

Abebuu adekai chez les Ga du Ghana. Un regard anthropologique sur l'image

Roberta Bonetti



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/227>

DOI : [10.4000/actesbranly.227](https://doi.org/10.4000/actesbranly.227)

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Roberta Bonetti, « *Abebuu adekai* chez les Ga du Ghana. Un regard anthropologique sur l'image », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.227>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Abebuu adekai chez les Ga du Ghana. Un regard anthropologique sur l'image

Roberta Bonetti

- 1 Les *Abebuu adekai* – littéralement « récipients de proverbes » –, plus connus sous le nom de *fantasy coffins*, sont des cercueils-sarcophages utilisés principalement par les Ga (Accra) pendant les cérémonies funéraires. Leur utilisation se généralise à Accra au début des années 60, peu après l'indépendance du Ghana. On attribue généralement leur origine au charpentier Seth Kane Kwei (1922-1992) (fig. 1)¹. Les thèmes d'inspiration de ces cercueils-sarcophages – graines de cacao, voitures Mercedes Benz, pirogues et bien d'autres encore² – représentent alors des aspects de la vie quotidienne connotant le prestige et l'aisance financière³.

Fig. 1. Teshie, Accra. 1987. Kane Kwei, archive historique de famille.



Kane Kwei, archive historique de famille

- 2 Ces objets ont rapidement dépassé les frontières nationales pour deux raisons essentielles. Ils ont été présentés comme œuvres d'art dans des expositions internationales et ont suscité l'intérêt des médias. C'est à travers certaines instances – expositions, biennales, musées – que ces objets rituels appartenant au monde de l'art populaire⁴ sont devenus de véritables objets d'art. Les « *fantasy coffins* » représentent donc un exemple paradigmatique de fabrication de l'art africain contemporain.

Un outil de négociation aux nombreuses facettes

- 3 L'objet de l'enquête, l'*artefact*, n'est pas appréhendé comme une réalité statique, un *produit* – dont l'illusion est amplifiée par le fait qu'il serait exposable en musée –, mais comme une réalité dynamique. Il s'agit de l'incorporation d'un processus répété et sujet à certaines variations.
- 4 Du point de vue méthodologique l'observation empirique ainsi que l'anthropologie visuelle nous ont été utiles afin d'analyser le point de vue des Ga. L'objet/*artefact* devenu objet/image a contribué à valoriser certains éléments comme l'esthétique, le prestige, la mémoire et l'action⁵. Nous avons pu dès lors comprendre les raisons pour lesquelles l'usage de cet objet – très sensiblement différent du cercueil classique – a pu se conserver et se développer.
- 5 Notre analyse, précédant les funérailles, a permis une étude approfondie non seulement de la bière elle-même, mais également des phénomènes de compétition et de prestige qui ont un rôle essentiel⁶. Notre étude montre également qu'au nombre des dépenses engagées par la famille pour les funérailles, la morgue joue un rôle considérable puisqu'elle donne l'occasion de montrer une image prestigieuse, aussi

bien du défunt que des vivants. Si la possibilité qu'offre la morgue de conserver le corps pendant une période plus ou moins longue (en moyenne entre cinq semaines et six mois) est nécessaire à l'organisation des funérailles pour rassembler la famille et arranger la *wecu*⁷ qui valorise les funérailles et le statut du défunt, elle permet en outre d'augmenter le prestige de la famille ; chacun connaissant parfaitement le coût élevé de la conservation des corps (fig. 2).

Fig. 2. Kweiman, Greater Accra Region. Enterrement de Nii Amartey Kwei II. Nii.



Photo Roberta Bonetti

- 6 Nous avons approfondi les usages et les interprétations possibles, afin de mettre en lumière les différents enjeux politiques et sociaux à l'œuvre dans les processus locaux de construction de leur réalité. Les symbolismes et le statut des *adekai* sont recréés par le biais d'actes sociaux très divers qui nous ont amené à couvrir plusieurs champs : économie, politique, esthétique (rôle de l'image en particulier).
- 7 Dans le processus de construction de la mémoire individuelle et sociale, le problème des cercueils souligne le fossé qui s'est peu à peu créé entre les générations, confrontées à un véritable conflit de mémoires. Ainsi, la chaussure Nike en forme de cercueil (symbole des jeunes nantis qui, souvent, ont émigré à l'étranger) a le pouvoir d'affirmer et de rejeter le tabouret (*stool*)⁸, représenté par les personnes âgées. De la même manière, le « cercueil-Bible » nie, tout en la reconnaissant, la force des nouvelles images issues du christianisme.
- 8 Afin de comprendre la signification d'un objet/image tel que le cercueil-Nike, il est donc nécessaire de l'étudier en relation avec d'autres objets/images avec lesquels il est en conflit. Le « cercueil-Nike » représente l'affirmation du pouvoir des nouvelles générations et de leur identité propre, en même temps qu'un attachement à une identité globale. Cette communication stratégique qui entoure les choix possibles

permet aux acteurs sociaux de montrer leur interprétation active, positive, de la modernité, source pour eux d'identité et de succès.

- 9 Téléphones portables, appareils photo (fig. 3), véhicules Chrysler dernier cri, chaussures Nike... autant d'objets de la modernité qui n'ont pas pour but de transporter dans un monde fantastique, mais qui représentent plutôt l'espace du quotidien. Tous ces éléments ont créé de nouvelles formes de sociabilité « en défiant les relations existantes, d'espace, de genre et de hiérarchie sociale »⁹.

Fig. 3. Teshie, Accra. 2002. Téléphone portable, appareil photo cercueils.



Photo Roberta Bonetti

- 10 Si l'accès à des marchandises venues « d'ailleurs » peut symboliser le succès et le pouvoir personnels, la consommation imaginaire de ces biens constitue, pour ceux qui sont exclus de la hiérarchie traditionnelle, une stratégie alternative propre à objectiver et à négocier leur prestige, ou plus simplement leur désir de réalisation¹⁰. En toile de fond, le *abebuu adeka* émerge comme un véritable enjeu symbolique de construction de la subjectivité, de conquête de l'espace social, de pouvoir et de prestige.
- 11 Notre analyse démontre que la forme moderne d'affirmation sociale par le biais de la consommation – fût-elle imaginaire – d'objets autres s'insère dans l'histoire locale où, pendant la colonisation, le prestige se rattachait déjà aux possibilités d'accumulation qu'offraient les trafics à longue distance dans la région d'Accra.
- 12 Dans ce que nous appelons *politiques de la réputation*, le cercueil conduit à une modification de l'image du défunt et de sa famille par un phénomène d'accroissement du prestige et de la renommée qui entoure les funérailles. Un code précis détermine le choix d'une iconographie plutôt que d'une autre. Chaque décision, qui résulte d'une négociation entre les membres de la famille, se trouve chargée de significations différentes et transforme les acteurs sociaux.
- 13 Un conflit de ce genre apparut lors de l'organisation de l'enterrement d'un certain Isaac T. Les raisons de la discorde portaient en l'occurrence plus sur l'aspect

symbolique que sur l'aspect économique du cercueil. D'un côté, les anciens exigeaient des enfants – ceux qui pouvaient financièrement acheter le cercueil – un symbole approprié à la position élevée du défunt, le lion, par exemple; de l'autre, les veuves du défunt exigeaient un symbole chrétien. Bien que les anciens aient alors insisté sur le fait qu'Isaac T. n'était au fond pas très versé dans la religion chrétienne, le choix se porta finalement sur un cercueil en forme de bible. Le cercueil devint ainsi le symbole de l'importance que l'Apostolic Church of Ghana, fréquentée par les veuves, revêtait dans cette communauté, de sorte que, seul, ce choix pouvait confirmer la respectabilité et le prestige de la famille¹¹.

- 14 On notera que, dans les années 80, le rapport entre les institutions chrétiennes et locales a abouti, entre autres, à une modification de l'institution de la *chefferie* comme lieu d'identité culturelle et politique. De nouvelles *chefferies* furent créées et confiées à des lettrés aisés et chrétiens ; être chrétien et *chef* représentant deux caractéristiques prestigieuses¹².
- 15 Le cercueil joue un rôle jusque dans les *politiques d'allocation des propriétés* en permettant une re-création *ex novo* de l'image du défunt qui peut s'avérer utile dans la lutte pour l'accès aux ressources. En principe, le transfert des droits d'héritage se fait après la mort du défunt et constitue la cause principale des conflits qui éclatent entre les membres de la famille après l'enterrement. L'opacité qui caractérise les structures familiales, la gestion de la propriété – jamais fixée, toujours négociable, ainsi que l'inaliénabilité des terres – appartenant – de fait – aux ancêtres – créent des situations extrêmement conflictuelles dans le cadre d'une succession.

Fig. 4. *Stool* cercueil.



Photo Roberta Bonetti

- 16 La symbolique des cercueils démontre que le profil du *chef*, matérialisé par des symboles comme les éléphants, le tabouret (*stool*), les lions est, de fait, négociable : on peut voir ainsi non seulement des « cercueils-Nike » opposés à des « cercueils-stool »,

mais également des « cercueils-stool » s'opposer entre eux (fig. 4). Un vieux chef de Teshie nous a affirmé :

« Les gens achètent des cercueils très coûteux et rien au monde ne pourrait les en empêcher, à cause de questions qui touchent à la nécessité de s'afficher [...]. Si ma mère veut être enterrée dans un cercueil en forme d'avion, il n'y a pas de problème. Mais quand c'est un *chef* ou un homme d'État qui meurt, il faut choisir des modèles appropriés, ce qu'on appelle un *particular design coffin*. Mais si on choisit un de ces cercueils pour toi et que tu ne fais pas partie d'une certaine catégorie de la société ou que tu n'as pas encore atteint cette position, les gens protesteront, parce que tu n'es pas la personne qu'il faut avec les caractéristiques qu'il faut pour être enterrée dans un tel cercueil. [...] C'est pour ça qu'il est important que chacun choisisse son propre cercueil.¹³ »

- 17 Dans un cas comme celui-là, le cercueil est à la fois un détonateur et un instrument de communication d'une efficacité immédiate. Il permet à la famille du défunt de revendiquer certains droits qui peuvent être négociés dans un climat de conflictualité plus ou moins ouverte ; ce qui compte est déterminé en grande partie par le risque encouru à présenter une certaine image de soi.
- 18 Il est possible de « tricher avec le cercueil », si certaines conditions le permettent (soutien populaire, prestige et succès légitimes pour le défunt). Quoi qu'il en soit, c'est l'avenir de la famille qui est en jeu dans les enterrements à travers l'image que l'on véhicule. La réalité se joue sur une médiation où la « fiction » dépasse la seule existence de défunt. Mais comme le montrent les cercueils, l'image n'est pas pure fiction. Sur le plan phénoménologique, elle peut avoir des conséquences sur les individus eux-mêmes. Le rituel accompli les conduit à s'interroger sur les risques de manipulations imprévisibles¹⁴ au cœur des symboles familiaux. Le cercueil se présente ainsi comme un instrument d'évaluation et de pouvoir¹⁵.
- 19 Ces quelques exemples montrent comment la toute-puissance de l'image peut conduire les acteurs sociaux à manipuler le présent, interpréter le passé et en tirer bénéfice.
- 20 Nous nous sommes demandé si le choix de l'*abebuu adeka* – qui a terme est enterre – n'était pas en fait adapté aux pouvoirs éphémères que cet objet/image représente. La négociation et la réinvention du présent et la lutte pour accéder à la propriété privée « pour toujours », exigent une continuelle opération d'oubli pour permettre à la mémoire culturelle d'être continuellement reconstruite.

L'objet/image vivant et toujours en mouvement

- 21 L'étude des funérailles acquiert une valeur significative si l'on considère le thème de l'iconographie de la mort. Les centaines de portraits du défunt qui circulent lors des cérémonies funèbres s'opposent à l'iconographie du cercueil où, là, plus rien n'évoque la physionomie du défunt¹⁶. Il nous a dès lors paru opportun de réfléchir sur l'utilisation elle-même de l'*abebuu adeka*.
- 22 Nous avons utilisé l'acception de *abebuu adeka* comme image forte pour focaliser l'attention sur l'impact émotionnel et visuel que détermine le cercueil par rapport à d'autres objets/images, tels que portraits du défunt, nécrologies, photos accrochées aux vêtements des présents, films faits par des opérateurs vidéo payés par la famille, également présents dans le rituel funéraire.

- 23 En effet, dès que le cercueil fait son entrée dans la chambre du défunt, l'excitation grandit pour atteindre son comble au moment de la mise en bière. Enveloppé dans un linceul, le corps est déposé dans le cercueil le visage en haut, de sorte que la tête du défunt puisse être présentée après les pieds (*head follow foot*) lors du transport (*carrying the corpse*) (fig. 5)¹⁷.
- 24 À partir de ce moment, l'*abebuu adeka* n'est plus seulement un cercueil en bois, mais signifie ce qu'il est en réalité, soit l'image rituelle du défunt qui guidera les vivants jusqu'à la sépulture.

Fig. 5. Teshie, Accra. 2002. Pirogue cercueil pendant le transport *carrying the corpse*.



Photo Roberta Bonetti

- 25 Il s'agit là d'une sorte de *funus imaginarium*, ou de « funérailles de l'image »¹⁸ où le cercueil personnifie l'image la plus appropriée au défunt *et non le défunt*. Entouré de cette aura et chargé de qualités prodigieuses, le cercueil devient support de l'*image* du corps du disparu. C'est pourquoi il ne doit pas *représenter* le portrait du défunt visible en dehors de la scène rituelle, dans les nécrologies, les peintures, voire dans des *gadgets*.
- 26 L'image suggérée par le cercueil est l'inverse d'une image rituelle, absolument indépendante de l'identité du défunt et de sa physiologie. Mais c'est grâce à cet indéfini qui renvoie indirectement à une forme d'affinité avec le défunt – une forme proverbiale, précisément –, que se construit rituellement une nouvelle présence. L'absence de portrait révèle cette présence-absence dont on n'est pas certain, mais dont on ne peut pas douter complètement non plus¹⁹.
- 27 Comme l'affirme Michelle Gilbert²⁰, les symboles rituels ne sont pas seulement un fait esthétique, mais une expression incorporant autorité et ambiguïté.
- 28 À ce titre, il faut prendre en considération une phase liminale de 40 jours environ, pendant lesquels on croit que le défunt oscille à mi-chemin entre la vie biologique et la vie *post mortem*. Pour le dire plus clairement, on a pu croire par le passé que les esprits

« traversaient l'eau » pour rejoindre le monde des ancêtres. Ce monde, comme les enterrements l'ont amplement démontré, croisait celui des vivants ; les esprits partis revenaient chez eux, retrouvaient leurs parents – les lieux où demeurent les restes des ancêtres – pour vivre parmi les leurs aux confins de la terre. Le principal objectif des rites funéraires consistait alors à réunir le défunt à sa famille, bien plus qu'à le séparer définitivement des vivants.

- 29 Dans les enterrements auxquels nous avons assisté, chacun est bien conscient du voyage qu'il faut entreprendre, comme le démontrent les innombrables questions que certains membres de la famille posent au corps du défunt pendant le *lying state*. L'hypothèse qui émerge de cette expérience ethnographique est que l'image du cercueil est l'image du passage invisible qui ne se rapporte plus à l'image photographique du défunt. Elle représente le couronnement d'un processus de fabrication de l'image qui a commencé du vivant de l'individu.
- 30 Dans le portrait de Tackie Ofoli peint sur la façade de la maison habitée par ses femmes et ses enfants, on peut remarquer des détails qui ne font que confirmer l'idée de beauté et de succès qui doit auréoler le proche disparu (fig. 6). Ce dernier est représenté avec toutes les marques de la majesté. Sa position élevée, la manière dont il porte son habit, son couvre-chef et d'autres signes encore attestent un statut supérieur. Mais pour comprendre comment fonctionne l'image, il ne suffit pas de l'observer comme une simple reproduction à deux dimensions : il faut la saisir d'un point de vue phénoménologique. En effet, c'est pendant la cérémonie funèbre, en présence des participants, que l'image prend toute sa force. En revanche, le portrait s'impose à toutes les personnes présentes qui regardent dans sa direction (comme on le fait avec une image sur un écran) et qui forment un point ultime de convergence.

Fig. 6. Bortianor, Accra. 2002. Portrait de Tackie Ofoli, peint sur le mur extérieur de la maison.

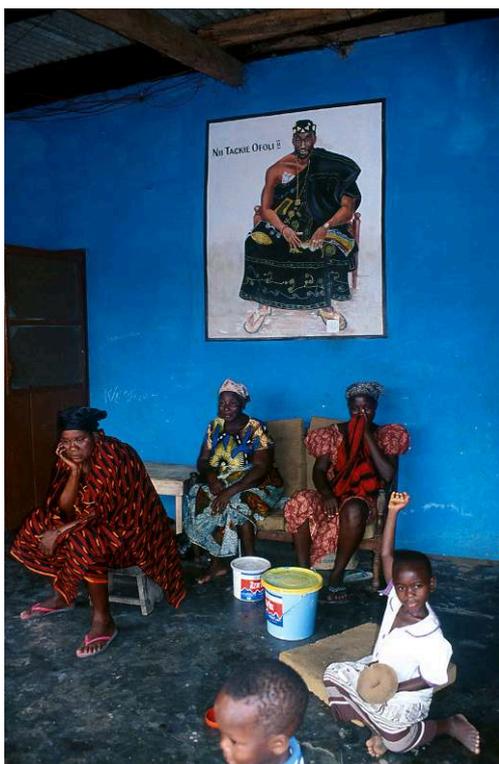


Photo Roberta Bonetti

- 31 Cet expédient sert à rappeler publiquement qui est le défunt *hic et nunc*, et non pas ce qu'il a été de son vivant, en recréant une image qui joue sur son impact émotif. Sous cet aspect, l'image est pourvue d'une « efficacité *causa sui* » : le corps agit par le biais de la représentation²¹, tandis que l'image ne doit pas être vue comme une simple copie du corps du vivant²², mais *comme* un corps qui vit et agit.
- 32 L'importance de l'image rend crédible la possibilité, qu'actuellement, dans certains enterrements, la dépouille puisse être remplacée par un faux corps « très ressemblant au vrai » lors du *lying state* :
- 33 « Aujourd'hui, il arrive que l'enterrement avec le *coffin* ait lieu après l'inhumation du corps du mort. Tu sais, il n'y a pas tellement de monde qui a assez d'argent pour pouvoir garder pendant longtemps le corps à la morgue.²³ »
- 34 Mais comment peut-on faire l'enterrement si le corps a déjà été inhumé ? Qui met-on à sa place dans la pièce ?
- « Parfois, on fabrique un faux mort, je ne sais pas en quoi on le fait... peut-être en bois ou en carton-pâte... Si le résultat est bizarre, on peut dire que c'est parce qu'il est resté longtemps à la morgue. Je sais de source sûre que les Asante font ça et maintenant, on a commencé ici aussi à imiter le cadavre.²⁴ »
- 35 Ambiguë dès le départ, la fausse représentation ne devient pas la « simulation d'une chose absente »²⁵, mais la représentation de l'image du corps, celle-là même qui a été construite quand le défunt vivait encore.
- 36 On croit que c'est l'image qui agit et non pas le défunt, comme si un corps doté de qualités extraordinaires était présent. Sous cet aspect, le cercueil en bois sculpté est aussi ce que le cercueil n'est pas... Il est l'image rituelle et, pour être investi par l'esprit vivant (pour pouvoir fonctionner), il doit avoir un certain aspect (approprié au défunt) et avoir été consacré d'une certaine manière. Une telle action, comme nous avons pu le constater, peut se répéter sur le même objet lors de plusieurs cérémonies funèbres.
- 37 C'est alors que s'impose avec force le *Pathosformel* d'Aby Warburg, concept qui – comme le remarque Agamben – nous porte à « ne pas distinguer la forme du contenu, puisqu'il désigne l'enchevêtrement indissoluble d'une force émotive et d'une formule iconographique »²⁶.
- 38 Dans ce procédé de mémorisation, il ne faut pas sous-estimer le « moment de passage » dont l'*abebuu adeka* est l'instrument inéluctable et primordial. Il s'agit du point crucial où l'image et le problème esthétique qu'elle résout se nouent : ce *moment-seuil*²⁷, non seulement confère à la sculpture la vérité du mouvement qu'elle représente, mais également produit un effet empathique. L'*abebuu adeka* devient ce qui est impensable au sujet d'un bout de bois : à savoir une *sculpture vivante en mouvement*.
- 39 Dans le rituel funéraire, le cercueil est présenté comme un élément dont le corps du défunt se vêt, comme pour en absorber la substance – ne fût-ce que d'une manière illusoire. Une personne interviewée qui se disait chrétienne dans le but de prendre ses distances avec le cercueil affirme que :
- « la raison pour laquelle les chrétiens le transportent [*le cercueil*] en bas [*c'est-à-dire non à hauteur d'épaule*] est liée à une question religieuse. Ils font ça parce que la mort chrétienne a été vaincue par la mort et la résurrection de Jésus-Christ. Le Christ a vaincu la mort. Donc, le défunt ne peut atteindre une certaine hauteur. Les chrétiens n'aiment pas porter le cercueil en haut, le cercueil doit bouger pacifiquement. Quand le cercueil est tenu avec les mains, il ne peut rien faire de dangereux, mais quand il est porté ici [*sur les épaules*], l'esprit monte en haut et il

n'est plus contrôlé par les mains. Alors, il [l'esprit] commence à contrôler, à diriger le corps du défunt et aussi ceux qui le portent. C'est comme ça qu'on peut voir le cercueil aller et venir, danser ; on peut voir le cercueil tourner sur lui-même, ne pas arrêter de se tordre de tous côtés si l'esprit voit quelqu'un qui... le cercueil peut aller reconnaître celui qui a causé la mort. Quelquefois, il arrive que le cercueil, quand il bouge en route, donne un coup au porteur pour lui indiquer qui est le coupable. Il ne le fait pas toujours, mais s'il le fait sur la personne qu'on soupçonne, les porteurs s'arrêtent à l'endroit que le cercueil a indiqué et c'est dangereux »²⁸.

- 40 Les chrétiens ne peuvent pas se mettre à la hauteur de Jésus-Christ, « mort et ressuscité pour nous ». Mais si cette attitude est justifiée par un motif biblique, il est en même temps expliqué par le « chrétien » d'un point de vue pragmatique. Tenir le cercueil avec les mains signifie qu'on le contrôle : on évite qu'il puisse amener les vivants à accomplir des actions dangereuses en gardant l'esprit « en bas », afin qu'il soit moins à même de contrôler les vivants.
- 41 La personne interviewée mêle sans ambiguïté l'esprit et le cercueil, le contenu et la forme du rituel. Le cercueil devient un instrument chargé de qualités « surhumaines ». Si la sculpture est animée et capable d'être dangereuse, il est logique de penser qu'on puisse vouloir la contrôler. Soulignons que la personne interviewée ne se contente pas de décrire le mouvement du cercueil ; elle lui attribue aussi des sentiments et des émotions.
- 42 Voilà que réapparaît le thème cher à David Freedberg²⁹ sur l'efficacité des images qui va jusqu'à considérer qu'elles ont un effet potentiel, surtout sur les chrétiens qui, apparemment, n'y « croient » pas : car si d'un côté ils ne veulent pas adopter les modalités d'usage pour le cercueil au nom d'une question purement religieuse, de l'autre ils en arrivent de fait à reconnaître son pouvoir incontournable.
- 43 Le point commun sur lequel tous les avis des personnes interviewées se rejoignent quant à l'efficacité du cercueil-image, c'est sur la conviction implicite que la sculpture en bois est exactement comme un être vivant et, en tant que tel, capable de l'intentionnalité propre aux êtres vivants. Sans compter qu'elle voit et peut bouger. Elle devient un *réceptif émotionnel* d'événements : le cercueil prête une forme pour permettre à l'esprit de communiquer suivant des gestes qui doivent être contextuellement et visuellement déchiffrables par tous les participants.
- 44 Pour expliquer l'action sociale que le cercueil accomplit, nous nous sommes souvent surpris à employer, comme les participants aux funérailles, des substantifs qui se rapportent en général à des sujets humains. L'*abebuu adeka* active des souvenirs. Dans cette action dynamique, il est aussi metteur en scène, narrateur et danseur. Le cercueil écrit un scénario, réalise une « vision cinématographique » et chorégraphique de photogrammes en séquence, où le spectateur ne demeure pas immobile et passif (comme il l'est devant un écran), mais prend part au mouvement.
- 45 Ce n'est pas un hasard si, dans la langue ga, le mot *abebuu* signifie « expression proverbiale », mais aussi « illustration ». Illustrer, voilà une communication qui peut se faire indifféremment à l'aide d'images, de mots, mais aussi d'objets. Ajoutons que le terme *amaga* « image » un sens très différent de celui que nous lui donnons. *Amaga* est une expression visuelle proche d'une sphère matérielle et il est significatif qu'elle veuille dire également « sculpture »³⁰.
- 46 « Illustrer », « illustration », autant de mots qui se rapportent à l'action, à la narration visuelle plus qu'au produit fini, mettant ainsi en lumière le lien entre l'auteur, la

représentation et ce qui est représenté. L'« œuvre » se présente donc comme le fruit d'une action conjointe, complice et contiguë entre l'*abebuu adeka* et son public.

- 47 Par ses mouvements, en tant qu'effets de son propre corps, l'*adeka* devient un instrument-ustensile (*extension du corps*) qui parle par geste. Donner « un coup au porteur » signifie créer une contiguïté avec la main de celui qui guide (le corps social). C'est l'objet qui impose des comportements aux acteurs sociaux – « *agency of object* »³¹. Le cercueil devient un instrument évocateur, un « support de la croyance »³² qui, « par sa présence, évoque une présence à évoquer »³³. Cette fonction de croyance devient en même temps un « corps communautaire », où ce corps « veut que le corps individuel ne vive pas séparé, pas isolé des choses et des autres corps »³⁴.

Les limites d'une biographie des objets

- 48 Sur le plan théorique, l'*abebuu adeka* a été étudié dans sa biographie culturelle³⁵, tandis que sa production, son usage et sa circulation ont été considérés en tant qu'actes sociaux, comme quelque chose qui incorpore des processus tout en ayant de puissants effets cognitifs auprès des *consommateurs* et, par conséquent, sur la construction du corps social.
- 49 Aucun objet n'a été observé comme s'il était sous une cloche de verre, mais dans le cadre de connexions plurielles et réciproques entre les espaces que l'objet occupe progressivement, et des effets que produisent ces interactions. C'est précisément grâce à cette observation « prismatique » que j'ai pu l'examiner.

Fig. 7. Kweiman, Greater Accra Region. 2007. Cercueil éléphant dans la chambre du défunt, en attendant d'accueillir le corps à la fin de l'enterrement.



Photo Roberta Bonetti

- 50 Dans le contexte des Ga – contexte qui, dans cette perspective, ne doit pas être considéré comme isolé –, nous avons vu que le cercueil joue un rôle important dans la construction sociale et identitaire sous au moins deux aspects. D'une part, son iconographie bariolée (Coca-Cola, avions, téléphones portables...) nous conduit à un usage « domestiqué » de la modernité occidentale ; de l'autre, l'objet, dans ses différentes phases de circulation, est intégré au réseau commercial qui maintient et produit là de nouveaux rapports.
- 51 Dans cette analyse les *fantasy coffins* ne peuvent pas être vus comme des « marchandises à circulation restreinte » (« *enclave commodities* »)³⁶, ni comme des « *commodities by diversion* »³⁷, si l'on considère que, dans leur contexte de production et d'utilisation, ces cercueils sont protégés de la sphère de commercialisation.
- 52 La raison qui sous-tend cette optique est que l'objet, une fois commandé, ne peut plus circuler ou être échangé au sein de son contexte d'origine. Sa « performance » durerait seulement un jour, jusqu'à la sépulture, après quoi le cercueil ne pourrait plus entrer dans un autre réseau de transaction ou d'échange³⁸.
- 53 L'idée est que, dans leur environnement, ces objets sont des « choses protégées », séparées d'autres marchandises, et que ce n'est que par la suite qu'ils deviennent objets de commerce ou d'art par le biais d'un processus de diversion.
- 54 En second lieu, mais de façon tout aussi importante, la dimension de « marchandise » de l'objet est considérée comme une phase de trajectoire temporelle et linéaire qui par conséquent est distincte d'autres phases potentielles du même objet d'un point de vue chronologique et/ou géographique³⁹.
- 55 Ces considérations sont démenties par l'expérience de terrain où, dans un réseau de transactions multiples, les *abebuu adekai* sont souvent loués, de sorte qu'ils sont enjeux continuels d'échanges et de commercialisation.
- 56 L'aspect « marchandise » finit donc par cohabiter avec l'aspect d'objet rituel, et ce, en raison de l'habitude de plus en plus fréquente de louer les cercueils, mais pas uniquement. Ce serait en effet le potentiel économique occidental incorporé à l'objet d'art⁴⁰ qui en augmenterait la force rituelle et le succès dans le contexte local, tandis que sa valeur rituelle ne semble être en conflit, ni avec la sphère commerciale, ni avec la sphère artistique⁴¹.
- 57 Il reste enfin à préciser que l'idée d'un objet protégé par le marché correspond toujours à un imaginaire occidental conventionnel de l'Afrique comme lieu d'exotisme, étranger aux circuits commerciaux, ancré dans les sphères du rituel protégé.
- 58 Les deux dimensions (marchandise et objet rituel) ne sont donc pas deux phases distinctes et séparées de la vie sociale de l'objet. Par conséquent, notre expérience ethnographique révèle les limites d'une biographie des objets et d'une approche méthodologique établies sur la conception cartésienne du temps linéaire.
- 59 En toile de fond de ce scénario, le *fantasy coffin* émerge comme la métonymie de processus sociaux plus vastes, comme un instrument stratégique pour la re-classification de l'espace social, relatif aux politiques du pouvoir et du prestige.
- 60 Le cercueil ne véhicule pas seulement la narration de plusieurs histoires locales aptes à refléter l'ordre hégémonique tout en le mettant en question. Il incorpore également des relations sociales, aussi bien locales qu'élargies : relations entre générations, entre églises, mais aussi avec l'État et la communauté internationale.

- 61 Enfin, la capacité communicative particulière des images émerge de quelques-uns des cas exposés. L'histoire qui se tisse autour d'elles et tout ce qui les accompagne (sur un plan mythique, historique, culturel, fonctionnel) entretient avec l'image un dialogue qui ne doit jamais être donné pour sûr et définitif. Au cours de la performance funéraire, la répétition des mêmes images (*stools*, pirogues, etc.), familières à tous, n'implique pas forcément une réduction de leur force si l'on considère chacune d'entre elles comme un fragment, l'incorporation d'une histoire qui mérite d'être étudiée en soi, parce qu'elle véhicule des messages propres à un contexte particulier. Il s'en dégage ainsi tout un jeu de renvois entre le modèle et la réception, ainsi qu'une ample lecture de l'objet/image comme représentation figurée en mouvement, ouverte à une interprétation libre à laquelle on peut recourir selon les contingences contextuelles.
- 62 Mais il ressort également qu'il existe par-delà toutes les nuances possibles, une cohérence fondamentale au sein des *abebuu adekai*. Un noyau de significations cohérent et reconnaissable se dégage de leur variété de sorte que, quel que soit l'aspect coloré de l'usage local, le message est bien reçu.
- 63 La synthèse qui s'en détache met en lumière tout un réseau de significations nuancées, qui ont l'identification du sujet défunt et l'histoire de sa famille pour pivot.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben 1984 : Giorgio Agamben, « Aby Warburg e la scienza senza nome », dans *Aut-aut* Florence, La Nuova Italia, 1984, n. 199-200, pp. 51-66.
- Barber 1987 : Karin Barber, « Popular Arts in Africa », *African Studies Review*, 30 (3), 1987, p. 1-78.
- Baxandall 1978 : Michael Baxandall, *Pittura ed esperienza sociale nell'Italia del Quattrocento*, Turin, Einaudi, 1978.
- Bonetti 2005 : Roberta Bonetti, *Artefacts in Transit*, Laboratorio di Etno-Antropologia, (4) Bologne, Baiesi, 2005.
- Bonetti 2007 : Roberta Bonetti, « The museum as an inhabited object », *RES*, 52, Autumn 2007, p. 169-179.
- Bonetti 2008 : Roberta Bonetti, *Antropologia di oggetti funerari tra arte, mercato e musei*, Quaderni LEA, (3) Bologne, Baiesi, 2008.
- Bonetti 2009 : Roberta Bonetti, « Absconding in plain sight. The Ghanaian Receptacles of Proverbs revisited », *RES*, 55/56, Spring Autumn 2009.
- Caprettini 1979 : Gian Paolo Caprettini, « Immagine », dans *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, vol. 7, 1979, p. 73.
- Danquah 1928 : Joseph Boakye Danquah, *Gold Coast: Akan Laws and Customs* London, George Routledge & Sons, LTD, 1928.
- Didi-Hubermann 2006 : Georges Didi-Hubermann, *L'Immagine insepolta*, Turin, Bollati Boringhieri, 2006.

- Fabian 1987 : Johannes Fabian, « Popular culture in Africa : findings and conjectures », *Africa*, 48 (4), 1978, p. 315-334
- Freedberg 1993 : David Freedberg, *Il Potere delle immagini*, Turin, Einaudi, 1993.
- Ghana National Archives, Accra 1888: *An Ordinance to provide for interments in cemeteries and to prohibit intramural sepulture*. By sir William Brandford Griffith. ADM 4/1/8 Gold Coast Ordinance No. 7, 1888.
- Gell 1998 : Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gil 1980 : Fernando Gil, « Rappresentazione », dans *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, vol. 11, 1980, p. 549.
- Gil 1978 : José Gil, « Corpo », dans *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, vol. 3, 1978, p. 1119.
- Gilbert 1994 : Michelle Gilbert, « Aesthetic Strategies : the Politics of a Royal Ritual », *Africa*, 64, (1), 1994, p. 99-125.
- Gilbert 1995 : Michelle Gilbert, « The Christian Executioner: Christianity and Chieftaincy as Rivals », *Journal of Religion in Africa*, XXV, 4, 1995, p. 347-386.
- Goody 1962 : Jack Goody, *Death, Property and the Ancestor. A Study of the Mortuary Customs of the LoDagaa of West Africa*, Londres, Tavistock, 1962.
- Griffiths 2000 : Hannah R. Griffiths, *Diverted journeys : the social lives of ghanian fantasy coffins*, occasional papers, University of Edinburgh, Center of African Studies, 2000.
- Guidieri 1998 : Remo Guidieri, *Fantasmagoria di Icona e Feticcio*, Turin, Hopefulmonster, 1998.
- Ginzburg 2004 : Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Milan, Feltrinelli, 2004.
- Kamper 2002 : Dietmar Kamper, « Immagine », dans *Cosmo, corpo, cultura, Enciclopedia antropologica*, Christoph Wolf, dir., Milan, 2002, p. 595-601.
- Kopytoff 1986 : Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process », dans Arjun Appadurai, 1986, *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91
- Kropp Dakubu 1999 : Mary Esther Kropp Dakubu, dir., *Ga-English Dictionary*, Language Centre, University of Ghana, and M. E. Kropp Dakubu, Accra, 1999.
- Larkin 2002 : Brian Larkin, « The Materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria », dans Faye D.Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin, *Media Worlds, Anthropology on New Terrain*, University of California Press, 2002, p. 319-320.
- Quaranta 2003 : Ivo Quaranta, « AIDS, Sofferenza e incorporazione della storia a Nso' (provincia del Nord-Ovest del Camerun) », *Corpi*, Annuario Antropologia, Milan, 3, 3, 2003, p.43-74.
- Rattray 1927 : Robert Sutherland Rattray, *Religion and art in Ashanti*, Oxford, Clarendon Press, 1927.
- Severi 2004 : Carlo Severi, *Il Percorso e la voce*, Turin, Einaudi, 2004.
- Witte 2001 : Marlene de Witte, *Long Live the Dead! Changing Funeral Celebrations in Asante, Ghana*, Amsterdam, Aksant Academic Publishers, 2001.

NOTES

1. Cette recherche, commencée en novembre 2000, a tenu à mettre en évidence une continuité entre cette production et des pratiques précédentes. Elle a souligné que le charpentier

Ataa Owoo, s'était, dès les années 30, spécialisé dans la production de palanquins (*akpakai*) destinés à porter les altesses royales en cortège, et que certains d'entre eux avaient la forme de figures animales (voir à ce sujet Secretan 1995). Ces productions constituent un précédent historique des *abebuu adekai*, non seulement par leurs formes, mais aussi par la manière dont elles étaient utilisées. De plus, cette recherche s'est aussi penchée sur l'expérience du théâtre ambulant d'Ataa Owoo et sur le fait que les cercueils sont des objets en mouvement pendant la performance funéraire. Parmi les autres pratiques locales examinées, figure également la construction des pirogues de pêcheurs. Par conséquent, avec l'introduction de l'*abebuu adeka* dans la société ghanéenne, de nouveaux fabricants de cercueils auraient élaboré de nouveaux usages dérivant d'habiletés préexistantes. En outre, il ne faut pas oublier qu'avant le ^{xx}e siècle, les Ga avaient pour usage d'envelopper le corps du défunt dans une natte tressée, avant de le poser sur une planche de bois pour le transport, effectué sur la tête des porteurs, le long des rues de la ville. Considérant cette pratique comme incivile, les Anglais imposèrent aux Ga d'adopter les cercueils occidentaux. Les Ga introduisirent donc le cercueil européen, sans toutefois abandonner l'usage précédent. Mais l'adoption du cercueil à l'europpéenne n'a été ni facile ni immédiate. Il n'a été utilisé au départ que pour les personnalités et même lorsque, plus tard, son utilisation s'est étendue aux personnes du commun, il ne manqua pas d'entraîner des situations ambiguës. Lorsque le gouvernement déclara que la pratique de la sépulture était illégale (point 3, p. 2, Ordonnance n. 7, 1888, ADM 4/1/8, National Archives of Ghana), les Ga trouvèrent un moyen de contourner la loi. Ils transportèrent alors au cimetière un cercueil rempli de vêtements, tandis que le défunt était enterré chez lui. Le cercueil a longtemps été utilisé comme un objet stratégique pour la sauvegarde des pratiques locales. D'un côté, les Ga pratiquaient la sépulture selon les règles du christianisme et de la loi, tandis que, de l'autre, ils maintenaient la pratique locale de la sépulture intra-murale (voir à ce sujet Bonetti 2009).

Enfin, en ce qui concerne la création de l'artiste premier Kane Kwei – qui a aussi éclipsé la renommée d'autres producteurs locaux –, on peut lire l'entretien entre Simon Njami, fondateur de *Revue Noire*, et Jean-Hubert Martin, publié sur le site de l'exposition *Africa Remix* (Dialogue Martin-Njami.doc, 2004 Museum Kunst Palast Düsseldorf), où il est question de déterminer si la production funéraire des Ga est de l'art à proprement parler. Au sujet de cette analyse, voir Bonetti 2005 p. 12-18, 2008 p. 8-15.

2. Au cours de mes recherches, j'ai pu rassembler plus de quatre-vingts motifs figuratifs réalisés par les différents *coffin makers* que j'ai rencontrés.

3. De nos jours, même s'ils éveillent un intérêt international, les *abebuu adekai* continuent à être commandés principalement par les familles locales et ils ne représentent qu'une des nombreuses dépenses nécessaires à toute cérémonie funéraire.

4. Voir Fabian 1978, p. 315 et Barber 1987, p. 1-78.

5. Les différents usages des cercueils-sarcophages ont été analysés sur plusieurs périodes entre novembre 2000 et novembre 2002, puis de nouveau en 2007, avec des critères d'enquête anthropologique, en partant d'une connaissance plus approfondie et détaillée des contextes de production, pour aborder ensuite les différentes phases de l'usage et de la circulation à l'intérieur et à l'extérieur de la culture d'« origine », ce qui attribue la prégnance communicative à ces objets.

6. L'observation de ces phénomènes m'a amenée à réfléchir sur la commémoration des défunts et, par conséquent, sur la construction de la réputation individuelle. Il en ressort un entrecroisement entre le monde des vivants et celui des morts qui n'est pas exempt d'ambiguïté. Il est important que le défunt soit reconnu par les ancêtres comme une personne *qui ait réussi*, «his gold, rings, chains, his best sandals, and his best valuable cloths...are all on the body...If he took nothing with him to Asaman, those there might minimize him and call him "nobody" (Danquah 1928, p. 235) ». Ceux qui, pendant leur vie, n'acquièrent aucun prestige – ne s'enrichissent pas, ne tissent pas un réseau significatif de relations – devront, en quelque sorte, tricher sur le contenu de leur vie afin d'éviter d'être considérés comme inutiles et «bons à rien»

(Conversation avec Theo, Bortianor, Accra, 13 janvier 2002). De son côté, la famille a, là aussi, la possibilité de jouer avec l'idée qu'elle veut donner de sa force et de son prestige. Dans ce contexte, l'image de la bière joue un rôle fondamental pour assurer un enterrement réussi et la réunion du défunt avec ses ancêtres.

7. La maison des ancêtres, aujourd'hui maison « symbolique » où le corps est exposé publiquement.

8. L'organisation politique et sociale des Ga se fonde sur l'institution de la « *chieftaincy* » ou chefferie. Le symbole de l'office du « Ga chief » ou chef Ga est le « *stool* », le tabouret, tout comme chez les Akan.

9. Larkin 2002, p. 319-320.

10. Quaranta 2003, p. 56.

11. Pour l'approfondissement de cet aspect, voir Bonetti 2009.

12. Michelle Gilbert suggère de considérer ces catégories comme complémentaires et inséparables, superposées, mouvantes et parfois en compétition, au lieu de les opposer en termes moraux et historiques. Voir Gilbert 1995, p. 35.

13. Conversation avec Nii asafoiatse A., Teshie, Accra, 8 janvier 2002.

14. Gilbert 1994, p. 100.

15. Voir Bonetti 2009.

16. L'observation des funérailles est devenue significative par rapport à la réflexion sur le thème de l'iconographie de la mort. Les centaines de portraits du défunt qui circulent pendant les cérémonies funèbres entrent nettement en opposition avec l'iconographie du cercueil, où rien ne fait allusion à l'image de l'individu mort.

17. Il ressort de la recherche que la pratique connue par les anthropologues sous le nom de *carrying the corpse*, soit la tradition de porter le cercueil – autrefois, seulement la dépouille – dans tout le village avant d'arriver sur le lieu de l'inhumation, est toujours d'actualité. Aujourd'hui, cette coutume n'est pas pratiquée lors des funérailles « chrétiennes », mais seulement lors des *traditional funerals*, pendant lesquels le cercueil, tenu à bout de bras au-dessus de la tête par de vigoureux jeunes gens, est porté avec frénésie et inégalité à différents endroits du village avant de rejoindre la sépulture. Rattray décrit cette pratique comme « un rite qui consiste à implorer l'esprit du défunt d'indiquer le 'bayifo (l'accusé de sorcellerie), lequel a causé sa mort en raison de ses pouvoirs magiques » (Rattray 1927, p. 166). La coutume de porter la dépouille dans les rues de la ville avant d'atteindre la sépulture était autrefois très répandue dans diverses zones du Ghana (voir Goody 1962, p. 141). Dans son analyse sur les funérailles akan, de Witte considère que cette pratique est une tradition révolue (voir Witte 2001).

18. Ginzburg 2004, p. 84.

19. Severi 2004, p. 259.

20. Gilbert 1994, p. 100.

21. Gil 1980, p. 549.

22. Caprettini 1979, p. 73.

23. Conversation avec Cedi, atelier a Teshie, Accra, 10 septembre 2002.

24. Conversation avec Cedi, atelier a Teshie, Accra, 10 septembre 2002.

25. Kamper 2002, p. 599.

26. Agamben 1984, p. 52.

27. Didi-Hubermann 2006, p. 194.

28. Conversation avec Theo A., Bortianor, 8 janvier 2002.

29. Freedberg 1993.

30. Kropp Dakubu 1999.

31. Gell 1998.

32. Guidieri 1998, p. 30.

33. Guidieri 1998, p. 29.

34. Gil 1978, p. 1119.
 35. Kopytoff 1986, p. 64 -91.
 36. Appadurai 1986, p. 22; Kopytoff 1986, p. 73.
 37. Appadurai 1986, p. 16, 24.
 38. Griffiths 2000, p. 16.
 39. Appadurai 1986, p. 13.
 40. Ces objets ont été présentés comme œuvres d'art dans des expositions internationales, musées, journals d'art et ont suscité l'intérêt des médias.
 41. Il est significatif que la clientèle prédominante soit la clientèle locale et non pas la clientèle occidentale des musées et des collectionneurs.
-

RÉSUMÉS

Constituant un leitmotiv de l'art contemporain africain, les « Abebuu adekai », terme qui signifie littéralement « récepteur de proverbes », sont connus dans le monde entier sous l'appellation de *cercueils fantaisie*. Devenus très prisés à l'étranger, où ils sont présentés dans des expositions internationales comme des œuvres relevant du *ready-made*, ces artefacts ont suscité un grand intérêt médiatique.

La vie de ces objets nous rappelle le procédé par lequel des objets passent d'un régime de valeur à un autre. Cela renvoie également à l'effet d'écho que produit ce transfert sur l'utilisation des cercueils de fantaisie chez les Ga, tout en démontrant les limites de la biographie des choses (Appadurai, Kopytoff, 1986).

En mettant l'accent sur les pratiques de production, il est possible d'examiner des méthodes de création et de distribution de l'image chez les Ga. On ne se focalise non pas sur l'objet/artefact mais sur l'objet/image, ce qui attribue plus d'importance à des éléments de vision, de prestige, de mémoire et d'action. Ainsi, le produit final apparait comme le résultat d'une collaboration entre l'Adeka et les consommateurs (Baxandall, 1972).

Abebuu adekai – literally, “receptacles of proverbs” are known worldwide as fantasy coffins – constitute a widespread leitmotif in contemporary African art. These artefacts have rapidly achieved popularity abroad by being presented as ready-made artworks in international exhibitions, and have consequently caught the interest of the mass media.

The life of the object calls to mind the processes of translation, whereby objects move from one “regime of value” to another. It also calls to mind the echo effects that such movements bear on the use of fantasy coffins among the Ga people, and at the same time it reveals the limits of a biography of things (Appadurai, Kopytoff, 1986).

The emphasis placed on observing the practices of production has made it possible to examine the methods in which the image is created and disseminated among the Ga people. Thus, the focus has been shifted from the object/artefact to the object/image, and more significance has been given to elements such as vision, prestige, memory, and action. In this way, the final product emerges as a joint process carried out by the adeka and its consumers (Baxandall, 1972).

Nous tenons a remercier Fanny Wonu Veys et Carine Ayélé Durand pour leurs commentaires et suggestions.

AUTEUR

ROBERTA BONETTI

Université de Bologne, Italie –Roberta Bonetti enseigne l'histoire de l'anthropologie, au sein du master de deuxième cycle « anthropologie culturelle et ethnologie » à la faculté de lettres de l'Université de Bologne en Italie. Elle a reçu la bourse de recherche de l'Académie italienne des études supérieures en Amérique à l'Université de Columbia (2007/2008). Elle est aussi titulaire d'une thèse en « sciences sociales et l'étude historique des religions », et en « anthropologie sociale, ethnographie et ethnologie ». De 1996 à 2002, elle fut directrice du musée africain de Vérone, où elle a conçu et coordonné une série d'expositions, de programmes scolaires et de catalogues. Dans son travail de conservateur-ethnologue, elle s'intéresse aux relations complexes qui relient le musée, des œuvres d'art et la société. Elle travaille actuellement sur la pédagogie muséale et s'intéresse en particulier au procédé cognitif induit par lecture d'images.