclusive du regard extérieur. Le souhait le plus cher de nombreux visiteurs reste en effet de voir les masques évoluer dans leur contexte et les habitants de Sangha, haut lieu du tourisme et de l'ethnologie, contentent là encore leur désir, comme en témoignait l'organisation, en 1994, de l'avant-dernier *dáma* dont l'annonce avait été largement diffusée sur les radios maliennes, ainsi qu'auprès des agences de voyage. Se pose alors la question de la coïncidence possible de leur regard avec la dimension diachronique et l'attitude subversive des masques.

La composition et les réactions du public peuvent en effet être déterminantes pour l'allure des danses. Or à Sangha, les évolutions formelles et thématiques des objets ont montré ces dernières années une progressive correspondance entre masques attendus et masques regardés. La possibilité de créer un masque au thème ou à la forme inédits est ainsi écartée et seuls les objets classiques figurent dans le corps du ballet. C'est dire que les mises en scène folkloriques et rituelles du masque se sont peu à peu imprégnées de la conception exogène de l'objet-symbole. En ce sens, on peut supposer qu'en s'exposant aux regards extérieurs, les jeunes villageois auraient peu à peu assimilé la vision folklorique de la tradition, qui parfois transparaît également dans leur discours. En survalorisant les récits locaux légitimant la force des coutumes, les ethnologues, relayés par les touristes, ont pu leur donner corps. La présence des chercheurs, tout comme leurs écrits, deviendraient garants du bon déroulement et de l'authenticité des traditions. Le regard scientifique, prouvant la pérennité de ces dernières, serait alors agent de l'évolution culturelle. Conceptions endogènes et exogènes du masque se sont ainsi stabilisées dans une fixité artistique, qui pourrait traduire une cristallisation identitaire. Mais au-delà de cette fixité formelle, il reste à voir si le caractère subversif s'est lui aussi évanoui au profit d'une tradition pure telle que les regards extérieurs la conçoivent. Deux récentes tenues de danses masquées permettent de discerner les effets relatifs de ces derniers.

Le premier exemple, d'autant plus significatif que la danse était effectuée en dehors de toute dimension rituelle traditionnelle, sera pris dans la région de Bandiagara. Cette ville, chef-lieu administratif du pays dogon, n'est jamais parvenue à détrôner Sangha dans son monopole touristique pour différentes raisons. La désorganisation et la mauvaise réputation des guides touristiques de cette région sont tout d'abord notoires. De plus, malgré la réfection récente de deux routes goudronnées facilitant l'accès à la falaise, une vingtaine de kilomètres sépare Bandiagara des premiers villages correspondant réellement à

l'idée que l'on se fait du pays dogon authentique. Parallèlement, Sangha, lieu d'origine du discours de fascination sur la culture dogon, offre un accès beaucoup plus direct. En 1993, suite au classement du pays dogon comme « patrimoine mondial de l'humanité », a été créée à Bandigara une Mission Culturelle, dont l'un des objectifs est de désengorger le tourisme massivement concentré à Sangha et d'impliquer les populations rurales dans l'exploitation des activités culturelles et touristiques. Un projet « Ecotourisme en Pays dogon » a ainsi été mis en place en collaboration avec le Service Allemand de Développement (DED), afin de protéger et de mettre en valeur le patrimoine culturel et naturel du site. Parmi ses actions de sensibilisation, la Mission a proposé il y a trois ans à différents villages d'organiser des festivals de masques, afin que la richesse culturelle de leurs danses, vouées à l'abandon voire déjà oubliées dans certains lieux, soient transmise à leurs enfants. Plusieurs villages ont alors entrepris la préparation de ces festivals qui se sont d'abord déroulés d'abord à Begni-Mato et Pelu, villages du plateau situés à environ 25 kilomètres de Bandiagara et surplombant la falaise, puis cette année dans le village voisin de Nombori, un des rares lieux de la falaise où, dans cette région, furent pratiquées les danses masquées. Or ce dernier village est le théâtre d'un antagonisme durable dont l'origine remonte au pacte établi entre la population autochtone *Oru*, propriétaire et maître de la terre, et la population immigrée *Aru* qui s'est emparée de la chefferie locale et donc du pouvoir politique. Ce conflit durable est régulièrement réactivé et se manifeste aujourd'hui par une très nette scission villageoise en deux clans réunis respectivement autour du nouveau chef de village et de l'ancien récemment destitué. Cette année, le déroulement du festival, étalé sur cinq jours, a constitué une véritable mise en scène de ce conflit. Le refus catégorique des jeunes de ces deux groupes de cohabiter dans l'espace scénique de la danse a imposé la constitution de deux troupes qui ont dansé alternativement. Le motif invoqué auprès des touristes étonnés fut le trop grand nombre de jeunes qui « d'habitude » (alors qu'aucune danse rituelle n'avait été exécutée depuis longtemps) dansent tous ensemble. Au fil des jours, l'illustration du conflit villageois était lisible pour l'audience locale. En fonction des affinités claniques avec le groupe de danseurs du jour, les villages voisins invités à partager l'espace répondaient inégalement, ce qui pesait sur le succès de l'un ou l'autre clan. L'absence ou une faible présence numérique des danseurs d'un village claniquement lié avec l'une des troupes donna ainsi à deux reprises des « points » à la troupe adverse. Parallèlement, la participation et les réactions du public villageois variaient selon la troupe, chacune d'elles n'étant encouragée que par la population ralliée à sa cause. Les clameurs de l'audience étaient alors étroitement surveillées par le groupe opposé. Chaque clan marquait ainsi progressivement des points en fonction des adhésions villageoises et intervillageoises et la vitalité des danses s'en ressentait nettement. Le conflit culmina au moment de la clôture du festival lorsque la scène, alors prévue pour la troupe soutenant le nouveau chef du village, fut soudainement investie par la

troupe adverse, ce qui laissa plus qu'amers les acteurs et le public du premier groupe. L'espace scénique du folklore mettait ainsi en jeu des relations sociales contemporaines. Mais si la manifestation du conflit sautait de toute évidence aux yeux de l'audience locale investie dans ces enjeux, elle n'eut aucune réalité dans l'esprit des visiteurs de passage ravis d'assister à ces scènes de tradition, ni apparemment dans celui du service de coopération porteur du projet dont un membre me dit que « la fête était extraordinaire. Tout le village était tellement content ».

Les antagonismes sociaux mis en jeu, peu visibles pour un œil non averti, passèrent ainsi inaperçus. Le cas de Nombori est d'autant plus intéressant qu'ici le caractère subversif du masque a surgi en dehors du rite, ce qui souligne les interférences possibles entre contexte cérémoniel et folklorique. Le déroulement du dernier *dáma* de Sangha à la fin du mois de mai 2002 achèvera ce tableau.

A l'instar de nombreux lieux, la ville de Sangha est depuis plusieurs années le théâtre d'un conflit brûlant qui oppose en particulier deux villages limitrophes : Ogol Dah et Ogol Leye. Depuis la colonisation (l'administration ayant effectué un transfert du chef de canton d'Ogol-Dah à Ogol-Leye), le village d'Ogol-Leye détient le pouvoir politique le plus fort (son chef de village est le plus influent de tout Sangha et un de ses neveux occupa un poste de député durant deux mandats) tandis qu'Ogol-Dah lui est supérieur en matière coutumière. Aucune cérémonie ne peut ainsi se tenir à Ogol-Leye sans l'autorisation préalable des dirigeants coutumiers d'Ogol-Dah. L'antagonisme latent entre ces deux quartiers (dont la cible principale est une puissante famille d'Ogol-Leye qui monopolise la plus grande partie des activités touristiques) s'est particulièrement accru depuis cinq ans et se matérialise régulièrement dans d'interminables litiges fonciers. Ce fut le cas récemment lorsqu'un habitant d'Ogol Leye imposa une construction proche d'un lieu sacré d'Ogol Dah considéré par les anciens de ce village comme inviolable. Face à l'impossibilité de toute négociation, les responsables des masques d'Ogol Dah ont exclu la population d'Ogol Leye de la participation à la levée de deuil (*dáma*) prévue cette année. Cette sanction rituelle induisait en même temps une sanction économique, les levées de deuil occasionnant une forte présence touristique dont la puissante famille d'Ogol-Leye tire d'importants bénéfices. Mais le conflit ne s'arrêta pas là, le rituel déclenchant de violents affrontements. Dans la nuit précédant l'ouverture de la cérémonie, les jeunes danseurs d'Ogol-Dah s'en prirent à la construction enjeu du litige. Masqués, ils ne pouvaient être dénoncés puisque l'anonymat des danseurs doit rituellement être respecté. Face à cette attaque, les villageois des deux quartiers en vinrent aux mains et on dut faire appel au préfet et aux forces policières pour calmer les tensions. Les antagonismes villageois ont donc culminé et évolué au moment de la levée de deuil, perçue dans l'esprit occidental comme un temps de gravité et de respect

où toute activité perturbatrice de l'ordre serait synonyme de profanation. Dans le discours servi aux étrangers, la scission villageoise trouva une raison d'être : un villageois d'Ogol-Leye devenu fou (et par conséquent en marge des relations sociales « normales ») avait brûlé le fétiche nécessaire à la tenue de la cérémonie. Cet argument, par ailleurs basé sur un fait réel antérieur et « réparé » depuis par des « sacrifices », illustre la manière dont l'évocation de « tradition » peut masquer les réalités sociales conflictuelles. Le même processus discursif expliquera toute démarche compétitive, en s'appuyant notamment sur les métaphores guerrières du rituel. Le sens des actions subversives des masques est de toutes façons généralement indéchiffrable pour les visiteurs. Enrobé de recours à la tradition, il peut souvent être réorienté au profit de l'image de cérémonies primordiales qui témoignent d'un ordre social et culturel immuable et harmonieux. Peu de visiteurs ont en réalité assisté au *dáma* cette année, la promotion des manifestations culturelles étant habituellement assurée par les gens d'Ogol-Leye. Néanmoins, tous les éléments étaient réunis pour que cette atmosphère belliqueuse brise l'image des Dogon. Le masque oscille ainsi entre les significations endogène et exogène qui lui sont prêtées. La mise en scène de l'identité ethnique exprime par moments, notamment par l'évolution formelle des masques, une certaine fusion des regards locaux et occidentaux sur la tradition. A Sangha, alors que les danses de l'*áva* ont toujours donné forme à des éléments apparus au fil de l'évolution de la culture, il paraît aujourd'hui inenvisageable de sculpter un masque qui n'aurait jamais figuré dans le corps du ballet. Ceux qui sont nés le plus récemment (dont les masques du touriste et de l'ethnologue !) disparaissent au profit des modèles « classiques » figurant dans tous les ouvrages. Les éléments qui témoignaient de l'extrême dynamisme de l'*áva* sont précisément ceux que les jeunes danseurs refusent aujourd'hui. L'art des masques traduit ainsi dans une certaine mesure une conception unifiante de la tradition, conception qui découle de l'orientation spécifique des travaux ethnologiques sur leur société. Néanmoins, les danses masquées de Sangha peuvent aussi montrer à d'autres moments que l'identité ne s'est pas figée sous l'effet d'un regard occidental mythificateur. Le caractère subversif des masques, étouffé sous le poids du mythe dans la littérature anthropologique, trouve aujourd'hui un lieu d'expression dans des mises en scène où se jouent des conflits sociaux contemporains. Et cette expression témoigne de la vitalité d'une culture dont les signes d'une réappropriation de la conception occidentale des traditions ne peuvent en aucun cas être traduits en terme de fixité définitive.

Le discours des anthropologues a provoqué puis entretenu la fascination de l'étranger pour la société dogon. En perdurant, il a témoigné du maintien des traditions et par suite de l'authenticité du mode de vie. Aussi, aujourd'hui, une inquiétude s'exprime-t-elle à Sangha devant le manque de relais visible de l'ethnologie griaulienne. Une certaine méfiance s'installe également face aux jeunes chercheurs animés de préoccupations autres que la « tradition ». Dans la

région où se concentrèrent les enquêtes et où le tourisme connut par suite le plus grand essor, les célébrations des rituels comme les spectacles folkloriques sont teintés de l'identité ethnique fabriquée par la discipline. Celle-ci est ainsi actrice, dans une certaine mesure, des constructions qui se jouent dans ces représentations. Mais si elle est en partie garante d'une pérennité des traditions, elle n'a pas pour autant cristallisé l'identité dogon. Elle en constitue certes un des points d'accroche, notamment pour sa mise en scène et donc pour sa construction permanente. Néanmoins, les danses masquées d'aujourd'hui montrent comment l'usage que font certains Dogon du caractère ethnique qui leur est prêtée se concilie avec des pratiques qui lui sont contraires, dans des mises en scène constitutives de leur identité contemporaine.

Références bibliographiques

BALANDIER Georges, 1959, « Tendances de l'ethnologie française (I) », *Cahiers internationaux de Sociologie*, XXVII, pp. 11-22.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1996, « Préface », in GRIAULE Marcel, *Descente du Troisième Verbe*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, coll. « Hermès », pp. 11-22.

CLIFFORD James, 1995, « Pouvoir et dialogue en ethnographie : l'initiation de Marcel Griaule », in *Malaise dans la culture*. Paris : École nationale et supérieure des Beaux-Arts, pp. 61-95.

DOUGLAS Mary, 1967, « If the Dogon », *Cahiers d'Études Africaines*, 28, pp. 659-672.

GRIAULE Marcel, 1983, *Masques dogons*. Paris : Institut d'ethnologie, n° XXXIII [1^{ère} éd. 1938].

LEIRIS Michel, 1996, *Miroir de l'Afrique* [édition établie et annotée par Jean Jamin]. Paris : Gallimard, coll. « Quarto ».

LETTENS Dirk, 1971, *Mystagogie et mystification. Évaluation de l'œuvre de Marcel Griaule*. Bujumbura/Burundi : Presses Lavigerie.

VAN BEEK Walter, 1991, « Dogon restudied (a field evaluation of the work of Marcel Griaule) », *Current anthropology*, 32 (3), pp. 139-158.