

*Séminaire de recherche de Louis PERROIS
Directeur de recherche à l'ORSTOM
et Claude-François BAUDEZ
Directeur de recherche au CNRS*

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne U.F.R. 03 :
"Histoire de l'Art et Archéologie".

**ANTHROPOLOGIE DE L'ART :
FORMES ET SIGNIFICATIONS**

**(Arts de l'Afrique, de l'Amérique
et du Pacifique)**

**Fascicule II
1988 - 1989**

*Séminaire de recherche de
Louis PERROIS, directeur de recherche à l'ORSTOM et
Claude-François BAUDEZ, directeur de recherche au CNRS*

Université Paris I Panthéon Sorbonne U.F.R. 03 :
"Histoire de l'Art et Archéologie".

**ANTHROPOLOGIE DE L'ART :
FORMES ET SIGNIFICATIONS**
(Arts de l'Afrique, de l'Amérique
et du Pacifique)

**Fascicule II
1988-1989**

Réalisation : H. GIANNITRAPANI, F. LEUILLER et F. SEVERIN
Laboratoire d'Archéologie Tropicale et d'Anthropologie
Historique (L.A.T.A.H.)

Centre ORSTOM de BONDY
70-74, route d'Aulnay
93143 BONDY CEDEX

© ORSTOM PARIS Novembre 1989

- Exposé 1.** Lundi 19 décembre 1988, 13 h
François NEYT
"La grande statuaire hembra du Zaïre : approche méthodologique"
- Exposé 2.** Lundi 9 janvier 1989, 13 h
Claude-François BAUDEZ - CNRS
"Analyse de deux ensembles architecturaux de Copán, Honduras (art maya classique)"
- Exposé 3.** Lundi 23 janvier 1989, 13 h
Pierre AMROUCHE
"L'ebandza des peuples du Centre-Gabon : objets et symboles"
- Exposé 4.** Lundi 27 février 1989, 13 h
Louis PERROIS - ORSTOM
"Bandjoun, analyse d'une accumulation symbolique (Ouest-Cameroun)"
- Exposé 5.** Lundi 13 mars 1989, 13 h
Barbara GLOWCZEWSKI - ethnologue
"Traces de rêve : l'art des Warlpiri du désert australien"
- Exposé 6.** Lundi 17 avril 1989, 13 h
Michèle COQUET - CNRS
"Propositions anciennes et nouvelles pour l'analyse du langage plastique : exemples d'art africain"
- Exposé 7.** Lundi 22 mai 1989, 13 h
René DOGNIN - ORSTOM
"Les calebasses des Peul du Cameroun. Fonction symbolique et décor gravé : les limites de l'explication anthropologique"
- Exposé 8.** Lundi 5 juin 1989, 13 h
Fabienne HULAK - psychanalyste
"Arts visuels et psychanalyse : réflexion sur les conditions de la création plastique", [suite]
. éléments de repérage à partir de l'œuvre de LACAN ;
. concepts de sublimation et de sinthome

Par suite d'une malheureuse erreur technique, une partie du texte d'Etienne FEAU sur l'exposition "Côte-d'Ivoire", n'a pas été correctement publiée dans le fascicule I 1987-1988. Avec toutes mes excuses, voici l'intégralité du texte.

L. PERROIS.

14 mars 1988

**EXPOSITION COTE-D'IVOIRE,
PARIS, GRAND-PALAIS
15 OCT. - 15 DEC. 1985**

Parmi les pays d'Afrique de l'Ouest, la Côte-d'Ivoire est sans contexte un de ceux qui détiennent, sur le plan artistique, les traditions les plus fécondes et les plus diversifiées.

Occupant un territoire dont la superficie représente les deux-tiers de la France, la population ivoirienne (huit millions d'habitants aujourd'hui) se compose de plus d'une soixantaine de groupes ethniques, qu'on peut cependant rattacher à quatre grandes familles linguistiques et culturelles :

- les MANDE, d'origine guinéenne et soudanaise, à l'ouest et au nord,
- les KROU, habitant la zone forestière du sud-ouest, de part et d'autre de la frontière libérienne,
- les AKAN, émigrés à partir du XVIIIème siècle du Ghana voisin, installés dans les savanes du centre et les zones lagunaires du sud-est,
- les VOLTAIQUES, émigrés à partir du XVIème siècle des régions plus septentrionales, dispersées dans les savanes du nord...

Plus de la moitié de ces populations est demeurée fidèle aux croyances animistes et à des modes d'expression artistique qui, s'ils ont subi une évolution formelle quelque peu précipitée par les bouleversements de la colonisation et l'entrée dans l'économie moderne, sont toujours étroitement définis, quant au contenu, par des mobiles sociaux (cohésion et identité du groupe) et religieux (relation avec le surnaturel) dont la tradition tenace remonte au temps les plus reculés, comme l'archéologie peut en témoigner...

Illustrations extraites de "Corps sculptés, Corps parés, Corps masqués". Exposition placée sous le haut patronage des Gouvernements de la République Française et de la République de Côte-d'Ivoire, Mame Imprimeurs Tours, Octobre 1989.



88. GOURO. Masque. / Paris, Musée national des arts africains et océaniques, inv. n° MNAM 1963-184, ancien fonds du Musée des colonies. / Bois dur recouvert d'un enduit rougeâtre de couleur foncée. Dim. 34 cm. / Catal.: Damman, 1966, couv. Meuzé, 1967, p. 170, n° 1. Paris, Orangerie, 1972, n° 73, p. 53 et 75. Zürich, Rietberg Museum, 1985, fig. 15, p. 93. Mazenod, 1988, n° 373.

Oyé (ou Dyé) est connu chez les Gouro et chez les Yahouré; il revêt des formes et une importance variables selon les régions. Son culte est célébré dans le bois sacré des hommes, en effet, Oyé a contracté une alliance avec eux-ci à la suite d'une rencontre des génies avec les femmes d'abord, qui leur refusèrent de l'eau, puis avec les hommes qui leur offrirent du vin de palme (arbre médiateur entre les ancêtres et les humains vivants). Traditionnellement, les membres de la société des Oyé prennent des décisions importantes concernant la guerre, les conflits sociaux et politiques; ils fonctionnent comme juges et médiateurs, poursuivent auteurs de troubles et sorciers, assistent aux funérailles des leurs, dansent et se divertissent en commun. Ils portent des masques anthropomorphes ou zoomorphes dont chacun correspond à une fonction spécifique, mais tous les masques n'existent pas dans chaque société, ni dans chaque région. Selon l'idéologie officielle du Oyé, il appartient aux hommes, et les femmes ne peuvent le voir sous peine de mort; de fait elles se claquent dans les cases quand Oyé s'annonce au village. En réalité, une collaboration secrète est instaurée entre Oyé et Ké, le culte des femmes Initiées (Deluz-Chivo 1965, Deluz 1988, Deluz 1989). Ce masque représentant un chanteur/siffleur du Oyé provient d'une des tribus du sud du pays gouro (Guro, Ganan, Bran, To) situées au sud de la route Bouaffé/Dalaa. On notera les quatre piges de cheveux et la barbe tressée quatre fois. / A.D.

Masque GOURO

Les civilisations ivoiriennes ont produit un très large éventail de formes (autant d'ethnies, autant de styles, pourrait-on dire) dont cette exposition a retenu les plus significatives, classées selon trois thèmes principaux :

I - le masque : la Côte-d'Ivoire a particulièrement développé cette expression typiquement africaine et toujours très vivante qui associe la sculpture, la musique, la danse et le drame. Sous les traits d'un ancêtre, d'une divinité, d'un animal réel ou monstrueux, le masque ne peut être réduit (comme l'œil occidental a trop tendance à le faire) au loup de bois qui recouvre le visage du danseur, et sa sortie tapageuse, au son des tambours ou des trompes, marque toujours un événement important pour la collectivité à laquelle il s'adresse... Dans l'enclos des initiés, dans les fêtes religieuses ou profanes, dans les funérailles ou bien à d'autres occasions, il intervient surtout en tant que régulateur social, agent purificateur, prophylactique, chargé de repousser tout ce qui pourrait nuire à l'ordre villageois ou familial : mauvais esprits, maladies, calamités diverses. Les formes du masque ivoirien sont multiples : hauts masques géométriques des NAFANA du nord-est, masques-heaumes des SENOULO, sculptés dans une seule pièce de bois, représentant de fantastiques figures zoomorphes qui combinent la gueule d'une hyène, les défenses du phacochère, les cornes de l'antilope et la queue d'un caméléon ; spectaculaires masques des populations forestières (WE, OUBI, GREBO), aux yeux "canons", pourvus de toutes sortes d'accessoires qui en renforcent la puissance dramatique, crocs, défenses, lanières de peau de singe ou de civette, cartouches de fusil, fragments de miroirs ; masques humains d'une grande finesse d'exécution, d'un naturaliste précis chez les DAN, ou bien chez les GOUROU, YAOURE, BAOULE du centre, surmontés de cornes, de croissants de lune, de motifs allégoriques se rattachant aux mythologies locales, et dont seul le spectateur initié connaît la signification...

II - la statuaire : les artistes ivoiriens ont produit des milliers de sculptures anthropomorphes et animalières, dont certaines figurent parmi les grands chefs-d'œuvre de l'Art Africain. Utilisant le plus souvent le bois, qu'embellissent les patines votives ou les enduits sacrificiels, mais aussi le métal et la terre cuite, la statuaire ivoirienne oscille, selon les régions et les périodes de l'histoire, entre la stylisation, aux limites parfois de l'abstraction géométrique, comme dans le nord (NAFANA, LOBI), et le naturalisme, comme au centre et au midi de la Côte-d'Ivoire (DAN, BETE, GOURO, BAOULE, ATYE) ; tout comme le masque, elle a trait au monde surnaturel des ancêtres, des génies et des dieux et joue un rôle central dans les cultes familiaux, les enclos initiatiques, les pratiques divinatoires ou magico-médicales : les grandes

Illustrations extraites de "Corps sculptés. Corps parés. Corps masqués", Exposition placée sous le haut patronage des Gouvernements de la République Française et de la République de Côte-d'Ivoire.





2. DAN. Statue de femme à l'enfant. / Paris, Musée national des arts africains et océaniques, Inv. n° MNAN 1963-163 (ancien fonds, sans réf.) / Bois léger à patine noire, fibres végétales tressées, dents en fer, enduit rougeâtre sous les yeux.

Dim. 63 x 20,5 cm. / Catal: Meauzé, 1967, p. 55. Leiris & Delange, 1967, p. 146, fig. 156. Marseille, Cantini, 1970, n° 56. Paris, Orangerie, 1972, n° 71, p. 52. San Francisco, FAM, 1986, p. 68, n° 10.

Bien qu'il s'agisse ici d'une maternité, cette œuvre présente les mêmes caractéristiques que la statuette n° 2 de proportions et de volumes identiques.

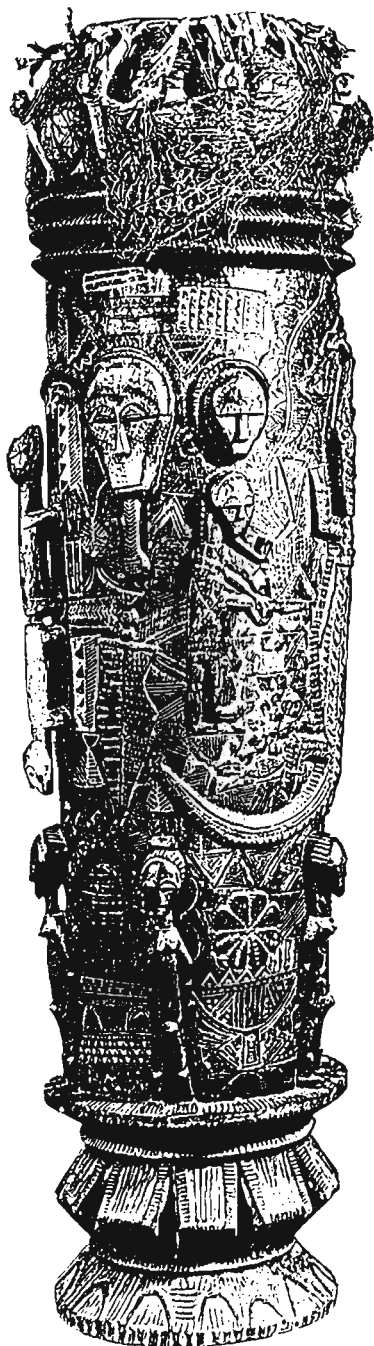
L'aspect est particulièrement soigné : finesse des traits, nez à l'extrémité légèrement relevée, aux ailes délicatement modelées, lèvres ourlées, s'entrouvant sur des petites dents métalliques, traitement recherché de la coiffure, composée d'éléments sculptés, auxquels sont fixés des fibres végétales tressées.

Le corps est orné de motifs scarifiés, en forme de poissons le long des seins, ou de chevrons, ou figurant des colliers, des bracelets de poignets ou de genoux. Les mêmes scarifications se retrouvent sur le corps de l'enfant, qui couvre le corps maternel. Les doigts des mains sont plus détaillés que dans l'exemple précédent. Sur les pieds, au volume aplati, sont dessinées des sandales, dont les semelles forment, avec les pieds, le socle de la statuette.

Tout en conservant les canons stylistiques de cette région, quant aux proportions de son œuvre, notamment, l'artiste semble s'être appliqué, par de menus détails - posture de la face de l'enfant, par exemple - à conférer à l'ensemble un caractère plus humain que la stricte observance des règles ne l'exigeait.

La perfection des formes de cette œuvre a permis de l'attribuer au fameux sculpteur Zlan, que découvrit H. Himmerlheber en pays Dan, au Libéria, en 1960. Zlan est né à Gangwebe, village wè de Côte-d'Ivoire, dans la région frontalière. Très tôt reconnu comme un sculpteur de grand talent, Zlan reçut des commandes qui firent de lui un maître incontesté, dont l'influence se fait sentir, non seulement chez les Dan et chez les Wè, mais jusque chez les Mano, peuple résidant au nord de cette aire stylistique, de part et d'autre de la frontière guinéo-libérienne (Johnson, 1987, 35)/ M.N.V.F.

Illustrations extraites de "Corps sculptés, Corps parés, Corps masqués". Exposition placée sous le haut patronage des Gouvernements de la République Française et de la République de Côte-d'Ivoire.



155. BAOULÉ ? Grand tambour d'appel. / Paris, musée de l'Homme, Inv. n° 95-7-1, don du lieutenant-colonel Mantell, 1895. / Bois d'aoundé (cordia sp.), à patine brun-foncé et avec traces de polychromie. Membrane tendue par des chevilles enfoncées dans la caisse de résonance. Dim. 193 cm. / Catal.: M. Griaule, 1947, p. 117, fig. 106. Leiris et Delange, 1967, p. 129, fig. 132. Dictionnaire des civilisations africaines, 1968, p. 399. R.S. Wassing, 1969, p. 275, fig. 111. *African Art*, Cambridge (Mass.), 1970, pl. 40. Paris, Orangerie, 1972, n° 59, p. 48. Nice, Musée du message biblique Marc Chagall, 1980, n° 23, p. 46-47. New York, CAA, 1985, *African masterpieces from the musée de l'Homme*, p. 10.

On notera au sommet du tambour la représentation en ronde bosse d'hémisphères crâniens, évocation de scènes de guerre au cours desquelles les chefs vainqueurs, en s'appropriant les têtes des ennemis décapités, s'emparaient de leur force. On retrouve dans le décor sculpté en relief au gravé sur la caisse cylindrique les figurations rendues familières par les masques, statues, bijoux et poids à peser la poudre d'or: animaux, avatars des divinités du panthéon baoulé, représentations anthropomorphes d'esprits tutélaires ou de génies de la brousse ou de la forêt, illustrations de proverbes ou de devises. / F. Nd.

Grand tambour d'appel

sculptures monumentales du *Poro* SENOULO, comme le calao *porpianong*, les génies *Asié-usu* et les "Epoux de l'au-delà" des BAOULE, les portraits funéraires en terre cuite des rois ANYI de Krinjabo, et un ensemble de statuettes dites lagunaires (DIDA, ADIOUKROU, EBRIE, ATYE), moins connues et réunies pour la première fois, témoigneront du haut niveau technique, esthétique et conceptuel de la sculpture ivoirienne.

III - les symboles de pouvoir : tous les objets présentés dans cette exposition matérialisent, de près ou de loin, un pouvoir, qu'il soit politique ou religieux, que ce soit celui des chefs coutumiers, des chefs de terre, des Anciens, des devins, des hauts-gradés de l'initiation, ou celui d'associations féminines (comme ces grandes cuillers en bois sculpté des femmes DAN et WE). Ceux qui concernent plus directement la royauté revêtent une sacralité particulière, surtout chez les BAOULE, les ANYI et leurs parents AKAN de la Côte-d'Ivoire, bien qu'à l'heure actuelle les rois aient perdu la plupart de leurs droits coutumiers. Cet art de cour de tradition séculaire a produit toutes sortes d'objets, jalousement gardés par les familles, mais aussi volontiers exposés aux grandes solennités publiques : symboles de chefferies en bois doré à la feuille, cannes sculptées, couronnes, chasse-mouches, sabres d'apparat, sièges et textiles royaux, et puis ces bijoux d'or fondu à cire perdue dont l'exposition montrera de fastueux exemples (dont certains proviennent des collections personnelles du Président, M. Félix HOUPHOUET-BOIGNY)... Au pouvoir de "l'or-fétiche", très important pour ces civilisations issues de l'anciennes "Côte de l'Or", se rattache le *dya*, système et ensemble des poids en laiton, innombrables et multiformes, utilisés jusqu'au début de ce siècle pour la pesée du métal précieux, et où les fondeurs ivoiriens ont manifesté une habileté et une invention extraordinaire...

Une section à part présentera également quelques grandes sculptures ayant appartenu à des collections célèbres, comme celles de DERRAIN, de VLAMINCK, de PICASSO ou de MAGNELLI, qui ont joué un rôle historique dans la découverte des Arts Africains et ont eu une incidence sur la création artistique occidentale.

Les œuvres présentées dans cette exposition proviennent pour la plupart des collections méconnues du *Musée National d'Abidjan*, fondé durant la dernière guerre par l'ancien IFAN (Institut Français d'Afrique Noire) ; le complément est issu des collections publiques françaises, parisiennes mais aussi provinciales, et de quelques collections étrangères, publiques ou privées.

Conscients de son enjeu pour le Patrimoine National Ivoirien, les responsables de cette exposition, fruit d'une collaboration exemplaire entre musées et spécialistes français et ivoiriens, ont sélectionné les objets selon des critères à la fois éthiques et esthétiques. Il s'agissait de présenter, dans ce cadre prestigieux du Grand-Palais où l'Art Africain n'a eu que très exceptionnellement ses entrées (*Trésors anciens du Nigéria*, 1984), les grands chefs-d'œuvre de l'Art ivoirien, certes, mais aussi et surtout de leur restituer leur sens, leur "parole" : c'est ce qui a induit le titre (encore provisoire) de cette exposition "*Chefs-d'œuvre de la Côte-d'Ivoire : formes, forces, paroles*" , et la volonté de montrer ces objets dans leur diversité, leurs formes, leurs matières, leurs différences et leurs évolutions stylistiques ; dans leur charge émotionnelle, leurs expressions symboliques ; dans leurs fonctions et leurs interactions religieuses ; enfin, après avoir fait "voir", de faire "entendre" cette voix des civilisations ivoiriennes de tradition orale, aux résonances humaines si profondes.

C'est ce qui fera, croyons-nous, l'originalité de cette manifestation par rapport à celles qui encore de nos jours s'évertuent à montrer de beaux objets d'art africain sans rien dire de leur contenu. N'est-il pas temps de dépasser le regard exotique et formaliste de ceux qui crurent découvrir l'*Art Nègre* au début du siècle ?

Etienne FEAU
Musée Municipal d'Angoulême

19 Décembre 1988

**"La grande statuaire hemba du Zaïre :
approche méthodologique"**

Les sculpteurs hemba comptent parmi les plus prestigieux du Zaïre et même d'Afrique noire. Leur renommée s'est étendue à l'Occident dans les années 1960 au moment où les sociétés traditionnelles périssaient en Afrique.

Profondément original, l'art hemba se rattache néanmoins au vaste ensemble culturel luba qui recouvre une grande partie du Sud-Est zaïrois. Il se comprend mieux à partir de son cadre naturel, du milieu humain, des formes et des grands styles qui caractérisent sa production.

La cadre naturel

Les Hemba peuplent le territoire situé entre le fleuve Zaïre à l'ouest et la rivière Lukuga, déversoir du lac Tanganyika au sud. Il se répartit en deux régions bien distinctes : le Shala septentrional et le Maniéma. Les Hemba méridionaux habitent le Shaba à partir des Portes d'Enfer sur le fleuve Zaïre, aux abords de Kongolo, jusqu'à la rivière Luika qui coule le long du 5^e degré de latitude Sud, tandis que les Hemba septentrionaux occupent le Maniéma au nord de la Luika. L'ensemble recouvre environ un espace de 100 km sur 100 km. Le sol, au sud de la Luika, se compose de plaines herbeuses et boisées ; les terres y sont riches et fertiles, le relief vallonné de collines et d'humbles montagnes. Au nord, le paysage se transforme en de vastes étendues : c'est le Maniéma. "La nature, écrivait Henry STANLEY, y est d'une beauté terrible et elle vous frappe d'un respect mêlé de crainte". Le Maniéma se prolonge par les montagnes à l'est occupées par les Bangubangu de Kabambare et les marécages des sources de la Luama habités par les Boyo près du 28° de longitude Est.

Le milieu humain

Le caractère géographique du pays lié à son réseau hydrographique, détermine profondément l'histoire de ses habitants.

La densité de peuplement est de 10 à 19 habitants par km², plus élevée dans le triangle Kongolo-Sola-Katele où elle atteint 20 à 49 habitants par km². La densité est un autre facteur qui a favorisé l'éclosion d'un art multiforme et prestigieux. La population y est constituée d'un fond de population locale et d'immigrants venus de l'est. Les Luba les surnommaient "Hemba", surnom donné aux populations venues de l'est habitant entre le fleuve Zaïre et le lac Tanganyika. Les Luba les surnommaient aussi "Hemba" à cause de leur prononciation de la langue et de la manière de se vêtir. Nous distinguons la région Luba-Hemba, au sud de la Lukuga, où prédominent des formes artistiques différentes de celles que nous étudions. Bien que les groupes ethniques d'origine diverse se déclarent tous des "Hemba", il faut reconnaître qu'il s'agit là d'un terme aisé et clair qui regroupe incontestablement une réalité sociale complexe.

Chez les Hemba méridionaux, il faut citer un ensemble de familles, de clans et de chefferies qui reconnaissent unanimement comme lieu d'origine les monts Hunda de l'entre Luama-Lulindi ; ils semblent provenir d'une souche commune.

Ce sont surtout les Niembo, avec des clans patrilinéaires (les Baga Mbele) et des clans matrilinéaires (les Samba), les Honga, les Mambwe, les Kahela, les Nkuvu, les Kayungu, les Muhona et les Yambula.

Au nord de la Luika, les groupes hemba se mêlent de façon plus complexe à ceux des Zula, Nonda, Bangubangu, Boyo et autres résidents. Les Hemba s'y répartissent en six groupements principaux : les Mogasa, les Katego, les Mubona septentrionaux, les Kagulu, les Kagulu Kamalungu et les Hombo.

Au nord comme au sud de la Luika, chaque limite de territoire est marquée par un cours d'eau, une source, un rocher caractéristique, une colline ou un marécage. C'est le résultat de migrations, de quêtes de terrain de culture, de luttes pour défendre des terrains de chasse, de combats et de conflits qui ont peu à peu délimité l'espace de chaque entité. Ces groupes se sont définitivement stabilisés à l'époque coloniale.

Les Hemba vivent surtout de culture et de chasse sous une organisation sociale et politique restreinte. La double appartenance de chaque membre au kitofu (clan paternel) et au kilongo (clan maternel) manifeste une double descendance. Toutefois la plupart des clans hemba semblent privilégier l'appartenance au clan paternel ; le clan maternel prédomine surtout dans la succession cheffale des Niembo, des Yambula et des Kayungu du nord-ouest.

Certains aspects de l'organisation sociale hemba et même des talons alimentaires les rapprochent des traditions kunda au sud et des Boyo au nord et à l'est. Or, précisément, les Baka Kunga chez les Boyo ont produit une statuare d'ancêtres étonnante, sorte d'archétype de tout le sud-est zaïrois? Faut-il y voir une source d'inspiration de tout un courant sculptural qui s'est développé surtout chez les Hemba, mais aussi dans toute la région jusqu'au lac Tanganyika?

Le fait le plus sûr est d'un autre ordre. C'est le rapport culturel et social des Hemba avec les sociétés patrilineaires du nord-est, spécialement les Bangubangu. De plus, sur le plan linguistique, les parlars hemba ont des liens étroits avec le bangubangu. Et si ces deux langues tonales sont liées au tetcla, au songye et au holoholo, toutes s'apparentent au groupe linguistique luba.

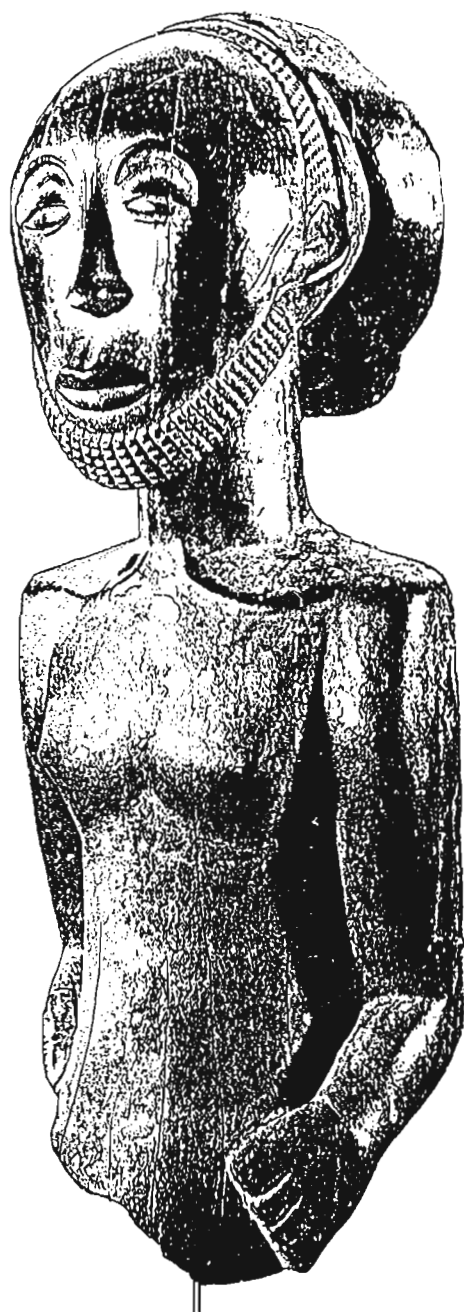
Nous retiendrons donc les formes sociales complexes des Hemba au nord de la Lukuga, liées surtout à celles des Bangubangu et marquées par la culture luba dans diverses institutions.

Le culte des ancêtres et les objets rituels

Le culte des ancêtres est une réalité essentielle dans la vie des grandes familles hemba. La grande statuare en témoigne à profusion ; mais d'autres objets rituels reflètent un art multiforme et des facettes importantes de la vie sociale et religieuse.

Les Hemba offrent des sacrifices aux esprits de la nature, irréductibles à la culture, qui se manifestent en deux lieux caractéristiques : rochers, bosquets, montagnes, sources d'eau chaude, ou encore les Portes d'Enfer sur le Lualaba, sorte de phénomène géologique dont les esprits sont vénérés sur les deux rives du Lulaba. Le cadre naturel, les mouvements de populations se concrétisent alors dans un culte aux esprits.

Illustrations extraites de "La grande statuaire hema du Zaïre", François NEYT, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1977.





III, N° 4: STATUE D'ANCÊTRE DE STYLE «SAYI» (GROUPEMENT MAHUNDU)

<i>Provenance :</i>	<i>Dimensions :</i>
Collection L. et M. Van de Velde (Anvers), provient de la région entre Mbeya et Kitenge-Tenge.	Hauteur 70 cm (environ); largeur maxim. 20,5 cm.
<i>Publication :</i>	<i>Bois :</i>
Pièce inédite.	Mi-lourd, d'un brun sombre, à la patine d'un noir brillant.

Description :

Ancêtre masculin debout issu probablement du même atelier que les pièces précédentes dont il possède toutes les caractéristiques principales (voir description III, n° 1). Les deux tresses horizontales de la coiffure quadrilobée passent au-dessus des deux tresses verticales; celles-ci reposent sur un fond rectangulaire non décoré. Les clavicules se prolongent jusqu'au cou, sous la pomme d'Adam; le creux sus-sternal n'est pas représenté. Au-dessus de la clavicule droite, le bois est troué. Manquent aussi une partie de l'avant-bras droit et la main, le bas du tronc et du corps ainsi que le fessier. Il ne semble pas qu'une ceinture ait été taillée au niveau des reins. Effigie particulièrement représentative de ce style avec les pièces III, 1 et III, 2.

Au centre du village, les Hemba plantent un grand arbre, le *Chlorophora Excelsa* (*muvula*) qui est honoré par le chef de famille et qui évoque la présence des ancêtres. C'est d'ailleurs ce même bois que choisiront les maîtres sculpteurs pour y tailler les effigies d'ancêtres.

A la périphérie du village, de grands pieux aux extrémités céphalomorphes, parfois janiformes, les lagalla, veillent sur le village et délimitent en quelque sorte la frontière entre les forces hostiles de la nature et celle de la culture. Le lagalla, gardien du lignage peut se rencontrer plusieurs fois dans le même village. Il est toujours janiforme chez les Mambwe, et est fréquent dans les villages des Niembo, des Nkuvu et des Muhona. Les habitants leur offrent fréquemment des offrandes de nourriture et ils peuvent être approchés par les enfants.

Il existe encore une diversité d'esprits, vénérés tantôt par toute une famille, tels les *muyombwe*, modelés en terre glaise, tantôt par un groupe particulier (les Bagabo ou les Bambuli), ou encore des fétiches de chasse. Les plus importants de tous les objets rituels, propres aux Hemba, est sans conteste un fétiche janiforme en bois, le *kabeja*. C'est un objet éminemment redoutable, tenu à l'écart des femmes et des enfants, que seul le chef de famille peut toucher. Il préside à tous les sacrifices et à toutes les offrandes, de quelque type qu'ils soient.

Il évoque le mythe d'un homme (*makua*) et d'une femme (*abeja*) qui avaient donné naissance à un enfant difforme : il avait deux têtes, quatre bras et quatre jambes. Quoi qu'il en soit de l'interprétation difficile de ce mythe, les Hemba sacrifiaient jadis les enfants difformes, et à l'investiture d'un nouveau chef à la tête d'un clan, ce dernier hérite du fétiche janiforme *kabeja* ainsi que des statues d'ancêtres, des poteaux lagalla, gardiens du village, et des autres lieux de sacrifices ou d'offrandes.

La grande statuaire d'ancêtre et ses styles respectifs

Merveilleuses figures de chefs défunts, aux yeux souvent mi-clos, ouverts sur un autre monde, les effigies d'ancêtres reposaient dans la pénombre de cases funéraires. Celles-ci assez grandes correspondaient sans doute aux "mausolées de chefs, d'une hauteur de 1m50, cabanes en forme de ruche" décrites par le R.P. COLLE, ou encore à ce que virent JACQUES et STORMS : "Surtout sur la rive occidentale du Tanganyika, une butte de la même forme que les autres, mais beaucoup plus petite, 50 cm de hauteur, contient des statuette en bois qui ont la prétention de représenter les anciens chefs".

Ces effigies d'ancêtres faisaient partie d'un culte qui se fonde à la fois sur la notion de survie et sur un système de parenté. Il y a certes une référence à des valeurs ethniques, religieuses, métaphysiques, mais il ne faut pas négliger la signification de la fonction sociale de ces sculptures : chaque ancêtre est compté, situé dans le temps et confère à son propriétaire un chaînon, un arbre généalogique précis relatant l'histoire de sa famille et surtout l'autorité de celle-ci sur les terres occupées. De grandes familles chez les Niembo méridionaux possédaient de nombreuses statues funéraires, parfois une vingtaine réparties dans différentes maisons, chez plusieurs membres du même lignage.

Le sculpteur, suivant un rituel précis, taille l'ancêtre debout, dans une position symétrique, les mains posées sur le ventre de part et d'autre de la zone ombilicale. Il en dégage les volumes essentiels, tête, coiffure, cou, tronc... suivant des mesures isométriques qui se répètent. Aussi, dans la juxtaposition des volumes du corps, presque toujours symétriques, sa manière de tailler une partie du relief anatomique se reproduit nécessairement sur l'ensemble des masses sculptées : la partie y reflète le tout et manifeste souvent la main d'un sculpteur, d'un atelier, d'une même tradition.

La technique de taille crée un rythme stable, par des isométries fondées sur le cube alternant avec un élément intermédiaire ; elle crée forcément une impression de statisme qui exprime au mieux la stabilité de l'ancêtre veillant sur la famille.

Les classifications morphologiques des effigies d'ancêtres sont établies, dans un premier moment, à partir de la forme de la tête, du visage, des yeux, du nez, de la bouche, des oreilles, du cou, du plan des épaules, du tronc, du dos, des membres supérieurs, des mains, du fessier, des membres inférieurs, des pieds et du socle de base. La seconde analyse porte sur l'examen des coiffures, des parures, des tatouages et des emblèmes de prestige.

Tous les explorateurs qui ont parcouru la région depuis les rives du lac Tanganyika en remontant vers Kabambare et Kasongo en suivant les pistes ouvertes par les esclavagistes, ou encore circulant le long de la Lukuga, ont été frappés par l'exubérance et les variétés des coiffures portées par les populations rencontrées. Parmi les modes en vigueur à l'époque, tant chez les hommes que chez les femmes, il existait une forme de coiffure en croix, surtout le long de la Lukuga. THOMSON, passant à Makolumbi, peu avant 1880, les décrit longuement. Il y avait aussi les coiffures "en forme de corne" au nord, des coiffures en forme de tresses, de nattes, de chignons, ou encore, au Maniéma, des

chevelures masculines "empâtées d'argile et travaillées de manière à former des cônes et des plaques". CAMERON et STANLEY les décrivent clairement ; JACQUES et STORMS ajoutent de leur côté : "Quant à la coiffure, quelque imparfaitement qu'elle soit rendue, elle n'en constitue pas moins un document d'une haute importance". Les coiffures constituent un critère de reconnaissance ethnique et de statut social de la plus haute importance. L'étude systématique de ces modes apporte une donnée précieuse pour la classification des sculptures.

Il faut y ajouter le jeu des supports qui participent à l'élégance de la coiffure : diadème, épingles de toute sorte, carré de raphia soutenant les tresses. "Les diadèmes peuvent être composés de fil ; de clous en ivoire ou en fer, mais aussi d'étoffes ou de deux rangées de cauris" constate HORE (p. 415).

Les effigies sculptées témoignent aussi d'un art de sculpter les colliers de barbe, le cou annelé qui se couvrait de colliers de perles, les tatouages dont sont marqués les corps, les emblèmes de prestiges. On y reconnaît l'herminette de prestige (*mutolo*) portée sur l'épaule, la longue canne (*langa*), la lance d'apparat (*gambasa*), le grand couteau de parade (*ulembo* ou *kahilu*), les pagnes en écorce battue très recherchés au Maniéma, les peaux de bête, de colibris, de jeunes léopards ou de lynx. Ces pagnes étaient attachés par une large ceinture parfois ornée de coquillages. La ceinture souvent en peau d'hippopotame était un emblème précieux et symbolique : elle évoquait l'unité du groupe familial dont le chef était le représentant. La ceinture manifeste l'autorité du chef autant que le sceptre et passe au successeur en gage d'autorité. Le chef des Niembo, Kalata Sunzu, rapporte qu'à son investiture, Bititi lui remit "les queues d'animaux", symbole du pouvoir chez les Damba, avec la lance d'apparat.

Ainsi, la convergence des données morphologiques d'une statue ancestrale, dans ses volumes et ses détails anatomiques, des signes d'identité ethnique et de statut social, les renseignements recueillis sur le terrain, dans les archives ou dans des publications diverses permet à l'historien d'art de situer chaque effigie d'ancêtre dans un atelier de sculpteur et dans un style. Par comparaison, on peut aussi fixer l'antériorité ou la postériorité de certaines formes artistiques par rapport à d'autres. En effet, à l'intérieur de ces styles particuliers, - onze styles dans la statuaire hembra -, il est possible, en comparant les formes et leur évolution, de reconnaître un archétype, une œuvre maîtresse, la réplique ancienne de cette même œuvre, un même atelier, des pièces faites en série, plus anciennes ou plus récentes, des copies récentes et des faux.

Dès lors, à l'intérieur même d'une étude morphologique, structurale par définition, peut naître une dimension diachronique et historique de la sculpture. Chaque effigie d'ancêtre rend compte, à sa manière, de l'histoire d'un groupe social dans l'espace et dans le temps.

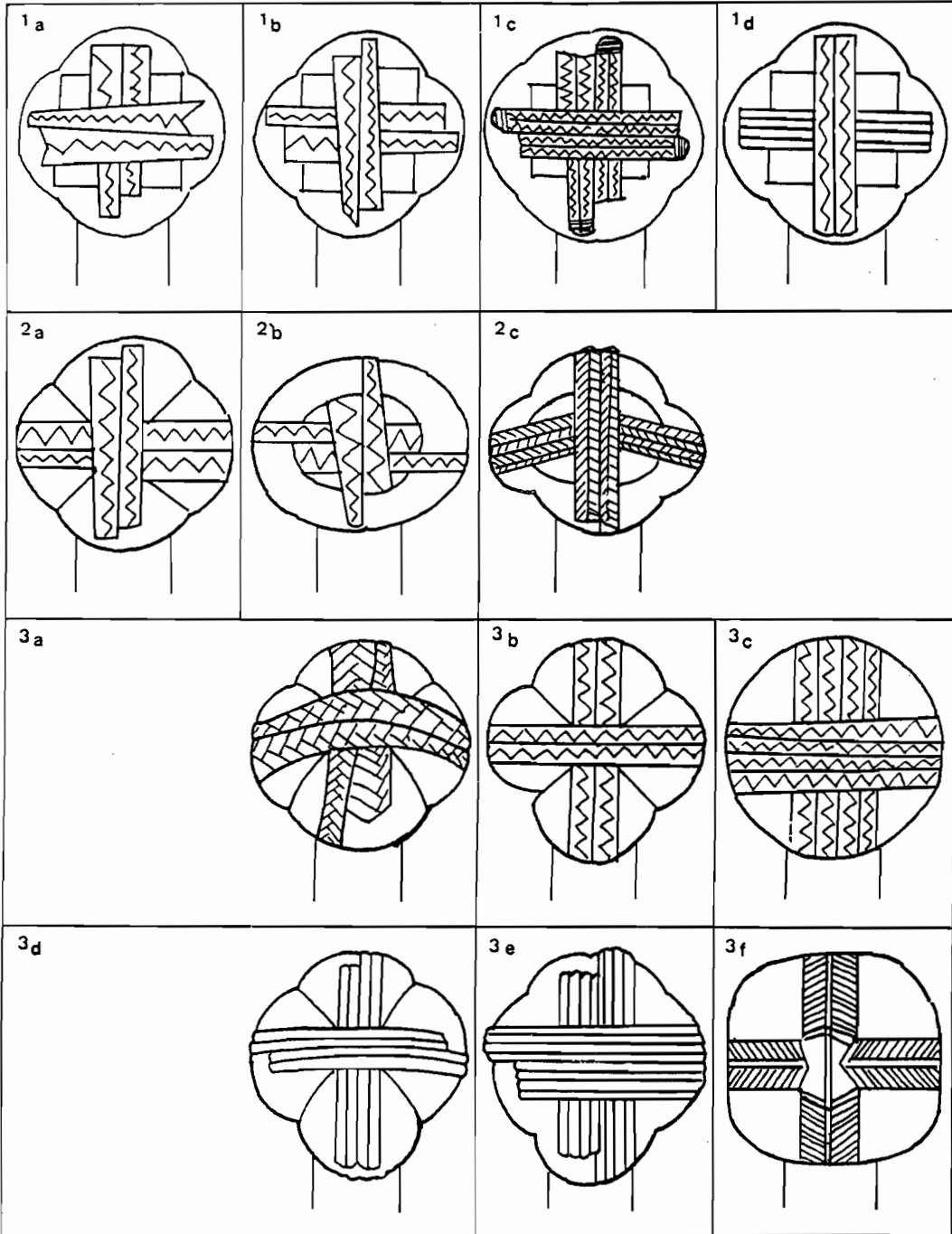
Dans les onze styles hembra reconnus, trois styles principaux apparaissent : celui des Niembo méridionaux (autour de Mbulula), celui des Niembo de la Luika et celui des Hembra septentrionaux.

Chez les Niembo méridionaux, la taille de la tête est ovoïde, tandis que celle des sculptures des Niembo de la Luika et des Hembra septentrionaux est plus étirée, les plans des joues suivant un tracé parallèle ; le visage est plus ovale, ou encore, plus triangulaire dans les styles muhona et nkuvu.

Les deux styles Niembo ont les yeux mi-clos ou à peine entrouverts tandis que les Hembra septentrionaux ont de grandes cavités oculaires en amande ; plus rarement on trouve l'incrustation de cauris à la place des yeux.

Outre d'autres détails pertinents entre les trois styles majeurs, notons la forme de la coiffure. Elle est semblable dans son principe : quatre masses de cheveux se nouent par des tresses partant des quatre points cardinaux. C'est la célèbre coiffure en croix présente déjà chez les Luba-Hembra au sud de la Lukuga. Ici, les variantes sont des critères nets de distinction stylistique. Chez les Niembo méridionaux, la coiffure se noue sur la nuque en quatre tresses reposant à l'arrière de la tête et soutenues, dans la zone nucléale, par un carré en raphia décoré ou non. Ce sont la plupart du temps des œuvres maîtresses de grande qualité. Aux abords de la Luika, la coiffure cruciforme s'incline à 45° sur la tête. Des ateliers de sculpture bien précis s'en dégagent, auxquels appartient un exemplaire de l'Institut des Musées Nationaux du Zaïre (n°72.746.70). Sur cette statue, le sculpteur a presque signé son travail en taillant l'ombilic en losange. Cette constante se retrouve sur une demi-douzaine d'effigies.

Chez les Hembra septentrionaux, la coiffure cruciforme est particulièrement bombée, parfois ajourée ; elle se place sur le haut du crâne. De façon plus générale, il faut constater l'eurythmie et la délicatesse des volumes des sculptures des Niembo méridionaux, comme



Formes de coiffures en croix.

l'illustre la figure du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren. Les sculpteurs des Niembo de la Luika tiennent souvent un emblème de prestige et portent des tatouages ; les effigies septentrionales ont des volumes plus accentués.

Ces trois styles majeurs se répartissent géographiquement suivant un axe sud-ouest-nord-est, des Niembo méridionaux aux Hemba septentrionaux en passant par les Niembo de la Luika. Il s'agit incontestablement de l'axe nucléal des styles hemba qui trouve des correspondances nettes dans l'histoire des migrations des groupes respectifs. Les autres styles sont des variantes de ces styles majeurs, ou encore ils s'ouvrent nettement à d'autres cultures voisines.

Les styles des Hemba méridionaux à cou annelé se rattachent au style hongga et à celui des Niembo méridionaux ; de même le style sayi auquel se rattache la belle effigie du Museum of Mankind à Londres, le style yambula sur le versant de l'axe nucléal des styles, les styles muhona et nkuvu se situent entre les deux styles niembo, en-deçà de la Luika. Il faut y fixer le célèbre style buli et au-delà du fleuve Zaïre le style kusu et le style à coiffure en calotte. Sur le versant oriental, relevons les styles kahela, mambwe et hombo, un style à tresse. A ces styles principaux, il faut ajouter une série de pièces hemba atypiques.

La découverte de deux effigies d'ancêtres de style buli, l'une au Musée Dahlem à Berlin, l'autre recueillie sur place, renouvelle notre connaissance de ce style devenu célèbre par le Professeur OLBRECHTS (1959). En effet, l'effigie Kalala Luhembwe, a été recueillie au village Kankunde, au nord de Sola, chez les Nkuvu. Le nom de douze gardiens de la statue ont été conservé et même la mémoire du sculpteur, Ngongo ya Chintu. Le style buli est une création originale qui combine des traits stylistiques de la plastique luba, hemba et kusu.

La chronologie des statues d'ancêtres repose sur un faisceau d'indices convergents que nous livrent d'abord un examen attentif des statues elles-mêmes (chronologie relative), les renseignements recueillis sur le terrain, les traditions orales et les données écrites (récits d'explorateurs: CAMERON, STANLEY, LIVINGSTONE..., études sur l'histoire luba, les migrations, l'esclavagisme, etc.). Il ressort de ces données que la grande statuaire de cette région a été sculptée à une période d'essor culturel, social et économique. Il faut en tout cas remonter à une date antérieure à l'esclavagisme qui a pu favoriser notamment la lutte intestine entre divers groupes sociaux. La grande tradition de la statuaire d'ancêtre date vraisemblablement de la première moitié du XIX^e siècle, entre 1800-1850. Par ailleurs, quand on constate combien

l'aire d'extension de la statue masculine debout aux mains sur le ventre est grande et se manifeste dans des représentations et des usages extrêmement variés depuis les effigies culturelles songye à l'ouest du fleuve Zaïre jusqu'aux statues tabwa le long du lac Tanganyika jusqu'en Zambie, les premiers archétypes de ces traditions sculpturales doivent remonter au XVII^e siècle et sans doute bien avant.

Les sièges à caryatides, les autres figures et les masques

L'art multiforme des grandes familles hembra se manifeste encore dans la taille de sièges à caryatides, de figurines placées souvent sur des Calebasses, d'autres objets anthropomorphes, tels les cannes de chefs, les hochets de danse et les masques.

Le siège à caryatides, le *kihona*, est un signe d'autorité évoquant le pouvoir politique. L'aire d'extension des sièges à caryatide déborde largement la région où se rencontre la grande statuaire hembra. Elle recouvre largement le pays luba de la région de Kamina au sud-Shala (tant chez les Luba-Hembra à l'est du fleuve que chez les Luba-Shankadi à l'ouest) en s'étendant vers les abords du lac Tanganyika à l'est, chez les Songye à l'ouest et au nord, au-delà du territoire hembra, jusque chez les Zula et les Zimba, à la limite de la zone forestière.

En-dessous de la rivière Lukuga, la caryatide évoque presque toujours une femme en position agenouillée ou accroupie : les volumes sont pleins et arrondis, les membres inférieurs sont repliés sous le corps. La plastique hembra évoque plus souvent l'homme, la femme ou plusieurs personnages, en référence au mode de succession patrilinéaire ou matrilinéaire suivant les cas.

Les personnages sculptés sont toujours en position debout, le visage est plus ovoïde et allongé, d'autres traits morphologiques comme le décor ou les scarifications permettent de rattacher ces sculptures à un style ou à un atelier particulier.

Les sculpteurs hembra sont célèbres par la taille de jolies figurines en bois ou en ivoire, les mains posées sur les seins ou sur le ventre. Certains de ces objets sont utilisés par des sectes, comme celle des Bagabo, et étaient fixés sur des paniers ou des Calebasses de divination.

Dans les masques hembra, il faut signaler quelques rares masques faciaux anthropomorphes dont les traits stylistiques se rapprochent de ceux des sculptures propres aux Niembo méridionaux dans la région de Mbulula. On connaît mal l'usage de ce masque. Par contre, dans la région des Mambwe et des Hombo, il existe des masques simiesques sohomutu aux expressions stylistiques étonnantes et variées.

Les uns se portent sur le visage, d'autres étaient fixés à la ceinture. Conservés à l'intérieur des cases, ces masques sont en relation avec le culte des ancêtres, protègent les membres du clan, leur assurant vie et bonheur, ils ont parfois une fonction judiciaire et ceux qui les portent sont couverts d'un habit en écorce battue.

Professeur François NEYT
Louvain-la-Neuve

9 Janvier 1989

**Architecture et mise en scène à Copan,
Honduras (art maya classique)**

Les édifices construits au VIII^e siècle de notre ère dans le centre de la cité maya classique de Copan (Honduras) sont d'une diversité remarquable. Cette variété est sans aucun doute l'indice d'une pluralité de significations et de fonctions. Dans la majorité des cas, l'architecture seule est impuissante à nous les révéler. Fort heureusement, les Mayas de Copan ornaient leurs édifices les plus importants de sculptures en pierre, matériau qui a mieux supporté l'épreuve du temps que le stuc, couramment utilisé pour le décor architectural dans les Basses Terres mayas. En combinant les informations fournies par l'architecture et par la sculpture d'un même édifice ou d'un même ensemble architectural, on parvient parfois à découvrir ce qu'il représentait et ce à quoi il devait servir.

Ainsi l'analyse révèle que la plupart des structures apparaissent comme des sculptures colossales à trois dimensions qui représentent tout ou partie de l'Univers. Certaines d'entre elles sont des scènes spécialement construites pour l'exécution de certains rituels.

Le terrain de jeu de balle en fournit un bon exemple : le jeu lui-même est un rite à dimension cosmique dans lequel le ballon reproduit le mouvement solaire depuis l'Inframonde (représenté par l'allée) jusqu'au ciel (le sommet des banquettes) (BAUDEZ 1983).

Parmi ces cosmogrammes à vocation scénique, les structures 10L-12 et 10L-24 méritent une attention particulière. Bien que possédant une iconographie tout-à-fait différente, ces deux édifices sont structurellement homologues. Dans les deux cas, on fait face à un escalier en haut et au centre duquel se trouve un sujet ; il y a en outre deux sujets sur les côtés avec un bras tendu vers l'escalier, et trois dalles sur le sol de la cour à son pied, qui sont alignées avec les sculptures. Tatiana PROSKOURIAKOFF, qui avait noté cette homologie, concluait :

"... we can scarcely avoid the conclusion that both had more than a merely decorative function, and were probably adapted to the

requirements of some prescribed formal procedure or ceremony" (1963 : 47). Les deux structures datent du dernier quart du VIII^e siècle et font partie de l'ensemble architectural construit par le roi Soleil Levant au sommet de l'Acropole. Elles ont été fouillées et restaurées par les archéologues de l'Institut Carnegie en 1938.

Structure 10L-12

D'une hauteur totale d'environ 8 m, la Structure 12 est appuyée contre la moitié supérieure Sud de la pyramide 11. Elle limite au Nord la cour ouest de l'Acropole et comprend :

- Une plate-forme contenue par une banquette à parement vertical prolongée d'un talus couronné lui-même d'une moulure. L'escalier de six marches qui est appuyé au milieu de la plate-forme ne permet pas de la gravir ; en effet, le haut de la dernière marche se trouve près d'un mètre plus bas que le sommet. Cette particularité a valu à la structure d'être appelée "Reviewing Stand" ou "Tribuna de Espectadores". A l'époque de sa découverte et jusqu'à présent, on a en effet supposé que si les degrés ne donnaient pas accès au sommet de la plate-forme, c'est qu'ils devaient être utilisés comme gradins par les spectateurs d'une manifestation se déroulant dans la cour.
- Un mur vertical percé de niches et surmonté à son tour d'un talus s'élevant à environ deux mètres en retrait du bord de la plate-forme.

Les sculptures sont distribuées sur trois niveaux :

- A. Le sol de la cour avec trois dalles sculptées en bas-relief.
- D. L'escalier avec trois statues à son sommet.
- C. Le sommet de la plate-forme avec trois conques colossales en ronde-bosse.

La conque du milieu est approximativement alignée avec la statue centrale et la dalle médiane ; les sculptures aux extrémités se trouvaient également sur le même axe. On doit supposer l'existence d'un niveau supplémentaire dans cette composition, constitué par les sculptures disparues des niches du deuxième corps de la structure.

A. *Les dalles de la cour ouest* sont en réalité formées par l'assemblage de trois à quatre pierres plates. Elles dépassaient d'une dizaine de cm du sol stuqué dans lequel elles étaient prises, et mesurent en moyenne 146 par 128 cm. Les trois dalles sont semblables et

représentent un personnage assis devant un fond formé par quatre volutes doubles disposées en croix . Son corps est montré de face, et sa tête, de profil, regarde vers l'ouest. La main gauche repose sur la cuisse, tandis que la droite présente dans un bol un glyphe, aujourd'hui effacé. Si le corps du personnage est anthropomorphe, la tête est reptilienne avec un museau retroussé vers le haut et de grands crocs en volute. La mandibule est décharnée, l'ornement d'oreille est prolongé d'une volute et d'un os, et l'oreille elle-même est ornée de feuillage.

C'est, en figure entière, la créature au nez long qui est le sujet principal des "frises aquatiques" (COGGINS 1983) et apparemment responsable de la croissance de la végétation. Ces créatures représentent l'aspect souterrain végétatif de la Terre, elles font toutes trois face à l'ouest, comme pour rendre culte au soleil couchant.

B. Les statues de l'escalier.

a) La sculpture centrale (haute de 80 cm environ) est adossée à la sixième et dernière marche, au milieu de l'inscription de caractère dynastique qui s'étend sur toute sa longueur. Elle représente un personnage réduit à la tête et aux bras qui paraît émerger de la marche sur laquelle il repose. La tête, au visage entièrement effacé, est surmontée d'un toupet et accompagnée d'un large collier. Les bras sont repliés et une coquille de bivalve repose sur chaque épaule.

b) Les statues latérales sont deux personnages semblables de près de 150 cm de haut, qui se tiennent aux deux bouts de la dernière marche. Ils sont adossés à la partie supérieure de la plate-forme que leur tête dépasse.

Ils ont un genou en terre ; la main du côté extérieur est posée sur la poitrine, l'autre tient un hochet au bout du bras tendu. Des fleurs ou des fruits sont au bout des tiges nouées autour de la tête. La statue de droite a le crâne flanqué de deux coquilles de bivalves dont le bord inférieur est posé sur l'oreille. A gauche la coiffure n'existe plus, mais il y avait certainement place pour deux coquilles. Le front est divisé en trois blocs saillants parcourus de rides. Les pommettes sont accusées, la bouche prognathe, et la lèvre supérieure se retroussé, montrant les dents ; un petit serpent dessiné de façon réaliste sort des coins de la bouche encadrée. Les oreilles sont distendues par une variante du glyphe T543 qui les traverse. Le visage érodé de la statue de droite est d'aspect plus humain, moins grimaçant, peut-être à dessein. Quoiqu'il en soit, on ne

voit pas trace des petits serpents qui sortent des coins de la bouche du personnage de gauche. Le collier est fait de deux tiges entrelacées : l'une se termine en fleur de nénuphar, l'autre par ce qui semble une tête d'os. Des cosses de cacao sont accrochées au collier. Un serpent entoure la taille : la tête vue de profil est assez réaliste et se prolonge d'une grande langue au bout en volute ; la queue se trouve sous le cou et derrière le bout de la langue. Le hochet sphérique est frappé d'un T en creux profond (l'ajour du hochet ?) et couronné de plumes au sommet ; son manche cylindrique est orné d'une cannelure en bas et de trois autres en haut.

A cause de son état, on ne peut dire grand chose du personnage central sinon qu'il est montré émergeant ou s'enfonçant, et qu'il est chargé de coquilles. Sur les côtés les personnages d'aspect simiesque sont proches des bacabs¹ par leur position agenouillée, leurs rides et leur coiffure végétale. T543 qui pend de leurs oreilles peut être une variante du disque frappé de trois cercles en triangle, que bacabs et crapauds portent aux oreilles. Ils sont revêtus de symboles de fertilité ; fleurs de nénuphar, cosses de cacao et hochet frappé de T503. Les serpents qui entourent leur taille et sortent de la bouche de l'individu de gauche, accentuent leur nature chtonienne. Les trois statues sont chargées de coquilles qui ici dénotent un milieu aquatique, comme nous le verrons plus loin.

C) *Les conques*, au nombre de trois et identiques, sont posées en haut de la plate-forme. Longues de 143 cm en moyenne, elles possèdent de trois à quatre spires et leur bout est coupé comme pour servir d'instrument de musique.

Interpréter la Structure 12 comme une "Tribune des Spectateurs" ne nous paraît pas convaincant. En effet, cet escalier est bas et ne domine pas la cour, en outre, des notables n'auraient pas admis de s'asseoir dans une position qu'ils auraient sans doute jugée humiliante. L'hypothèse, enfin, ne tient pas compte de l'iconographie des sculptures qui forment un tout homogène.

¹ D'après les traditions recueillies au XVI^e siècle par Landa, les bacabs étaient quatre dieux qui supportaient le ciel aux quatre coins de l'Univers. On a identifié ces atlantes dans l'iconographie de la période classique : ainsi sur l'encadrement de la porte intérieure de la structure 10L-22 de Copan. Ces vieillards, porteurs de symboles de fertilité, sont associés à l'aspect végétatif et nourricier de la Terre.

La clé de l'énigme nous est donnée par l'escalier qui - de façon apparemment absurde - s'arrête un mètre avant le sommet. Quand une personne se tient debout sur la dernière marche, sa tête et son buste dépassent seuls de la plate-forme. Elle paraît donc émerger à mi-corps, comme la statue centrale qui sort de la sixième marche. Si l'on admet que le haut de la plate-forme avec les conques représente la surface de l'eau, les individus qui ont monté l'escalier sortent de l'eau, comme les acteurs de certaines "frises aquatiques".

Ce thème, mis en évidence par COGGINS dans son étude de l'iconographie de la Structure 1-sub. de Dzibilchaltun, est spécialement bien illustré sur un bol stuqué provenant de la sépulture 160 de Tikal (COGGINS 1983 : 44, fig. 39). On peut y voir des têtes de Monstre au Long Nez, donnant naissance à des nénuphars et placées devant une bande horizontale représentant l'eau, contenant des points et des petits cercles. Des poissons et des coquillages stylisés l'accompagnent, et des anthropomorphes en émergent. La frise aquatique représente les eaux de l'Inframonde, source de toute fertilité. Le Monstre au Long Nez est dans ce contexte l'aspect fertile de la Terre et les créatures qui émergent font partie de sa suite. La frise aquatique a une large distribution dans l'aire maya (Ibid.) et est illustrée à Copan sur plusieurs sculptures.

La Structure 12 n'est autre qu'une "frise aquatique" qui servait de scène à des rites de fertilité, sans doute partie d'un culte agraire. Au niveau inférieur sont les têtes au long nez, ici pourvues de corps et entourées de végétation dans les quatre directions ; ces créatures présentent une offrande à la Terre elle-même au soleil couchant puisqu'elles sont tournées dans cette direction. L'escalier représente la nappe d'eau souterraine, dont la surface est marquée par les conques. De ce milieu fertile émergent des créatures de coquilles et de végétation, auxquelles les officiants des rituels s'identifiaient quand ils gravissaient les marches. Les deux personnages brandissant des hochets apparaissent comme des "gardiens" qui marquent la limite entre deux mondes, comme les jaguars de l'escalier de la Structure 24.

Les officiants de ces rites pouvaient avoir l'aspect des danseurs qui, dans la pièce 1 de la Structure 1 de Bonampak, sont entourés de musiciens (RUPPERT, THOMPSON and PROSKOURIAKOFF 1955). Ils personnifient les créatures à l'Inframonde Aquatique (crocodile, crabe, batraciens) et exhibent à profusion des nénuphars.

Nous en saurions certainement plus sur ces rites et leurs participants si les niches de l'étage supérieur de la structure avaient conservé leur contenu. D'ouest en est, il était creusé successivement de quatre niches, de deux portes donnant accès à la même pièce étroite et basse et de huit autres niches. On devait danser sur le sommet de la plate-forme, si l'on en croit des images de Palenque où l'on voit le roi danser sur une frise aquatique (panneau de la Structure XIV, pilier D de l'édifice D du Palais).

Structure 10L-24

La structure 24 est une plate-forme haute de 6,50 m qui limite à l'ouest la cour est. L'escalier (communément appelé des "Jaguars") qui la franchit, comprend trois volées :

- La volée supérieure de cinq marches est très étroite (6,50 m de large) et divisée en deux par un bloc vertical dont le sommet est au niveau du bord de la plate-forme. A l'avant de ce bloc on a sculpté une tête comprise dans les mâchoires d'un serpent.
- La deuxième volée, également de cinq marches, s'étend sur presque toute la longueur de la cour.
- Après un palier large de deux mètres, l'escalier se rétrécit considérablement en une volée inférieure qui compte huit marches de 16,50 m de large. Les deux jaguars debout qui l'encadrent, sont appuyés contre le corps de la structure, d'abord vertical, puis en talus. Une tête de mort est sculptée aux deux extrémités de la quatrième contremarche, dont le niveau correspond à peu près au "sol" des jaguars. Trois dalles rectangulaires couchées sur le sol de la cour font partie des sculptures de la Structure 24. Elles sont alignées avec les deux jaguars debout et avec la sculpture du bloc vertical.

A. *La sculpture centrale* haute de 170 cm, est composée de plusieurs blocs. Le front du serpent apparaît comme une masse encadrée de deux épaisses volutes. Le bout du museau est décharné, la pupille des yeux n'est plus visible, les incisives sont brisées mais quelques crochets subsistent. La mandibule, très forte, est squelettique et porte quatre dents montrées comme d'épais cylindres ; ils sont en partie recouverts par une langue aux bords crénelés. D'abord large et ronde, elle est

marquée de l'élément *cauac*¹ des trois anneaux, compris ici dans un cercle ; elle se rétrécit ensuite pour finir en pointe. Ainsi le serpent est présenté mort et possède une langue-couteau, à la fois en pierre (*cauac*) et tranchante (en dents de scie).

La tête comprise entre les mâchoires a les cheveux tirés en arrière, puis ramenés sur le sommet de la tête en une boucle qui retombe vers l'avant. Les ornements d'oreille ovales sont prolongés vers le haut d'une oreille de jaguar, tachetée, ornée de petits cercles et avec une échancrure sur le bord supérieur interne ; par là on a pu lui conférer une nature de couteau "excentrique". Les grands yeux ovales, surplombés par des sourcils en relief, ont une pupille en crochet. Le nez très régulier et surmonté du "cruller" plusieurs fois tordu jusqu'au milieu du front ; ses extrémités aboutissent auprès des oreilles après avoir cerné les yeux. La bouche, entourée d'une ride profonde, est arquée comme celle des félins et laisse dépasser les incisives taillées en T. Les moustaches sont figurées de façon conventionnelle, comme une plaque au centre noirci qui suit la forme des joues et du maxillaire ; quand on regarde la sculpture de face, elles apparaissent prolongées par la langue du serpent pour former un "whistongue"² analogue à celui de la Stèle B.

On aura reconnu dans cette tête le portrait du soleil vieux, couchant, en train d'être englouti par la terre, sous la forme d'un serpent squelettique. Il est encadré de deux signes *ek* qui signifient étoile. Si *ek* peut dans certains cas se référer à Vénus, il n'est pas obligatoire que ce signe ait toujours cette valeur et ne puisse exprimer - au moins parfois - le terme générique d'"étoile". La sculpture centrale dépeint le soleil vieux et manifestation nocturne s'enfonçant dans la gueule du Monstre Terrestre. A la disparition du soleil correspond l'apparition des étoiles, et

¹ *Cauac*, désigné par le glyphe T528, est le dix-neuvième nom de jour du *tzolkin* (cycle de 260 jours). Il correspond à *quiauitl*, pluie, du *tonalpohulli* aztèque et peut avoir signifié pluie chez les Mayas. On trouve aussi T528 à la place de *tun* dans les deux sens d'"année" de 360 jours et de "pierre". Des éléments du glyphe *cauac* (la "grappe de raisin, les trois anneaux ou la boucle entourée de perles) sont fréquemment utilisés dans l'iconographie, soit pour indiquer la nature terrestre d'un monstre cosmique (par l'association avec la pluie ?), soit dans le sens de "pierre" pour préciser le matériau d'une pointe de lance, d'un excentrique, ou même du front ou de la langue d'une créature associée au sacrifice.

² J'ai appelé *whistongue* (BAUDEZ 1985) l'objet qui figure devant le visage du roi sur les Stèles B et F de Copan. Il est interprété comme un symbole ou un instrument d'auto-sacrifice composé des moustaches, des crocs et de la langue du jaguar. La langue constitue la partie active de l'instrument, ce que vient souvent confirmer un élément *cauac*.

c'est là ce que les sculpteurs copanèques ont voulu exprimer quand ils ont montré la terre avalant le soleil moribond sur le fond d'étoiles. Les enlumineurs des manuscrits aztèques et mixtèques recouraient au même procédé, et peignaient des étoiles pour indiquer la nuit.

B. Les jaguars : mesurant 158 cm de haut, ils sont debout, le corps de trois-quart et la tête de face, dans une pose très dynamique. L'un de leurs antérieurs est posé sur la hanche, l'autre est tendu vers l'escalier. Leurs postérieurs sont écartés et l'on croit les voir marcher. La tête est aussi réaliste que possible et des bandes verticales (ou rubans ?) pendent des oreilles. Des cavités circulaires - sans doute destinées à recevoir des incrustations d'obsidienne - sont distribuées sur tout leur corps. Les pattes sont munies de griffes ; une guirlande en perles et avec une double volute prolonge la queue en deux segments. Les jaguars portent un collier à plusieurs rangs et un pagne.

C. Les têtes de mort : elles sont sculptées en creux et montrées de face aux extrémités de la quatrième contremarche. Le front est étroit, les yeux ronds sont saillants, le nez a la forme d'un U ; les dents sont longues et la mandibule, enveloppante. Elles portent des ornements d'oreille en trois parties, effacées.

D. Les dalles de la cour : trois dalles rectangulaires (de 130 à 205 cm de long) sont disposées dans l'axe nord-sud dans le sol de la cour. Sur la moins érodée, au sud, on distingue une tête en relief de jaguar rugissant, encadrée de deux boucliers circulaires. Autant que l'on puisse en juger, les deux autres dalles étaient semblables à celle-ci.

La Structure 24, comme la 12, apparaît comme une scène pour un rite déambulatoire, c'est-à-dire qui requiert l'exécution d'un parcours déterminé. Il s'agirait ici d'une descente aux Enfers. Dans cette hypothèse, le parcours rituel avait pour point de départ le sommet de la plate-forme. Les spectateurs du rite, si tant est qu'il y en eût, devaient se trouver dans la cour est d'où ils voyaient la scène se dérouler à l'ouest, c'est-à-dire au couchant. A l'entrée, on se trouve au niveau de la surface terrestre ; les étoiles sont là, prêtes à le remplacer. Les cinq premières marches descendues, on se trouve en haut d'une première volée qui fait toute la longueur de la cour et à laquelle succède une seconde, beaucoup plus étroite. Les volées de largeur décroissante indiquent en général le sens du parcours ; les escaliers qui mènent à des temples au sommet de pyramides, comportant fréquemment plusieurs

volées de largeur différente : d'abord larges en bas, elles se rétrécissent ensuite vers le haut ; dans le cas de la Structure 24, les marches sont, à l'inverse, larges en haut et étroites en bas, ce qui montre que cet escalier doit être descendu. En outre, les deux volées reproduisent la forme du T, qui dessine l'ouverture dans le front du Monstre Terrestre, laquelle permet l'accès au monde infernal.

Dès que l'on a quitté l'escalier large et que l'on descend la volée étroite, on est encadré par deux jaguars qui vous accueillent de façon plutôt menaçante. Ils gardent la porte des Enfers, demeure du soleil nocturne mais aussi des morts, comme nous le rappellent les deux crânes sculptés sur la quatrième marche.

Le sol de la cour constitue l'étage inférieur (le neuvième si l'on considère que chacune des huit marches en constitue un niveau) des Enfers. Il est marqué par trois dalles sculptées du jaguar rugissant encadré de boucliers. C'est là que par la guerre et le sacrifice, le soleil retrouve les forces nécessaires à sa reconnaissance. Tout ce parcours pouvait être retracé dans le rite par un ou plusieurs officiants qui personnalisait le soleil ou les morts.

La Structure 24 est un cosmogramme incomplet, réduit aux étages inférieurs de l'Univers : depuis le niveau de l'horizon - où l'on voit le soleil disparaître - jusqu'au fond des Enfers. Il est cependant possible qu'une structure périssable ait représenté l'étage supérieur du cosmos ; permanente ou temporaire (c'est-à-dire seulement pour la célébration du rite), elle aurait été dressée sur la plate-forme basse 25, sur laquelle il n'y a pas de construction en dur. Cette hypothèse nous est suggérée par la Structure 11 où deux escaliers parallèles faisaient communiquer les niveaux céleste et terrestre, sur la structure 24, c'est aussi par deux escaliers - de part et d'autre de la statue du soleil couchant - que commence la descente aux Enfers.

Conclusions

Les édifices 12 et 24 sont des cosmogrammes homologues ; à la verticale, ils comprennent trois parties : un niveau inférieur constitué par le sol de la cour qui est marqué par trois dalles sculptées ; un niveau supérieur constitué par le sommet de la plate-forme, un escalier qui relie les deux niveaux entre eux. Sur le plan horizontal, les deux structures sont divisées par trois axes marquées par les dalles de la cour et les sculptures centrales et latérales. Ainsi les déambulations rituelles

s'exerçaient verticalement mais sans doute aussi latéralement par rapport aux trois axes. Cette division tripartite est celle du terrain de jeu de balle de Copan où trois axes sont indiqués à la fois par les marqueurs d'allée et par les marqueurs latéraux en forme de tête d'ara. Le terrain de jeu de balle - antérieur aux structures 12 et 24 - a pu leur servir de modèle.

Les deux "scènes" sont des représentations de la Terre et du Monde Inférieur mais sous ses deux aspects opposés et complémentaires, illustrés par les deux têtes du Monstre Terrestre. La structure 12 représente l'Inframonde aquatique d'où émergent les esprits de la végétation. C'est l'aspect nourricier de la Terre qu'expriment les créatures reptiliennes des frises aquatiques, le monstre cauac, le crocodile, le crapaud, les bacabs, etc. A cet aspect vivant, fertile, aquatique, du Monde Souterrain s'oppose l'Inframonde comme demeure des morts et du soleil pendant la nuit, que représente la structure 24. Ici, les acteurs du rite descendaient les marches, alors qu'ils les montaient sur la Structure 12. Des jaguars, des créatures squelettiques et grimaçantes, des patrons du sacrifice et de l'autosacrifice, des couteaux et des boucliers constituent l'imagerie de ce pôle négatif.

L'analyse de l'iconographie révèle l'existence de croyances organisées selon un modèle dualiste. Les Structures 12 et 14 montrent que les mythes qui développaient ces croyances étaient - à Copan tout au moins - actualisés par des sites exécutés dans des décors construits spécialement pour cet usage.

Claude F. BAUDEZ
C.N.R.S. Paris

REFERENCES

BAUDEZ Claude F.

- 1984 Le roi, la balle et le maïs. Images du jeu de balle maya. *Journal de la Société des Américanistes*, LXX : 139-152. Paris.
- 1985 The knife and the lancet : the iconography of sacrifice at Copan. *Fourth Palenque Round Table* 1980. Vol. VI : 203-210. Merle GREENE R., general editor, Elizabeth P. Benson, volume editor. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

COGGINS Clemency

- 1983 *The stucco decoration and architectural assemblage of structure 1-sub, Dzibilchaltun. Yucatán. Mexico.* Middle American Research Institute, Pub. 49. New Orleans.

PROSKOURIAKOFF Tatiana

- 1963 *An album of maya architecture.* New edition, University of Oklahoma Press. Norman.

RUPPERT Karl, J.E.S. THOMPSON & T. PROSKOURIAKOFF

- 1955 *Bonampak. Chiapas. Mexico.* Carnegie Institution of Washington, Pub. 602. Washington, D.C.

23 Janvier 1989

L'*ebandza* des Mitsogho (Gabon)

Le centre du Gabon est la dernière région de ce pays ayant conservé une culture traditionnelle active. Cette région montagneuse est principalement habitée par les Mitsogho et les Masango.

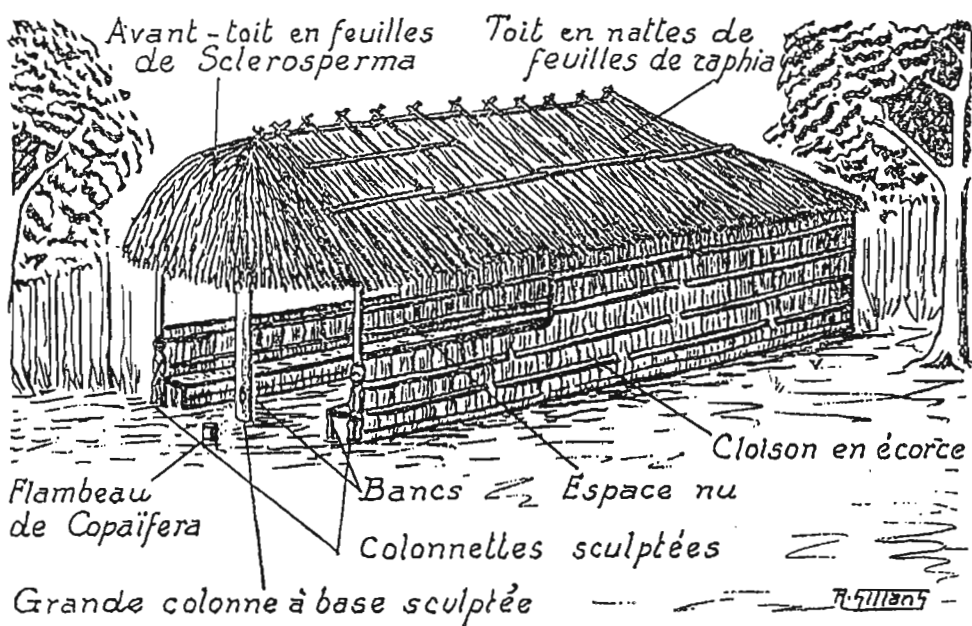
Les Mitsogho, au nombre de 13 000, sont un peuple d'agriculteurs et d'éleveurs, la chasse et la pêche servant de complément. Plusieurs industries artisanales sont encore pratiquées : la vannerie, le tissage du raphia, la sculpture sur bois, la poterie et la forge ont disparu.

Le voyageur qui visite les villages tsogho ne peut manquer de remarquer les grandes cases de réunion, implantées au cœur de chaque quartier important.

Appelées autrefois "Corps de Garde" car les guerriers s'y tenaient en permanence afin de prévenir une attaque ennemie, ces vastes cases étaient placées à des endroits stratégiques, ce qui n'est plus le cas de nos jours. Ces Corps de Garde, - *ebandza* en langue tsogho - se retrouvent plus ou moins sous la même forme dans tout le Gabon, mais les *ebandza* du centre sont les plus remarquables par leurs proportions hors du commun et le soin apporté à leur décoration, de même que leur utilisation demeurée rituelle.

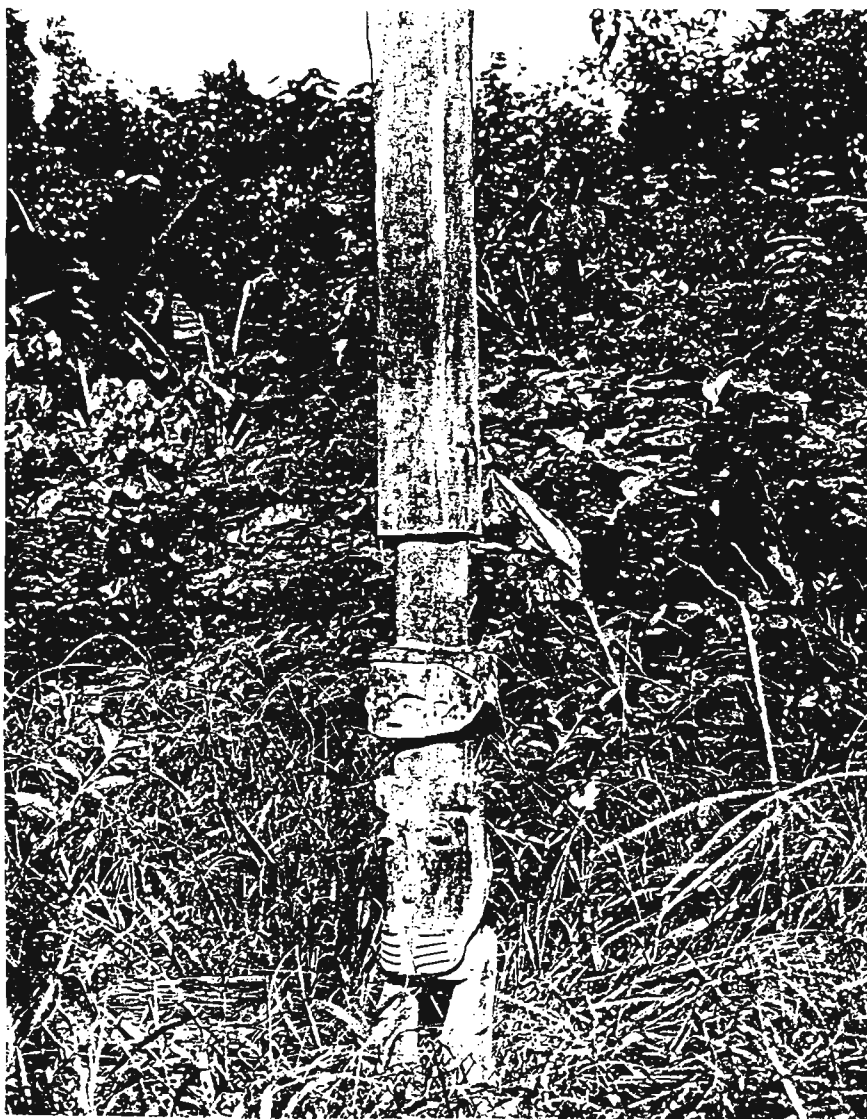
L'*ebandza* a plusieurs fonctions : lieu de réunion et de palabre, elle sert aussi de case de passage pour le voyageur, il est fréquent d'y trouver des vieillards assis au coin du feu tout au long de l'année en cette région de montagnes où il fait souvent froid.

Hors ces utilisations profanes, l'*ebandza* est le temple des deux principales sociétés secrètes initiatiques tsogho : le *Bwiti* et le *Mwiri*, dont elle abrite les rites - sa décoration est directement liée aux rituels de ces dernières.



L'ebandza

Illustration extraite de "Art et artisanat Tsogho", O. GOLLNHOFER, P. SALLEE & R. SILLANS, Trav. et Doc. ORSTOM n° 42, Paris, 1975.



Poteau d'*ebandza* sur l'emplacement d'un ancien village abandonné de la région de Mimongo

André RAPONDA WALKER et Roger SILLANS donnent de l'ebandza la description suivante, dans leur ouvrage "Rites et Croyances des peuples du Gabon"¹ :

"C'est un hangar de huit à dix mètres de long sur quatre mètres de large, pouvu d'une large entrée sans porte avec une grande colonne soutenant le faîtage. Il est fermé sur trois côtés seulement : au fond et latéralement, par des cloisons en écorce ou en lattes de raphia.

Les cloisons latérales occupent toute la hauteur de la construction, jusque vers les deux tiers de leur longueur ; ensuite elles ne vont plus qu'à mi-hauteur jusque vers l'entrée.

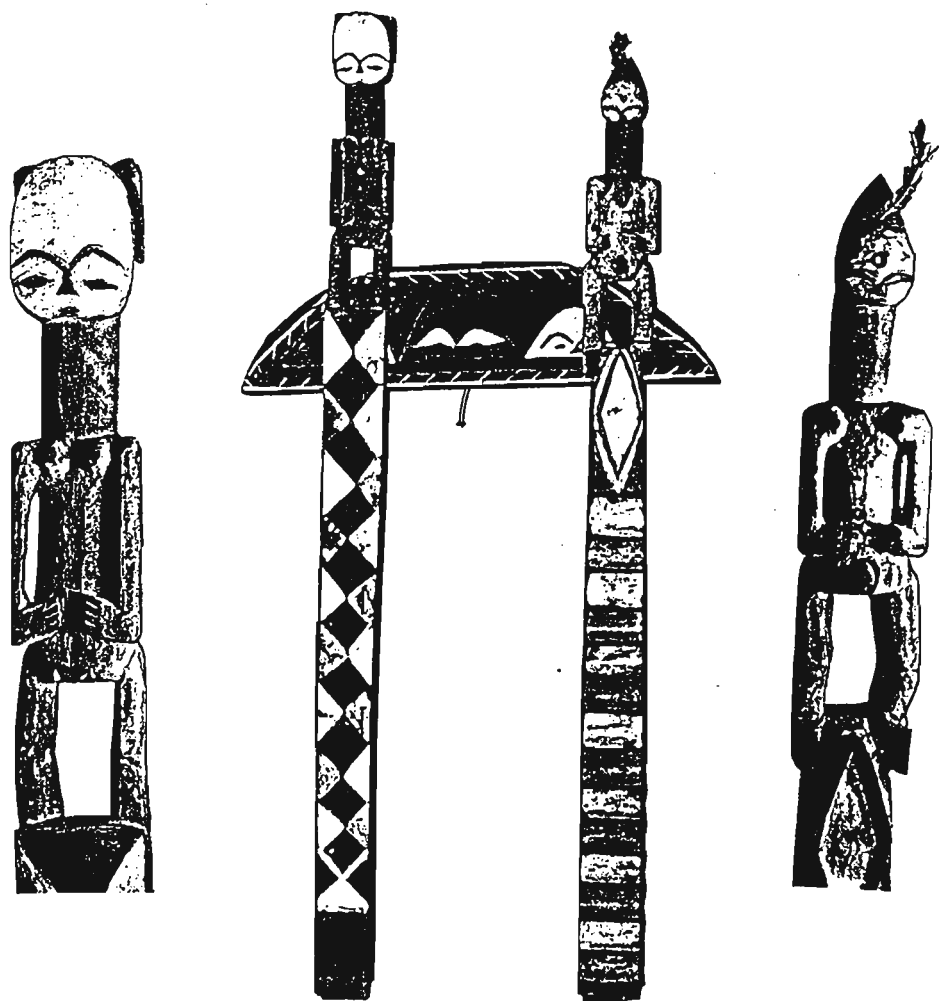
Le toit peut être couvert de nattes ordinaires en feuilles de raphia, mais préférablement, de feuilles de "manga", à l'exception de l'avant-toit incliné et recourbé vers l'entrée, qui est obligatoirement couvert de feuilles de manga ou "petit palmier nain". Il n'y a pas de fronton à la mbandga (ebandza), l'avant-toit part du haut du toit, au sommet de la grande colonne qu'il cache en partie à la vue, lorsque l'on vient de l'extérieur. Cet avant-toit s'abaisse en "bombant" en quelque sorte ; sa forme est celle d'un triangle isocèle à base tant soit peu circulaire, légèrement en éventail.

La charpente de la Mbandga est très légère, les chevrons sont en tiges de palmiers grimpants. La colonne principale ou grande colonne située entre les deux petites, a son sommet taillé en fourche. Elle soutient, vers l'entrée de la Mbandga, l'extrémité avant du faîtage qui est enveloppée dans un tissu de raphia. Il est défendu de s'adosser à la grande colonne par égard pour l'ancêtre, ou les ancêtres, dont le crâne, les tibias ou d'autres ossements sont enfouis dessous.

A chacune des deux extrémités latérales avant de la mbandga, une colonnette, parfois sculptée qui ne dépasse généralement pas la grosseur du bras, soutient la petite pièce de bois horizontalement à la base de la toiture. A l'intérieur du hangar, il y a, de chaque côté des parois longitudinales, un banc sur toute la longueur. Ces bancs sont fixés en terre : ils consistent en de larges lattes de raphia sur des piquets fourchus. La partie fermée du hangar est le sanctuaire, le reste de la mbandga est la nef. On laisse cet espace nu pour donner de l'air et pour permettre à l'assistance de voir ce qui s'y passe".

¹ André RAPONDA WALKER et Roger SILLANS : Rites et Croyances des peuples du Gabon. Présence Africaine Paris 1962.

Illustrations extraites de "Art et artisanat Tsogho", O. GOLLNHOFFER, P. SALLEE & R. SILLANS, Trav. et Doc. ORSTOM n° 42, Paris, 1975.



Pieux sculptés à statuettes d'ancêtres, en demi-relief
aux enfants du "Ndembè", ana-a-Ndembè

Illustration extraite de "Art et artisanat Tsogho", O. GOLLNHOFER, P. SALLEE & R. SILLANS, Trav. et Doc. ORSTOM n° 42, Paris, 1975.



Masque, tête de mort, mowèi

Illustration extraite de "Art et artisanat Tsogho", O. GOLLNHOFER, P. SALLEE & R. SILLANS, Trav. et Doc. ORSTOM n° 42, Paris, 1975.



Masque "grand calao à casque noir", ngondo

Les ethnologues de l'ORSTOM dans leur étude à "L'Art et l'Artisanat Tsogho"¹ ont mis en évidence la conception anthropomorphe du temple : "le pilier avant est le cou, les colonnettes, les bras, et le faîtage - souvent en forme de pirogue à l'avant - la colonne vertébrale".

La décoration de l'ebandza est plus ou moins riche. Elle comporte principalement les éléments suivants :

- A l'entrée le poteau principal peut être soit orné de motifs géométriques, en général losangés, soit totalement anthropomorphe, homme ou femme.
- Les colonnettes latérales peuvent être aussi anthropomorphes hommes ou femmes, l'élément masculin à droite, le féminin à gauche.

Les sculptures sont toujours peintes, soit couvertes de couleurs naturelles à base d'argile, soit de nos jours fréquemment peintes de couleurs vives d'importation.

- Les parois en écorce martelée s'ornent de motifs géométriques (triangles) teintés en noir, blanc et rouge.

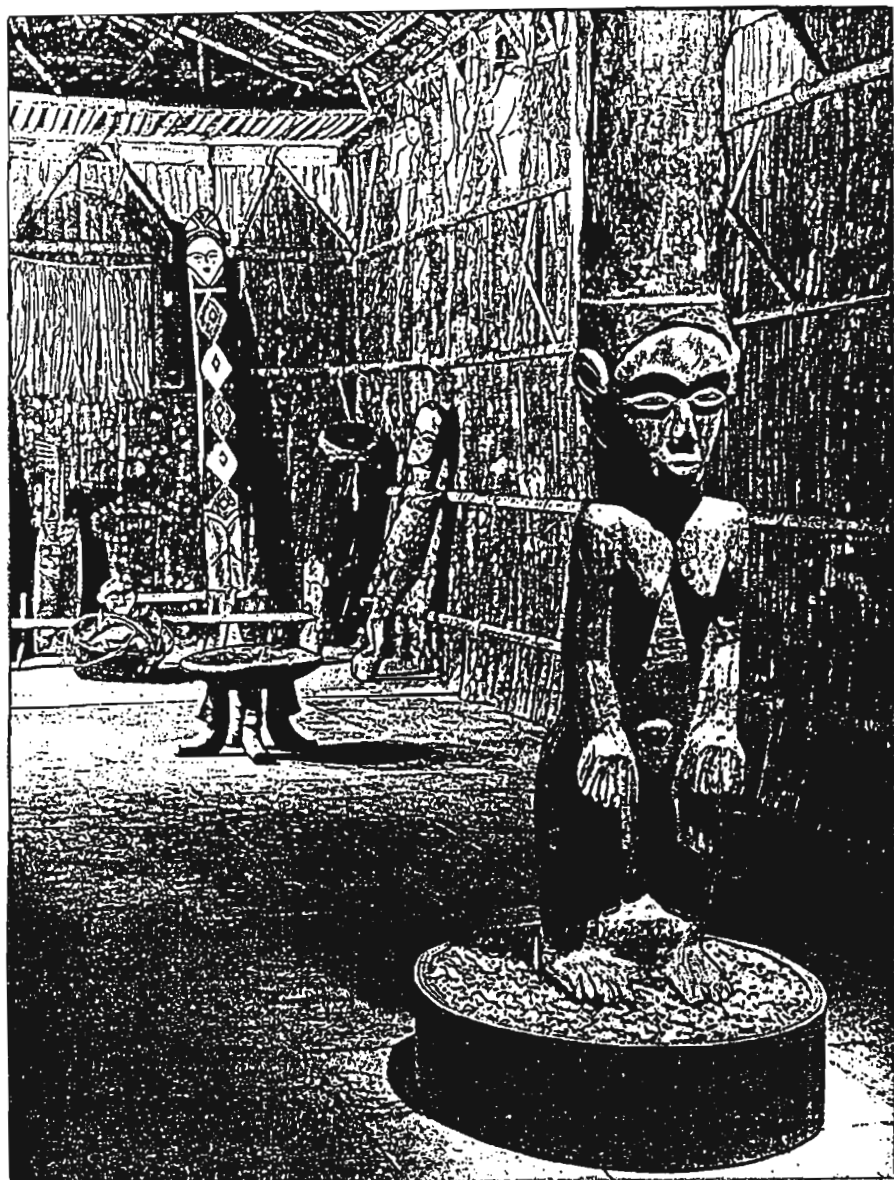
Outre les deux bancs fixes, on trouve comme mobilier rituel des sièges faits dans les fourches de parasoliers, et au fond du temple, au-dessus du foyer, une claie en vannerie servant à la fois de fumoir fixée à la toiture - on y entrepose des accessoires rituels du Bwiti et du Mwiri que la fumée protège des insectes.

Ces accessoires rituels nombreux, peuvent aussi être rangés dans une petite pièce fermée au fond du temple, sorte de sacristie.

Les accessoires comportent généralement :

- torches d'Okoumé (résine)
- parures
- paniers pour l'Iboga (substance hallucinogène)
- costumes et accessoires des mimes rituels (grotesques et obscènes, travestis)
- instruments de musique : harpes, cloches
- statuaire : reliquaires, tabernacles, masques, marionnettes.

¹ Art et Artisanat Tsogho ORSTOM, Paris 1975



Intérieur de l'ebandza (partie)

Illustration extraite de "Art et artisanat Tsogho", O. GOLLNHOFER, P. SALLEE & R. SILLANS, Trav. et Doc. ORSTOM n° 42, Paris, 1975.



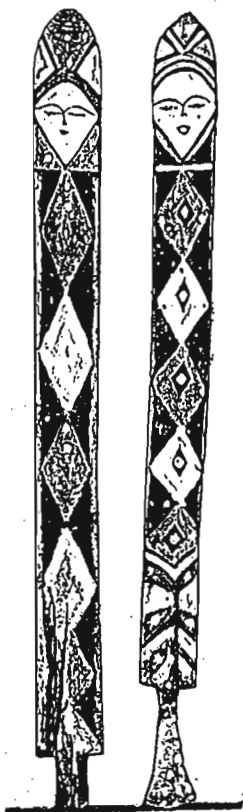
Deux notables dans l'ébandza du village Seka-Seka
(Mimongo)

Le fond du temple est parfois orné d'une porte symbolique mobile fixée soit au mur, soit à la claie suspendue. Elle est composée de deux montants verticaux, masculins et féminins, et d'une traverse sculptée de motifs divers : astres, animaux, triangles.

Conclusion

Assimilé par certains voyageurs à un temple maçonnique, l'ebandza des Mitsogho est un véritable "temple de l'Univers" (WALKER & SILLANS) qui conserve encore toute la tradition d'un temple créatif et religieux.

L'ebandza est intéressante tant par sa forme que par ce qu'elle contient, ses usages divers, soit profanes, soit initiatiques, permettent de la comparer aux grands temples traditionnels d'autrefois, lieux de vie et de prière.



Pierre AMROUCHE

27 Février 1989

**Bandjoun, analyse d'une accumulation
symbolique (Cameroun)**

Plusieurs d'entre vous m'ont entendu parler des chefferies de l'Ouest et du NW Cameroun ainsi que des objets, statues, trônes, masques et autres qui se trouvent dans ces trésors jalousement gardés par les chefs et les notables, notamment des sociétés secrètes.

Bandjoun, à cet égard, est un des hauts lieux de l'art bamiléké. Si vous avez la chance d'y aller un jour, vous découvrirez la grande allée des reines qui descend en pente raide vers la grande case, le cœur de la résidence du fo, le tsa. A gauche, entre la grande case et le "quartier" du roi, une case-entrepôt ou plutôt "musée" abrite une collection impressionnante d'objets de toutes sortes : trônes, statues, masques, habits de danse, défenses d'éléphant, tabourets, peaux de panthère, chasse-mouches, armes - couteaux, glaives, lances -, fusils de traite, coiffures d'apparat, etc. Si le serviteur du fo chargé de garder ce trésor est là et bien disposé, vous pourrez jeter un coup d'œil rapide sur ces magnifiques objets, dans une pénombre propice à tous les débordements de l'imaginaire.

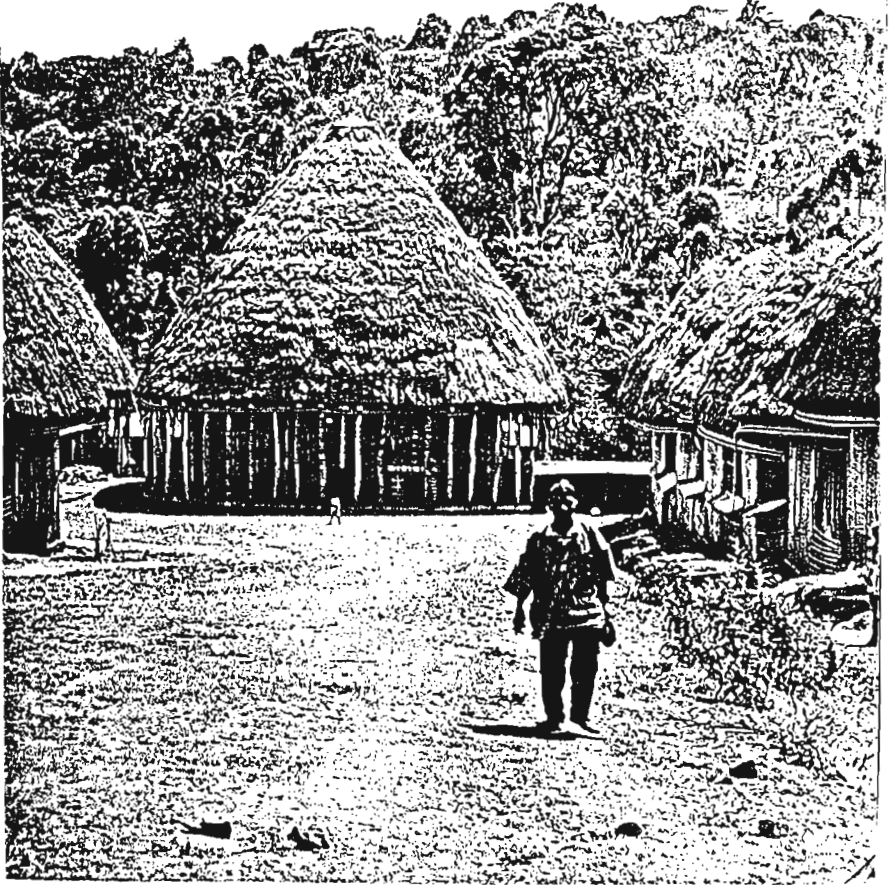
Pour apprécier cette visite, encore faut-il se documenter sur l'histoire de Bandjoun. A elle seule, elle nous plonge au cœur de la culture bamiléké.

Genèse et évolution de Bandjoun (XVII-XXè siècles)

. La naissance de Bandjoun

Au XVIIè siècle, une chefferie appelée **Nepēguē** s'étendait sur la rive droite du Noun. Le fo qui la commandait s'appelait Tchoungafo.

Illustration extraite de "Pouvoir et religion - Les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun)", B. MAILLARD, Public. Univ. Européennes., 1984-1985.



La "grande case" de Bandjoun.
De chaque côté de l'allée centrale se trouve un
quartier réservé aux femmes du Fo.

Le fo se faisant vieux, l'appétit et les ambitions des princes se firent jour jusqu'à ce que l'un d'eux, Tayo, prit le pouvoir.

Deux des princes évincés s'enfuirent, Notuégom et Wafo. Ils s'installèrent l'un sur une terre qui deviendra Balengou, l'autre sur une terre à l'Est de Bafoussan.

A Nepēguē, les choses allaient mal : le chef fut peu à peu relégué dans un strict rôle religieux et symbolique au profit d'un de ses "ministres", son kwipou (c'est-à-dire son "homme de confiance"), qui s'installa à Leng et finit par fédérer autour de lui une vaste chefferie qui s'appellera Baleng.

Les princes et les notables qui n'approuvaient pas ce coup de force, rejoignirent Notuégom dans son nouveau terroir. Grand chasseur il sut se faire aider par une femme Notyo qui devint sa reine-mère (mafo).

La région, boisée et giboyeuse, était divisée en de nombreuses petites chefferies rivales : Dioubou, Mouwē, Soun, Moudjo, Bem, Wē, etc. Notuegom n'eut pas beaucoup de mal à s'insérer dans ce contexte de villages-chefferies aux limites mal définies. Le nouveau fo agrandit sa chefferie en ce conciliant des villageois en place qu'il initie à la chasse, en accueillant tous les transfuges des autres chefferies et en rachetant des esclaves. Le nom de Bandjoun vient de là : le vrai nom est Pəjo

pə "les gens" djo "acheter"

(Ba dans les langues bantou veut dire aussi "les gens"

d'où Ba djo

ou Pə djo

devenu Ba-Ndjoun dans l'interprétation coloniale et les cartes).

Si Notuégom se considérait comme un fo pour les autres chefs et rois de la région, il n'était qu'un "chasseur", prince exilé. D'ailleurs le nom de Notuégom signifie "le chef qui vit en brousse", "l'exilé". Malgré ce handicap, Notuégom se concilia les bonnes grâces du fo de Dibou dont il épousa la propre fille.

Un jour, Notuégom envoya à son beau-père un plein chargement de gibier en cadeau. En remerciement, le fo de Dibou, lui fit parvenir un grand sac de légumes qu'il confia à sa fille.

Comment le bracelet sacré du chef de Dibou se trouva-t-il dans ce sac, tombé par mégarde ou volé par la femme de Notuégom, toujours est-il que le fo de Dibou se vit déposséder de son bracelet en cuivre

sans lequel il ne pouvait exercer son pouvoir. Furieux, il déclara la guerre à Notuégom, en s'alliant au fo de Mouwō. Le prince-chasseur, guerrier habile au combat, reconnu fo légitime de Dibou à la place de son beau-père, vainquit tous ses adversaires et incendia leurs résidences. Notuégom fut reconnu par tous dans la région avec plus ou moins de bonne volonté. Le fo de Soun, grand magicien et persuadé de la puissance de ses sortilèges, le défia et fut aussi vaincu. Soun fut donc intégré à Bandjoun tout en conservant le culte agraire animé par la société Jye et notamment le lieu de culte topo soun resté jusqu'à aujourd'hui un endroit sacré où l'on rend la justice coutumière et où l'on fait des sacrifices (les chefs de guerre venaient y déposer de façon propitiatoire des bras humains coupés...). D'ailleurs les villageois de Soun sont encore exempts d'impôts et conservent le privilège de la danse de Djē.

Notuégom, très vieux, se noya dans une petite rivière. Ce lieu est également un endroit sacré gardé par un groupe de "neuf notables". Sous le règne de son successeur, Dyounechom, la chefferie fut déplacée vers le sud, à l'emplacement actuel (Tseleng) menant la même politique que son prédécesseur, le fo annexa par des alliances subtiles, beaucoup de petites chefferies-villages des environs en échange de sa "protection". Possédant tous les terrains, le fo obligea les villageois à toujours passer par lui. Il créa la société majon pour encadrer les jeunes et les entraîner à la guerre.

Kapto, petit-fils du roi-fondateur, créa la société mkamvou, le conseil des neufs notables, ces notables étant les descendants directs des compagnons de Notuégom. A noter que les cultes organisés et les sociétés coutumières des villages soumis furent conservés et non anéantis.

Kapto fut, dit-on, un grand législateur. Les châtiments furent définis pour le rapt, l'adultère, le meurtre, le vol, etc. : allant du bûcher à la vente comme esclave, en passant par le pilori (le coupable était enterré sur la place du marché, le crâne rasé et enduit d'huile de palme pour attirer les fourmis...).

Kapto, par ruse la plupart du temps, acquit plusieurs petites chefferies voisines qui devinrent ses vassales.

Plusieurs chefs successeurs de Kapto ne sont pas reconnus dans la généalogie royale, certains étant morts "le ventre gonflé" (signe de grand malheur chez les Bandjoun) ou brûlé. Notuom agrandit Bandjoun au détriment de Bafoussam et de Bamougoun mais épargna Baham.



BATOUFAM - Le *walaka*

Au XIX^e siècle, sous Kaptué, Bandjoun connaît la défaite due à l'invasion des Tchamba-Bali ou Panyo, venus du Nord-Est à cheval. Les Bamiléké ignoraient l'existence des chevaux et les guerriers Bandjoun furent écrasés, paniqués par ces monstres bondissants et soufflants. Réfugié à Bansa, Kaptué demanda aide et protection. Le fo de Bansa crut son heure arrivée et pensa retenir Kaptué en otage. Mais des notables, craignant la puissance du chef de Dandjoun, le firent évader. La guerre reprit et les Bamiléké s'aperçurent que les chevaux étaient vulnérables. Aidé des Batié, Barra, Baham et Bahouang, Kaptué repoussa les Tchamba-bali vers le Nord. Ceux-ci s'établirent près de Bamenda où ils vont toujours.

Plusieurs guerriers se distinguèrent alors dont un certain Décha qui eut le titre de wambo, put se faire construire une case ornée, eut droit à des serviteurs, des tambours, des masques etc.

Kamgue succède à Kaptué et amplifie une politique impérialiste tout autour de Bandjoun. Il combat Bameka et Bamoungoun puis surtout le royaume Bamoum alors dirigé par le grand roi Mboumboué.

Les Bamiléké de Bandjoun en vinrent même à assiéger Foumban. Après ces combats acharnés, les deux rois convinrent d'une paix durable, ayant mesuré leurs forces.

Fotso Ier fut ensuite un grand chef de guerre. Il soumit Badenkop, combattit Baloufam et Baham, Bangon et Bayamsam. A chaque fois, les guerriers de Bandjoun rapportaient des prises de guerre. Par exemple le gros tambour de cérémonie de Bangon qui resta longtemps sur la place du marché.

Fotso II poursuivit la politique de son père mais dut renoncer à l'arrivée des Allemands vers 1905. A cette époque, au tout début du XX^e siècle, Bandjoun contrôlait Bahouang, Batoufam, Bandrefam, Bagang Fokam, Badenkop, Bapa, Bayangam et vingt autres chefferies plus petites.

Fotso II crut habile de ne pas s'opposer de front aux Allemands, d'autant que ceux-ci avaient déjà rasé et brûlé quelques chefferies peu accueillantes.

Dans un premier temps, les Allemands soutinrent les institutions traditionnelles et remportèrent même le pouvoir du fo, pas assez absolu à leur gré. Ils firent de même avec les Bamoum.

Mais, ce faisant, les Bandjoun et son fo tombèrent peu à peu sous la domination allemande, missionnaires, enseignants et infirmiers vinrent et s'intéressèrent de près aux coutumes. Malgré tout, Fotso II était pro-allemand. A la fin de la guerre de 14-18, il eut bien entendu des ennuis avec les Français venus à la place des Allemands.

Bandjoun fut brimé : l'autorité du fo est réduite, beaucoup de sous-chefferies sont rendues indépendantes (Bangang Fokam et Badenkop dès 1916 ; Batoufam en 1922, Badrefam en 1924 ; Bayangam, Bapa et Bahouang peu après.

En 1925, la succession de Fotso II posa des problèmes. Les autorités françaises imposèrent leur candidat contre celui soutenu par les notables. Kamgue II ou Kamga II devint fo malgré tout et son règne dura 50 années, jusqu'en 1975.

Le calme revint à Bandjoun, le candidat évincé et réfugié à Fouban, laissa Kamgue exercer le pouvoir ; il revint même à Bandjoun comme chef coutumier et prit le titre de wafo.

Deux autres fo se sont succédés depuis 1975 : Fotué, mort accidentellement en 1984 et Ngié Kamga, le fo actuel.

Des rois et des objets

Cette plongée dans le temps étant faite, comment lui rapporter, lui accrocher les objets du trésor de Bandjoun ?

Car depuis les origines de la chefferie, la sculpture semble avoir été le reflet visuel de la grandeur des chefs. Elle exalte la puissance et l'habileté du roi, ses liens avec les animaux totémiques, l'histoire de la chefferie.

De mémoire de notables (ceux de 1980), le goût des cases d'apparat et de la grande sculpture daterait du règne de Kamgue Ier, au début du XIX^e siècle. C'est lui qui aurait le premier constitué un vrai trésor royal. Auparavant on se contentait de quelques sièges sculptés.

D'après Pierre HARTER, c'est de cette époque que date l'étonnante réalisation plastique des masques dits "Batcham" (d'après le nom de la chefferie où, en 1904, le fo remit le premier exemplaire connu à l'officier von Wuthenow. Ce masque conservé à Leipzig fut détruit en 1943).

Ces masques (dont on connaît une douzaine dans le monde actuellement) seraient originaires de Bandjoun mais auraient été présents dans beaucoup de sous-chefferies. Celui de Bandjoun même avait le pas sur tous les autres.

On le nommait tessah ou tsenkom.

D'après NOTUE, il appartenait à la société des magiciens maléfiques pejyen et à la société msop.

Quelques sculpteurs, tous apparentés, sont connus comme auteurs de ces objets : Moube Ndé le plus ancien, et Tekom vivaient au début du XIX^e siècle. Le fils de Tekom, Tehgah sculpta et apprit à son fils Tahbou, encore vivant aujourd'hui. L'ancêtre sculpteur aurait été Tekomghe, compagnon de Notuégom.

Ces mêmes sculpteurs, une véritable école d'art, réalisèrent aussi des masques de bovidés. Le style de Bandjoun est identifiable : cou cylindrique, long muflé étroit, mâchoire fine, naseaux hémisphériques, longues cornes arquées. Ces masques appelés tsennya appartiennent à la société mystique Mappeli qui ouvre et clôture le rituel magique annuel du Kɛ, cérémonies de purification et d'éloignement des forces maléfiques.

Egalement des masques anthropomorphes, parfois janus, exhibés par les membres des sociétés secrètes lors des funérailles officielles notamment ou des fêtes du Kɛ.

Vers 1850, sous le règne de Fotso 1er, la chefferie fut détruite par une grave inondation et un changement de cours du Noun à la suite d'un glissement de terrain. Le palais fut reconstruit sur la rive opposée et le trésor reconstitué.

A cette époque, Fotso exerçait sa suzeraineté sur de nombreuses autres chefferies, ce qui explique peut-être la grande diffusion des sculptures de Bandjoun.

Illustration extraite de "Arts anciens du Cameroun", P. HARTER, 1986



Statue commémorative d'une reine, Bandjoun (cl. LECOQ 1946)

R. LE COQ eut l'occasion en 1945, de photographier certaines de ces pièces anciennes, beaucoup aujourd'hui détruites.

En 1898, Fosto II, le fo qui allait accueillir les Allemands, hérita d'un trésor imposant. Il l'enrichit lui-même grâce au génie particulier d'un artiste perlier qui avait commencé à travailler sous Fotso Ier. Ainsi furent façonnés 6 trônes anthropomorphes, quatre sièges à piètement de léopard et un porte-calebasse.

Maints autres objets remplissent le trésor de Bandjoun, celui de la chefferie même mais aussi ceux des sociétés secrètes, mkem, qui conservent leurs objets, des masques notamment, à l'écart, dans les quartiers, loin de la résidence du fo.

Les objets des sociétés secrètes

Les sociétés secrètes, les mkem, constituent les rouages religieux, politiques, économiques et culturels sur lesquels s'appuie le fo pour gouverner et se tenir informé de tous les problèmes de ses compatriotes et sujets.

Elles sont aussi la tribune où peuvent s'exprimer tous les individus de la chefferie.

Le fo, membre de droit de toutes ces sociétés, en tire également de grands profits. Les mkem se soucient du bien collectif mais aussi des problèmes des individus.

Solidarité mais aussi discipline rigoureuse caractérisent les mkem. L'individu ne peut exister socialement que s'il appartient à une ou plusieurs de ces sociétés.

Je n'évoquerai pas ici toutes ces sociétés secrètes, il y en a trop. Seulement celles qui utilisent des objets rituels et particulièrement des masques lors de ses exhibitions publiques.

A Bandjoun, on trouve 3 catégories de Mkem :

- . celles des serviteurs du fo
- . celles des princes et princesses
- . celles des hommes libres



BANDJOUN - Trône perlé

Certaines sont réservées aux personnes désignées ayant accès au fam le cimetière royal : elles participent au culte des ancêtres de la chefferie. (**Työgopə, Pagwəp, Kəmjə**).

Le **Kamkwə** est une société guerrière créée par Kamga II vers 1925. Les hommes portent des cagoules noires, le responsable une grande coiffure de plumes rouges. Ils sont une sorte de garde prétorienne du fo (contre son rival Bopda pour ce qui concernait Kamga II).

Le **Jyə**, est une société très redoutée : elle est très active lors des fêtes du **Kə**, c'est-à-dire la période des rites agraires, tous les 2 ans. En fait, on s'y occupe surtout de magie pour combattre tous les fléaux, maladies, sécheresse, etc. Comme le **mkamvuu**, le conseil des 9 notables (organe consultatif de la chefferie), toutes ces sociétés possèdent des sièges perlés ou non, des masques, des tambours, des cloches en fer forgé, des armes, des coiffures.

Le **Nyələŋ** est une société de princes qui doit s'occuper de la garde des instruments sacrés de la chefferie, du trésor des objets rituels et regalia. Ils s'adonnent aussi à la magie. Le droit d'entrée serait des sacrifices humains de personnes de sa propre famille.

Le **Mwəla** est une des plus anciennes sociétés de Bandjoun, créée par le premier fo fondateur. Confrérie de princes, ils ouvrent les cérémonies du **Kə**. Ils sont accompagnés d'une femme, la **mafo mətsotio**. Ils dansent avec les masques éléphant tso.

Le **Kwəmtəŋ** est une société de bourreaux, sorte de milice de la chefferie.

Le **məpfəli** est une société religieuse et mystique. Elle exhibe des masques, notamment de buffle ou anthropomorphes (avec cape perlée et gardes voilés de rouge).

Le **msop** est la société la plus nombreuse de Bandjoun, toutes les couches sociales y ont accès. L'état major est constitué cependant des membres de la famille du chef. On exhibe le masque dit "Batcham" qui s'appelle en réalité **tsəməbu** ou **tsəkom**.

Le **työgopə** est une société de premier niveau (les autres niveaux sont le **Kəmyə** et le **kəmətshwə**). L'initiation se passe au fam le cimetière royal). Les membres les plus gradés sont des sorciers redoutés. Les masques qu'ils exhibent sont :

- . des cagoules de tissu rouge ornées de cornes de vaches et de grosses coquilles d'escargots, de dents de crocodile et de cauris.
- . des masques anthropomorphes janus en bois. C'est une milice chargée des sentences coutumières.

Le **Kom** est une société guerrière; formée de ce qui ont subi avec bravoure l'initiation aux **fam** et qui sont déjà **sa'do, kəm** ou **ɲwala'**. Ils gardaient autrefois des têtes coupées d'ennemis en faitage de leurs cases (cf. les **atwouzen** perlés).

Le **Kəmjə** est une société importante, gardienne des coutumes qui siège au **fam** royal. Elle exhibe des masques éléphants du **tso** perlé, des masques serpents et des costumes de tissu ornés de cornes de buffle.

Le **Bejə** utiliserait la magie noire (**famla**). Le droit d'entrée serait également des sacrifices humains. Ils exhibent de grands masques faits d'une cagoule surmontée d'une demi-sphère faite de fibres de raphia (coquilles, cauris).

Ils utilisent aussi des masques "Batcham" mais leur apparition lors des grandes fêtes soulève des cris d'horreur dans la foule du fait de leur accointance avec les rituels maléfiques.

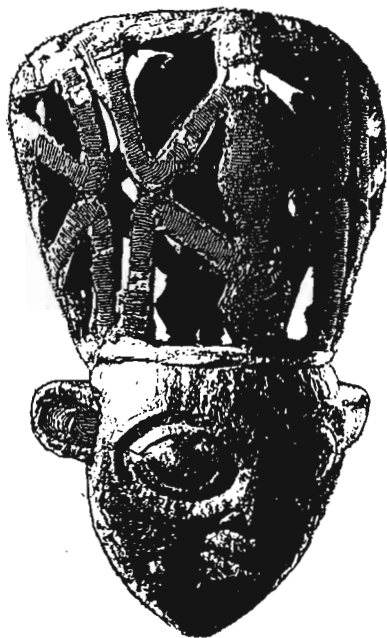
Le **Kəmessuo** est l'état major du **Majon** la confrérie guerrière par excellence : chaque année, encagoulés de noir, ces guerriers viennent défiler sur la place du marché et procèdent à des tirs au fusil.

Le **Majon**, en-dehors de la guerre, s'occupe des travaux publics (routes) et d'intérêt général (cases, défrichage, etc.). Chaque quartier a sa section.

Enfin, le **Kungan**, société à vocation religieuse et magique. Le **fo** et sa première épouse en font partie. Masques en cauris et vêtement de plumes ; masques simiesques horribles.

Cet aperçu rapide et incomplet (il y a au moins une trentaine de sociétés constituées à Bandjoun avec des grades intermédiaires) des confréries et sociétés diverses de la chefferie laissent à penser le nombre impressionnant d'objets rituels, costumes et masques qui sont encore en place, même si beaucoup ont disparu, ont été brûlés ou vendus.

Illustrations extraites de "Arts anciens du Cameroun", P. HARTER, 1986, fig. 214, 215, 216



214 - Masque perlé et plaqué de cuivre. Bamoum. 93 cm (Musée de l'Homme 35.6.1).

215 - Masque de *njah*. Bamoum. 66 cm (MET 67.115).

216 - Masque Janus Bamoum, perlé et plaqué de cuivre (palais de Foumban).



Masques Bamoum

Bandjoun, le besoin d'accumulation symbolique

L'art bamiléké est un art d'exhibition. Tous les objets du fo et des m^kem sont faits pour montrer et démontrer aux foules le pouvoir et la force des institutions et de l'organisation de la chefferie.

Les grandes manifestations, sorties d'initiation, deuils, fêtes annuelles, fêtes du K^g, intronisation de chefs, etc., sont l'occasion à chaque fois de la sortie en nombre, en masse, de tous les initiés gradés et donc des masques qui sont leurs emblèmes, soigneusement cachés habituellement et pour une fois montrés à tous. Il n'est pas rare de voir plusieurs dizaines de masques ensemble.

Au niveau de la chefferie, autour du fo, le trésor est constitué de nombreux objets accumulés au cours des générations de chefs : vêtements, sièges, trônes, chasse-mouche, statues, etc.

Ces objets ne sortent pas. Ils sont là, garants de l'histoire, témoins des chefs disparus. Dans l'architecture, ce sont soit des rappels commémoratifs (têtes coupées d'ennemis, notables, épouses, chefs, chefs de guerre), soit des symboles animaux (panthère, serpent, éléphant, buffle), ceux-là mêmes qu'on retrouve systématiquement en éléments ou décor de trônes ou de sièges.

A cet égard, dans les sociétés secrètes, l'alliance entre hommes et animaux est courante : dans le Kunggan ou société des hommes-buffles ; la société des hommes-serpents où l'on pratique la magie de nok ; la société des hommes-chimpanzés/cynocéphales ; la société des hommes-panthères en meso.

Le serpent

Beaucoup d'initiés des m^kem (m^{ok}e et j^ye en particulier) et de grands dignitaires (fo et foto) ont contracté des alliances magiques secrètes avec les serpents. Les représentations de serpent sont d'ailleurs très nombreuses dans l'art bamiléké, l'iconographie sculptée, tissée, perlée, peinte. Dans la littérature orale, c'est la même chose.

Au Cameroun, on trouve des serpents comme personnages des mythes, contes et croyances, dans le sud et l'ouest du pays.

Le R.P. Mveng souligne que le serpent est gemellité universelle : corps et esprit, vivants et morts, force vitale et force occulte. Chez les Bamiléké, les serpents sont à la fois craints et vénérés. C'est le protecteur du jeune enfant. Certains serpents sont appelés "posi" (fils du divin). Les jumeaux sont assimilés aux serpents. Une idée très répandue est l'existence des enfants-serpents ou **ponok**. Ces enfants-là sont difficiles à élever, ils mangent tout le temps et portent malheur. Ils peuvent mourir brusquement à tout moment pour redevenir serpent.

Le feu serait en fait l'œuf **pəm** du python (ngam **nok**). C'est une croyance très répandue. On localise très exactement les endroits où il y a ces feux : certains lacs de cratère et en haut des montagnes.

Certains serpents sont censés garder des talismans au fond de leurs trous. Ceux qui les débusquent deviennent très riches et puissants.

Les serpents sont en fait omniprésents dans la vie bamiléké, aussi ne faut-il pas s'étonner de la puissance des hommes-serpents et du nombre de représentations de ce symbole.

On peut entrer dans cette société par un droit d'entrée modeste. L'initiation comporte plusieurs degrés. Le droit d'entrée peut aussi être hérité de son père.

Le chimpanzé ou le cynocéphale

Les Bamiléké pensent que seul le singe (chimpanzé ou cynocéphale) peut s'opposer victorieusement à la panthère. Le singe est le protecteur des gens faibles. Le forgeron est toujours un homme-chimpanzé. Bien entendu, il existe un **Kɛ** du singe, une magie spécifique.

La panthère

Le port de la peau de panthère (vraie ou fausse perlée) exige l'appartenance à un **mke** particulier sauf les membres de la famille du **fo** et surtout le **fo** lui-même.

Tous ceux qui ont fait un pacte avec la panthère (**Kɛ nomgwi**) sont regroupés dans une société dont le chef est le **ta mɛso**. Le **mɛso** joue un grand rôle dans les rites du **Kɛ**.

La société des hommes-panthères est très fermée du fait que ce symbole est celui de la puissance royale.

Tous les objets sculptés, perlés, tissés à figuration de panthère sont de droit, la propriété du fo ou du foto (chef vassal).

Quand un chasseur tue une panthère et de cet événement correspond avec la mort d'un fo des environs, on dit que c'est le chasseur qui l'a tué. Il doit cacher le visage du fauve pour éviter qu'on ne reconnaisse l'homme qui est dans l'animal. La peau revient au fo dont dépend le chasseur ; celui-ci sera récompensé par le don d'une femme, une case, une grande fête (danse gu).

On pourrait continuer à passer en revue d'autres symboles animaux : le lézard, le crocodile, l'araignée mygale, l'éléphant, le buffle etc. De même, certains motifs décoratifs géométriques rappellent la peau de panthère, le dos du crocodile, le corps du serpent ou ses yeux, etc.

Les cornes et les coquillages (escargots), les cauris et les perles servent à rappeler ces liens "totémiques".

L'observation et l'analyse des objets rituels, des masques aux sièges, des piliers de case aux cloches en fer forgé, renvoient constamment aux croyances (les esprits animaux), aux mythes et à l'organisation sociale. Cette richesse symbolique a finalement permis une grande variété créative ; les types de sièges, de trônes, de statues, de lits d'apparat, de chambranles de porte, etc. sont fort nombreux. Les costumes de danse aussi.

Malgré une certaine homogénéité culturelle, des écoles de sculpture se sont développées et particularisées : la facture de tel ou tel atelier reste visible alors même que le thème traité est le même (par exemple le buffle ou la panthère).

Bandjoun, véritable foyer de civilisation depuis trois siècles, a suscité une production très importante dont nous ne connaissons qu'une infime partie. Les Bamiléké de Bandjoun, du fait d'une histoire riche et mouvementée, d'une organisation politique et sociale complexe et dynamique, ont eu un goût prononcé pour l'exhibition des formes symboliques. Plus un chef était puissant et chanceux à la guerre, plus il avait besoin de montrer à tous sa puissance et de "l'inscrire" partout : ce fut le cas de Kamga (1850), Fotso Ier à la fin du XIXè, Fotso II au début du XXè et de Kamga II à partir de 1925.

L'inventaire de Bandjoun n'est pas connu même approximativement, les quelques objets que nous avons pu y voir démontrent quand même une capacité sculpturale et plus généralement esthétique de grande qualité, toujours liée à l'idéologie du "chef tout puissant" et à sa place dans le cosmos, le monde naturel et surnaturel des forces vitales et occultes qu'il faut maîtriser pour exister.

**Louis PERROIS
ORSTOM**

13 mars 1989

Traces de rêve : l'art des Warlpiri
du désert central australien

Bien qu'on parle de "l'art" des sociétés traditionnelles, certains critiques ou historiens prétextant l'émergence occidentale de la notion d'art, en contestent l'usage pour les œuvres plastiques d'ordre rituel et collectif. Ce vieux débat a récemment repris à propos de l'arrivée dans les musées et galeries d'art moderne des peintures aborigènes du désert australien exécutées sur toile avec des acryliques.

L'ethnologue Peter SUTTON, tant à propos de cette expression nouvelle que des formes traditionnelles qui l'inspirent, remarque qu'un équivalent du concept d'art est présent dans la pensée des premiers Australiens : "Chacune des diverses langues [aborigènes] a un terme qui signifie essentiellement signe, dessin/forme [design], motif [pattern] ou marque significative. Il est utilisé pour décrire les peintures ou d'autres choses à formes précises [designed] fabriquées par les gens, mais il peut aussi décrire les motifs des rayons de miel, des toiles d'araignées, du sable des plages marqué par les vagues, des ailes bigarrées des paillons, et une foule d'autres manifestations ayant des propriétés formelles similaires". (*Dreamings, the Art of Aboriginal Australia*, The Asia Society Galleries, New York, 1988 : p. 3).

Ainsi les Warlpiri du désert central appellent *Kuruwarri* tout signe, dessin, forme ou motif, plus généralement toute trace interprétable (telles les empreintes humaines ou animales) et toute image. Mais ce terme est également utilisé pour désigner les récits mythiques qui sont par excellence des discours imagés et dans le cas aborigène sous-tendent l'interprétation des peintures traditionnelles, qu'elles soient exécutées sur des supports anciens (corps, bois, sable) ou nouveaux, telles les toiles. Le mot *Kuruwarri* désigne en outre les forces propres à telle ou telle forme et, en ce sens, il est parfois utilisé à la place de *Jukurpa* (littéralement "rêve") concept ayant également son équivalent chez les autres Aborigènes, traduit en anglais par "Dreaming" et désignant la Loi ancestrale.



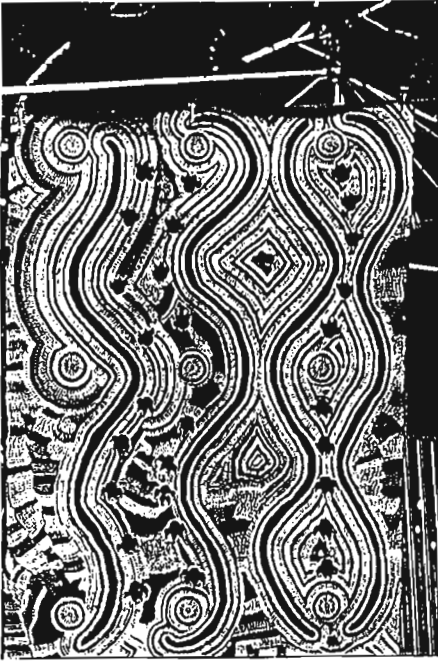
Deux motifs du Rêve de Perruche Verte
Femmes Walpiri de Lajamanu, 1984

"Les Dreamings ou "Rêves" sont des êtres aux formes fantastiques, peuples d'hommes-nuages ou d'hommes-kangourous, ancêtres des hommes qui vivent pour l'éternité dans les sites qu'ils ont formés à leur passage. Ces êtres éternels du Rêve ont semé des forces (*Kuruwarri* : "Images" pour les Warlpiri) qui habitent à la fois les hommes, les animaux, les plantes et le paysage. Ils ont nommé les lieux et instauré des rites, tels que la circoncision, commune aux tribus de l'ouest, les pratiques funéraires, les danses, les chants et les peintures qui célèbrent leurs voyages. Chacun incarne dans son corps une part des êtres ancestraux qui ont modelé le paysage. L'ensemble de la société et tout individu se trouvent ainsi engagés dans des liens à la fois nourriciers et affectifs avec la terre. Chacun hérite de responsabilités et de droits fonciers en fonction de ses affiliations individuelles et collectives à tel être ou peuple mythique. C'est cette loi ancestrale que les Aborigènes se transmettent génération après génération.

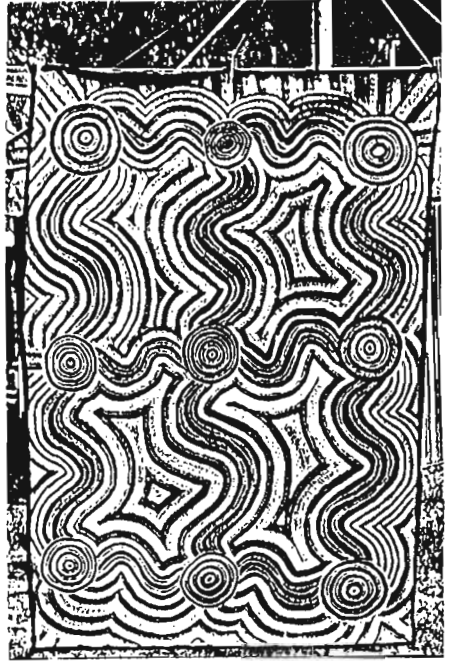
Mais le patrimoine coutumier n'est pas pour autant figé. En dormant, hommes et femmes peuvent communiquer avec les êtres éternels. Aujourd'hui encore, les Warlpiri et leurs voisins reçoivent en songe la révélation de nouveaux chants, motifs picturaux ou pas de danse à incorporer à leurs célébrations rituelles. De telles innovations ne sont pas perçues comme des créations mais la "remémoration" de quelque chose qui était enfouie dans l'oubli de l'espace-temps du Rêve.

Cette vie rituelle qui se perpétue dans les communautés du désert et du nord a trouvé un prolongement dans la production d'objets d'art pour la vente. Dans les années cinquante, le marché occidental découvrait les peintures sur écorce de Terre d'Arnhem. Un art dit "à rayons X", similaire aux peintures rupestres millénaires de cette région, représentant des animaux ou des êtres vus comme par transparence. Caractéristiques des peintures sacrées des tribus du nord, les écorces peintes s'enrichissent aussi de styles individuels et fournissent aux communautés une importante source de revenu. Selon les anciens, la commercialisation de ces œuvres, autrefois détruites à l'issue du rituel pour lequel elles étaient exécutées, est un nouveau moyen d'impliquer les jeunes dans le savoir ancestral.

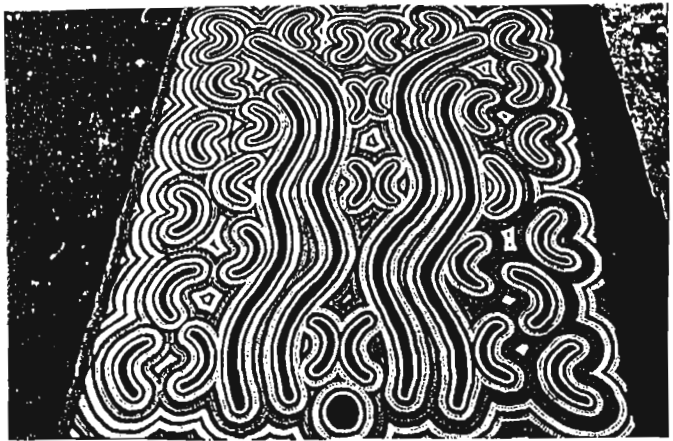
L'art du désert diffère de celui du Nord. Traditionnellement exécutées avec des ocres sur le corps, sur des tablettes de bois ou de pierre ou même sur le sol, les peintures du désert combinent des cercles, des traits et des arcs. Abstraits en apparence, ces motifs sont emblématiques d'êtres ancestraux particuliers et représentent souvent



Rêve Dingo Jarntu



Rêve Pluie de Kutalpa (site)



Rêve haricot Pirlala

(Lajamanu 1988)

des cartes symboliques des sites et des itinéraires des voyageurs mythiques. C'est pourquoi on les appelle des Dreamings, des Rêves" (B. GLOWCZEWSKI, "Aborigènes : le peuple du rêve", *Sciences & Avenir* n° 511, sept. 1989).

C'est en 1970 que les Pintupi, Warlpiri et autres Aborigènes sédentarisés dix ans plus tôt dans la communauté du désert Papunya ont à l'initiative d'un éducateur blanc, Geoff Bardon, commencé à transposer les motifs traditionnels (hérités ou réélaborés en rêve) sur des planches et des toiles pour la vente (*Papunya - peintures aborigènes du désert de l'Australie centrale*, the Aboriginal Artists Agency, Papunya Tula Artists Pty. Ltd., 1983). En 1983, les Warlpiri de Yuendumu peignaient leurs motifs de Rêve sur les portes de l'école communautaire et créaient une coopérative pour gérer la vente de leurs propres peintures sur toile (*Kuruwarri, Yuendumu doors*, Warlukurlangu Artists, Australian Institute of Aboriginal Studies, 1987). Depuis, la plupart des communautés du désert tirent un important revenu des peintures à l'acrylique (B. GLOWCZEWSKI, *Les Rêveurs du désert*, Plon, 1989).

"Les peintres puisent dans toute la gamme des couleurs et non plus simplement parmi celles qui permettent les ocres naturelles, rouges et jaunes, le kaolin et le noir du charbon de bois. Les surfaces à peindre appellent diverses variations et surtout une technique pointilliste de saturation des fonds qui produit souvent un effet quasi-psychédélique. Il arrive par ailleurs que sur ces fonds de points traversés d'itinéraires soient aujourd'hui représentés, de manière figurative, des animaux, des squelettes humains, des lances et des boomerangs [...] S'inscrivant dans la politique traditionnelle de dévolution des droits rituels et fonciers, la production picturale modifie en partie cette configuration sociale. Par exemple, alors qu'autrefois hommes et femmes peignaient respectivement leurs motifs lors de cérémonies séparées [ils le font toujours], il n'est pas rare que des conjoints, des parents ou alliés de sexe différents collaborent de nos jours à la réalisation d'une même peinture. Celle-ci reste normalement la propriété du peintre qui a ce motif pour Rêve clanique ou individuel. Mais la vente des peintures engendre parfois de nouveaux conflits entre les sexes, les générations, ou simplement du fait de l'émergence de célébrités individuelles" (B. GLOWCZEWSKI, "Des peintures aux structures (Australie)", *L'Homme* 110, 1989 : pp.-126-123).

Qu'il s'agisse des peintures "à rayons X" du Nord ou des peintures "cartes" du désert, un nouveau débat s'est ouvert quant à leurs propriétés iconographiques. L'ethnologue Luke TAYLOR (*The Same but Different*, PhDn Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies,

1987) a par exemple montré pour les peintures sur écorces des Kunwinjku de Terre d'Arnhem que la représentation par transparence des animaux ou autres êtres ancestraux, ne suppose pas nécessairement de montrer leurs squelettes et organes mais renvoie à l'identité spirituelle et au paysage totémique. De même l'interprétation iconographique des peintures du désert proposée par Nancy MUNN (*Walbiri Iconography*, Ithaca, Cornell University Press, 1973) doit être relativisée : si des analogies de forme président au choix des éléments graphiques (un trait pour un itinéraire et un cercle pour un site), il est impossible de décrypter l'ensemble d'une peinture élément par élément, et les interprétations varient selon le contexte et le degré de connaissance de l'auditoire.

En comparant peintures corporelles et peintures sur toile, on retrouve les mêmes conventions graphiques. Il s'agit néanmoins non de simples codes symboliques mais plutôt d'un traitement sémiotique privilégiant une intention cosmologique générale et un effet esthétique. Si on reconnaît immédiatement qu'une peinture est aborigène, on ne peut lui donner son nom propre sans avoir été initié au motif de base qui permet de l'identifier. Très souvent ce motif initial est en quelque sorte noyé par des encerclements de traits et de points, intention délibérée d'effacer la limite entre le "dessus" et le "dessous". Comme pour les peintures "à rayons X", il s'agit de suggérer ce passage mystérieux entre le monde de surface des hommes et le monde caché, souterrain et cosmique des êtres du Rêve. Les Warlpiri comme d'autres Aborigènes utilisent justement les termes "dessus/dehors" (*kankarlu*) et "dessous/dedans" (*kanunju*) pour signifier cette opposition cosmologique d'ordre à la fois spatial et temporel : le "dessus" c'est aussi le présent, le manifeste, l'actualisé, le public alors que le "dessous" est à la fois le passé, le latent, le virtuel et le secret. Autrement dit, les peintures aborigènes traduisent du sens au moins à deux niveaux : l'un est emblématique d'êtres totémiques et de sites de Rêve particuliers, l'autre est générique d'une conception dynamique de l'univers où les formes ne parlent qu'en tant qu'elles sont forces c'est-à-dire mouvement qui connecte toute trace actualisée à des images virtuelles.

Barbara GLOWCZEWSKI
 Ethnologue, docteur ès-lettres

17 Avril 1989

**De l'analyse des œuvres d'art : positions
anciennes et nouvelles**

La relation entre forme et signification, à laquelle se sont intéressés les théoriciens de l'art occidental, demeure encore peu étudiée pour les objets produits par les sociétés à tradition orale. La question posée serait alors celle-ci : comment un objet d'art fait-il sens à l'intérieur de ces sociétés, et quelles sont les possibles voies d'analyse.

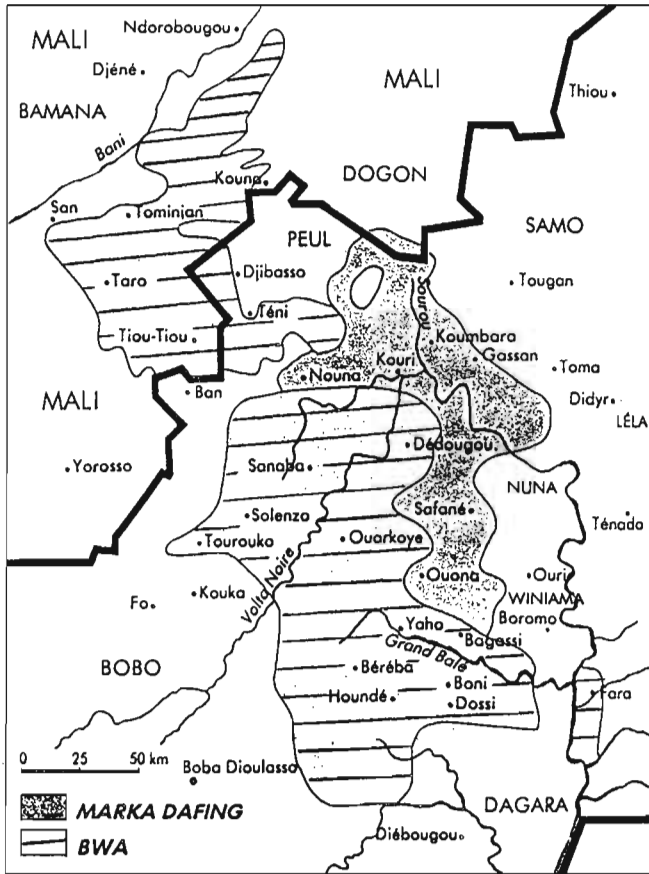
Les propositions de certains théoriciens de l'art du début du siècle sont de ce point de vue intéressantes.

D'emblée, il semble préférable de ne pas aborder l'objet sous l'angle de sa seule vocation fonctionnelle, ce qui mettrait en avant les rôles qui lui sont dévolus, qu'ils soient d'ordre technique, politique, social, religieux, etc. En effet, la détermination de la forme par la fonction n'est jamais complète, - A LEROI-GOURHAN nous l'a démontré dans ces ouvrages, en particulier *Le geste et la parole*¹, il reste toujours ce qu'il appelle un résidu -. Ce résidu n'est autre que la pensée formelle manifestée par le style.

La pensée formelle traduit une logique d'organisation des formes entre elles particulière à chaque culture et chaque époque et est en étroite relation avec une logique de pensée qui peut être définie, elle, comme l'organisation de certains principes fondamentaux de structures qui dépendent, dans une société donnée, de la façon de voir ou d'interpréter le monde.

¹ LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole - La mémoire et les rythmes*, en particulier la chapitre "L'esthétique fonctionnelle", Albin Michel, Paris, 1965.

Carte extraite de "Art of the Upper Volta Rivers", C. ROY, CHAFFIN (éds), 1987



Implantation des Bwa

Le concept de *kunstwollen*.

Cette correspondance possible entre les structures de la logique des formes et celles de la logique de pensée a été au centre des préoccupations du grand théoricien autrichien Alois RIEGL (1858-1905)¹.

Pour RIEGL, toute œuvre d'art est nécessairement corrélée, dans sa conception formelle, donc stylistique, (mais également thématique), à quelque chose qu'il nomme *kunstwollen*, "ce qui détermine l'art". Le concept de *kunstwollen* peut être compris comme ce que Heinrich WÖLFFLIN (1864-1945), théoricien allemand qui enseignait à Berlin dans la même voie que RIEGL, nommait sentiment vital propre à une époque, ou atmosphère fondamentale, et comme ce que Erwin PANOFSKI (1892-1968) appelait *Weltanschauung*, "vision du monde".

PANOFSKY, dans un article consacré à la notion de *kunstwollen*² propose une lecture du concept de RIEGL : chaque œuvre par son style implique l'ensemble de la culture dont elle fait partie, un même *kunstwollen* unifie les œuvres d'une même époque et son analyse doit permettre de comprendre pourquoi une œuvre d'art est née à tel moment de l'histoire et dans telle société. La compréhension du *kunstwollen* permet de connaître ce que PANOFSKY appelle le sens immanent à l'œuvre d'art, sa "signification formelle et objective"³.

Afin d'accéder à ce sens immanent objectif, RIEGL pose comme nécessaires certains postulats théoriques, dont je donne ici quelques éléments essentiels⁴ :

* négation des points de vue évolutionnistes et matérialistes. Une œuvre d'art n'est pas (ou très peu) déterminée dans sa forme par des facteurs matériels, qu'ils soient ceux du type de matériau ou de technique utilisés, ou de l'usage pratique auquel l'objet est destiné (sauf

¹ RIEGL A., *Grammaire historique des arts plastiques*, Klincksieck, Paris, 1978.

² PANOFSKY E., "Le concept de *kunstwollen*", in *La perspective comme forme symbolique*, Editions de Minuit, Paris, 1975.

³ Idem, p. 219.

⁴ Les positions théoriques de RIEGL ont été très bien expliquées dans trois articles :

- METKEN G., "Alois RIEGL", in *Revue de l'art*, n°5, 1969.

- ARASSE D., "Note sur A. RIEGL et la notion de volonté d'art (*Kunstwollen*)", in *Scolies* 2, 1972.

- ZERNER H., "L'histoire de l'Art d'A. RIEGL : un formalisme tactique", in *Critique*, Août-Septembre 1975.

dans le cas de techniques de fabrication particulières très contraignantes tels le tressage et le tissage). WÖLFFLIN a repris plus tard cette affirmation : "La technique ne crée jamais un style, mais là où l'on parle d'art, il y a toujours à la base un certain sentiment de la forme" ... "les formes nées de la technique n'ont pas le droit d'être en contradiction avec le sentiment formel"¹. Comme RIEGL, WÖLFFLIN met en avant le caractère déterminant, pour la forme et le style de la volonté, de l'intentionnalité exprimée par une culture, selon son *kunstwollen* personnel, de choisir ce qu'elle veut représenter et de quelle manière, indépendamment de contraintes matérielles.

* refus des théories psychologiques qui posent la création artistique comme le résultat de l'observation de la nature et de sa transcription figurative précise : les deux opérations ne sont pas liées. La création ne peut être déterminée par l'"image-souvenir".

* refus d'un point de vue iconographique qui s'attacherait avant tout au sujet et à la thématique de l'œuvre.

* refus de toute théorie esthétique arrachant l'art à l'histoire : l'approche historique est indispensable et l'œuvre d'art doit être vue comme intégrée à un processus de développement historique. Les phénomènes stylistiques sont à envisager génétiquement, il faut pouvoir "reconstruire l'arbre généalogique d'un style". L'histoire "génétique" doit remplacer l'histoire "dogmatique", qui regarde l'histoire de l'art comme un ensemble d'événements discontinus, mais en prenant toujours en compte le *kunstwollen* comme le facteur dynamique du changement en art. RIEGL et WÖLFFLIN se sont tout particulièrement attachés à démontrer cette dynamique du changement².

* refus d'une distinction entre arts appliqués et arts supérieurs : toute production humaine s'inscrit à l'intérieur d'une culture donnée et par ses formes manifeste le *kunstwollen* d'un pays et d'un époque. En ce sens, il n'y a pas de distinction à faire, ni entre un objet, qui par ses qualités plastiques entrerait dans la catégorie des œuvres d'art, et ce qui est de l'ordre de la décoration par exemple ou de l'architecture, ni entre un tel objet reconnu pour sa valeur artistique et d'autres plus modestes et malhabiles.

¹ WÖLFFLIN H., *Renaissance et Baroque*, Gérard Monfort, Brionne, 1985, p. 97.

² Voir en particulier le très beau livre de WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, où l'auteur analyse avec minutie la transformation progressive, particulièrement visible dans l'architecture romaine, du style de la Renaissance en style baroque.

La grammaire des formes de H. WÖLFFLIN.

Deux grandes préoccupations traversent l'œuvre de H. WÖLFFLIN : comprendre quelle est la dynamique du changement formel que l'on peut observer entre deux époques¹, et d'autre part définir des catégories formelles opératoires pour comprendre ce changement et analyser les œuvres. Pour appuyer ses démonstrations, WÖLFFLIN choisit un point de vue comparatiste, celui d'étudier les œuvres de peinture, de sculpture et d'architecture du XVIème et XVIIème siècles, celles de la Renaissance et du Baroque, italien en particulier.

Deux pensées formelles distinctes se développent à ces deux moments de l'histoire dont l'auteur établit avec précision les éléments formels caractérisants².

Le XVIème siècle voit naître le style classique, le XVIIème le style baroque. Le premier est remarquable pour son sens de la composition stable (orthogonalité), par plans, pour le caractère linéaire du dessin, la fonction structurante du cadre, l'affirmation d'un ordre et d'une règle dans l'organisation des formes et des figures. Le second s'oppose par son goût de la composition instable (diagonales), l'importance accordée à la représentation du mouvement, la composition en profondeur (les lignes fuyantes), l'éclatement du cadre.

WÖLFFLIN, par l'étude systématique des catégories formelles propres aux deux styles, esquisse l'amorce d'une relation possible entre la pensée formelle et ce qu'il appelle le "sentiment vital propre à une époque" : ainsi, à la Renaissance, l'homme maîtrise l'espace représenté comme il tente de maîtriser l'espace et le monde réel (ce que la société italienne savante traduit par son adhésion à l'Humanisme). A l'âge baroque, l'homme est englouti, l'espace le submerge, il cherche, dans l'art, à exprimer la démesure.

¹ *Renaissance et Baroque*, op. cit.

² WÖLFFLIN H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gérard MONFORT, Brionne, 1984

La perspective sémiologique.

Dans les années soixante, reprenant les propositions apportées par la linguistique, des études concernant ce qui a été nommé alors les langages non-verbaux, ont vu le jour, fondées, pour l'essentiel, sur la découverte saussurienne, de la nécessité, pour qu'il y ait langage, d'une corrélation entre plan du Signifiant et plan du Signifié. La superposition de ces deux plans permet la production et la manifestation du sens et toute analyse des catégories appartenant au plan du Signifiant doit être corrélée à celle des catégories du plan du Signifié. Ainsi, dans le cas des langages plastiques, le type de formes utilisées, leur composition, le traitement chromatique, etc., sont autant d'éléments du Signifiant qui doivent être analysés et mis en relation avec ceux du Signifié, à savoir la thématique représentée, les éléments de narration, les procédures d'énonciation, les grandes catégories sémantiques manifestées, etc., le tout devant faire système et constituer l'objet plastique en langage. Résumée très brièvement et très schématiquement ici, cette méthodologie, et encore plus ce mode intellectuel d'appréhension de l'univers plastique, présente cependant, malgré son caractère opératoire due à la rigueur des instruments conceptuels qu'elle emploie, des inconvénients, qui me semblent importants :

- en particulier la main-mise de l'appareil linguistique est très contraignante, du point de vue de la terminologie descriptive utilisée (et donc des concepts qu'elle véhicule), comme de celui de ses implications théoriques. En effet, la corrélation Signifiant-Signé, si elle est linguistiquement fondée est plus délicate à manipuler dans le cadre de l'analyse de productions plastiques. La relation entre les deux plans n'est pas toujours "arbitraire" comme dans le cas du langage puisque, bien souvent, dans les œuvres d'art en particulier "primitives", le choix des éléments du Signifiant, formes et matières, tend à être entièrement surdéterminé par l'interprétation symbolique.
- la difficulté à circonscrire ce que recouvre le plan du Signifié dans le domaine des arts visuels, à laquelle se heurtent depuis longtemps sémiologues et sémioticiens (comment maîtriser les champs sémantiques recouverts par la multitude des connotations).
- l'objet est considéré dans une perspective achronique puisqu'il est pensé comme un système de signification clos et autonome. La négation de la dimension historique apparaît alors très problématique.

Pensée formelle et interprétation conceptuelle.

L'analyse plastique d'un objet, qu'il soit produit par une société moderne contemporaine, traditionnelle, ou antique, ne peut, selon RIEGL, WÖLFFLIN et PANOFKY, être achevée si le système de pensée, le *kunstwollen* de la société qui l'a créé n'est pas pris en compte.

PANOFKY, dont l'une des préoccupations majeures a été d'essayer de maîtriser l'analyse des systèmes de pensée associés aux œuvres, à travers en particulier son étude des motifs, a proposé un modèle, toujours pertinent et utile si on l'associe aux propositions de WÖLFFLIN, qui décompose en trois "couches de sens" la signification de l'œuvre¹ : celle de l'organisation formelle appelant une histoire des formes et des styles, celle du sujet ou du thème de l'œuvre, appelant elle une histoire des figures et des motifs par exemple, et enfin, troisième couche, celle renvoyant à l'histoire générale des idées, d'une société et d'une époque, dont l'œuvre d'art est une manifestation parmi d'autres possibles.

Si l'on se replace dans le cadre d'une société à tradition orale, un rapport intéressant peut être établi entre la structure des formes et celle de la pensée, entre organisation formelle (et matérielle) de l'objet et le système de pensée qui est celui d'une pensée symbolique et mythique.

Il faudrait alors comprendre, ce qui n'est pas toujours facile, s'il y a une corrélation entre la structure de la pensée formelle (dont WÖLFFLIN nous a donné des critères d'analyse) et ces principes fondamentaux organisés par la société selon sa façon de voir ou d'interpréter le monde.

Ainsi pourrait être établie la signification de l'œuvre selon une correspondance entre structures, ce que propose un ouvrage comme *La voie des masques*² qui met en rapport une structure mythique avec une structure plastique.

Dans ce cas, quelle serait la place accordée à l'analyse thématique, celle des motifs et des figures ?

Il s'agirait là de ce que Franz BOAS³ nommait le signifié secondaire, l'explication symbolique externe par laquelle une société "primitive" nomme ou désigne ses représentations.

¹ "Le problème de la description d'œuvres", in *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.

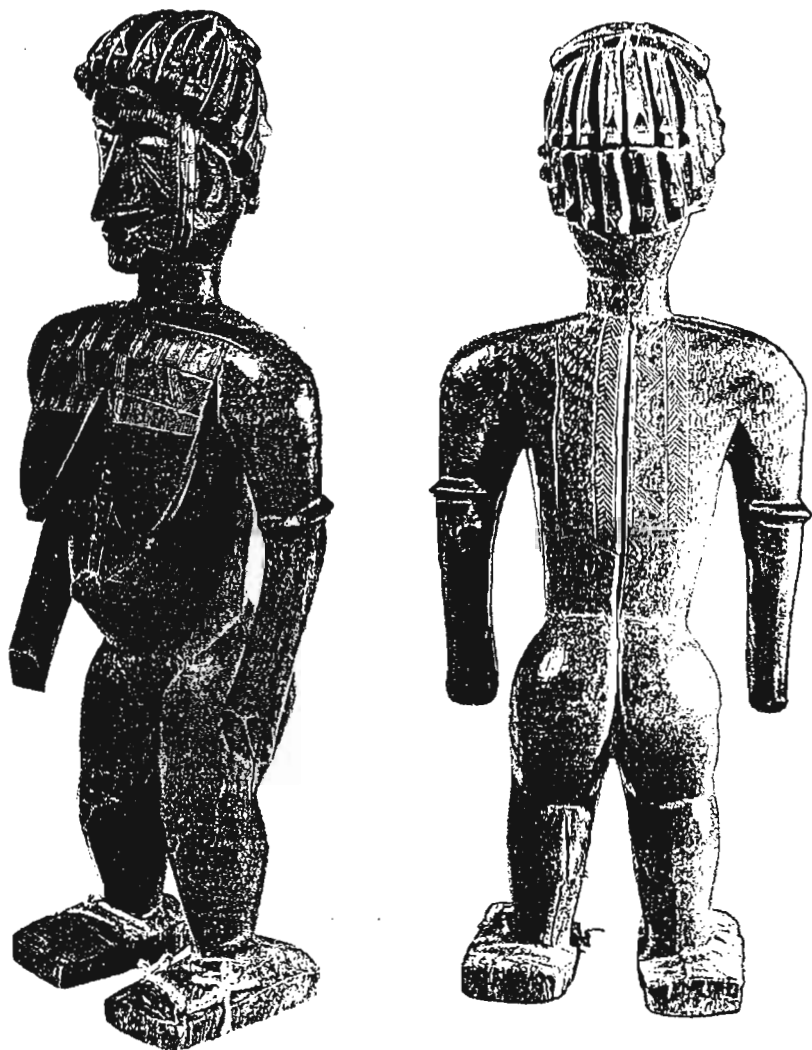
² LEVI-STRAUSS C., *La voie des masques*, Plon, Paris, 1979.

³ BOAS F., *Primitive Art*, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 1927.

Illustration extraite de "Art of the Upper Volta Rivers", C. ROY, CHAFFIN (éds), 1987, fig. 261

261. Divination figure /
statue de divination

Bwa
58,5 cm



Statue de divination Bwa

Le foisonnement des symboles, ou des connotations symboliques, est un des problèmes auquel se sont heurtés les anthropologues dans les tentatives d'interprétation qui ont été faites auprès de l'art de ces sociétés¹. Ce signifié secondaire est à réintégrer dans l'analyse globale du système de pensée, de la *Weltanschauung* de la société considérée. Autrement en effet, une même forme, un même signe graphique, est très souvent polysémique, et vice versa, plusieurs formes différentes pouvant remplir la même fonction sémantique. Cependant, le caractère labile de la relation entre forme et idée est modéré par certaines contraintes : tant que le style de l'objet reste le même, la logique de pensée (donc d'interprétation) ne peut varier qu'à l'intérieur des limites étroites imposées par la pensée formelle. Cette affirmation rejoint les commentaires fait par PANOFSKY des principes de WÖLFFLIN :

"... il ne peut absolument pas y avoir un même fond exprimé à des époques différentes et cela pour la simple raison que la forme même qu'il prend à telle ou telle époque participe tellement de son être propre qu'il ne serait plus lui-même dans la forme d'une autre époque"².

BOAS rapporte à ce propos³ une anecdote intéressante : ayant acheté un sac navajo, il le montre quelque temps après à une femme d'une ethnie voisine qui désire l'acquérir assitôt. BOAS le lui donne et remarque que l'indienne, à peine le sac en sa possession, rajoute aux broderies déjà existantes d'autres de son crû lui permettant de réinterpréter de manière cohérente pour elle l'ensemble des dessins. Il y a tout lieu de croire alors que si l'opération a été possible, compte tenu de la variabilité des formes et de leurs interprétations, c'est que le style du sac et de ses broderies devait correspondre à quelque chose qui appartenait déjà à la culture de la femme indienne, qui lui était familier : la pensée formelle révélée par les dessins du sac était supportée par le même *kunstwollen* que celui de sa société. Ce ne serait donc que dans le cadre étroit de la cohérence entre style et système de pensée que pourrait exister une indépendance relative (et non pas totale) de la forme envers la signification (et vice versa).

¹ Je pense en particulier aux travaux, au demeurant remarquables, de M. GRIAULE, A. DIETERLIN et de G. CALAME-GRIAULE.

² PANOFSKY E., "Le problème du style dans les arts plastiques", in *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 193.

³ BOAS F., *Primitive Art*, op. cit.

Un exemple africain : les statuettes d'ancêtres (ethnie Bwamu, Burkina-Faso).

Dans les sociétés africaines, beaucoup d'objets, dont l'importance rituelle est pourtant considérable, sont de facture sommaire. Ces objets, faits souvent de matériaux périssables, sont entourés d'une très grande attention malgré leur construction grossière et leurs formes indécises.

C'est le cas des statuettes d'ancêtres produites par les Bwaba du Burkina-Faso.

Toujours en couple, comportant une statuette mâle et une statuette femelle, ces figurines, de vingt à quarante centimètres de hauteur, sont utilisées comme des autels de culte aux ancêtres morts de chaque lignage. Dressées verticalement contre un mur au fond de la maison, elles sont cernées à leur base par un étroit boudin de terre qui délimite l'aire de l'autel, qui présente par ailleurs un aspect désordonné, voire abandonné, par la négligence avec laquelle il est entretenu.

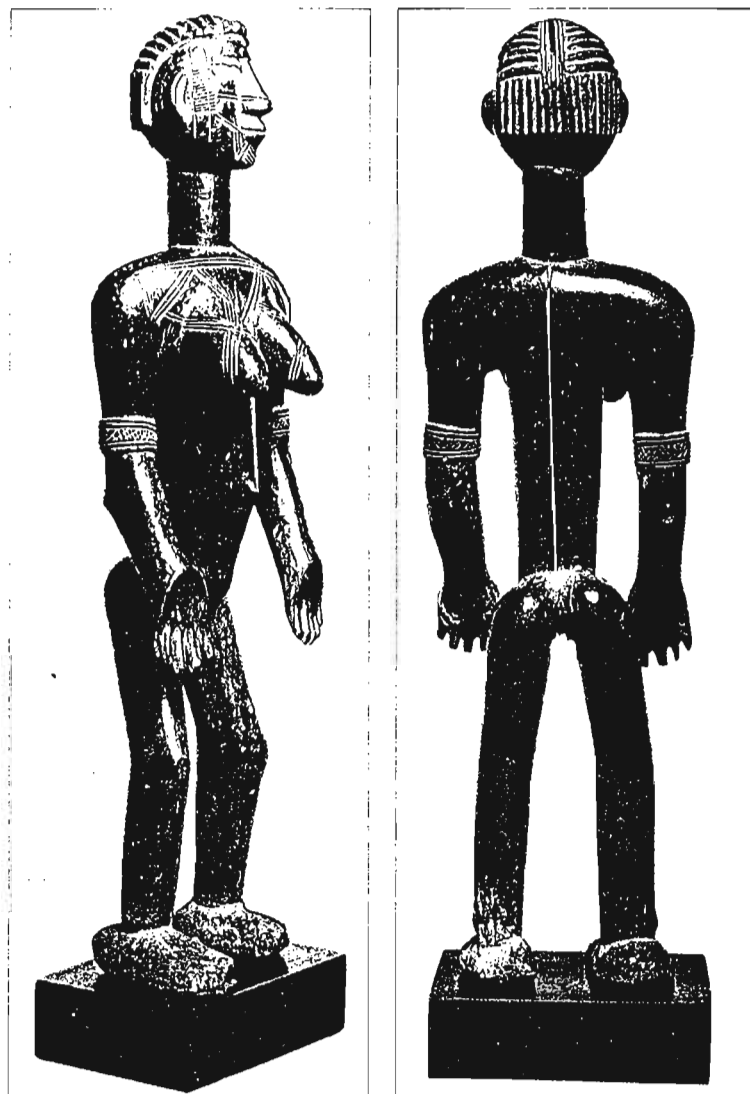
Les statuettes sont de forme générale tubulaire, tant par le traitement du corps que par celui des membres ; elles sont d'ailleurs plutôt des statues-troncs puisque les jambes sont seulement amorcées avant de s'enfoncer dans le sol. Seule la tête est plus travaillée et présente des caractères formels marqués, coiffure en crête, nez proéminent, oreilles décollées, yeux de cauris.

Le matériau utilisé est la terre mélangée à de la paille, modelée et montée sur une armature en bois. Ces sculptures ne sont pas cuites.

Est-ce que le désordre, la précarité du matériau qui compose le corps des statuettes (pourtant destinées au culte des morts), l'imprécision des formes sont autant de facteurs qui révèlent chez les concepteurs une négligence ou une indifférence à la configuration de l'objet rituel?

Une observation plus détaillée de l'organisation des formes et du choix des matériaux dévoile la conception qu'à cette société africaine de la mort et du corps de l'homme vivant.

Illustration extraite de "Art of the Upper Volta Rivers", C. ROY, CHAFFIN (éds), 1987, fig. 260



260. Statue
Bwa
44 cm

Statue tubulaire Bwa

Le sens de la matière.

Seules, dans le monde des objets fabriqués par l'homme, les maisons et les statuettes d'ancêtres sont en terre crue. La terre, pour cette population d'agriculteurs, est la matière des origines dans laquelle furent créés le monde et les premiers hommes. Matière première de la genèse, elle est aussi la substance même du corps de Dieu et du premier couple humain : un même terme *sanaa* désigne la matière ou la substance de toute chose, la terre même, celle du sol que les hommes cultivent et à laquelle ils retournent après leur mort, et celle dont sont faits tous les êtres vivants.

Les statuettes sont pensées comme des excroissances de ce grand corps originel, et de substance identique à celle des hommes vivants (et morts) : il s'établit ainsi une continuité substantielle entre la terre, les statuettes et les hommes vivants. Tous sont *sanaa*.

Le principe de continuité manifesté par l'équivalence symbolique des matières permet de penser en synchronie le temps de la genèse du monde et des hommes et le temps présent. Chaque couple de statuettes étant la représentation matérialisée du premier couple humain, lui étant substantiellement identique, comme il l'est aux officiants même du culte, ces figurines sont les instruments plastiques idéaux permettant de penser cette relation et de l'exprimer visuellement : elles sont la manifestation visible du lien entretenu avec les morts et du lien, jamais rompu, avec le temps des origines. En effet, elles appartiennent au monde des hommes par leur silhouette anthropomorphe et à celui de la genèse par leur substance. Elles remplissent ainsi parfaitement leur fonction médiatrice.

Chaque chef de lignage entretient une relation privilégiée avec ces statuettes qui sont de la même "terre" que lui, et se charge de leur confection et de leur entretien. Le caractère malhabile est voulu, d'autant plus qu'existent dans cette société des artisans très adroits et expérimentés : en les modelant, le chef de lignage entretient ce lien fondamental avec ses propres origines, et préserve le caractère non-fini, imparfait, des modelages, qui est aussi celui des hommes tel que le décrit le mythe.

En préservant la grossièreté de la facture des figurines, leur caractère fragile et périssable puisqu'elles ne sont pas cuites, les sculpteurs bwaba expriment objectivement la conception qu'ils ont du

corps, et même du genre humain, qui ne peut être pensé comme achevé, mais doit être regardé comme pris dans un processus de transformation continue.

La pensée formelle.

Le corps des statuettes, comme le corps des hommes, est conçu sur un modèle de dédoublement :

- celui de la matière, terre plus eau, les deux éléments originels de la création du monde dont la combinaison a produit les hommes. C'est pourquoi les hommes sont dits *penbeni*, "jumeaux" dans leur propre corps : chaque être est une totalité portant en lui la dualité nécessaire à la reproduction (modèle qui est abondamment commenté par les mythes).
- celui de la configuration des statuettes : une grande importance est accordée à la symétrie axiale, accentuée encore par la position verticale, qui est d'ailleurs la position de l'homme vivant.

Les deux côtés du corps sont traités et figurés de manière identique, et sont semblables chez l'homme et chez la femme : ces derniers sont conçus aussi comme des jumeaux. Le thème du dédoublement apparaît ainsi à la base de tout processus de transformation ou de multiplication.

Ce thème se rencontre également dans un trait caractéristique du modelage de la tête, la coiffure en crête, dont la récurrence, au-delà de la seule société bwanu, en fait un élément stylistique particulièrement répandu dans l'aire culturelle soudanaise.

La crête, ici, accentue encore la symétrie axiale en partageant la tête en deux parties égales. Si l'on se réfère aux données mythologiques, la crête est l'axe est-ouest de la course de l'astre solaire, phénomène cosmologique fondamental puisqu'il permet aux hommes de faire une première division, en jours et en nuits, de l'écoulement linéaire et continu du temps.

Au terme de cette petite étude sur la relation entre pensée formelle et signification, il apparaît encore plus nettement combien la pensée symbolique et mythologique cherche à rendre interdépendants ces deux plans de la manifestation du sens d'un objet que sont d'une part les formes et les matières organisées entre elles et d'autre part l'ensemble des idées qui s'y rapportent.

Ici, la manière dont sont conçues les statuettes dans leur matière, dans la composition de leurs formes, (donc dans leur style lui-même), transcrit plastiquement, visuellement, comment une société humaine conçoit sa présence au monde et interprète le cycle de la vie et de la mort.

Michèle COQUET
CNRS

Mai 1989

Lesalebasses peul et les limites de
l'explication anthropologique



On doutait autrefois que l'anthropologie eût à gagner à s'occuper des "arts traditionnels". Sans doute les dits arts n'avaient pas encore accédé au statut d'art "tout court". Peut-être aussi les anthropologues manquaient-ils de goût pour les choses de l'art et trouvaient-ils coupable de vide intellectuel la délectation que procure leur fréquentation. Et pourtant, chaque fois qu'un anthropologue s'est occupé d'un art, cet art a été identifié, reconnu et par là-même sauvé, sinon sauvegardé.

Aujourd'hui, un mouvement inverse se dessine : l'anthropologue aurait plus de choses à dire, et autrement, sur la matière artistique dont il peut avoir à traiter qu'un historien de l'art. Leurs champs d'investigation paraissent cependant inversés : le premier travaille dans des sociétés vivantes, sur des arts vivants, domaine risqué pour le second qui n'y brille guère que par des incantations vite recouvertes par de nouvelles, ce qui lui fait préférer les arts plus stables du passé de sa société. Mais quand il y passe maître, fait-il autre chose que de l'anthropologie, cet historien de l'art qui s'efforce d'embrasser une totalité ?

Même si les champs et les méthodes sont différents, l'un comme l'autre butent sur les mêmes questions : qu'est-ce que l'art ? Pourquoi existe-t-il partout des objets d'art, partout des gens pour les faire et partout des gens pour les apprécier ? Avec un anthropologue, on sera même plus exigeant, on lui posera, comme à l'analyste, la question du sens : qu'est-ce que ça veut dire ? Lui, il est supposé savoir.

A propos d'une matière qu'on pourrait croire bien circonscrite, lesalebasses peul gravées du Cameroun, mais qui ne l'est ni spatialement - l'expansion des Peul du Sénégal aux confins du Soudan -, ni culturellement - leurs emprunts à tout ce qui les entoure -, je vais essayer d'esquisser ce que peut apporter un regard anthropologique sur l'art, et ce qu'il ne peut pas.

*
* *

Partout où sont les Peul, les femmes se servent dans leurs tâches quotidiennes de calebasses qu'elles décorent en en gravant la cuticule. La typologie de ces décors va du simple marquage de l'ombilic, décor minimal, à des compositions qui peuvent être extrêmement élaborées. Les supports de signes que sont ces calebasses gravées constituent le plus manifeste des arts peul, exercé exclusivement par les femmes, à ranger à côté d'autres, davantage partagés ceux-là, comme la poésie, ou la magie, sa sœur. Le plus éphémère aussi, tant est grande la fragilité de ces objets. Leurs chances de conservation, une fois passé leur usage, sont aussi faibles que les esquisses sur papier d'un peintre, une fois la toile achevée.

Les objets dont l'image a été projetée pendant la conférence appartiennent tous à un corpus d'environ 600 à 700 pièces rassemblées au Cameroun par mes soins de 1968 à 1972, à la faveur de missions dans différents groupes peul. Dès l'abord, on peut diviser ce corpus en deux grands groupes selon que les calebasses proviennent de Peul de brousse ou de Peul villageois.

Les Peul de brousse ¹, comme les Peul villageois les nomment, ou "Peul à vaches", comme ils aiment à s'appeler eux-mêmes, vivent en brousse avec le troupeau familial dans des campements provisoires qu'ils déplacent au gré d'un calendrier secret et des opportunités qui peuvent se présenter. Ils ne cultivent pas la terre, ne pratiquent l'islam que s'ils y pensent, c'est-à-dire rarement, et l'objet nucléaire de toutes leurs représentations est La Vache. Ils se marient entre eux sous peine de "casser la barka", l'intégrité de cette valeur dépendant de l'équilibre obligatoire entre le groupe des hommes et le groupe des vaches ² Si l'équilibre est rompu du côté des hommes, c'est la sédentarisation forcée : trop de gens, trop peu de vaches, il faut immédiatement cultiver pour se nourrir. S'il est rompu du côté des vaches, c'est aujourd'hui la sédentarisation, c'était autrefois une expansion suivie de sédentarisation : trop de vaches, trop peu de descendants, il fallait s'établir ailleurs et conclure de nouvelles alliances.

¹ Appelés communément "Mbororo" ou "Bororo".

² La barka est une très lointaine cousine de la baraka arabe. Celle-ci est une grâce bénéfique transmise héréditairement à tous les descendants du Prophète et propagée par ceux-ci à tout ce qu'ils approchent ou entreprennent. Les Peul ne descendent pas du fondateur de l'Islam. Aussi, leur barka manque-t-elle de ces racines divines pour revêtir des formes beaucoup plus contingentes. Il n'en reste pas moins que c'est la valeur-clé du comportement peul : tout ce qui arrive de bon à un Peul est à mettre à son compte.



**Grande calabasse de Peul villageois
(Ngaoundéré)**

Ø 52,5 x 58 cm. Contenance : 46 l.

Une telle aventure se présente rarement aujourd'hui. C'est pourtant ce qui a dû arriver autrefois aux Peul villageois dont les ancêtres devaient connaître un mode de vie assez semblable à celui des Peul de brousse. Leur expansion soudaine au début du siècle dernier, sous le couvert d'un "jihad", fut rendue obligatoire par la réussite même de leur pratique pastorale, ou la conjonction rare des facteurs qui la pouvaient favoriser. Ils vivent aujourd'hui dans des villages, avec une mosquée et des maisons en dur. Leurs lignages remontent tous, de façon plus ou moins réelle, aux fondateurs des grandes chefferies islamiques ("lamidats") créées par un lieutenant d'Ousman Dan Fodio à la suite du jihad. Ils faisaient cultiver la terre (ils la cultivent aujourd'hui), et quand ils ont des troupeaux, ceux-ci sont loin du village, gardés par des bouviers professionnels. Leurs alliances matrimoniales sont à la fois endogames (généralement, les premières épouses selon la loi coranique) et exogames (les concubines, mais parfois aussi les épouses). Autrefois, les rejetons défavorisés de ces alliances s'engageaient comme bouviers, reconstituaient un troupeau familial, et pouvaient entrer dans des groupes de Peul de brousse à la faveur de certaines institutions¹. Ils abandonnaient alors toute référence à leur ancien lignage pour prendre le nom de leur lignage d'adoption, et La Vache prenait le pas sur un islam chaque jour plus lointain...

Entre ces deux pôles, tous les degrés combinatoires sont observables. Malgré l'inhibition des dynamismes culturels imposée par les administrations coloniales avec les frontières, la paix civile et de puissants services vétérinaires, pour être ensuite transmise aux nouvelles nations, ce modèle en forme de boucle se vérifie encore parfois aujourd'hui. Il explique pourquoi les représentations des Peul de brousse tournant autour de La Vache se superposent à celles des Peul villageois touchant l'islam, et combien elles communiquent et sont d'une certaine manière interchangeables avec les modes de vie ².

Cette polarisation des Peul entraîne une différence d'aspect du décor des calebasses, les techniques de gravure étant à l'opposé lorsqu'on passe des Peul de brousse aux Peul villageois. Chez ces

¹ Comme le "soro" des Djâfun.

² Dans les campements peul, l'aire de rassemblement du troupeau qui est aussi celle des travaux pastoraux communs aux hommes et aux femmes, est toujours située dans la moitié ouest, partie des hommes et du bétail, face à la hutte précaire de l'épouse et mère, dans la moitié est, partie des femmes, des enfants et ... des calebasses. Dans les villages peul, et aujourd'hui encore, dans les grandes villes peul où la voirie n'a pas brouillé les orientations primitives, le sârê du lâmido qui abrite ses épouses, leurs objets personnels, sa descendance et ses serviteurs, s'ouvre principalement à l'ouest, sur la mosquée, le lieu de rassemblement des fidèles.

derniers, les femmes font de la pyrogravure avec des tiges de métal rougies au feu qu'elles manient avec une adresse stupéfiante sur la surface glissante des gourdes, le plus souvent sans le moindre repère, en se servant tantôt des pointes ou des tranchants pour dessiner contours, filets ou guillochés, tantôt des plats pour remplir les fonds. Quand la gravure est terminée, la décoratrice souligne parfois le contour des motifs en y collant des colombins de graines de coton broyées. Puis la calebasse est badigeonnée ou baignée de teinture rouge ¹, et les réserves une fois dégagées, offre un décor en trois tons : ocre jaune du fond, rouge de la teinture, noir de la gravure. Les populations non-peul avoisinantes utilisent la même technique.

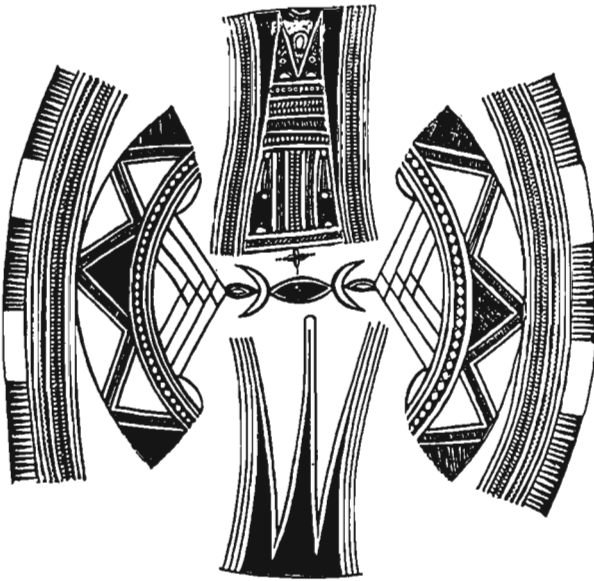
Par contre, les Peul de brousse, qu'ils viennent du Bauchi, de Zaria ou de Gombé, n'auraient jamais l'idée d'appliquer un fer rouge sur des récipients qui servent principalement à garder et transporter le lait : ce geste porterait atteinte à la barka du troupeau comme un cautère sur le pis des vaches. La pyrogravure est remplacée par des incisions à froid faites à l'aide de poinçons, les traits en creux sont ensuite noircis en écrasant dans leurs sillons une pâte de charbon de bois et de beurre, ou d'arachides grillées. Ou bien blanchis avec du kaolin. Une telle technique favorise les tracés fins plutôt que les à-plats puissants, ce qui rend les deux genres de Calebasses assez différents d'aspect, alors même que les motifs et leurs compositions sont parents chez les Peul villageois et les Peul de brousse.

La plupart des Calebasses qui ne quittent pas le campement ou la maison pour se montrer sur les pistes, en ville ou au marché, ne sont pas décorées : leur utilisatrice se contente d'arser la queue de la Calebasse, qui fait saillie, par une marque généralement triangulaire. Si le décor est plus complexe, ce marquage minimum sans lequel on ne saurait utiliser la Calebasse, sert d'axe à la composition des motifs. Ce côté marqué est le devant de la Calebasse : il est porté en avant sur la tête, ou présenté de même sur les "danki" des Peul de brousse ² ou les "alimarji" des Peul villageois ³. D'ailleurs, le vocabulaire descriptif de la Calebasse réfère davantage à l'homme ou l'animal qu'au végétal : pour la queue (l'avant), on parlera de nez, d'ombilic ; pour les parois, de flancs, de côtes ; pour la base, de postérieur, d'arrière-train ou même de fesses.

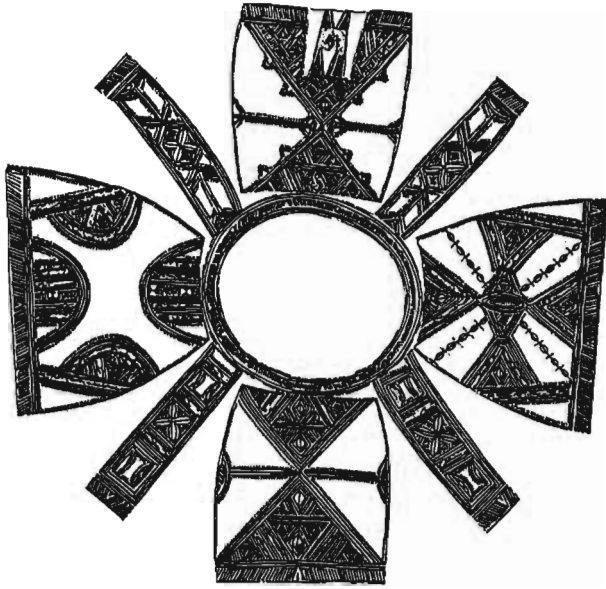
¹ Préparée à partir des feuilles d'une certaine variété colorante de mil, ou de racines de manioc.

² Sorte d'étagère grossière en tiges de coton, sur laquelle on empile les Calebasses.

³ Poteries en torchis, en forme de sablier, servant de support à un canari en terre cuite, lui-même soutenant un ensemble de Calebasses où les femmes serraient leurs herbes potagères et céréales à l'abri des termites et des rongeurs.

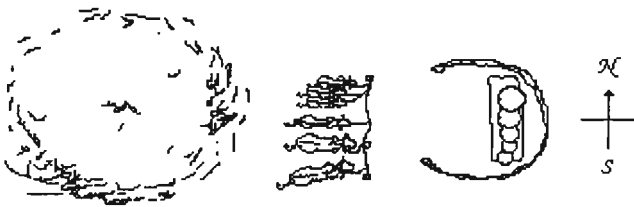


Vue éclatée du décor d'une calabasse
de Peul villageois (Maroua)



Vue éclatée du décor d'une calabasse
de Peul de brousse (Danêji, Garoua)

Allons maintenant dans un campement de Peul de brousse, par exemple, chez des Danêdji de Garoua, dans la vallée de la Bénoué, et jetons un regard faussement distrait sur un "danki" chargé de Calebasses au fond de l'abri d'une femme. L'orientation nord-sud du danki est parallèle à celle de la corde à veaux ¹, mais le rangement sommaire des Calebasses sur le danki s'oppose à la disposition des veaux attachés à la corde : les plus grosses des Calebasses sont posées au chevet nord du danki tandis que les veaux les plus grands sont attachés au sud de la corde.



Cette disposition contrastée révèle l'appartenance des unes et des autres à deux parties différentes de l'ordre du monde peul : les Calebasses sont orientées de façon féminine, l'importance étant située au nord ; et les veaux le sont de façon masculine, cette importance-là étant au sud.

Dans le monde peul, les empreintes fendues que laissent les vaches sur le sol ont la même valeur identificatoire qu'ailleurs l'image photographique d'un visage. Les pasteurs retrouvent leur bétail égaré ou volé, voire mélangé à un autre troupeau, grâce au seul souvenir de la configuration des empreintes d'un animal : pour eux, ces traces plus ou moins précises dans la poussière ou dans la boue ne sont pas des empreintes génériques de vache, mais les empreintes de "tel" ou "tel" bovidé de son troupeau. Cette forme caractéristique, deux demi-cercles

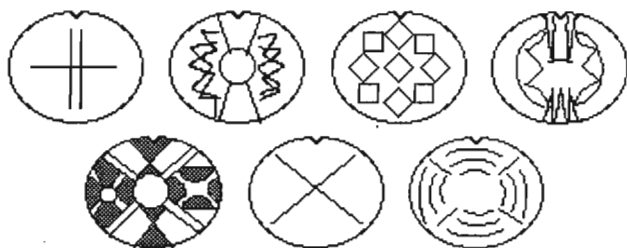
¹ Dans les campements peul, l'abri de l'épouse est séparé du corral par la corde à laquelle sont attachés les veaux des vaches laitières qui lui sont dévolues. Quand les vaches partent brouter, on attache leurs veaux à cette corde pour éviter qu'ils suivent leurs mères en brousse. Quand elles reviennent au campement, on détache les veaux de la corde pour les attacher à la patte avant de la mère en guise de leurres pour pouvoir traire. Quand la traite est finie, on laisse enfin le veau têter... De sorte qu'un simple coup d'œil sur la corde à veaux permet de juger de l'importance du troupeau et de celle de l'épouse. C'est assez dire la valeur symbolique de cette mauvaise corde qui traîne sur un sol souillé de déjections, en plein milieu du campement.



Empreintes de zébu et feuilles de barkehi

séparés par une fente, a valu son nom à un arbre, le "barkehi" ou arbre de barka ¹, parce que ses feuilles reproduisent des empreintes de vaches, faisant de lui un troupeau végétal à l'envers qui montre en permanence les traces que laissent les vrais troupeaux une fois qu'ils ont disparu. Toutes les parties de cet arbre modeste, au demeurant sans qualités pharmaco-dynamiques particulières, servent de base à des préparations magiques destinées à renforcer la barka du chef de campement, c'est-à-dire la prospérité de son troupeau et de ses épouses. Même chose chez les Peul villageois... Or le lieu de cette métaphore, la partie commune qui lui sert de fondation c'est-à-dire la configuration identique des feuilles de barkehi et des empreintes de vache, est méconnue. En tout cas, sa révélation est soigneusement tenue secrète ².

Cette forme si prégnante pour un esprit peul, qui est la forme de la barka, celle de l'équilibre entre les hommes et les vaches, se retrouve dans celle de la gourde, fruit du calebassier, quand il est coupé en deux par le milieu pour être transformé en "calebasse" en vue d'en faire originellement un réceptacle à lait. Le marquage minimal à l'endroit de la queue, aussi nécessaire que suffisant, répète sur l'objet la fente évasée du sabot ³.



L'analyse des modes de composition du décor les plus répandus vient confirmer cette intuition. Alors que la répartition des motifs sur des bandeaux concentriques au fond est la plus courante dans les populations d'agriculteurs non-peul avoisinantes, elle est quasi-inexistante chez les Peul. La configuration commune respecte une

¹ *Piliostigma thoningii* (Schum.) Milne Redhead et *P. reticulatum* (D.C.) Hochst (Césalpinées).

² Ignorance bien excusable puisqu'elle semble partagée au plus haut niveau du savoir par Ahmadou Hampâté BA.

³ Le caractère apparemment gratuit, mais obligé, d'un geste demeure toujours un bon indice d'une autre utilité, plus essentielle quoiqu'obscure, qui est celle du symbolique, celle de "son" ordre qu'une culture ou un individu impose au monde indifférent.

symétrie de motifs ordonnée de part et d'autre d'un axe avant-arrière, souvent recoupé d'un axe secondaire latéral pour former une croix. La répartition des motifs sur cesalebasses à décors complexes respecte donc le schéma minimal qui attire l'attention sur la zone centrale - la fente du sabot de bovidé. C'est généralement là que les surfaces travaillées sont les plus importantes.

La première conclusion de tout ce qui précède ne surprendra personne : les calebasses peul ne sont pas une affaire d'hommes, elles sont les vaches symboliques des femmes, des empreintes creuses toujours avides de se remplir de lait.

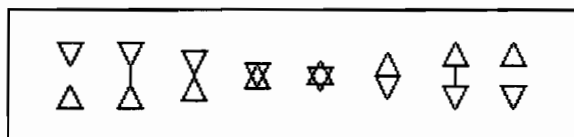
Examinons maintenant les calebasses décorées, à la lumière des questions qu'on aime à se poser dans ce séminaire : le contenu des images, ce qu'elles représentent, ce qu'elles signifient, ce qu'elles nous apprennent sur la société qui les a produites ¹.

Qui a vu des calebasses gravées par des Peul s'en souvient : univers de motifs géométriques, peu nombreux, agencés avec une rare maîtrise. L'utilisation exclusive des figures abstraites de la géométrie rappelle évidemment l'interdit islamique de représentation des créatures, mais l'absence définitive de documents préislamiques empêchera toujours de vérifier si l'hermétisme peul est originel, ou simplement le fruit d'une évolution. Autour, on grave des margouillats, des avions, des dromadaires, des bonshommes, des oiseaux... et on est quand même musulman. Pas la moindre vache reconnaissable dans une collection de 700 objets, dont 3 seulement sont gravés de motifs aisément identifiables (si on excepte le motif de la planchette coranique, très répandu à Maroua) ².

¹ Voir dans les annales du Séminaire de recherche de Louis PERROIS, Paris I, U.F.R. 03, fascicule 1 (1987-1988) : "De l'image au signe, Problématique" par Claude-François BAUDEZ, p. 87. (ORSTOM, Paris, 1988).

² Le dessin proposé sous le titre est une exception : tiré du décor d'une grande calebasse de Bogo, il représente probablement un cheval, symbole du pouvoir, surmonté d'une minuscule silhouette humaine, affronté à une boule de feu (soleil ?).

Le motif de base est le triangle, seul, renversé sur son double, associé à d'autres plus petits, répété à l'infini pour former des losanges, des carrés, des sabliers, des étoiles, des trapèzes... La séquence suivante n'est jamais présente sur le même décor, mais tous ses motifs se retrouvent sur un grand nombre d'objets :



Qu'est-ce que ça peut bien signifier tous ces triangles ? Est-ce que ça ne crève pas les yeux ? N'est-ce pas que, partout, les triangles "signifient" des sexes, le sexe féminin, évidemment, à cause du triangle pubien, et le sexe masculin, aussi, par opposition ? Nous voici donc en plein dualisme sexualisé et nous pouvons entonner maintenant le refrain bien connu de la magie de fécondité !

Les informateurs peut nous confirment-ils dans ces vues ? Eh bien non ! En fait, les gens ne savent pas. Non qu'il s'agisse là d'un savoir inconscient qu'une enquête rondement menée parviendrait à faire émerger. Ils ne savent pas parce qu'ils ne se sont jamais posé la question de savoir : ils sont habitués à voir ces formes et à les reproduire en de plus ou moins subtils arrangements, elles font partie de leur tradition, de leur système symbolique, ils ne leur donnent pas plus de sens qu'un phonologue n'en accorde aux phonèmes de la langue.

C'est une situation courante pour l'anthropologue que de se trouver confronté à un tel mur. Bien sûr, j'ai mené une enquête sur ces motifs. La pauvreté du matériel ainsi colligé, sa diversité aberrante qui interdit les recoupements, en disent long sur la faiblesse du potentiel associatif de ces motifs. Une enquête "de base" qui prendrait ce genre de questionnement comme méthode (qu'est-ce que ça veut dire ce triangle ? et celui-là, là ?) s'apparenterait davantage à une épreuve de test de Rorschach ou à la pratique de l'association libre pendant la cure

analytique. CHAPPEL ¹ a systématiquement recueilli quelques "significations" du triangle, le motif le plus utilisé, dans la région de Zaria au Nigeria, chez les Peul et non-Peul : rasoir de barbier (moi aussi, j'ai eu droit à ce rasoir dont la forme est strictement celle d'un triangle isocèle, en somme le référent obligé du mot "triangle" qui n'existe pas dans la langue peul), une broderie sur un vêtement (un dessin évidemment triangulaire), la houpe de cheveux qu'on laisse sur le crâne d'un garçonnet (et par laquelle, s'il meurt en bas âge, le Prophète pourra le tirer directement au paradis), la queue d'une hirondelle, le terrier d'un lézard, le dos d'une mouche (ses ailes triangulaires ?), l'envol d'une pintade, que sais-je encore !... Rien dans cet inventaire de référents qui puisse mettre sur la voie d'un quelconque rituel statique de fécondité. Rien en tout cas qui légitime la rêverie que je fais ici, que le triangle, dans la culture peul, signifie à la fois Dieu et La Vache.

Les mêmes questions sur d'autres motifs s'attirent des réponses aussi décevantes. On comprend alors toute la séduction qu'exercent sur l'observateur les spéculations sur la fécondité, le mauvais œil et la main qui en protège (le nombre cinq), le sang identifiable par sa couleur rouge, le lait, le sperme et leur couleur blanche..., d'autant plus qu'il existe chez les Peul des pratiques magiques et des rituels apotropaïques pour toutes ces choses très importantes. D'où la fréquence avec laquelle l'anthropologue tombe dans son péché mignon, l'abus du raisonnement par induction : du fait qu'il existe dans une culture donnée, par exemple les Berbères du Maroc, un lien établi entre le dessin d'un triangle centré d'un point et l'organe "œil", et que ce motif sert graphiquement à protéger du mauvais œil, en induire que dans des cultures proches, par exemple la culture peul, où existe aussi la crainte du mauvais œil, ce signe signifie aussi cela.

Mais quand les formes utilisées par l'art se réduisent au lexique de base de la pensée (triangle, ...), on peut les faire coller à n'importe quelle partie du corps, surtout lorsqu'elles possèdent un axe de symétrie. Il ne semble pas que l'art, dans son expression spontanée, ait affaire au domaine du corps de façon aussi primaire, même quand il se sert des corps pour dessiner des configurations comme il est de tradition dans l'art occidental.

¹ T.J.H. CHAPPEL, "Decorated Gourds in North-Eastern Nigeria", London : Ethnographica Ltd Publishers, 1977? J'ai moi-même fait à l'époque un commentaire sévère de cet ouvrage très honnête dans "Africa", probablement déçu que CHAPPEL, avec de gros moyens, n'ait pas trouvé davantage que moi. Je le regrette maintenant et j'en tire la leçon.

Alors, que faire ?

Tout d'abord, remettre en question les vieilles méthodes d'analyse puisqu'elles produisent des résultats aussi peu convaincants. S'il suffisait de demander à un artiste "pourquoi" il fait telle chose, comme l'ethnologue a encore la candeur de le faire, la culture occidentale nous aurait déjà fourni mille et une réponses ¹

Il me semble qu'il faudrait distinguer deux niveaux : le niveau proprement culturel, et un niveau universel, celui de l'art comme besoin et production de l'espèce humaine, qui transcende toutes les cultures. Pour m'en tenir aux Calebasses peul, je dirai que le choix des Calebasses comme support d'une décoration et le recours quasi exclusif à des motifs abstraits ou très fortement stylisés relèvent bien du niveau culturel, mais que l'organisation de ces motifs en divers modes ou configurations me paraît relever du niveau universel.

C'est ici que l'on rencontre une importante difficulté due au peu d'avancement de l'anthropologie dans l'appréhension du phénomène de la création artistique. Personne n'a encore démontré qu'en art, et quel que soit cet art, les modes d'organisation des motifs culturels pourraient bien être universels et que "cela" se manifeste pleinement dès les grandes peintures rupestres magadaléniennes pour continuer à animer les productions les plus provocatrices d'une biennale contemporaine. Si c'était le cas, ce qui relèverait du niveau universel ne pourrait être que constaté, toute explication appartenant alors au domaine du mythe. Et ce n'est qu'à partir du niveau culturel, que ce qui en relève, s'il doit aussi

¹ Tous les grands artistes, ou presque, et beaucoup de poètes et d'écrivains, se sont interrogés sur l'art dans les traités, des correspondances, des mémoires, des manifestes, des conversations rapportées par des proches, qui ont subi à leur tour les patientes exégèses des spécialistes. On y apprend beaucoup sur les artistes et le "comment" de leurs recettes d'atelier, bien peu de choses sur le "pourquoi" de l'art, même quand les auteurs s'appellent Léonard de Vinci, Cellini, Pontormo, Poussin, Voltaire, Goethe, Friedrich, Delacroix, Balzac, Ingres, Baudelaire, Gauguin, Cézanne, Valéry, Lhote, Mondrian, Klee, Bazaine... Mis à part quelques lumineux aphorismes comme celui de Braque : le tableau est fini quand il a effacé l'idée, ou l'exclamation de Mallarmé : mais Degas ! on ne fait pas de la poésie avec des idées mais avec des mots !, il nous faut nous contenter du "jugement d'expert" de Poussin : ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent apprendre. C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité.

être constaté, c'est-à-dire identifié et décrit, pourrait faire l'objet d'une explication anthropologique parallèle aux commentaires des créateurs eux-mêmes, qui prennent généralement la forme d'un renvoi à la tradition, ou d'un glissement spatial ou temporel vers quelque chose "à côté" ou "avant". Comme disent les Peul pour éluder une question embarrassante : on s'est réveillé, on a trouvé ça comme ça.

**René DOGNIN
ORSTOM**

5 Juin 1989

**Arts visuels et psychanalyse : réflexion sur les
conditions de la création plastique (suite)**

Le concept de sublimation

FREUD a attribué un rôle privilégié à l'art tout au long de ses écrits. Il va forger le concept de sublimation pour essayer de rendre compte de la création artistique. C'est donc sur ce concept que nous allons tout d'abord nous pencher à travers son œuvre.

La sublimation est un des concepts freudiens les plus difficiles à cerner. Il renvoie à la théorie des pulsions (le concept de pulsion se trouvant lui-même abordé tout au long de l'œuvre de FREUD).

Pour expliciter ce terme de sublimation un bref rappel du développement historique de la notion semble utile.

Sublimer au XIV^{ème} siècle correspond à un terme d'alchimie pour devenir ensuite un terme de chimie. C'est l'opération de "soumettre à la chaleur dans un vase clos des corps solides de telle façon que les éléments volatiles s'élèvent à la partie supérieure du vase, où ils redeviennent solides et se fixent" (Bloch VON WARBURG, dictionnaire étymologique de la langue française).

Si on prend l'étymologie (du latin *sublimare*) celle-ci signifierait élevé, élévation, élevé en haut. La sublimation se caractérise par "le passage de l'état solide à l'état gazeux sans phase liquide intermédiaire". Les propriétés du corps sublimé demeurent intactes une fois de retour à l'état solide. La sublimation freudienne apparaît donc comme un procédé de purification visant à libérer le corps de ses fonctions érogènes, elle paraît être "une certaine forme de catharsis, une conversion de l'être entier à ce qu'il a d'essentiel et de plus vrai". (*Encyclopédie Universalis*).

FREUD utilise le terme "sublime" la première fois dans un manuscrit joint à une lettre adressée à FLIESS en 1897 dans lequel il évoque la "structure de l'hystérie".

"Le but semble être de revenir aux scènes primitives. On y parvient quelquefois directement mais dans certains cas, il faut emprunter des voies détournées en passant par les fantasmes. Ces derniers édifient, en effet, les défenses psychiques contre le retour de ces souvenirs qu'ils ont aussi la mission d'épurer et de sublimer".

"Sublimer" est ici conçu comme un principe d'épuration des souvenirs dans l'organisation et l'élaboration des fantasmes.

Dans "*Les trois essais sur la sexualité*" (1905), FREUD reparlera de la sublimation qu'il lie aussitôt à la théorie des pulsions. Son hypothèse est que la sublimation met en relation des activités sans rapport apparent avec la sexualité, bien qu'il y en ait un. Elle suppose que la pulsion est dérivée vers des buts non sexuels, et vers des objets qui sont socialement valorisés.

Dans le même ouvrage, il donne sa définition de la pulsion : "par pulsion nous désignons le représentant psychique d'une source continue d'excitation provenant de l'intérieur de l'organisme, que nous différencions de l'excitation extérieure et discontinue"¹.

Il précisera cette notion en 1915, dans "*Métapsychologie*" selon deux points de vue :

"Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept - limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel"².

FREUD définit également quatre termes qu'il utilise pour définir les paramètres de la pulsion : la poussée, le but, l'objet et la source.

Par poussée d'une pulsion il entend : "le facteur moteur de celle-ci" ou "la somme de force ou la mesure d'exigence de travail qu'elle représente".

¹ FREUD S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris 1962, Gallimard, p. 56.

² FREUD S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 18.

"Le but d'une pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être obtenue qu'en supprimant l'état d'excitation à la source de la pulsion". Son but est substitué par un autre ainsi la pulsion est inhibée quant au but et par là-même obtient une satisfaction de même ordre que la satisfaction sexuelle.

"L'objet de la pulsion est ce en quoi ou par quoi la pulsion peut atteindre son but. Il est ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion". Celui-ci n'est pas originellement lié à la pulsion et de plus il est "indifférent" et interchangeable.

"Par source de la pulsion, on entend le processus somatique qui est localisé dans un organe ou une partie du corps et dont l'excitation est représentée dans la vie psychique par la pulsion".

Dans "*Les trois essais sur la sexualité*" FREUD émet l'hypothèse selon laquelle la sublimation pourrait se faire par formation réactionnelle.

Il situe l'origine de la sublimation dans la période de latence que traverse l'enfant. La sexualité reste pendant ces années sans emploi, il émet également l'idée que la sexualité serait en elle-même perverse et portée par des pulsions qui ne pourront que procurer par la suite des "sentiments de déplaisir". Ces excitations sexuelles provoquées feraient ainsi entrer en jeu des contre-forces, des réactions, et ces sensations désagréables établiraient des digues psychiques.

La sublimation supposerait deux temps :

- une curiosité d'origine sexuelle
- celle-ci s'étendant à l'ensemble du corps. Le corps fonctionnant comme objet partiel. La sublimation se saisirait ainsi au plus près du but sexuel et comme extension de la curiosité à l'ensemble du corps.

FREUD fait également intervenir le rôle de la civilisation :

"D'une façon générale, notre civilisation est construite sur la répression des pulsions"¹. Chaque individu devant perdre les "tendances agressives et vindicatives de sa personnalité" ; c'est de ces apports que provient la propriété culturelle commune en biens matériels et en biens idéels"².

¹ FREUD S., "La morale sexuelle 'civilisée' et la maladie nerveuse des temps modernes" in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969, p. 33.

² Ibid, p.33.

FREUD énonce à la suite que la pulsion sexuelle "met à la disposition du travail culturel une quantité extraordinaire de forces et cela, sans doute, par suite de la propriété particulièrement prononcée qui est sienne de déplacer son but sans perdre essentiellement en intensité. On appelle capacité de sublimation cette capacité d'échanger le but, qui est à l'origine sexuel mais qui est psychiquement parent avec le premier"¹.

Dans "*Un souvenir d'enfance de Léonard de VINCI*", FREUD impute la naissance de formations réactionnelles à la déception de l'enfant dans le fait d'avoir été égaré dans sa recherche de la vérité touchant à la question de la procréation. Cette intense période d'investigation sexuelle entraîne une importante poussée de refoulement sexuel et se présenterait pour le "destin" de la curiosité intellectuelle selon trois éventualités ; l'inhibition névrotique, la pensée obsédante, la sublimation (qui est pour FREUD le type le plus rare le plus parfait).

FREUD insistera encore dans plusieurs articles sur la dépendance du sujet à la civilisation, il en va ainsi pour l'artiste qui s'écarte d'abord du principe de réalité pour investir ses désirs dans sa vie fantasmatique pour y revenir d'une certaine manière par le fait qu'il produit des œuvres socialement valorisées. Les demandes des pulsions sexuelles sont difficilement conciliables avec les exigences de la civilisation, l'insatisfaction de la pulsion étant à l'origine des œuvres culturelles les plus prisées.

Si dans un premier temps il définit essentiellement la sublimation par rapport au refoulement, dans un second il caractérise la sublimation par rapport aux autres "destins" de la pulsion ; enfin dans son article "*Pour introduire le narcissisme*", il établit la différence entre sublimation et idéalisation. Le premier choix d'objet se fait par étayage²; les pulsions sexuelles s'étayaient sur les pulsions du moi dont elles ne se rendent indépendantes que plus tard.

Ce choix d'objet se fait donc initialement selon le mode narcissique (étayage) ; il est alors corrélatif de la formation de l'idéal du moi.

¹ Ibid, p.33.

² L'étayage est narcissique puisque l'objet est aimé pour les bienfaits qu'il apporte au moi. FREUD explique ainsi dans "*Pour introduire le narcissisme*", "on aime [...] selon le type de choix d'objets par étayage : a) la femme qui nourrit ; b) l'homme qui protège et les lignées de personnes substitutives qui en descendent".

FREUD examine les rapports de l'idéalisation et de la sublimation. "La sublimation est un processus qui concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle ; l'accent est mis ici sur la déviation qui éloigne du sexuel. L'idéalisation est un processus qui concerne l'objet et par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée¹.

Dans son "*Introduction à la psychanalyse* " FREUD insiste sur la répression que la société exerce envers les pulsions sexuelles et leurs incidences.

"Elles peuvent se remplacer réciproquement ; l'une peut assumer l'intensivité des autres ; lorsque la réalité refuse la satisfaction de l'une, on peut trouver une compensation dans la satisfaction d'une autre [...]"

"La sublimation consiste en ce que la tendance sexuelle, ayant renoncé au plaisir partiel ou à celui que procure l'acte de procréation, l'a remplacé par un autre but, présentant avec le premier des rapports génétiques, qui a cessé d'être sexuel pour devenir social. En donnant à ce processus le nom de sublimation, nous nous rangeons à l'opinion générale qui accorde une valeur plus grande aux buts sociaux qu'aux buts sexuels, lesquels sont au fond des buts égoïstes. La sublimation n'est d'ailleurs qu'un cas spécial du rattachement des tendances à d'autres, non sexuelles" ².

Pour terminer le parcours freudien, on peut relever que dans "*Totem et tabou* " FREUD fait le rapport entre la sublimation et différents types de conversation névrotique. "On pourrait presque dire qu'une hystérie est une œuvre d'art déformée, qu'une névrose obsessionnelle est une religion déformée et une manie paranoïaque, un système philosophique déformé".

A travers ses approches successives du concept de sublimation, FREUD a toujours affirmé qu'elle constituait l'un des quatre destins possibles de la pulsion sexuelle³ (c'est-à-dire l'une des voies par lesquelles la pulsion obtient satisfaction). Par contre, pour ce qui est des mécanismes de ce processus ses explications ont été variables.

¹ FREUD S., "Pour introduire le narcissisme" in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969, p.98.

² FREUD S., *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.

³ FREUD S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 25.

Il a ainsi caractérisé la sublimation par le changement d'objet de la pulsion sans qu'il y ait refoulement (en quelque sorte sans la substitution signifiante que comporte le symptôme), l'activité du peintre pouvant par exemple être conçue comme la transformation de l'activité infantile qui consiste à barbouiller avec ses excréments.

Il insiste moins dans certains écrits sur une absence de refoulement que sur les caractéristiques du nouvel objet choisi. Il s'agirait, dans la sublimation, de choix d'objets (l'art, la philosophie...) très prisés sur le plan social. L'artiste est ainsi celui qui réussit à faire de l'argent avec l'exercice de son désir.

La création

La dernière conception de la sublimation freudienne serait à rechercher dans la reconnaissance par le sujet de la parenté. C'est-à-dire par quelque chose qui passe par la transmission d'un nom. Ce qui nous indique que pour FREUD la sublimation serait liée à la reconnaissance du signifiant et à la détermination que celui-ci peut exercer sur l'homme.

Pendant le langage est incapable de tout nommer. LACAN traduirait cette insuffisance en disant qu'il y a toujours du signifiant manquant aussi élaboré que soit le langage. Il en va ainsi du signifiant qui pourrait rendre compte dans l'inconscient de la différence anatomique des sexes car dans l'inconscient il n'y a pas de différenciation possible des sexes. C'est ce que FREUD découvre en 1908¹ et qu'il reformulera en 1923². Il y a donc un lieu où manque le signifiant central de la sexualité, lieu que LACAN écrit (signifiant d'un manque dans l'Autre) et qui est le lieu où peut se produire toutes les formes de leurre ainsi que toutes les tentatives de création.

Pour LACAN c'est autour de ce vide que s'effectue la création.

Le changement d'objet, le principe de la substitution étant inhérent à la pulsion, celle-ci organisée par le signifiant, l'objet de la pulsion ne peut être que toujours autre chose, ce que LACAN dans son séminaire sur "l'Éthique" appellera "La Chose", terme qu'il oppose à la série des objets.

¹ Cf. Son article sur "Les théories sexuelles infantiles", in *La vie sexuelle* Paris, P.U.F., 1969.

² Cf. L'article intitulé "L'organisation génitale infantile", in *La vie sexuelle*.

LACAN reprend le terme de "Das Ding" terme qu'il oppose à la série des objets. "Das Ding", "La chose" est un terme extrait du texte de FREUD, "L'Esquisse" ¹, terme qui est également emprunté et développé par HEIDEGGER. Dans ses "Essais et Conférences", HEIDEGGER définit ainsi "La Chose" : "Qu'est-ce que la chose en soi?", "... Remplissons la cruche, le liquide tombe alors dans la cruche vide. Le vide est dans le récipient ce qui contient. Le vide, ce qui dans la cruche n'est rien, voilà ce qu'est la cruche en tant qu'elle est un vase, un contenant". Le potier est donc celui qui donne forme au vide. "Le potier saisit d'abord et saisit toujours l'insaisissable du vide, il le produit comme un contenant et lui donne la forme d'un vase. Le vide de la cruche détermine tous les gestes de la production. Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qui contient"².

Quant à LACAN c'est la définition suivante qu'il donnera de La Chose : "Il s'agit de cet intérieur exclu qui, pour reprendre les termes mêmes de l'Entwurf, est ainsi exclu à l'intérieur"³.

La pulsion s'organise par rapport à la Chose et par rapport aux objets partiels qui n'ont en fait qu'une fonction de leurre.

La sublimation vise la Chose et vise un signifiant qui puisse indiquer la présence du vide de la Chose, tel que la définit HEIDEGGER, au-delà de l'objet leurrant. C'est ce que LACAN montre dans son séminaire XI sur "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse"⁴ à propos de la peinture. Il explique ainsi que la fonction de la peinture est de donner un objet en pâture à la pulsion scopique, au désir de regarder mais ce n'est là qu'une manœuvre du peintre.

Car ce tableau ne repaît l'œil que pour que nous soyons saisis par ce qu'il veut nous montrer au-delà de ce qui satisfait notre pulsion partielle, cet au-delà marquant sa présence sur la toile par un point de manque repéré aussi bien dans l'anamorphose que dans les parties vides de la composition :

¹ FREUD S., "L'esquisse" in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1979.

² HEIDEGGER M., "La chose" in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 199-200.

³ LACAN J., *Le séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris Seuil, 1968, p. 122.

⁴ LACAN J., *Le séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

"En effet, il y a quelque chose dont toujours, dans un tableau, on peut noter l'absence - au contraire de ce qu'il en est dans la perception - c'est le champ central, où le pouvoir séparatif de l'œil s'exerce au maximum dans la vision. Dans tout tableau, il ne peut être qu'absent, et remplacé par un trou - reflet, en somme de la pupille derrière laquelle est le regard - par conséquent, et pour autant que le tableau entre dans un rapport au désir, la place d'un écran central est toujours marquée, qui est justement ce par quoi, je suis éliminé comme sujet du plan géométral"¹.

Ceci permet de comprendre la formule générale donnée par LACAN, de la sublimation dans le Séminaire sur l'Éthique : "la sublimation," dit-il, "élève un objet à la dignité de la Chose". (C'est-à-dire l'objet de la satisfaction pulsionnelle ne prend sa valeur que dans son rapport au vide de la Chose sur lequel il s'inscrit).

LACAN se sépare de FREUD sur un point, à savoir le profit esthétique de la sublimation. Pour LACAN, ce n'est pas le Beau qui est visé dans la sublimation, mais le vrai.

Il critique très fermement ce point de la pensée de FREUD ainsi évoque-t-il le : "caractère quasi-grotesque du résumé que FREUD nous donne de la carrière de l'artiste : à savoir donner une forme belle au désir interdit pour que chacun, en lui achetant son petit produit d'art, lui donne en quelque sorte la récompense et la sanction de son audace"².

Le vide central, LACAN va le promouvoir comme la caractéristique même de l'œuvre d'art. LACAN engage la problématique de la création au centre de la question de l'éthique, aussi bien qu'au centre de la question de l'art. Il l'y engage en reprenant le paradigme du potier.

"Je pose ceci : c'est qu'un objet peut remplir cette fonction qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, qui lui permet de la représenter, en tant que cet objet est créé"³.

L'objet qui par excellence est apte à cette fonction c'est le vase, le vase qui existe depuis toujours et qui sert toujours de métaphore aux mystères de la création. Qu'est-ce qui est créé par le potier lorsqu'il tourne un vase?

¹ LACAN J., *Ibid*, p. 99, 100.

² LACAN J., *Le Séminaire*, Livre VII, *L'Éthique*, p. 128.

³ LACAN J., *Ibid*, p. 128.

Pour LACAN : c'est bien le vide qu'il crée, le quelque chose qui introduit la notion, la perspective même de le remplir. Le vide et le plein dans le vase, par le vase, sont introduits dans un monde qui ne connaît rien de tel"¹. Ainsi la fabrication du vase présente une cohérence de structure avec l'introduction du signifiant dans le monde : "Le potier crée le vase autour de ce vide avec sa main, il le crée comme le créateur mythique, ex-nihilo, à partir du trou [...] Il y a identité entre le façonnement du signifiant et cette introduction dans le réel d'une béance, d'un trou"². Cet aspect de la création ex-nihilo, à partir du trou, on le retrouve dans une série de formes de l'art : cela va de la décoration de la caverne primitive dont les parois contournent la cavité, à l'architecture et à la peinture en passant par la fonction du temple. Dans chacune de ses productions de l'homme, on découvre la même structure fondamentale, la même organisation autour d'une cavité, d'un lieu central et cependant extérieur que LACAN nomme "l'extériorité de la Chose". La peinture occupe là un rôle un peu particulier dans la mesure où elle offre à l'artiste l'occasion de maîtriser ce vide et de le fixer dans le tableau au sein d'un espace illusoire.

LACAN reprend la problématique de la création dans l'un de ses derniers séminaires, Le Sinthome ; il y apporte un concept nouveau qui nous conduit à une nouvelle opposition conceptuelle entre sinthome et sublimation. Il s'agit dans la sublimation de circonscrire un manque qui est déjà là. Ce qui échappe devient l'objet même de ce qui est recherché. (Cela renvoie plutôt à la névrose, au - de la castation, au sujet divisé par le signifiant et l'objet qui choit dans le fantasme).

Le sinthome c'est un concept qui renvoie à la création psychotique, terme forgé par LACAN notamment pour rendre compte de l'art de Joyce. Il s'agit dans le synthome de fabriquer un manque à partir de la structure du nœud boroméen... C'est-à-dire de faire tenir ensemble imaginaire, symbolique et réel et par là, de circonscrire une zone de jouissance comme un trou. La déliaison du réel du symbolique et de l'imaginaire, pour la structure psychotique, provient de l'absence (forclusion) d'un signifiant dans l'inconscient, le signifiant du Nom-du - Père. En ce cas, la production d'une œuvre fait fonction de quatrième rond venant réparer cette déliaison.

Fabienne HULAK
Psychanalyste

¹ LACAN J., Ibid, p. 129.

² LACAN J., Ibid, p. 146.

**2ème Journée d'Anthropologie de l'Art
au Musée de l'Homme**

REPRESENTATIONS ET HIERARCHIES SOCIALES

Organisée par Claude-François BAUDEZ & Louis PERROIS

**sous les auspices de la SOCIETE DES AMERICANISTES et
l'UFR 03 de l'Université de Paris I - PANTHEON SORBONNE,
Séminaire d'Anthropologie de l'art.**

**Le Lundi 24 Avril 1989 de 10h à 18h
dans la salle de cinéma**

En continuité avec la journée consacrée en 1988 à diverses approches des cultures matérielles et de l'art des sociétés pré-industrielles, "De l'image au signe", les conférences proposées cette année ont pour thème "Représentations et Hiérarchies Sociales". Chaque contribution traitera, par la présentation et l'étude de quelques œuvres sculptées, des rapports de l'art avec le système social et politique dans lequel il s'inscrit.

En fin de matinée et d'après midi, des débats seront l'occasion d'échanges d'idées et de confrontations méthodologiques, à propos des cas présentés (animation : C.F. BAUDEZ, M. COQUET, M. IZARD, L. PERROIS).

PROGRAMME DES CONFERENCES

- Matin :** 10h - 13h
Claude-François BAUDEZ et Louis PERROIS
 Introduction
- Pierre HARTE**
 "Le pouvoir des masques chez les Wé de l'Ouest de la Côte d'Ivoire"
- Roger SOMÉ**
 "Les bètibè, art et pouvoir chez les Lobi et les Dagara du Sud-Ouest du Burkina-Faso"
- Gilles COLIN**
 "Visible et Invisible : le pouvoir en coulisse ? Les kachina des Hopi de l'Arizona (Ouest des Etats-Unis)"
- Débat
- Après-midi** 14h30 - 18h
Vincent BOUNOURE
 "Circulation des esprits et fluidité des pouvoirs en Nouvelle-Irlande (Mélanésie)"
- Roger BOULAY**
 "Représentations dans la grande case des Kanak : arbre vert, arbre creux (Nouvelle-Calédonie)"
- Marika MOISSEFF**
 "Les churinga des Aranda de l'Australie centrale"
- Débat

Toutes les conférences seront illustrées de projections.

Représentations et hiérarchies sociales.

L'an passé nous avons retenu comme thème "de l'image au signe". Dans une perspective allant de l'objet avec ses formes spécifiques au signe, exprimé dans des systèmes symboliques cohérents, nous avons ainsi successivement regardé plus attentivement qu'à l'habitude comme ensembles "signifiant-signifié" : les masques Katcho d'une chefferie du NW Cameroun, les trônes bamoum de Foumban, les masques à lame des Bwaba du Burkina Faso, mais aussi une plaque amarnienne de la XVIIIème dynastie, un autel maya du Honduras et les hochets-corbeau des indiens de la Côte NW du Canada.

Pour chaque cas, une logique des formes s'est trouvée correspondre à une logique de la pensée et de la société, à une mythologie et une histoire.

Des arts "engagés" nous sont apparus, des œuvres très chargées à la fois d'images complexes et de sens divers.

Il nous a semblé alors intéressant de poursuivre cette année en centrant notre approche sur "art et pouvoir", "représentations et hiérarchies sociales", œuvres sculptées et dynamique des groupes.

En quoi les œuvres que nous qualifions d'artistiques sont-elles en rapport :

1. avec l'exercice du pouvoir (des hommes envers les femmes, de certains groupes envers d'autres, de certains hommes sur toute la société, etc.),
2. la pratique de l'égalitarisme social,
3. ou les dynamiques particulières des sociétés acéphales?

Sur ce thème, plusieurs conférences vous sont proposées :

- Roger SOMÉ, un doctorant burkinabé, nous parlera des statues bètibè des villages dagara et lobi du SW du Burkina-Faso, expression plastique principale des cultes lignagers liés à l'initiation et à la divination, outil de l'autorité des chefs de famille.

- le Docteur Pierre HARTER, éminent spécialiste à la fois de léprologie et des arts de l'ouest Cameroun, s'est intéressé depuis quelques années à l'ouest de la Côte-d'Ivoire : il nous présentera ce que sont les masques chez les Wé, notamment en termes d'instrument de pouvoir.
- Gilles COLIN, doctorant à Paris-X-Nanterre, est allé à plusieurs reprises chez les Hopi de l'Arizona : il nous esquissera cette dialectique du visible et de l'invisible, véritable récupération cachée du pouvoir, dont les poupées Kachina sont les formes visibles.
- Vincent BOUNOURE, expert reconnu et apprécié des arts de l'Océanie, familier des cubistes et des surréalistes, fin connaisseur d'objets à défaut d'avoir pu pratiquer le terrain, nous révélera en quoi les sculptures malangan de la Nouvelle-Irlande, au nord-est de la Nouvelle-Guinée, participent de la transmission des biens fonciers du mort au bénéfice de son fils : circulation des esprits et fluidité voire ambiguïté du pouvoir sont la résultante d'un rapport signifiant/signifié particulièrement expressif et complexe.
- Roger BOULAY, conservateur de la collection océanienne au Musée National des Arts Africains et Océaniens, de retour de plusieurs missions en Nouvelle-Calédonie (1980-1988), fera le point des acquis récents, notamment à propos du symbolisme du bois dans la grande case des kanak, lieu rituel du pouvoir des chefs. L'abattage puis le transport du bois sont l'occasion de manifester des allégeances et des relations d'individus et de groupes. Le bois abattu est le pouvoir du chef, le bois vivant.
- Enfin Marika MOISSEFF, médecin, interne en psychiatrie, passionnée par les cultures aborigènes du désert central australien, nous situera le rôle des objets churinga dans la dynamique très égalitaire des groupes aranda.

Bien entendu, ces six exposés ne feront probablement qu'introduire le thème, ils nous mettront en appétit, du moins l'espérons-nous : diversité des cas, des œuvres, des sociétés, des milieux, des systèmes symboliques.

Nos concepts et nos méthodes sont-ils adaptés et nous permettent-ils d'avancer dans cette "anthropologie de l'art" que nous prôtons et qui nous occupe ?

Après ce début, nous souhaitons, C. BAUDEZ, M. COQUET, quelques autres et moi-même, poursuivre cette réflexion tout au long du séminaire 1989-1990 de façon plus approfondie et détaillée, sur le même thème, à propos d'autres cas à démontrer par le menu : art et pouvoir dans le groupe et à l'extérieur du groupe, art et dynamique sociale, art et individualités dans le maintien ou la conquête du pouvoir, etc. Cela à propos de styles qui nous sont déjà connus par ailleurs, ayant fait l'objet de présentation générale depuis 1985 dans le séminaire (Cameroun, Gabon, Congo, Côte-d'Ivoire, Burkina-Faso, Madagascar, Côte NW du Canada, Pacifique, Egypte ancienne, Mésoamérique, etc.).

Les deux débats, celui de la fin de matinée puis celui de l'après-midi, permettront, nous l'espérons, de voir en quoi les principes méthodologiques rappelés tout à l'heure par C. BAUDEZ : la prise en compte des réalités morphologiques, l'approche globale, les articulations structurales, la dimension historique etc., peuvent s'appliquer aux cas qui nous sont présentés, en rapport avec le thème choisi.

Art vécu, art conceptuel, spécifiques de cultures et de sociétés lointaines, ces œuvres sont les "représentations" des enjeux sociaux, des objets participant d'un sacré que notre démarche va essayer de mieux comprendre, au-delà de la fascination de l'œil.

**Louis PERROIS
ORSTOM**

<p style="text-align: center;">Le pouvoir des masques chez les Wè de l'Ouest de la Côte d'Ivoire</p>

Avant d'aborder le pouvoir proprement dit des masques, à caractère plus ou moins mystique, je crois qu'il est utile de dire quelques mots des détenteurs apparemment profanes du pouvoir.

Je résumerai donc les informations données sur ce sujet par Alfred SCHWARTZ.

Les 200 ou 300.000 Wè groupés à la frontière du centre-ouest ivoirien sont organisés en sept vastes étendues territoriales ou confédérations guerrières, elles-mêmes divisées en groupements de guerre à leur tour fragmentés en fédérations d'alliance guerrière, lesquels conservent tous leur autonomie interne, voire leur indépendance. Nous ne considérons ici que cette dernière subdivision, en général formée par deux villages, quelquefois plus.

Le commandement de ces fédérations d'alliance guerrière passe alternativement du chef militaire d'un village à celui de l'autre.

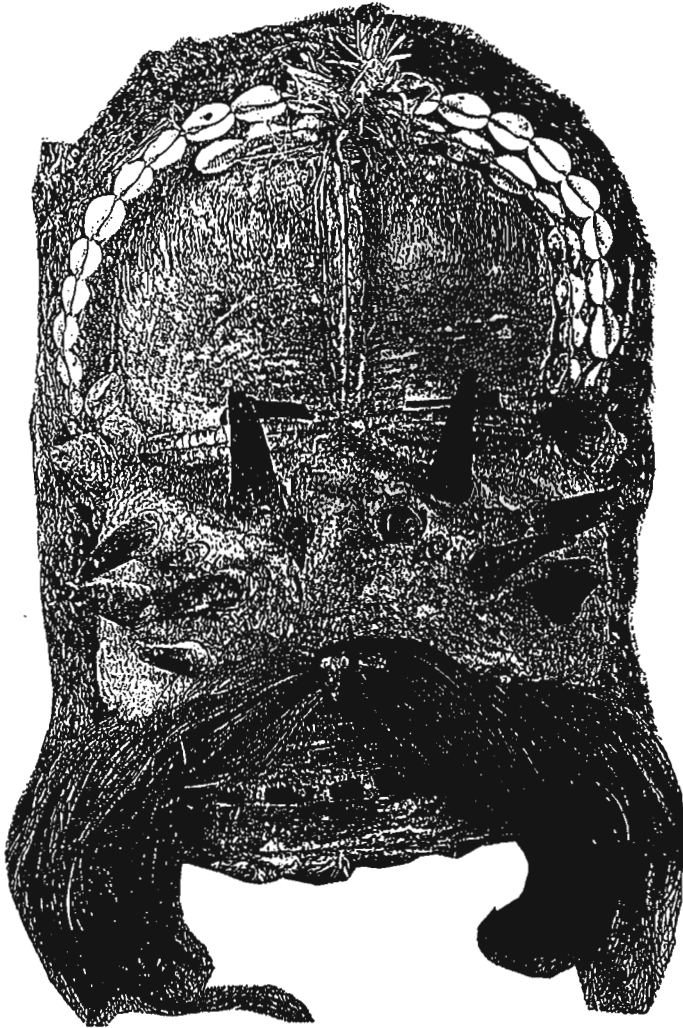
En cas de guerre, chaque fédération d'alliance met ses propres guerriers à la disposition de l'unité supérieure alors dirigée par un chef militaire suprême.

A l'échelon du village, on trouve aujourd'hui un groupement hétérogène d'unités familiales juxtaposées et autonomes (anarchique sans pouvoir central).

Le chef de village traite les problèmes interlignagers et veille au respect des règles traditionnelles.

Le chef de chaque unité familiale tient lieu de patriarche, son autorité étant fondée sur son âge, sa sagesse, sa force physique, sa richesse et sa capacité d'intervention en matière de sacré. Il règle les litiges internes, répartit les biens collectifs, joue un rôle dans le mécanisme des alliances matrimoniales (exogamique). Lui sont en général délégués les pouvoirs d'agents du sacré ayant autorité à des échelons territoriaux supérieurs.

Illustration extraite de "Corps sculptés, Corps parés, Corps masqués". Exposition placée sous le haut patronage des Gouvernements de la République Française et de la République de Côte-d'Ivoire. (fig. 74)



Collecté en pays Guéré, entre Taï et Toulépleu sur les rives du Cavally qui marque la frontière du Liberia et de la Côte-d'Ivoire, ce masque d'allure terrifiante se compose d'un loup de bois recouvert d'un emplâtre peint au minium et orné de fibres végétales, de lanières de peau de civette et de cornes d'antilopes et de chèvres qui, dardées à l'horizontale, renforcent sa puissance dramatique.

Chez les Wè, comme chez les voisins Krou et Dan, le rôle de ce type de masque, à la fois religieux et social, est de repousser toutes les forces négatives qui peuvent troubler l'ordre villageois ou familial : guerre, épidémie, famine, affaires de sorcellerie. / E.F.

Masque Wè.

Paris, Collection particulière. Bois tendre à patine brune, peau de civette, cornes d'antilopes et de chèvres, crin, fibres végétales, plumes, cauris, dents en bois, emplâtre peint au minium. Dim. 47x28x25 cm.

Toute décision doit avoir la double caution du chef temporel et spirituel. En cas de contestation, c'est le masque qui tranche, et sa décision est irrévocable.

Je prendrai ici pour type la fédération d'alliance GOULEO-KOULIAON, groupant les villages BEOUA et NIOULDE, ce qui correspond à la région la plus centrale des GUERE du groupe WE.

*
* *

La société secrète des masques groupe tous les individus participant à la même connaissance, certains ayant de puissants pouvoirs anti-sorciers. Ils doivent tenir secrète leur qualité d'initié et ne point se distinguer des autres villageois, quel que soit leur rang hiérarchique.

On peut considérer qu'il existe deux classes de masques :

Les masques de réjouissance, qui comportent trois catégories :

- les masques *mendiants* ZRO-GLA
- les masques *danseurs* LEHE-GLA
- les masques *chanteurs* BLEHE-GLA

Les masques du contrôle social, qui comporte aussi trois catégories :

- les masques *griots* KPEPO-GLA
- les masques *guerriers* TO-VON-GLA
- les masques *chasseurs d'esprit* TEHE-GLA

Tous étant en continuelle mutation et tendant à devenir avec l'âge des :

- masques *sacrés* DJI-GLA

Le plus ancien d'entre eux étant le Grand masque de sagesse ou GLA-KLAHA ou l'ancêtre NANH.

En effet, si la naissance des masques se fait à des moments historiques parfois très récents, ou en des temps si reculés qu'elle devient mythique, ils sont immortels et leurs porteurs se succéderont dans la nuit des temps. On considère qu'un masque peut devenir sacré après la quatrième passation de porteur.

Chaque catégorie joue un rôle plus ou moins important, pouvant porter sur une fonction juridique, socio-politique, économique, mystique, culturelle et ludique.

Chaque masque est individualisé par un accoutrement complexe où trois éléments jouent un rôle essentiel :

- le visage de bois ou GLA-YI-BA
- la coiffure ou GLA-VAN
- la robe

et bien entendu quantité d'autres détails, sans compter les types d'acolytes, d'instruments de musiques, de battements, de chorégraphies et de chants qui les accompagnent.

Malgré des apparitions seulement occasionnelles, le masque fait ici partie intégrante de la vie quotidienne des GOULEO-KOULIAON.

A - MASQUES DE REJOUISSANCE

Comme nous le verrons, ces masques ne limitent pas toujours leur fonction au simple rôle ludique.

1- *Masques mendiants* (ZRO-GLA) :

Ce sont presque toujours de jeunes masques, récemment créés et jouant ainsi par leur variété un rôle essentiel dans l'évolution de la stylistique.

De petite taille et de forme ovulaire, les visages de bois sont monostyle, et comportent des yeux perforés, soit de simples fentes horizontales, ou des paupières en forte protrusion en forme de grelot. Il s'agit presque toujours de masques anthropomorphes, moins souvent zoomorphes. Ils sont peints de couleurs criardes (pigments naturels rouge, orange, jaune et noir, ou laques industrielles), le blanc est presque toujours absent ou limité au minimum. Le menton est enfoui dans une épaisse barbe de fibres noires ou de cheveux naturels.

La coiffure (KPEHE VAN) est la plus simple de toutes. C'est un haut bonnet à sommet arrondi doublé de tissu ordinaire, plus ou moins garni de plumes de poulet, la variété la plus basse dans la hiérarchie des plumes.

Illustration extraite de "Corps sculptés, Corps parés, Corps masqués", Exposition placée sous le haut patronage des Gouvernements de la République Française et de la République de Côte-d'Ivoire. (pp. 114-115)

Masque "sacré", Wè.



Masque Wè.

Une courte jupe de feuilles de raphia est serrée au-dessus des bras et s'arrête au-dessus des genoux. Le caractère court d'une jupe indique que le masque est en mesure de danser.

Comme pour tous les masques Wè, bras et mains sont emmitouflés et gantés, seule la peau des jambes et des pieds est visible.

Ce sont des masques avant tout comiques, mendiant sans cesse nourriture et piécettes, imitant certains membres de l'assistance, et pouvant ainsi jouer un rôle social par leurs moqueries et leurs critiques.

Ces jeunes masques sont presque toujours en quête d'une spécialité. Ils tendent à choisir une carrière masculine, et devenir danseurs ; à ce moment des plumes de coq apparaissent sur la coiffure. Ils se préparent à devenir chanteurs et donc féminins ; leur coiffure en prend alors la forme mais sans les plumes ni le poil de bélier. Enfin quelques-uns prennent de l'âge sous le même aspect mendiant et peuvent devenir masque sacré, avec tous les pouvoirs que cela inclut.

2- Masques danseurs (LEHE-GLA)

C'est le plus répandu de tous les masques. Plus important que le précédent, il doit être consacré par le sang et non le simple "bangui" de raphia.

De petite taille, il représente un visage humain avec deux yeux tubulaires creux, souvent doublés d'une fente de vision. Le front comporte deux crocs latéraux témoignant de sa masculinité. Deux petites oreilles pointent. Il est encore monostyle, la bouche entr'ouverte est fixe et plantée de dents en métal découpé. Sa teinte de fond est foncée, les reliefs étant soulignés de couleurs plus vives, voire de blanc.

La coiffure (KPA VAN) est un cimier plat formé de plumes de toucan ou de calao, implantées en éventail, avec au milieu un décor de feutrine rouge. Au sommet se détache un long plumet. Sur le front du masque un panache de plumes de coq retombe, cachant plus ou moins le visage.

Comme pour le précédent masque, la robe est courte.

Si les compétitions de masques danseurs sont les occasions de rassemblement, facilitant ainsi les échanges politiques et matrimoniaux, chacun d'entre eux joue surtout un rôle économique en rapportant à son lignage les récompenses qui lui sont offertes par la foule.

Lorsqu'ils prennent de l'âge, avant d'entrer dans la catégorie "sacré", leur robe s'accroît en importance, le masque de bois devient plus grand et peut s'enrichir d'éléments décoratifs nouveaux. Ces danseurs peuvent alors régler quelques litiges mineurs et exercer déjà une fonction juridique.

3- Masques chanteurs (BLEHE-GLA) :

C'est un masque assez rare et difficilement transmissible, car l'héritier doit non seulement avoir des dons d'improvisation et des qualités vocales, mais il doit en sus connaître parfaitement l'histoire et les généalogies.

Je ne décris pas ce très joli masque anthropomorphe, car il est identique à celui du masque *griot* que nous verrons plus loin. Une particularité : lorsqu'il chante, il retire son masque, le faisant basculer sur son occiput, et tend avec ses mains un grand tube de tissu qui sert de porte-voix et lui cache le visage.

Il exerce donc une fonction culturelle, rappelant au peuple son histoire et ses origines, mais aussi politique selon que ses chants sont panégyriques ou critiques. Il enrichit considérablement son lignage, car il se produit souvent à l'occasion de diverses cérémonies familiales (mariages, funérailles, don du nom, passation de pouvoirs), et reçoit beaucoup d'offrandes. Il contribuera avec les masques danseur et du contrôle social à régler les dots du lignage, à capitaliser les femmes les alliances et à financer les grandes cérémonies.

B- MASQUES DU CONTROLE SOCIAL

1- *Masques griots* (KPEPO GLA) :

Comme le chanteur, c'est un masque féminin, il est le plus réaliste et le plus fin de tous.

Il est toujours peint selon trois étages :

- le front, harmonieusement bombé est toujours noir
- au-dessous, une bande horizontale blanche est centrée par d'étroites incisions oculaires, dotées de paupières peu saillantes.
- le reste du visage peut varier en couleur : rouge, ocre ou même noir.

Le nez est délicat avec des narines bien ourlées. La bouche est assez naturelle, plus elle est fermée plus elle peut émettre de paroles dangereuses.

Chez les **Wobé**, tous ces caractères sont hypertrophiés.

Le cou est toujours engoncé par un épais collier de clochettes.

La coiffure (BLA GBO) est assez élaborée. Il s'agit d'une toque cylindrique à oreilles, tendue de feutrine rouge et garnie de cauris, avec des touffes de poils de bélier blanc, centrées par un panache de plumes de calao.

La robe est encore courte, mais particulièrement soignée. C'est le compagnon habituel du Grand Masque de Sagesse : il le précède au sein de l'assistance, devinant les pensées, écoutant les paroles émises et décelant les sorciers éventuels.

Il retourne auprès du G.M.S pour lui rendre compte.

Il l'accompagne, le protégeant, et vantant ses mérites, ou récitant des poèmes hermétiques. Son rôle sera à la fois culturel et anti-sorcier, en quelque sorte judiciaire. C'est un masque très craint et respecté.

Sa nature fort particulière fait qu'il naît *griot*, et le reste éternellement sans jamais atteindre le statut de masque sacré.

2- Masques guerriers (TO-VONH-GLA) :

Ces masques sont d'une taille légèrement supérieure à celle des précédents, avec une découpe postérieure plus souvent rectangulaire qu'ovale. Ce sont des formes anthropomorphes, dont les ajouts plus ou moins agressifs peuvent faire penser à une bête féroce. Le front cornu est haut et bariolé. Le nez fort est pyramidal. A la différence de ceux des masques danseurs, les yeux sont des cylindres pleins et complètement aveugles, souvent peints de blanc ou plaqués de miroirs, de porcelaine, dont le miroitement impressionne l'assistance. La vue se fait donc au travers de fentes. La bouche large est grande ouverte, et lorsque la langue paraît cela signifie que la parole est dangereuse. Des fourrures d'animal forment la barbe et la moustache, ou recouvrent entièrement le visage, évoquant ainsi le rôle joué par le masque lors des grandes chasses périodiques du gibier noble, souvent aidés à ces moments par des masques mendiants zoomorphes.

La coiffure (BLA GBO) rappelle celle des masques *griots*, une toque tendue de tissu rouge et de cauris, ornée en haut d'un panache de poils de gorge de bélier blanc qui s'épanouit ou forme un gros paquet, mais il n'y a pas de plumes. Une bande de pagne rouge ceint le front, rappelant le sang de la guerre et de la chasse.

La jupe de raphia est courte, puisqu'il s'agit d'un masque danseur, qui de plus menace l'assistance avec son sabre ou un faisceau de javelots.

Jadis chargé de la surveillance du territoire et de conduire son expansion, il est toujours à la tête des guerriers. Il est responsable du maintien de l'ordre lors des manifestations publiques, tant chez les villageois qu'entre les masques, contribuant ainsi, à sa mesure, à la stabilité sociale. De plus c'est un élément mobilisateur des moyens de production, enrôlant les hommes valides pour les travaux collectifs qu'il surveillera (défrichement, récolte du riz, construction de cases, ouverture ou réfection de pistes, réalisation d'un pont de lianes, abattage d'arbres, préparation de la piste de danse, installation d'un enclos sacré).

Illustration extraite de "Chefs-d'œuvres inédits de l'Afrique Noire," BORDAS, 1987. (fig. 93)



Masque Bété - H. 44 cm.

3- Masques chasseurs d'esprit ou frappeurs (TEHE GLA) :

C'est l'agent principal du maintien de l'ordre. Particulièrement hideux, il inspire une crainte religieuse.

De taille assez grande, et de rebord postérieur quadrangulaire, il comporte comme le précédent des yeux cylindriques aveugles, parfois plusieurs paires. Il se surajoute presque toujours plusieurs cornes d'animal, implantées sur le front, depuis les plus petites de gazelle, jusqu'aux plus grandes d'antilope, plus ou moins badigeonnées d'une mixture orangée de cola, voire de kaolin. Ce n'est pas un masque monostyle, car il existe une impressionnante mandibule inférieure mobile par l'ouverture de laquelle le porteur se dirige, ce qui explique qu'il n'y ait pas de fentes de regard. La teinte est habituellement uniforme : noire, ocre ou rouge vif.

La coiffure (DO VAN) est uniquement formée d'une botte serrée de plumes dont la nature varie depuis le calao jusqu'à l'aigle, selon l'importance du masque. Elle est parfois enrichie d'herbes magiques.

N'étant pas danseur, sa robe n'est pas très épaisse, et descend jusqu'à terre.

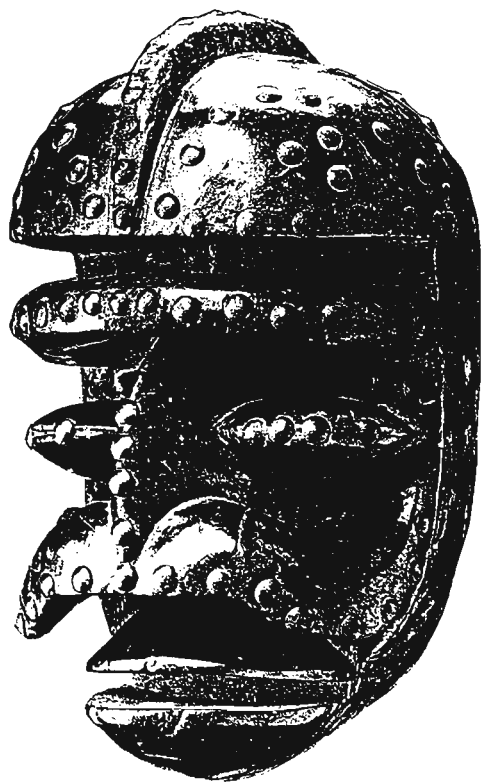
Comme il est frappeur, il tient en mains des verges, un fouet, un gourdin, un marteau.

Son rôle essentiel consiste à la détection des sorciers, l'annulation de leurs méfaits et leur punition. Comme le masque précédent, ils peuvent être responsables du maintien de l'ordre et des travaux collectifs. Le rôle de juge peut être délégué par un masque *sacré*.

C- MASQUES SACRES

Chaque masque étant immortel, durant sa longue vie, quelle que soit sa catégorie, il subit une lente mutation vers le statut de *sacré* (DJI-GLA), sachant qu'à partir de la quatrième génération de porteur, il l'atteint automatiquement. mais les mérites personnels, la puissance du lignage propriétaire, et maintenant sa richesse en numéraire jouent aussi.

Illustration extraite de "Chefs-d'œuvres inédits de l'Afrique Noire," BORDAS, 1987. (fig. 94)



Masque Bété - H. 32 cm.

Le visage de bois subit d'importantes transformations qui lui font souvent perdre son aspect initial. Il devient nettement plus grand, des ajouts plus ou moins nombreux apparaissent (cornes, crocs, tubérosités, yeux surnuméraires), le maxillaire inférieur devient mobile.

La coiffure conserve assez souvent sa forme originelle, mais elle est agrandie, et la nature des plumes devient noble (rapaces, aigle). Lorsque les modifications sont importantes, des indices, reliquats de la coiffure première permettent assez souvent de retrouver l'origine du masque.

Quelquefois, une nouvelle variété de coiffure, spécifique du statut sacré apparaît :

- soit un long cimier hémi-circulaire, tendu de tissu rouge, avec des lignes arquées concentriques de cauris (KWLE).
- soit le même, additionné d'un ou plusieurs rabats plus ou moins couverts de cauris (ZAGNAN).

C'est assez souvent celle du Grand Masque de sagesse (NANH), l'ancêtre du village.

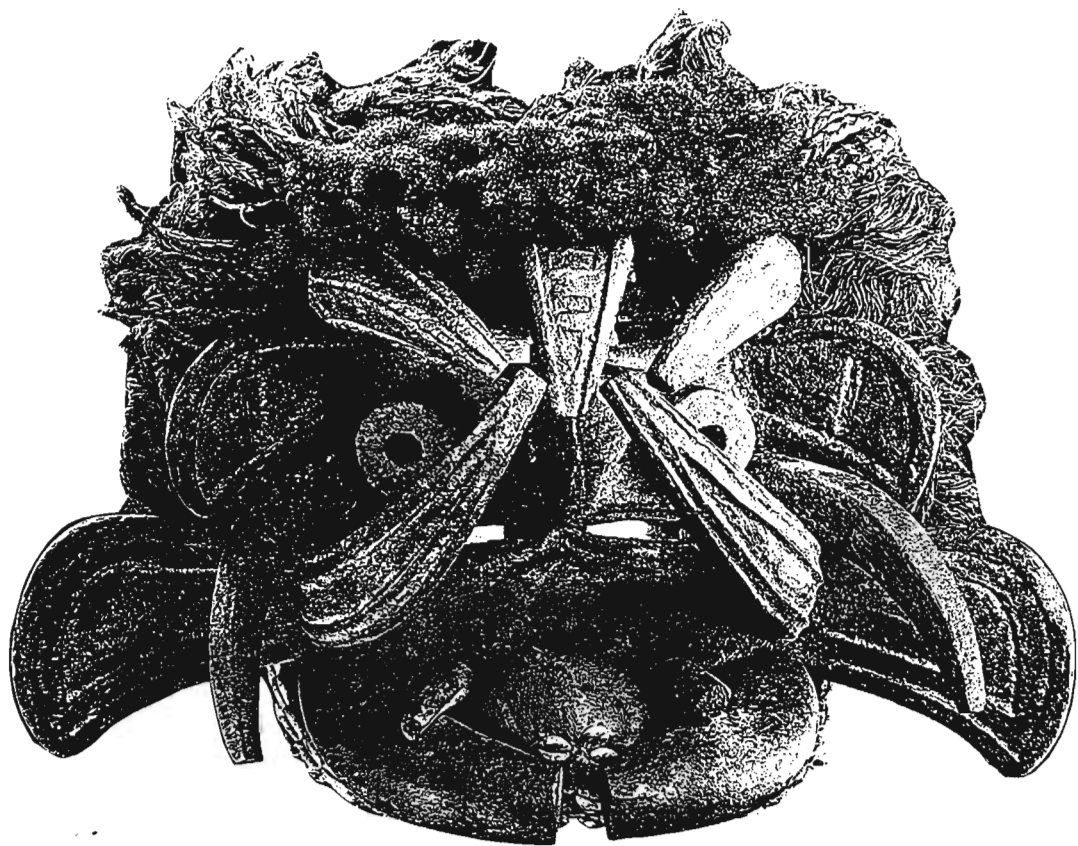
La modification la plus saisissante est celle de la robe de fibres qui prend des proportions monstrueuses, alourdit considérablement la défroque et explique en partie la particulière lenteur de la démarche.

On assiste à mesure que le caractère sacré augmente, à un envahissement progressif de la couleur blanche, tant sur le masque de bois, la coiffure. Apparaissent une étole, une vaste pèlerine, un dai de tissu, tous blancs. C'est l'emblème de la pureté, des bons esprits, de la sagesse, du deuil.

Le masque sacré tient en main une pointe d'ivoire, une queue d'éléphant, un coq blanc ou une haute canne. C'est cette dernière que l'on couchera à terre entre deux personnes ou groupes en opposition, arrêtant ainsi le conflit, lequel sera reporté plus tard devant le masque juge.

Ces masques sont éminemment respectés, mais ils sont aussi très dangereux, ayant des pouvoirs plus puissants que ceux des sorciers. Ce sont les intermédiaires directs entre le dieu GNON SUA, les ancêtres et les hommes. Ils interviennent dans tous les domaines, faisant agir les masques secondaires.

Illustration extraite de "Chefs-d'œuvres inédits de l'Afrique Noire," BORDAS, 1987. (fig. 92)



Masque Guéré - H. 32 cm.

Le masque est un législateur. Il a une connaissance parfaite des lois traditionnelles et de la jurisprudence, ce qui lui permet de rendre une justice sans appel. C'est la dernière instance, en cas d'incompétence ou de contestation du tribunal traditionnel des hommes. En fait, bien qu'il se soit enrichi de connaissances auprès des patriarches, ou qu'il les ait acquises d'un bloc lors d'une transe, le masque n'a en fait aucun autre pouvoir personnel que la valeur de son unique voix, lorsqu'il fait le point préalable, avec les aînés, dans l'enclos sacré, avant de régler un litige. Toutes ses interventions ne résultent donc que des délibérations du conseil, lequel tient toujours compte des intérêts de la collectivité. Le pouvoir du masque n'est donc qu'une contremarque du pouvoir temporel profane, tout en paraissant être le garant de la démocratie.

Pierre HARTER

Les bètibè, art et pouvoir chez les Lobi et les
Dagara du Sud-Ouest du Burkina Faso

Présentation

Le Burkina Faso, ex-Haute-Volta, est l'un des pays enclavés de l'Afrique de l'ouest. Il a une superficie d'environ 274 000 km² avec une population sensiblement égale à 8 000 000 d'habitants dont 90% vit de l'agriculture. D'une grande variété culturelle, ce pays compte une soixantaine de groupes sociaux répartis en deux grandes familles linguistiques : la famille Mandé qui comprend : les Samo, les Marka, les Boussancé, les Sénoufo et les Dioula ; la famille Burkinabè qui regroupe principalement : les Moose, les Bobo, les Bwa, les Gourmantché, les Lobi et les Gourounsi.

Les Lobi et les Dagara (Dagara-lobr, Dagara-wiile) dont il sera ici question, appartiennent à ce que l'administration coloniale et néo-coloniale ont appelé le groupe Lobi. En réalité, il s'agit d'un ensemble de populations qui ont émigré du Nord du Ghana actuel vers le Burkina Faso où elles ont occupé un même espace géographique à la fin du XVIIIème siècle. Cet espace, situé au sud-ouest du Burkina, est en grande partie peuplé par les Lobi et les Dagara, les plus nombreux, qui habitent une zone allongée à cheval, d'une part, sur la Côte-d'Ivoire et le Burkina Faso et, d'autre part, sur le Burkina et le Ghana. Cette zone est sensiblement comprise entre le 2è et le 4è degrés de longitude ouest et le 9è et 11è degrés de latitude Nord. Parmi ces populations, on compte les Djan, les Gan, les Pougouli et les Tégoussié. La situation géographique, l'époque des migrations, l'origine commune présumée (le Nord du Ghana), sont des éléments qui militent en faveur de l'unité de ce que H. LABOURET a exagérément appelé le "Rameau lobi" (cf. *Les tribus du rameau lobi*, Institut d'ethnologie, Paris, 1931). Il est certain que ces éléments peuvent contribuer à faire la lumière sur l'unité du "rameau lobi" ; mais ils ne constituent pas des critères certains de différenciation car, comment comprendre que les Gan qui sont une "société du "rameau lobi" (M. PERE) ait connu le régime de la royauté (cf. la figuration des rois Gan de Loropéni) alors que les Lobi n'ont jamais connu de chef ? Les

seuls critères qui pourraient permettre d'établir le rapport que chaque groupe entretient avec les autres groupes sont : l'appartenance linguistique et l'organisation sociale. Grâce à la similitude que l'on peut constater dans l'organisation sociale des Dagara et dans celle des Lobi, même s'il n'existe aucune étude comparative formelle sur ce sujet, il est établi que l'ensemble Lobi-Dagara partage le même fonds d'institutions culturelles et sociales (cf. C. de ROUVILLE : *Organisation sociale des Lobi, Burkina Faso - Côte-d'Ivoire*, L'Harmattan, Paris, 1987 ; J. GOODY : *The social organisation of the LoWiili*, London, Oxford University Press, 1967).

Ces populations vivent essentiellement des produits de l'agriculture et, secondairement, de ceux de la chasse et de l'artisanat telles que la poterie et la vannerie, pratiquées surtout par les femmes ; la sculpture, activité réservée aux hommes, tend de plus en plus à devenir une production artistique.

Le groupe lobi-dagara est une société bilinéaire ; sans hiérarchie rigoureuse à la différence de leurs prétendus cousins, les Moose, qui sont organisés en royaume, ayant à leur tête un roi appelé Mooga-naaba (roi des Moose) qui a à ses côtés des ministres et étend son autorité sur d'autres royaumes.

L'absence, chez les Lobi et les Dagara, d'une organisation similaire à celle des Moose, image de l'Etat moderne, a permis aux colons et, plus tard, aux anthropologues de considérer cette société et bien d'autres - par exemple les Bwa, leurs voisins du nord, et les gourounsi, leurs voisins du nord-est- comme étant des sociétés "acéphales", voire "anarchistes" ou, d'après la terminologie anthropologique classique, des sociétés "segmentaires" (Cf. P. CLASTRES : *La société contre l'Etat*, Paris, Minuit, 1974).

Cependant, lorsqu'on observe de plus près la vie de cette société, ses pratiques sociales, quand on essaye de comprendre sa culture, on est en droit de se demander si le pouvoir central est complètement ignoré par celle-ci. N'est-il pas concevable qu'en dehors du chef, de l'autorité telle qu'elle est comprise et admise conformément à notre culture, il y ait dans cette société quelque chose qui joue le rôle du pouvoir central ? Autrement dit, n'y a-t-il pas une forme d'expression du pouvoir qui ne nous est pas immédiatement perceptible contrairement à ce que nous constatons dans les sociétés modernes ?



ART LOBI

GALERIE

IVANA DIMITRIE

Il est bien possible que notre image du pouvoir, de l'autorité, de la police, garants de l'ordre social et de la cohésion du groupe ne soit pas applicable à une société comme celle des Lobi ou une autre du même genre. Mais, il paraît impossible de nier l'existence du pouvoir au sein de cette société du seul fait que ce qui nous est familier ne s'y trouve pas.

Toutefois, notre propos n'est pas, ici, de prouver l'existence ou la non-existence du pouvoir chez les Lobi et les Dagara. Il ne s'agit pas pour nous de montrer que les sociétés dites acéphales ne le sont pas. Cependant, il nous a paru indispensable de faire brièvement le point sur cette question en formulant des hypothèses selon lesquelles il pourrait y avoir dans ces sociétés un pouvoir de nature différente de celui qui nous est familier. Il serait paradoxal, voire inadéquat de parler des formes d'expression du pouvoir dans une société dite acéphale sans faire cette mise au point.

Nous voulons par cette étude, interroger la culture lobi-dagara afin de voir s'il existe un élément qui permet d'identifier un type du pouvoir sur lequel se fonde l'organisation sociale. L'une des voies de cette interrogation est l'art, entendu comme "création humaine consciente d'œuvres matérielles à partir de procédés et de moyens techniques en vue d'une fin" (cf. *Le Grand Robert*). Il s'agit pour nous de voir si l'art, produit par les Lobi et les Dagara, peut faire apparaître l'exercice d'un pouvoir au sein de sociétés dites acéphales.

Pour résoudre cette hypothèse, nous commencerons par une visite du village lobi-dagara qui, par des lieux sacrés et des autels, nous montre un premier niveau d'organisation du groupe. Ensuite, nous essayerons de découvrir des statuettes en bois appelées Bètibè en dagara et buthibè en lobiri que l'on trouve, la plupart du temps, à l'intérieur des maisons.

Lorsqu'on entre dans un village lobi ou dagara, on a de la peine à reconnaître les limites réelles du village à cause de la dispersion des maisons. Cette dissémination qui peut atteindre des proportions importantes (1 km entre deux maisons), ne facilite pas la reconnaissance d'un territoire villageois, surtout quand on est extérieur au groupe.

Cependant, le village lobi ou dagara a bien des limites qui sont tracées par le fondateur qui est la première personne à s'installer sur des terres inoccupées. Ce fondateur, pour marquer les droits qu'il a sur le territoire occupé, construira un autel de la terre (dithil en lobiri ;

təgan en dagara) qui est souvent situé à proximité de sa maison sous un arbre. Les éléments caractéristiques de cet autel sont essentiellement : une pierre qui est le symbole de la terre considérée dans la pensée lobi-dagara comme une divinité, un pot contenant de l'eau et l'arbre sous lequel sont déposés le pot et la pierre. Après l'installation de cet autel, le fondateur en devient non seulement le propriétaire mais encore le maître de la terre (dithildar en lobiri ; təgan-sob en dagara). Cet autel est un symbole, un support matériel qui permet aux hommes de communiquer avec la Terre qui étend son pouvoir sur tout le territoire villageois, protège les habitants, veille sur leur bien-être tant qu'aucun interdit n'est transgressé par un habitant du village. Comme exemple d'interdits, il y a : le crime de sang à l'intérieur du territoire villageois, le vol, l'adultère, l'abattage sans raison d'un animal du village, ...

Toutes les fois qu'un habitant du village commet une faute, il est tenu d'informer le maître de terre qui fixe une amende consistant, souvent, en cauris et en animaux qui seront sacrifiés sur l'autel de la Terre afin de bénéficier du pardon divin. Sans cela, Terre peut punir soit, individuellement, le criminel, soit, collectivement, la famille du fauteur ou même le village entier.

Un culte annuel est rendu à la Terre sous l'autorité du maître de terre assisté d'un porteur du couteau (khaldar en lobiri ; nouon kourè (tueur de poule) en dagara) et de celui des poules, c'est-à-dire respectivement l'individu qui égorge les animaux, le sacrificateur, et celui qui les porte lors des sacrifices offerts à la Terre. Ce culte a lieu après les récoltes, c'est-à-dire entre Novembre et Décembre. Pour la cérémonie, le maître de terre fait préparer du dolo (bière de mil, faite à base de sorgho rouge) et sacrifie des animaux dont la chair sera cuite et consommée, ainsi que le dolo, par l'ensemble des habitants du village.

Ce culte est l'occasion pour tous les villageois de remercier Terre qui les a aidés à avoir de "bonnes" récoltes (pour les Lobi et les Dagara, toute récolte est bonne à partir du moment où on a obtenu de son champ quelque chose car on aurait pu ne rien avoir), de renouveler le sentiment qu'ils ont d'appartenir à la même communauté et de retrouver tous les criminels qui se cachent. Toute personne ayant commis un crime à l'insu de toute la communauté et ayant refusé de se dénoncer, est obligée de se confesser avant de prendre part au repas du festin auquel tout le monde est convié. Sans cette confession, l'individu ne peut participer au repas au risque de mourir. Il ne peut non plus refuser de partager le repas avec tous les membres de la communauté sans donner d'explications au maître de terre. En effet, lorsque

quelqu'un refuse de prendre ce repas c'est signe qu'il a fauté ; il doit alors s'adresser au maître de terre qui est chargé de lui faire purger sa peine. C'est ainsi que les criminels sont identifiés et châtiés. En dehors de ce culte annuel, il existe des sacrifices expiatoires et propitiatoires chaque fois que cela est nécessaire.

Le maître de terre est aussi l'autorité chargée du contrôle des mouvements migratoires, car nul ne peut s'installer dans un village sans son autorisation ; d'ailleurs il est obligé de s'adresser à lui pour avoir les terres à cultiver. De même, toute personne qui quitte son village doit informer son maître de terre ; surtout s'il émigre pour fonder un nouveau village (très souvent constatée, chez les Lobi, la création de nouveaux villages ne s'est plus faite depuis au moins une dizaine d'années). Dans ce cas précis, il a particulièrement besoin des services du maître de terre qui doit se rendre sur les lieux du village à fonder afin de reconnaître les endroits sacrés pour lesquels l'émigrant doit avoir une attention particulière. Enfin, le maître de terre est celui qui tranche les conflits fonciers ; il décide, et fixe la date de la pêche et de la chasse collectives qui ont lieu une fois par an. Cette description de l'organisation villageoise témoigne de l'existence d'un territoire villageois chez les Birifor, sous-groupe Dagara (d'après la classification linguistique), contrairement à l'affirmation de Cl. SAVONNET-GUYOT selon laquelle "la seule unité politique existante est minuscule : c'est le yir" [maison] (*Etat et société au Burkina Faso*, p. 28).

D'après ce qui précède, il existe chez les Lobi et Dagara un pouvoir dont le fondement est la religion. Ce pouvoir qui s'exprime à travers le religieux, est symbolisé par l'autel de la terre et a pour représentant parmi les humains, le maître de la terre. Celui-ci est chargé de faire respecter la loi, de régler les conflits entre habitants du même village, de veiller à ce que tous les criminels soient punis. Plus une société est segmentaire, plus le pouvoir du religieux est contraignant.

Toutefois, il est à noter que de nos jours, à cause de la colonisation et du christianisme, l'autorité du maître de la terre s'est amoindrie, surtout chez les Dagara qui se sont très vite et massivement convertis à la religion "civilisatrice". Devenus chrétiens, ils ne croient plus en Terre et, du même coup, considèrent les actes et les paroles du maître de terre comme étant des comportements sataniques.

Outre l'autel de la terre, il y a un autel du marché placé sous la responsabilité du fondateur du marché qui, dans certains cas, est le même que le fondateur du village. Grâce à cet autel, il est interdit de se battre sur la place du marché et tout objet égaré peut être retrouvé car

toute personne qui ramasse une chose sur la place qui ne lui appartient pas, est tenue de la remettre au fondateur du marché qui se charge de la remettre au propriétaire.

La visite du village nous a permis de constater que l'organisation de la société Lobi-Dagara repose principalement sur la religion. Cette religion qui est la principale forme d'expression du pouvoir, utilise au niveau du village des formes de cristallisation du sacré comme l'autel de la terre, dont des hommes sont les gardiens. Cette garde leur donne une certaine autorité. De la même manière que l'organisation villageoise, la vie familiale est, pour l'essentiel, fondée sur la religion avec cette différence que les "objets" de culte sont des figurations anthropomorphes appelées **Bètibè** en dagara et **Buthibè** en lobiri. Que signifient ces termes ?

Dans **Bètibè** nous avons **bè** qui est à la fois l'adjectif possessif (leurs) et le pluriel de **bon** désignant à la fois la chose quelconque, une personne indéterminée, quelqu'un d'inconnu ou enfin celui que l'on ne veut pas désigner par son nom. Ensuite il y a **tiib**, terme générique, désignant tout ce qui est doté de pouvoir divin. Ainsi, **bètibè** sont des statuettes sculptées comme étant des **tibè** et qui sont à l'image de l'homme inconnu et inconnaissable. Considérés comme des êtres aux pouvoirs divins, ils (les **bètibè**) appartiennent à ceux qui comprennent le verbe divin (d'où **bètibè** (leurs êtres surnaturels), c'est-à-dire au devin qui détient le pouvoir de la consultation, aux ancêtres et à tous les êtres invisibles que le devin invoque au début de la consultation.

En revanche, dans **Buthibè**, nous avons le préfixe **bu** qui vient de **buur** (murmurer). Quant au radical **thi**, il vient de **tii** (médicament). Etymologiquement, **Buthibè** veut dire "médicaments qui murmurent". Bien entendu ce n'est pas ainsi qu'il faut comprendre cette formule littérale : elle signifie que les **Buthibé** sont des êtres vivants dotés de forces surnaturelles, qui profèrent des paroles qui ne peuvent être déchiffrées que par le devin qui comprend le langage divin.

Il est à remarquer qu'il existe le singulier de ces termes (**Bètib**, **Buthib**) ; mais son usage serait inadéquat car la manière d'être des **bètibè** impose l'utilisation du pluriel. En effet, ce sont des statuettes qui vont toujours par paire exceptés les cas où elles doivent exécuter des tâches spécifiques. C'est le cas de la statuette masculine aux bras levés vers le ciel, injustement appelée "le faiseur de pluie" et qui est en fait la représentation du chef de famille ou de son suppléant empêchant la pluie de tomber lorsqu'on ne veut pas qu'il pleuve. Dans ce cas, la présence d'une statuette féminine qui est censée être son épouse n'est

pas nécessaire ; elle rendrait d'ailleurs sa fonction inefficace tout comme la présence d'une femme sur les lieux des cérémonies au moment où le chef de famille les accomplit, provoquerait l'inefficacité de celles-ci. De même, une femme allant chercher l'eau à la rivière, n'a pas besoin d'être accompagnée de son mari tout comme l'homme qui va à la chasse ne cherche pas la compagnie de sa femme. On peut à travers cette gestuelle des statuettes, percevoir la division sexuelle du travail. En dehors de ces cas, les bètibè sont toujours en couple contrairement à l'affirmation de Piet MEYER selon laquelle ils ne sont jamais "un couple, mais tout au plus des jumeaux". (Cf. *Art et religion chez les Lobi*, traduit de l'allemand par M. WOLTZ, Ouagadougou, 1982, p. 33, inédit). Le couple, composé d'un homme et d'une femme, se distingue clairement des jumeaux qui se présentent comme des bébés-siamois et non pas comme deux individus bien séparés dans le cas du couple. Cette manière d'être des bètibè s'explique par la cosmogonie lobi-dagara qui conçoit la terre comme une divinité dont le rapport nuptial avec le Ciel - rapport qui se manifeste par la pluie tombante qui, en pénétrant la Terre, engendre tous les êtres vivants de ce monde. De la même manière, comme par imitation, l'homme et la femme doivent s'unir pour procréer afin d'assurer la reproduction de l'espèce. Pour les Lobi et les Dagara, le monde est inconcevable sans l'élément mâle et femelle. C'est pourquoi, lorsqu'on a un bètib en un lieu donné, cela veut dire que son conjoint est ailleurs pour des tâches qui lui sont conformes.

Mais revenons à nos deux définitions dont le point commun est le devin. Est devin celui à qui se sont révélés ces génies de la brousse qu'on appelle Kontomè (en dagara), ceux qui détiennent un savoir illimité sur tout. Par le détour du devin, les bètibè sont des statuettes de divination qu'utilise ce personnage qui se présente comme le médecin du village car c'est à lui que s'adressent tous les malades du village. Après consultation des bètibè, le devin donne la cause de la maladie et prescrit le médicament à utiliser. Parfois le remède contre le mal consiste dans un sacrifice expiatoire parce qu'on a transgressé, sans le savoir, un interdit soit au niveau familial, soit au niveau villageois. Dans ces conditions, le devin apparaît aussi comme un "valet" du maître de terre parce qu'il contribue à faire respecter les règles ; mais en même temps, il est au-dessus du maître de terre parce que celui-ci peut recourir à ses services. Toutefois, le pouvoir divinatoire du devin ne fait pas de lui un citoyen au-dessus de la loi. Il reste soumis non seulement aux règles du village mais encore à celles des bètibè qu'il consulte. Par exemple, on sait qu'il est obligé de consulter tous les jours tant qu'il y a des consultants sauf s'il y a un décès dans sa famille ou s'il est lui-même malade.

Illustration extraite de "African Sculpture", Elsy LEUZINGER, Museum Rietberg, Zurich, 1963.
pp. 74-75.



Figure d'ancêtre. H. : 60 cm

Malgré l'étymologie du terme, tous les bêtibè ne sont pas destinés à la consultation. Il en existe qui assument des missions particulières ("le faiseur de pluie" dont nous avons parlé plus haut ; "la femme à l'enfant" qui est une statue, installée sur un autel afin de favoriser la conception d'une ou des femme(s) qui n'arrive(nt) pas à avoir d'enfants ; ...). Dans ce cas de figure nous avons une très forte expression du geste car tout se passe comme si les bêtibè indiquaient aux hommes les gestes à accomplir pour que se réalisent leurs souhaits ("la bêtise lobi" qui, d'après sa morphologie, montre une scène nuptiale, est une statue destinée, la plupart du temps, à être installée sur un autel gardé par un homme qui rencontre des difficultés dans la procréation ; "la femme aux funérailles" dont la position des bras indique le type de parenté qui existe entre elle et le défunt : si elle pleure en étendant son bras droit, c'est le signe qu'il s'agit d'un parent agnatique. Si c'est le bras gauche, cela signifie qu'elle a perdu un parent utérin, ...). Cette catégorie de bêtibè se rencontre principalement en région lobi.

Parmi les bêtibè qui ne sont pas destinés à la consultation, il y en a qui ont la charge de garder la maison et de veiller sur l'ensemble d'une population donnée lors de certains événements tels que les funérailles des vieilles personnes (homme comme femme). Ces bêtibè qui se trouvent surtout en région dagara, n'ont pas de caractéristiques morphologiques particulières et sont toujours en couple. Ce sont des statuette qui ne peuvent être vues que par des hommes initiés, exceptés les "parents par la plaisanterie". Tenues au secret, ces statuette ne se laissent voir par le grand public qu'à l'occasion des événements cités ci-dessus. Pour les porter sur la place du deuil, on constitue une commission de femmes issues du clan de ceux qui sont des parents par la plaisanterie avec les membres du clan auquel appartient la famille en deuil. Ce groupe de femmes, après avoir lavé et vêtu (les vêtements étant constitués de feuilles d'arbre) les statuette, les installera à côté du trône sur lequel gît le cadavre. Occupant ainsi leur rôle sur la scène, elles sont chargées de réprimander tout malfaiteur ou toute personne ayant des intentions malsaines. La réprimande consiste à étendre l'individu concerné et à le tenir au sol, sous menace de mort, jusqu'à ce qu'il confesse et qu'il paye une amende fixée par le chef de la famille en deuil.

Certaines statues - comme la féminine (1,12m sans les pieds, photo, P.X) devenue veuve parce que son "mari" est mort (rongé par les termites) - ont, outre leur rôle de sentinelle, des vertus propitiatoires de fécondité. Ainsi toutes les filles, appartenant à la famille propriétaire de ces statues, subissent automatiquement un cérémonial auprès de celles-ci avant leur première portée. Toute autre femme qui rencontre

des difficultés dans la conception d'un enfant, peut subir ce cérémonial. La cérémonie consiste dans la tresse d'une corde en fibres végétales dans laquelle sont insérées les plumes d'une pintade et d'une poule ayant servi pour le sacrifice, un des moments du rituel. La fille ou femme qui a subi le rituel, portera la corde jusqu'à ce qu'elle se casse d'elle-même. La rupture de la corde est le dernier stade du rituel qui offre à la femme la possibilité de concevoir.

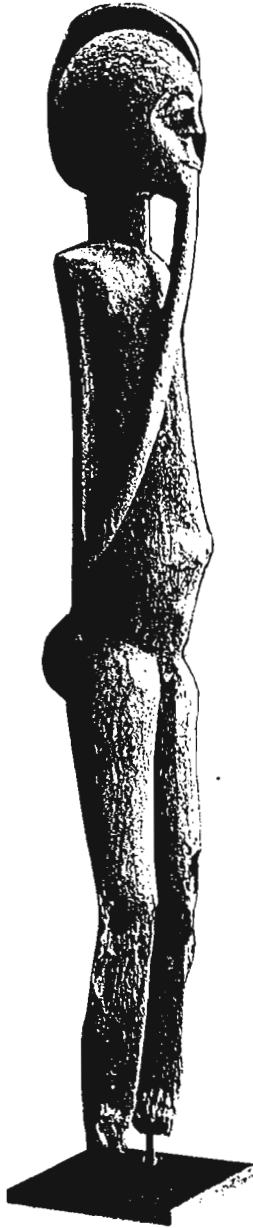
Les scarifications que la statue féminine porte au nombril, sont la marque d'une pratique thérapeutique destinée à guérir les maux du nombril. En effet, lorsque quelqu'un a mal au nombril (ce qui arrive plus souvent aux enfants de cinq mois à deux ans), on incise tout autour du nombril à l'aide d'une lame de rasoir aseptisée à la flamme et on applique sur la partie saignante, un produit à base de racines carbonisées, écrasées et mélangées au beurre de noix de karité. La cicatrice sur sa joue droite, est aussi une marque de thérapie qui permet de guérir une maladie de la même famille que l'épilepsie et dont nous ignorons le nom en français.

D'après la description faite des *bètibè*, aucun élément morphologique ne permet de constater l'expression du pouvoir au sein de la société. S'il existe un pouvoir perceptible à travers les gestes accomplis par les statuettes, ce pouvoir leur est intrinsèque. En conséquence, l'analyse morphologique ne nous permet pas d'affirmer ou d'infirmer la manifestation du pouvoir chez les Lobi et les Dagara. En revanche, c'est dans l'utilisation de ces statuettes qu'apparaît ce pouvoir qui, en se manifestant à différents niveaux du groupe, n'est pas du tout explicite : il n'établit pas forcément une hiérarchie rigoureuse, c'est-à-dire linéaire au sein de la société. Il n'existe aucune dépendance véritable entre les différentes personnes dans l'exercice de leur pouvoir. Par conséquent, il s'agit d'un pouvoir difficile sinon impossible à percevoir par toute personne étrangère à la société.

Dans cet exposé, nous avons identifié trois personnages qui exercent un pouvoir réel dans la société lobi-diagara.

- Le maître de terre qui, par son pouvoir politico-religieux, assure l'ordre et l'unité du goupe.
- Le devin qui, par son pouvoir divinatoire, est le garant de la santé des habitants du village.
- Enfin le chef de famille à qui revient la garde des *bètibè* sinon de l'autel de la famille. En effet, toutes les cérémonies dans lesquelles interviennent les *bètibè*, telles que celles qui ont été décrites ci-dessus, ne peuvent être faites sans que ce soit lui qui préside.

Illustration extraite de "Utotombo" - L'Art d'Afrique Noire dans les collections privées belges., Bruxelles, 1988, (fig. 29).



Statue Lobi - H. 68 cm

Outre ces trois personnages principaux, il y a la parenté à plaisanterie, entre lignages ou clans, à travers laquelle s'exprime un autre type de pouvoir. Ce pouvoir permet à toute personne appartenant à cette classe d'individus de jouer le rôle de médiateur entre deux individus ou deux clans en conflit. Par ailleurs, tous les membres de cette classe sont au-dessus des interdits des lignages ou des clans pour lesquels ils sont des parents par la plaisanterie. Par exemple, ces statuettes dont nous avons parlé plus haut et qui ne peuvent être vues que par des hommes initiés, sauf à l'occasion de certains événements, sont à la portée de n'importe quelle personne appartenant à la classe des parents par la plaisanterie de la famille propriétaire des statuettes.

Le système social lobi-dagara est très complexe contrairement à ce qu'on pourrait penser. Nous avons tenté dans cet exposé d'en donner les grandes lignes car le temps qui nous est consacré ne pourrait suffire pour les détails. Nous avons essayé de montrer qu'il existe chez les Lobi et les Dagara des formes de pouvoir qui s'expriment à travers la religion ; et s'il y a un lien entre les "objets" d'art et l'expression du pouvoir, ce rapport tient à la croyance aux forces surnaturelles auxquelles la population donne une forme. Etant une société qui ignore le système classique d'organisation des cités modernes, le groupe lobi-dagara a besoin de quelque chose qui puisse assurer le maintien de l'ordre social. Cette chose est la contrainte du sacré, élément caractéristique des sociétés segmentaires, que l'on appréhende à travers la religion qui utilise des supports matériels allant de la représentation symbolique, ce que HEGEL appelle "la religion de la nature", à la représentation artistique qui emprunte de préférence le caractère anthropomorphe.

Quand on observe les rapports entre le divin et l'humain chez les Lobi et les Dagara, on ne peut s'empêcher de penser aux anciens Grecs chez qui la morale et le droit relevaient, principalement, du divin. Par exemple, les Erinyes, déesses de la sphère terrestre, sont contre le crime de sang et c'est pour cette raison que tout criminel de cet ordre, doit être puni par "la loi de l'expiation par le meurtre", Oreste, meurtrier de sa mère (par vengeance pour son père), aurait été condamné à mort par les Erinyes sans l'intervention d'Athéna, déesse de la paix¹. De la même manière, chez les Dagara et les Lobi, Terre (têgan en dagara et dithil en lobiri) a horreur du crime de sang : toute personne meurtrière d'un co-villageois est condamnée à quitter le village car il ne peut plus boire l'eau des rivières, ni consommer les produits obtenus du sol de son village, y compris le gibier.

¹ WALTER F. OTTO : *Les dieux de la Grèce*, Payot, Paris, 1984, p. 41.

Toutes les divinités qui interviennent dans les actes humains, ont été, malgré leur caractère inaccessible, rendues proches, aussi bien chez les Grecs que chez les Lobi-Dagara, grâce à l'expression artistique des hommes. Cette expression qui utilise de préférence la figure humaine a, sans doute, permis à WALTER F. OTTO de constater une certaine "divinisation de l'homme" et non pas l'"humanisation du divin"¹, comme on l'a souvent pensé, en ce sens que c'est la figure humaine qui a été choisie pour représenter le divin. La représentation du divin est, chez les Grecs comme chez les Lobi et les Dagara, ce qui fait naître l'art.

Ainsi, si "l'art lobi-dagara", comme cela été le cas pour l'art grec, est profondément lié et doit son existence à la religion, ce qui fait de lui un art caché au fond des chambres noires, est-il possible de l'envisager sous l'angle de l'Esthétique qui suppose une libération des œuvres de toute emprise religieuse afin que toute personne puisse en disposer et en jouir ?

B. SOMÉ Roger

¹ WALTER F. OTTO : *op. cit.*, p. 264 et suiv.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTONGINI G. et SPINI T. : *Il cammino degli antenati, I Lobi de L'Alto Volta* (Le chemin des ancêtres, les Lobi de Haute-Volta), Bari, Laterza, 1981.
- LABOURET H. : *Les tribus du rameau lobi*, Institut d'ethnologie, Paris, 1931.
- MEYER P. : *Kunst and Religion der Lobi* (exposition), Museum Rietberg, Zürich, 1981.
- ROUVILLE (de) C. : *Organisation sociale des Lobi, Burkina Faso - Côte-d'Ivoire*, L'harmattan, Paris, 1987.
- SAVONNET-GUYOT C. : *Etat et société au Burkina Faso, Essai sur la politique africaine*, Karthala, Paris, 1986.
- WARIN François : "La statuaire lobi : question de style" in *Arts d'Afrique Noire*, n° 69, Printemps 1989, pp. 11-21.

Cette indication bibliographique est l'échantillon sur lequel nous nous sommes appuyé pour traiter notre sujet. Par conséquent, il ne saurait présenter une documentation exhaustive sur les Lobi. Toutefois, la bibliographie contenue dans chacun des volumes ici cités, notamment *Organisation sociale des Lobi* et *Il cammino degli antenati*, constitue un ensemble, assez suffisant de documents sur les Lobi et les Dagara.

P.S.: nous signalons que la thèse de Madeleine Père : *Les deux bouches, les sociétés du "rameau lobi" entre la tradition et le changement*, véritable document de référence sur les Lobi, vient de paraître sous le titre : *Les Lobi, tradition et changement* aux éditions SILOE -22, rue du Jeu- de-Paume 53003 LAVAL CEDEX - FRANCE.

<p>Circulation des esprits et fluidité des pouvoirs en Nouvelle-Irlande du Nord-Ouest</p>

Il y a certes quelque difficulté à envisager les civilisations comme des "faits globaux" mais, dans la représentation qu'on s'en donne, il est encore plus malaisé d'assigner à chacun de leurs aspects multiples la juste proportion et la portée qui lui revient à l'intérieur de l'unité culturelle que seule fonde leur interaction. Le prisme analytique est très propre à décomposer ces totalités en autant de rayons qu'il y a en nous de diverses prédilections intellectuelles ou sensibles. Quand la connaissance se partage entre le savoir ethnologique d'une part et l'appréhension esthétique de l'autre, elle laisse béant l'intervalle où s'accomplissent les phénomènes fondateurs, comme si dans ce territoire mal exploré quelque danger menaçait dont on ne se garantirait jamais plus utilement que par l'oubli. Entre les faces ainsi disloquées d'une même existence vivante, la Nouvelle-Irlande du nord-ouest signale quelques articulations dont il serait utile de vérifier ailleurs le libre jeu.

Quoique cinq groupes linguistiques différents se partagent cette région, son homogénéité culturelle, très tranchée devant ce qui s'observe alentour, est stylistiquement manifeste au vu de sculptures en bois léger, aux vives couleurs, noir et rouge sur fond blanc, dans les ajours desquels nous font face cent formes végétales, animales ou humaines dans une posture d'éloquence dramatique. Ces objets sont communément désignés sous le nom de sculptures malangan, mais ce vocable indigène désignait en outre les cérémonies qui, conduisant au bout de nombreux mois à leur présentation publique, célébraient à la fois le décès de certaines personnalités et l'initiation de jeunes adolescents qui leur étaient de quelque façon apparentés. Le même vocable qualifiait chacune des fêtes successives, les chorégraphies et les chants qui en marquaient le déroulement, les instruments rituels qui y étaient employés et les échanges dont elles étaient l'occasion. Les scénarios de ces cérémonies étaient ordinairement regroupés pour la commémoration de plusieurs décès dans un même calendrier d'ensemble.

Illustration extraite de "SOTHEBY'S" - Important Tribal Art, New-York, 1986, (fig. 25).



Property from the Estate of James Johnson Sweeney

□ 25

New Ireland Ceremonial Dance Headdress, *tatanua*, used in ceremonies associated with the *Malanggan*, composed of an openwork face mask, with projecting rectangular jaws, flaring nostrils, pendent earlobes and extended close-set eyeframes inset with sea snail opercula pupils, the extensions below missing, the whole with hatched decoration painted in black and red over a white ground, surmounted by a crested headdress with canework and fiber frame overlaid with *tapa* and commercial cloth, the medial palm fiber crest flanked by a fringe decorated with native plaster, a chameleon painted on the reverse. *Height 17 in. (43.2 cm.)*

Provenance:

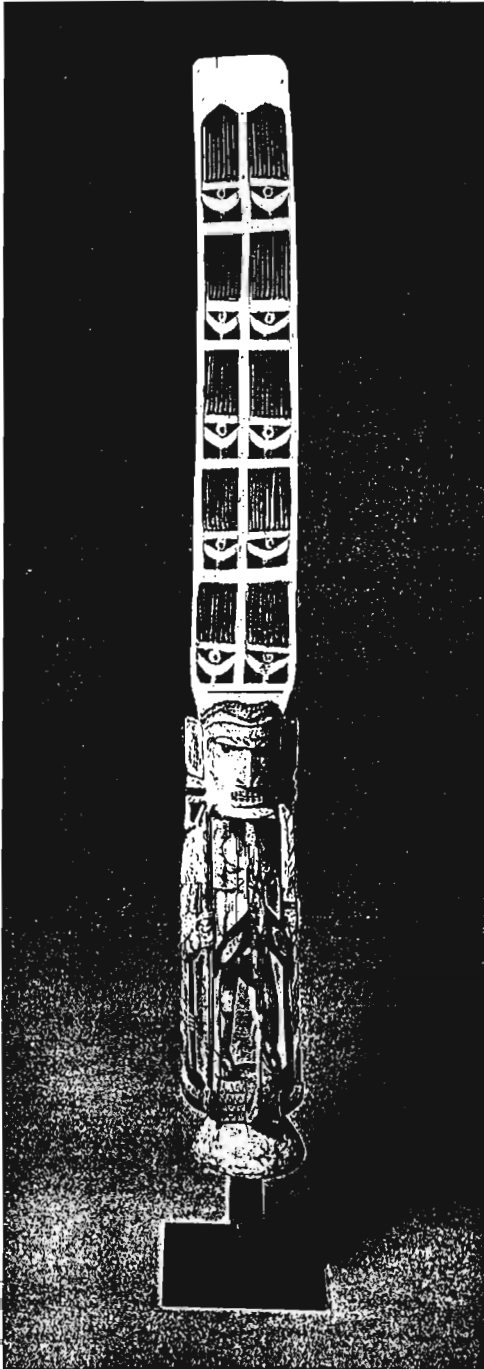
An old label remaining with the piece states: "Coll. ca. 1840, from the Convent. IALK"
J.J. Klejman, New York

Cf. Simmons, no. 30: "It is also used in ceremonies when the myths of the ancestors are acted out and so become part of the present day. The design for these masks are again the particular property of a family group".

Ainsi qu'il est fréquent en Mélanésie, la société néo-irlandaise se partage en deux classes exogames et matrilineaires. Elles portent pour emblèmes deux espèces différentes de rapaces, mais chacune est subdivisée en un certain nombre de clans, jusqu'à une vingtaine, qui se désignent sous le nom d'autres animaux symboliques. Aucun centre de décision politique, avant l'implantation allemande à la fin du XIX^e siècle, ne gouvernait l'ensemble de ces contrées. Tout au plus pourrait-on parler d'une multiplicité de petits pouvoirs communaux. Un habitat très dispersé montre en effet de menues unités topographiques, villages qui ne semblent pas avoir logé plus de 250 individus répartis entre des hameaux de quelques cases et qui entretenaient des relations de parenté avec obligations réciproques. Dans des ensembles humains aussi infimes, on peut penser que la rumeur propageait promptement les urgences de la vie pratique et, quand elles intéressaient le village tout entier, qu'elle suscitait bientôt la discussion dans une sorte de conseil des anciens. Travaux exigeant le concours d'équipes nombreuses, débroussaillages, chasse ou pêche en haute mer, autant de projets qui, faisant appel à des savoir-faire divers, conduisaient dans un jeu très souple au remaniement spontané de l'instance de décision. Dans ces assemblées informelles, il y eut assurément des individus pour jouir d'une position dominante, mais les reportages se bornent à évoquer leur personnalité hors pair, leur richesse, leur savoir et le prestige qui en découle, ce qui n'est guère que tautologie.

Cependant, en tout village, les deux classes exogames étaient représentées par un certain nombre de leurs fractions claniques, chacune pourvue de sa maison des hommes. D'où il suit que chacun des clans se trouvait en possession de plusieurs maisons des hommes, en nombre théoriquement égal à celui des villages où résidaient ses ressortissants, tous pourtant liés entre eux par cette appartenance commune. Construire ici ou là une maison des hommes, organiser des cycles cérémoniels, ce sont là notamment les affaires propres du clan et c'est au clan seul, en dépit de sa dispersion, et à ses anciens en son nom, qu'il appartenait d'arrêter les modalités de réalisation et d'affecter à chacun son rôle au terme de controverses menées grâce à des messagers entre des localités distantes parfois de plusieurs jours de marche. Entre les assemblées de villages et les conseils de clan, on ne note pas de différence de fonctionnement et il se peut que ces deux institutions, dès les temps anciens, se soient superposées pour des compétences dissemblables. Toutefois les puissances coloniales successives ont assurément privilégié les assemblées de village à supposer même qu'elles ne les aient pas suscitées comme les premiers organes d'une administration territorialement cloisonnée, aux dépens du réseau complexe, infiniment ramifié, des systèmes de parenté clanique.

Illustration extraite de "SOTHEBY'S" - Important Tribal Art, London, 1986, (fig. 11).



11

A New Ireland Wood Ceremonial Figure, with a male figure standing with the legs apart and surrounded by four vertical elements joining the arms and holding a flying fish at the front, the head with powerfully carved features and with opercular shell inset eyes, surmounted by a flattened, openwork rectangular element projecting from the top of the head, the whole painted red, white and black, 168cm. (66in.)

There are only three figures known with such an elaborate projection, two of them, this one and the one formerly in the Mueller collection, were brought back in 1905 by Dr. Haal, a German scholar.

Il faut ici faire état des instruments par lesquels, en Nouvelle-Irlande, on s'est rendu le monde intelligible. Il s'agissait de comprendre ce qui maintient sous nos yeux dans l'existence les choses et les êtres, formes inertes, vivantes ou humaines, dont nous constatons la permanence et aussi l'écroulement ou l'abolition. De même que DESCARTES inventa la création continuée, les Néo-Irlandais ont subsumé des forces qui leur rendaient compte de la présence ininterrompue des formes concrètes, mais ont déclaré certaines de ces forces libres de toute fixité dans leur forme et très propres à animer des agrégats matériels nouveaux quand la labilité des précédentes, la mort par exemple, les faisant impalpables, les jette dans l'oubli et le rien. s'il est des individus humains qui se tiennent debout, ils le doivent d'une part à leur santé, d'autre part à leur personnalité. Une longue maladie, la vieillesse montrent l'affaissement de la première, tandis qu'une personnalité rayonnante se survit dans les mémoires et inspire les générations ultérieures. La personnalité se manifeste, libre de toute attache corporelle, dans les rêves où, par exemple, on se voit soi-même parler et vagabonder, évadé d'un corps assoupi qui assiste immobile aux déportements de son double. Pour distinctes qu'elles soient, ces deux puissances de la vie, généralement désignées par l'ethnographie mélanésienne comme des esprits, et qui sont la profonde matière des opérations malangan, entretiennent, au-delà de la mort individuelle, des rapports soit de conjonction soit de disjonction. Un maléfice a-t-il induit une maladie brutalement fatale, un accident, un combat mortel a-t-il interrompu avant l'heure le cours de l'existence, l'évidence est celle d'une énergie incomplètement employée et c'est dans la terreur qu'est envisagée la réapparition au détour d'un sentier, par exemple sous forme humaine, d'un défunt dont la personnalité poursuit sa carrière, soutenue d'une santé résiduelle demeurée vivace en dépit de son apparente extinction. Or sous un regard de vénération ou dans un cœur affectueux, il n'est pas de décès qui n'apparaisse prématuré. Dès lors entre une santé trop évidemment engloutie dans la corruption corporelle et l'aura d'une personnalité perçue dans son unicité, le cycle malangan a pour office de pratiquer une rupture définitive pour réinvestir d'une santé neuve qui est celle du jeune initié le volume d'expression, les moyens d'action et les pouvoirs dont le clan vient d'être amputé.

Il y a aussi des lieux que les clans investissent pour s'en réserver l'accès exclusif et qu'ils meublent d'une forme animale, oiseau, serpent, anguille, crabe ou requin. Et ces êtres que révèlent des rencontres objectives, ou dont les rêves imposent durablement la présence dans la conscience vigile, ou dont enfin les sculptures font d'obsédants comparses, manifestent une pérennité collective que n'altère pas la caducité des générations. Or les pouvoirs personnels, que menacent

constamment la pression du monde naturel et la mort, ne faisant irruption dans les causalités qu'à travers les décisions des vivants, sont avec eux voués à disparaître. Associés et résumés dans les pouvoirs claniques, ils se résorberaient dans un anonymat atone si leur aptitude à la métamorphose ne trouvait à les ancrer dans l'intemporalité par une actualité retrouvée. C'est dans cet espace contradictoire que se développent les cérémonies malangan.

Dès la première décision, l'urgence est de défricher quelques arpents de brousse, d'y ouvrir des jardins, d'y planter en quantité taros et ignames pour faire face après récolte aux nombreux festins et aux fastueuses distributions de provisions qui marqueront chaque phase des ultérieures cérémonies. Quiconque appartenant à un autre clan se trouverait associé à ces travaux, le magicien de la pluie par exemple, serait le planteur d'une énergie étrangère, installant et faisant prospérer sur les territoires du clan une potentialité allogène, si une énergie au moins équivalente ne la compensait en retour. C'est ce que nous appelons le contre-don et, dans sa forme originelle, il consiste en cadeaux de victuailles et surtout d'enfilages de menus disques de coquillage, ordinairement nommés cordes de monnaie, dont la valeur sacrale rétablit entre les clans l'équilibre des pouvoirs. C'est avec non moins de hâte que les rameaux du clan les plus éloignés sont pressés de promettre leur contribution, serait-ce par échanges avec les clans alliés sous les mêmes conditions que précédemment. Il s'agit alors de mettre à l'œuvre les monnayeurs, les jardiniers et surtout les éleveurs de porcs, les fournisseurs non pas seulement de viande, mais précisément de la viande des bêtes sacrificielles. Ces lointains préparatifs, comme tous ceux qui les suivront, se déroulent par des petites cérémonies, minutieusement réglées, dont les protagonistes, pénétrés de la gravité de tout ce qu'ils incarnent, donnent corps par l'ordonnance de leurs danses et de leurs chants à une violence toujours exactement contrôlée.

Le même climat, la même rigueur dramatique régit les cérémonies qui suivent. Il faut choisir le sculpteur, le plus apte entre tous à réaliser canoniquement l'objet de la commande. C'est à lui de désigner dans la brousse le tilleul indigène propre à ses travaux. Une équipe l'abattrait et en transporterait le tronc jusqu'à un atelier abrité de la vue. D'autre part est entreprise, peu après, la construction de hautes palissades autour d'une clairière ouverte au milieu de la brousse et destinée d'abord à la retraite d'initiation des adolescents, laquelle dure un bon mois et s'achève peu après leur circoncision. Dans la même enceinte se construit en même temps l'auvent d'exposition des sculptures. Dégrossies sommairement, leur arrivée dans l'enclos puis chaque phase de leur élaboration, préparation de la chaux, peinture en blanc, fixation à l'eau

de mer, application du rouge et du noir, donne lieu à une fête jusqu'à leur installation dans la case d'exposition. En même temps, au fur et à mesure des récoltes, des silos faits de perches dressées en cônes renversé se remplissent des tubercules consacré aux fêtes finales et que garantit de tout détournement un coq sculpté. Un Mardi gras sexuel marqué de danses suggestives et précédant un petit carême a été signalé durant cette période où l'on voit aussi les femmes s'affairer dans les villages des alentours pour en ramener les contributions de tous ordres, alimentaires aussi, des membres du clan et de leur parentèle. A quelques semaines de là, les grandes fêtes terminales font suite pendant plusieurs jours à l'ouverture de l'enclos où pour la première fois les femmes sont admises et que rythment, outre des danses de masques, l'abattage de nombreux porcs, des festins, des distributions de victuailles et de cordes de monnaie. Après quoi, l'enclos, la case d'exposition sont abandonnés à une destruction spontanée, y compris les sculptures à moins qu'elles ne soient mises en pièces ou jetées au feu.

Quoique schématique, cette énumération donne la mesure des aspects économiques des cérémonies malangan. Celles-ci suscitent une considérable activité de production. Elles superposent à l'économie vivrière une économie d'abondance et de faste à laquelle sont associés non seulement les rameaux du clan qui résident au loin, mais nombre de clans alliés. Il serait aventuré d'évaluer quantitativement l'importance relative de ces deux régimes économiques dont l'interférence est évidemment permanente. Mais après les distributions de victuailles, le clan organisateur restant seul vraiment démuni, tous les autres disposent au contraire d'abondantes provisions et les travaux de subsistance semblent surtout destinés à assurer la soudure entre les temps forts de l'existence. Ainsi le pouvoir économique semble détenu pour l'essentiel par les clans qui, tour à tour, prennent l'initiative des cycles malangan. Toutefois cette formule, selon les limites de notre vocabulaire et de notre expérience, fait apparaître les faits économiques comme appartenant au domaine profane. Et nous l'opposons au domaine du sacré, alors que la Nouvelle-Irlande conçoit l'un et l'autre comme un ensemble continu. Ainsi dans la substance des victuailles servies aux visiteurs au cours des fêtes ou distribuées à l'issue de chacune d'elles est imprimée la marque secrète de leur origine, de même que dans les cordes de monnaie qui circulent entre les individus.

Il nous reste à aborder l'importante question dite du copyright. Dans le schéma le plus habituel, l'organisateur du cycle malangan est l'oncle utérin du jeune adolescent à initier après le décès d'un personnage du même clan. Au terme des cérémonies, le jeune homme a acquis le droit de célébrer plus tard à son tour le même malangan,

généralement au profit d'un fils d'une de ses sœurs mais, dès lors, ce droit échappe à son oncle. Si celui-ci se trouve alors dans l'obligation d'organiser un nouveau malangan, par exemple en faveur d'un autre neveu, force lui sera d'en acquérir le droit auprès de l'actuel détenteur du copyright correspondant, de préférence un homme de même clan, résidant parfois fort loin, et ce transfert de propriété donnera lieu à de lourdes compensations en travail, en provisions de taros et d'ignames, en porcs, en cordes de monnaie, outre l'invitation permanente aux cérémonies qui permet au vendeur et à ses alliés de vérifier point par point la canonicité du rituel et donc la validité de la transmission. On se doute que les accidents généalogiques, telle l'absence d'oncle utérin, introduisent bien des variantes dans ce mode de transfert et l'on a assisté à une transmission de père en fils qui a l'inconvénient majeur, réparable dans le cours d'une génération, de faire passer le copright d'une classe à l'autre. Ou encore à l'introduction de rituels nouveaux liés à des sculptures inédites après un rêve dont le scénario a reçu l'approbation du clan. Dans tous les cas, il demeure que le copyright est propriété personnelle à laquelle le clan tout entier est intéressé puisque à toute transaction est nécessaire non seulement son accord mais son entier soutien. Ainsi des prestations matérielles équilibrent un droit abstrait dont l'exercice s'accompagnera de nouvelles obligations. On a soutenu que le vendeur perdait en prestige ce qu'il gagnait en richesse, l'acquéreur, désormais ruiné, voyant au contraire son prestige rehaussé. Sans contester le fait, on peut penser qu'il se rapporte à une époque de relative déculturation où s'estompait l'équivalence dans l'ordre des pouvoirs du copyright et des biens matériels, autrement dit du virtuel et de l'actuel. Le vendeur et l'acheteur, avant comme après les célébrations malangan, sont des interlocuteurs irremplaçables dans les délibérations du conseil de clan. Sans changer de rang dans un ensemble social sans autre hiérarchie que l'autorité naturelle, ils échangent leurs prérogatives par chassé-croisé, à mesure que dans leur progression dramaturgique les fêtes inversent en chacun d'eux les modalités par lesquelles se manifeste le pouvoir des individus et dont la conjugaison constitue le pouvoir du clan.

Nombre de traits de la sculpture malangan répondent avec précision au contexte de son élaboration. Son inventaire général consisterait en un catalogue de types, chacun reproduit aussi fidèlement qu'il se peut de génération en génération. D'où résulte que ni dans sa forme, ni dans les cérémonies particulières qui lui sont rigidement associées, telle sculpture n'a de relation avec l'individualité soit du défunt, soit de l'organisateur, soit du jeune initié. C'est donc par une grossière erreur que les sculptures malangan ont pu être désignées comme des représentations du mort ou que, dans leur aspect confabulatoire, elles

ont paru retracer des accidents notables de son existence. A quoi se rapportent alors des sculptures qui ne représentent personne de déterminé ? Je le confesse, j'y ai longtemps cherché la grandiose illustration, renouvelée de proche en proche, de légendes locales, mais je ne suis qu'exceptionnellement parvenu à extraire un détail persuasif d'un corpus mythologique à la vérité très mince. L'erreur était d'interpréter la plastique de Nouvelle-Irlande selon les modes d'élaboration par exemple de la sculpture du Moyen-Age quand elle donnait corps aux textes des Testaments, c'est-à-dire de présupposer l'antériorité d'une histoire, réelle ou légendaire, d'où aurait été tirée, comme un approximatif reportage, une évocation plastique. Par une démarche semblable, les chercheurs interrogeant à maintes reprises leurs informateurs sur le sens de ces compositions proliférantes où sont impliqués tant d'acteurs, ont recueilli tout autant de récits légendaires à propos de la même sculpture qu'ils s'étaient procuré d'interlocuteurs et c'est ce qui a conduit à caractériser la sculpture malangan comme essentiellement polysémique. Mais ce mot est contestable en ceci que les sens multiples prêtés à tel type plastique sont purs commentaires, d'ailleurs sollicités, générés après coup par le spectacle d'une invention surgie toute neuve, avec tout le déploiement chorégraphique qui l'entoure, dans le registre visuel. S'il s'agit d'une mythologie, elle est probablement d'origine purement onirique, se formulant par décors, formes statiques ou animées, musiques et danses, comme en un opéra dont les conteurs procureraient ensuite, selon leur savoir et leur inspiration, le livret.

Alors que le droit d'usage est un bien personnel, le cycle malangan, qui est identiquement mis en œuvre tour à tour à propos d'une suite d'êtres échelonnés au fil des générations, apparaît comme un instrument sans spécificité individuelle. Le paradoxe est que les cérémonies ont pourtant pour point de départ le décès d'un personnage que tous ses proches ont pleuré dans le déchirement ordinaire et dont ils ne peuvent que magnifier l'image dans les remémorations que continue de colorer l'affectivité. Cette gloire posthume, que mesurera peut-être le plus ou moins d'éclat des cérémonies, est autre chose que le souvenir : c'est la persistance par delà la mort, l'inhumation ou la crémation, et après le deuil, d'un pouvoir personnel que son actualité dans les consciences ne préserverait pas de s'affaïsser dans une pure virtualité si, à l'instar des serpents noués autour des sculptures, il ne faisait peau neuve. On discerne ici dans le cycle malangan une longue opération, dont le protocole est indépendant des personnes en cause, mais par laquelle sont transfusés dans la vivante et très actuelle présence d'un jeune initié, désormais détenteur d'un droit abstrait et purement virtuel, les génies dont l'action concrète et l'efficacité patente, dans la mort, se sont

réduits à une potentialité vide jusqu'aux cérémonies terminales qui les dotent d'une chair intacte et leur prêtent de nouveaux muscles. Dans l'intervalle, ces esprits redoutables vivent une sorte d'éclatant anonymat, résorbés en des apparences collectives, dans l'uniformité des schèmes plastiques, le visage voilé de masques typiques.

Entre ces masques, certains sont d'un tel volume et si pesants qu'ils sont présentés immobiles parmi les autres sculptures dans la case d'exposition ou assujétis sur les épaules d'un figurant figé en statue sombre. Mais la plupart sont des masques de danse arborés par quelques hommes qui souvent sortant de l'enceinte cérémonielle, s'engagent dans les sentiers pour faire irruption dans la cour des hameaux. Les plus connus de ces masques, désignés communément sous le nom de tatanua, à la différence des autres sculptures malangan, n'étaient pas détruits et les très nombreux exemplaires qu'abritent les collections privées ou publiques, d'une architecture uniforme, ne diffèrent que par l'acuité de l'expression que le sculpteur a su leur accorder. Dans une même prestation, ils apparaissaient tous identiques, alors pourtant qu'on a pu entendre chaque danseur désigné sous le nom de l'un des morts qu'on célébrait. Son esprit s'est incorporé au danseur. Dans cette phase de la transmutation que j'ai tenté de décrire, le danseur est identique au mort dont il incarne les pouvoirs provisoirement réinvestis dans un moule commun. La morphologie des masques, à l'intérieur du style malangan, dénote la dépersonnalisation des pouvoirs individuels, laquelle se prolonge jusqu'au jour où ils animeront le nouvel initié. Sous la sauvagerie uniforme de leur face prête à mordre, les danseurs, dont la théorie serpente au long des chemins, transportent de la vie à la vie les énergies et toutes les férocités instinctuelles qui s'agitent dans les grottes de la brousse et soulèvent les cavernes du cœur.

Vincent BOUNOURE

Sculptures Kanak

Des sculptures au curieux revers concave

A. Sculpter des arbres creux

L'observation attentive des sculptures de Nouvelle-Calédonie, plus particulièrement des chambranles des grandes cases, met en évidence une particularité qui caractérise les pièces anciennes tirées du bois de houp (*Montronziera cauliflora*) et qui mène notre réflexion au-delà des problèmes simplement techniques.

On peut aisément remarquer que les chambranles se partagent entre ceux dont le revers incurvé détermine une concavité de 5 à 15 cm de profondeur, et ceux dont le dos est plat. Or, cette concavité montre à l'évidence qu'elle est d'origine quasi naturelle. En effet, on y repère peu de traces de travail à l'outil (coups d'herminettes), de grandes parties du bois étant laissées telles qu'après un grattage superficiel. Restent souvent en évidence des traces de dégradation du bois par des agents extérieurs (pourriture, insectes...).

De plus l'orientation des gerces suivant les rayons médulaires indique que les pièces de bois ont été extraites de la partie extérieure au cœur de l'arbre. Les chambranles à revers plat ne présentent eux aucune de ces caractéristiques ; ils ont été sculptés sur des pièces débitées aux coins ou la scie, selon des méthodes européennes incluant des bois de cœur, toujours absents des pièces anciennes.

L'observation donne les mêmes résultats à propos des flèches faîtières : de nombreuses pièces anciennes sont incurvées. La face convexe porte le motif principal tandis que le revers, lui aussi sculpté, est toujours au plus proche du cœur de l'arbre. L'évidence du fait étant moins aisément observable, car ces pièces sont généralement plus étroites (moins de 40 cm en moyenne).

Ces constatations imposent d'examiner avec soin la seule information recueillie sur le terrain en 1980, longtemps laissée de côté à cause de son isolement. Elle énonçait que les sculptures étaient réalisées dans des pièces de bois extraites de troncs d'arbres brisés et abattus par

les cyclones et que l'on trouvait soit sur place soit en les récupérant sur les rives des torrents et à l'embouchure des rivières. J'ai constaté, en effet, que les troncs de houp transportés dans le lit des torrents pouvaient parfaitement faire l'affaire du sculpteur. Car à côté des pièces entièrement saines (branches, parties du fût) on peut repérer des troncs (0,80 à 1,20 m de diamètre) dont seule subsiste une couronne de 20 à 30 centimètres d'épaisseur. Une entaille au couteau permet de vérifier que le bois, après un grattage très superficiel, est parfaitement sain et de la belle couleur jaune citron, caractéristique du houp.

Après enquête auprès des forestiers, il s'avère que le houp est souvent sujet à une désagrégation du cœur. Ces arbres peuvent être l'objet d'accidents mécaniques sous l'action des grands vents (assez communs en ces régions) qui aboutissent à des lésions internes ou des décollements des couches de bois de cœur (roulure ou bois étoilé). Ces lésions permettent à des agents comme les champignons ou les insectes d'attaquer le bois par le centre et de faire disparaître peu à peu le cœur de l'arbre. C'est donc toujours une partie du bois hors cœur qui restera saine¹.

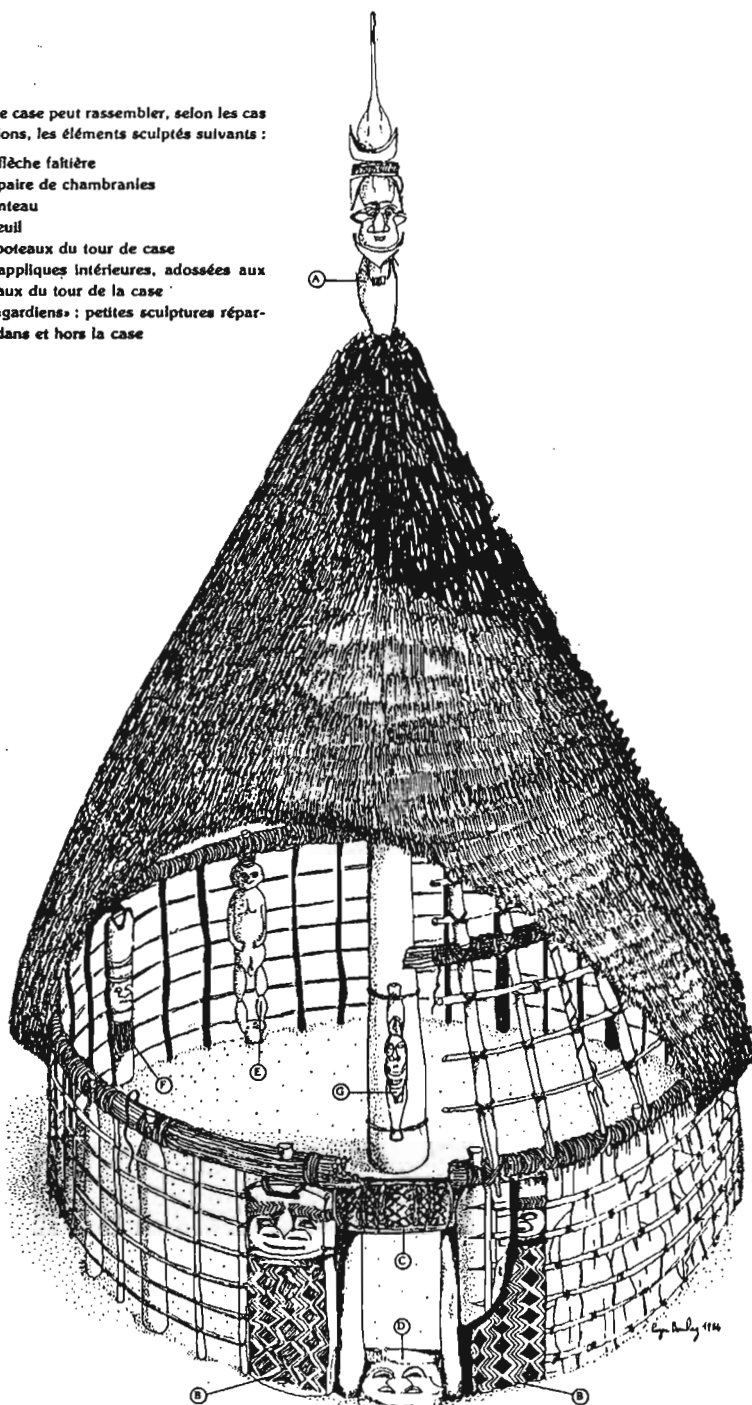
L'information ainsi confirmée impliquait que ce type d'utilisation fut en corrélation avec les besoins en arbres de diamètres imposants. En effet, la production d'un chambranle de grande largeur (sculpture d'autant plus prestigieuse) suppose l'abattage d'un arbre d'un diamètre de plus de 2 mètres (exemple estimé à partir d'un chambranle n° vb 2629 du Musée de Bâle : L = 1,65m ; l = 1,08m ; ép. = 12cm - fig. 10).

La complexité de la fabrication de ces sculptures implique du coup un savoir technique hors de portée du premier venu. Elle confirme l'existence d'artisans spécialistes signalés çà et là dans la littérature. Le contexte social indique que ces spécialistes (tout comme les potières) contrôlaient à la fois les connaissances techniques, leur transmission dans leurs lignages et les pouvoirs magiques réputés nécessaires à leur exercice. Toutefois la première étape de cette chaîne opératoire semble échapper aux sculpteurs. Deux informations ténues indiquent, en effet, que seuls les cueilleurs étaient habilités à recueillir le bois destiné à la confection des grandes sculptures liées aux représentations des ancêtres défunts.

¹ CTFT de Nouméa et exploitants forestiers (1986). Par ailleurs, le fait doit être suffisamment établi pour que la tradition orale en fasse cas : "l'homme grimpa jusqu'au faite de l'arbre (houp ; cité plus haut dans le récit). Le tronc était creux. Parvenu au faite, l'homme redescendit dans l'intérieur et ses pieds touchèrent terre". LEENHARDT P., 3 documents... p. 394.

La Grande case peut rassembler, selon les cas et les régions, les éléments sculptés suivants :

- Ⓐ une flèche faîtière
- Ⓑ une paire de chambranles
- Ⓒ un linteau
- Ⓓ un seuil
- Ⓔ des poteaux du tour de case
- Ⓕ des appliques intérieures, adossées aux poteaux du tour de la case
- Ⓖ des « gardiens » : petites sculptures réparties dans et hors la case



Musée National des Arts Africains et Océaniens. - 0.68.3.3. - H. 177 cm. Larg. 60 cm - Bois polychrome, style du Nord.



Chambranle de porte de grande case
(Nouvelle-Calédonie)

B. Les arbres et les morts. Que viennent faire les deuilleurs en cette affaire?

Lorsqu'un grand personnage meurt son corps est porté dans la forêt par les deuilleurs où il est laissé à pourrir sous leur surveillance. Or, si ces deuilleurs (avi ou api) assument évidemment un rôle tout-à-fait primordial dans les cérémonies funéraires, il semble bien que l'on doit leur en reconnaître un autre dans la sculpture.

Maurice LEENHARDT donne à leur propos une information fort discrète et isolée dans son œuvre qu'il me semble utile d'exploiter en les mettant en relation avec les descriptions techniques précédentes. Il rapporte, à propos du sculpteur qu'il "a su choisir dans la forêt une bille de houp... il a laissé la charge de la couper et de l'apporter aux deuilleurs¹, ces hommes enturbannés qui ont soin du défunt dont il veut reproduire le visage désormais ancestral..."².

La première raison pour laquelle le sculpteur fait appel aux deuilleurs peut tenir en ce que l'accès à la forêt (lieu des cadavres et des esprits) est très strictement dépendant de la possession de pouvoirs hors desquels il devient extrêmement risqué et périlleux d'y pénétrer. Ces pouvoirs sont souvent détenus par les deuilleurs. Ainsi, afin de se rendre sur les lieux d'une ancienne sépulture, alors que les interdits du deuil sont levés depuis très longtemps, il est nécessaire de faire ouvrir le chemin par les deuilleurs qui en contrôlent l'itinéraire. En langue Nemi, un ancien deuilleur est nommé "daama le kuc" : le chef de la forêt³.

Mais cette première fonction n'épuise pas les raisons pour lesquelles les deuilleurs sont amenés à collecter le bois nécessaire au sculpteur. Si on replace ce geste dans l'ensemble des représentations attachées aux arbres, aux corps et à la manière dont on les traite respectivement, il prend un sens plus précis et peut aider à mieux comprendre la signification et du métier du sculpteur et des sculptures qui ornent la porte et le sommet de la Grande Case.

C. Arbre vivant et arbre mort, homme et cadavre

Quand les deuilleurs ramènent de la forêt, où ils ont déposé le cadavre, un tronc d'arbre pour le sculpteur, ils effectuent manifestement une substitution entre le corps du défunt et le bois destiné à

¹ Je souligne . R.B.

² LEENHARDT M., 1937, *Gens de la Grande-Terre*, Gallimard, pp 33-35 et 1947, *Do Kamo*, Gallimard, p. 233

³ OZANNE-RIVIERRE Fr., 1979, p. 34.

confectionner son effigie "ancestralisée" comme le dit M. LENNHARDT. Cette interchangeabilité est d'ailleurs confirmée par ses informateurs quand ils expliquent que les sculptures "... dispensent la mort de venir manifester sa présence en l'état décharné et malodorant où il se trouve..." et qui poursuivent s'adressant au défunt ; "retourne maintenant chez tes parents maternels, dans le forêt. Laisse-nous. Nous t'avons aimé. Tu vois nous avons fait ton portrait"¹.

I. *Arbre vivant*

L'arbre sur pied, on l'a vu auparavant, est conçu comme un être à qui on parle et à qui on va demander son assentiment avant de l'abattre. S'il est destiné à devenir le poteau central d'une case, on le considérera comme la personne même du chef pour qui on construit. Cet arbre, coupé de la main des hommes vivants est lui même un vivant et on se comportera avec lui comme tel. Ainsi, les interdits et les règles qui régissent son abattage et son transport sont assez semblables à celles que l'on respecte en présence d'un chef. De plus, ce transport est affaire d'hommes et l'on s'y prépare comme on le fait pour partir à la guerre : veillée d'arme, pratiques de magies, danses guerrières, simulacres de bataille, équipement et décor de guerriers. Les guerriers accompagnent le chef, extrait de la forêt, rejoignant là la conception kanak de l'origine de la chefferie² selon laquelle l'enfant-chef est trouvé dans la forêt comme un caillou ramené au village. Cette scène est rejouée à chaque fois que l'on va transporter un arbre pour en faire le poteau central de la Grande Case.

II. *Arbre mort. Arbre creux*

Les deuilleurs eux, et eux seuls, vont transporter un arbre mort ; pas un arbre sur pied mais un arbre abattu naturellement par le cyclone³, pourri de l'intérieur, cadavre en état de décomposition dont seule l'enveloppe extérieure subsiste⁴. Le comportement vis-à-vis de cet arbre est radicalement inversé ; et c'est un arbre-cadavre, substitut du véritable corps du défunt que l'on va sculpter pour en faire les effigies principales du décor de la Grande Case. Dans cette perspective on

¹ LENNHARDT M., 1932, *Documents Néo-Calédoniens*, p. 229

² Voir BENSA et RIVIERRE, et ici article de P. GODIN. On se référera aussi aux réflexions de G.A. HAUDRICOURT sur l'origine des clans (*L'Homme*, 4, 1964).

³ Houp rendus fragiles pour les raisons techniques évoquées au début de cet article.

⁴ Il faudrait examiner les rapports entre l'utilisation de ces troncs creux et celle des perches, dites encore "ti" : bois-os, effectivement faite avec le cœur de certains arbres, plantés dans l'espace sacré du haut de l'allée.

comprendrait mieux les interdits respectés par les sculpteurs dont j'ai pu recueillir encore quelques indices ici et là et qui ressemblent fort à ceux que respectent les deuilleurs vis-à-vis du cadavre.

Ainsi le chambranle est taillé dans un bois-cadavre au cœur décomposé que l'on a substitué à l'homme-cadavre déposé dans la forêt. Il est représenté dans la sculpture par un corps engoncé dans une natte formant les motifs géométriques du bas, le visage noirci dépassant de son emballage. GLAUMONT le confirme en observant le travail rituel des deuilleurs : "les ensevelisseurs enveloppent le cadavre dans une natte ; quelquefois on lui couvre la figure et le corps entier d'une poudre noire..."¹.

Origine de la sculpture

Sculpter est une activité sacrée puisqu'elle aboutit à la production de la figure de l'ancêtre. La tradition orale évoque les événements qui provoquèrent la naissance de la sculpture : "Un jeune homme vient de perdre son père auquel il était attaché. Même après les cérémonies faites pour les utérins, il ne peut l'oublier. A chaque moment son image lui revient et il pense à lui. La tristesse et le regret le poursuivent jour et nuit. Alors, il cherche le moyen de retrouver la présence de son père. Un matin, ayant rêvé de bois qui prendrait forme humaine, il part se promener sur la rive droite de la Houailou. C'est la saison des pluies et la rivière est forte. Arrivé à Wejavu chez les Bwewa, endroit qu'on appelle aujourd'hui Nekwe près de Nechakoya, il trouve, au milieu de tous les bois emportés par l'inondation, une moitié de tronc de houp. Il la ramasse, la traîne chez lui et la construit autour un enclos avec des feuilles. Il s'endort en pensant qu'il va tailler ce bois le lendemain pour faire la figure de son père. Mais une être invisible le réveille avant l'aurore et lui dit d'aller à l'enclos. Il s'éveille, court à l'enclos et voit le bois taillé à la ressemblance de son père. Enfin heureux, il le met à l'entrée de sa case".

Roger BOULAY

¹ GLAUMONT, 1889, p. 122.

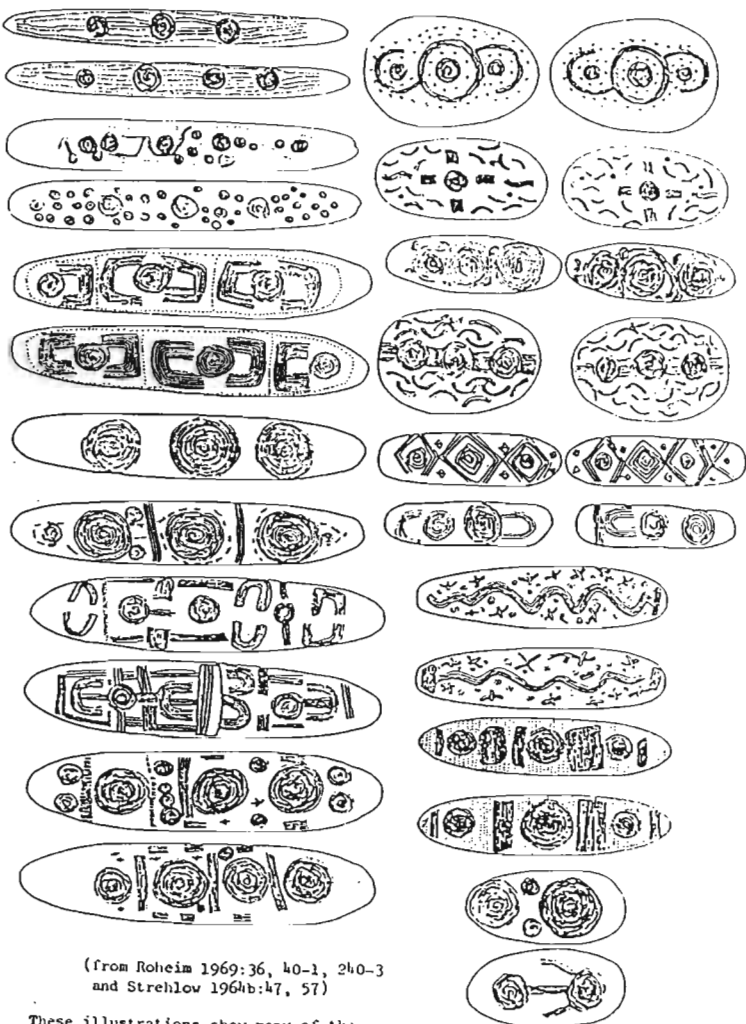
Représentations non-figuratives et singularité individuelle : les *Churinga* du désert central Australien

Depuis la parution des rapports ethnographiques de C. STREHLOW (1907-1921) et de SPENCER et GILLEN (1899, 1904, 1927) sur les Aranda, le terme *churinga* renvoie, dans la littérature anthropologique concernant les Aborigènes australiens, à un certain type d'objets cultuels. Ces objets sont marqués à leur surface par des inscriptions gravées (e,f). Ils sont en bois ou en pierre et de forme plate, généralement allongée, ovale ou rectangulaire, exceptionnellement arrondie. Leur largeur varie entre 5 et 20-25 cm, leur longueur entre 10 et 50 cm, voire plus d'un mètre pour certains *churinga* en bois. Nous allons tenter de décrire brièvement les relations entre leur aspect et leur fonction. Mais auparavant certaines mises en garde s'imposent.

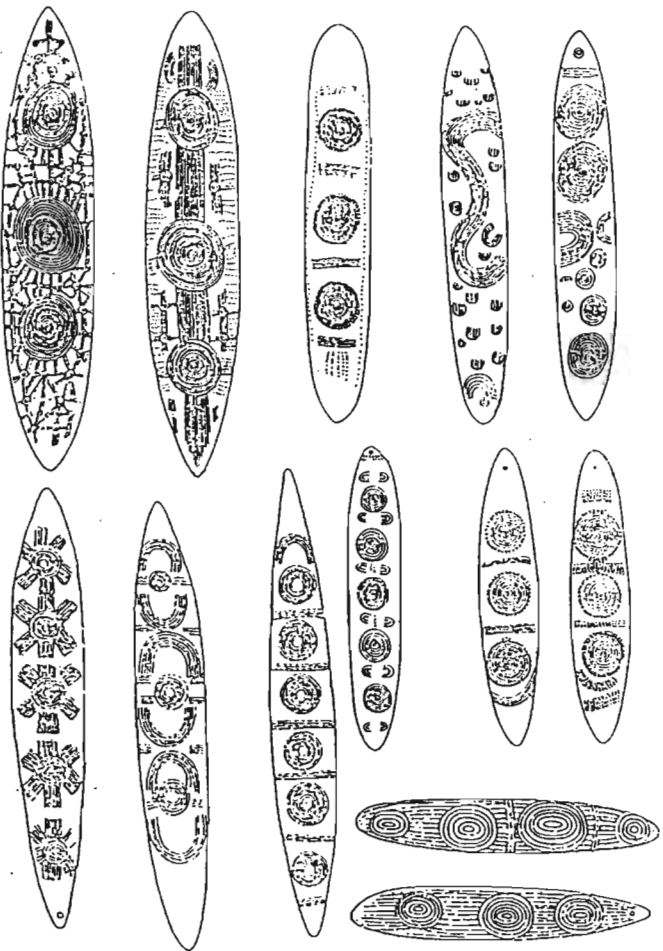
Le terme *churinga* (SPENCER et GILLEN, 1927) ou *tjurungu* (T.G.H. STREHLOW, 1968) est composé de deux vocables aranda, *tju*, qualifiant quelque chose de secret ou de honteux, et *runga*, signifiant "sien propre" (STREHLOW, 1968 ; ROHEIM, 1976 : 157). Cette dénomination est parfaitement adaptée à l'objet qu'elle désigne : chaque individu aranda possède un lien spécifique avec un *churinga* particulier, support de la singularité de son identité. Le *churinga* est le pendant dans le domaine sensible de la part constitutionnelle inaccessible de la personne à laquelle il est spécifiquement rattachée. Dans la classification des sentiments (ou affects) telle qu'elle est conçue par les Aborigènes, ce rapport d'intimité étroite renvoie à la honte et simultanément au secret (cf. MYERS, 1979) : le *churinga* est corrélé au fondement essentiel de l'individualité dont il est le révélateur "indiscret". Il porte donc bien son nom "sien propre secret , honteux". Ce d'autant plus que sa matérialité le rend particulièrement vulnérable : elle peut conduire à des manipulations susceptibles de porter atteintes de façon irrémédiable à la personne avec laquelle il entretient une relation privilégiée. Ceci rend

Source MORTON, 1985

(e,f)



These illustrations show many of the iconic variations in the representation of stories on *tiurunga*. The source texts explain the markings in each case (cf. illustration 10).



(from Spencer and Gillen 1927:125-8, 130)

(continued overleaf)

compte du secret impérieux qui entoure les *churinga*, aujourd'hui comme autrefois¹, auquel participe l'aspect non figuratif de leurs inscriptions sur lequel nous allons nous arrêter et dont l'interprétation n'est accessible qu'à un petit nombre d'initiés.

Il nous faut également préciser que le terme *churinga* ne désigne pas seulement les objets que nous venons d'évoquer mais l'ensemble des éléments utilisés au cours des rituels ayant un lien plus ou moins direct avec la fertilité (humaine ou animale) : le terrain et les chants cérémoniels, ainsi que les objets temporaires fabriqués à l'occasion d'une cérémonie et immédiatement détruits après son exécution. L'usage systématique des objets-*churinga* au cours des rites destinés à maintenir la fertilité corrobore leur rôle fondamental et l'importance du secret quant à leur exhibition, secret étymologiquement ancré dans ce terme générique : toute transgression est perçue comme une atteinte directe à la reproduction sociale et peut aboutir à des expéditions de vengeance meurtrières.

Le symbolisme des *churinga* est sous-tendu par les représentations aranda, et plus généralement aborigènes, de la fertilité, elles-mêmes étroitement corrélées aux caractéristiques de l'environnement australien, principalement désertique.

Eléments comparatifs entre deux types de peintures aborigènes

La région occupée par les Aranda s'étend de part et d'autre d'Alice Springs, ville située au centre du continent australien où le désert se déploie sur des milliers de km². Les régions côtières du Nord-Ouest de l'Australie (le Terre d'Arnhem, les Kimberleys, etc.), où les précipitations sont plus abondantes, sont seules à posséder des cours d'eau permanents

¹ A l'exemple des Universitaires australiens, et eu égard à l'importance extrême accordée à ces objets dans la culture aborigène, nous demandons aux lecteurs de n'employer les données présentées ici qu'avec précaution afin que les Aborigènes n'aient pas à subir les préjudices d'un exotisme outrancier. Seuls les hommes ayant atteint le dernier grade de l'initiation masculine ont droit de manipuler ces objets, ce qui leur donne le devoir de les préserver de tout regard indiscret. En conséquence, il est maintenant demandé aux anthropologues effectuant un travail de terrain parmi les Aborigènes de ne divulguer aucunes données concernant l'utilisation actuelle des *churinga*. Le présent travail repose principalement sur l'ethnographie déjà jugée fort ancienne, quoique remarquable, de SPENCER & GILLEN (1927) et T.G.H. STREHLOW (1968, 1964). Néanmoins l'éthique australienne exige qu'il ne soit diffusé, dans la mesure du possible, qu'à un public restreint de chercheurs.

et, en conséquence, une végétation plus fournie. A cette opposition géographique entre ces deux régions correspondent des différences culturelles, notamment dans l'aspect formel de la mythologie et des rituels, également repérable dans l'art pictural.

Au Nord-Ouest, les peintures rupestres, récentes ou préhistoriques, sont nombreuses. Elles sont caractérisées par leur aspect figuratif qui va jusqu'à dévoiler, comme une radioscopie, l'intérieur des animaux représentés, d'où l'expression *X-ray paintings*, "peintures aux rayons X" (a). Il en est de même des célèbres peintures sur écorce exécutées dans ces régions : leur style figuratif, voire hyperfiguratif, est identique (b). A la différence des peintures aborigènes du désert central (c et d) au style non figuratif qui ne sont entrées dans les galeries et les musées qu'au cours de ces dernières années, les précédentes ont été reconnues comme des œuvres d'art très rapidement¹. L'ensemble de ces peintures, qu'elles soient originaires du Nord-Ouest ou du désert central, se réfèrent aux actes de certains héros civilisateurs auxquels est associée la fertilité du paysage.

Cependant, un observateur occidental, habitué à assimiler la non-figuration à l'abstraction, sera probablement tenté de qualifier d'abstraites les peintures du désert central australien, surtout s'ils les comparent à celles des régions septentrionales. Et pourtant nous allons voir que ce qualificatif est ici inadéquat. En effet, dans le contexte de l'art contemporain, est abstrait ce qui est dépourvue de toute fonction ou intentionnalité représentative, c'est-à-dire ce qui est avant tout un travail sur la forme faisant de l'objet d'art un artefact qui se suffit à lui-même et qui ne requiert, en conséquence, aucune interprétation. De ce point de vue, une œuvre abstraite renvoie à la pure subjectivité de l'artiste, voire à une idée implicite qu'il associe à un objet particulier. C'est l'idée, ou le sentiment, auquel renvoie l'éventuel titre que l'artiste appose à son œuvre qui en est le référent plus que la réalité concrète à laquelle elle pourrait, à la rigueur, être associée. Il s'agit alors d'une œuvre d'abstraction au sens propre.

L'art pictural de l'Australie centrale a, au contraire, une fonction représentative précise de faits non moins précis, qui en sont les référents et dont les dessins viennent en quelque sorte étayer la réalité.

¹ Signalons que le Musée National des Arts Africains et Océaniens en possède une admirable collection.

(a)



Peinture rupestre (Australie)

Les peintures et les inscriptions non-figuratives portées sur les *churinga* sont effectivement toujours associées à des récits. Pour comprendre les relations qu'entretiennent le contenu de ces récits avec les éléments non-figuratifs tracés sur ces supports, il nous faut revenir à un concept aborigène fondamental, le Rêve ou Temps du Rêve éternel.

Le Rêve est le mouvement spatial dont procède d'une part le modelage de l'environnement, d'autre part, la différenciation des diverses formes vivantes. Pour évoquer ce mouvement multidirectionnel, les Aborigènes recourent à des supports discursifs particuliers, des personnages fabuleux ou "êtres du Rêve". Les êtres du Rêve déterminent au cours de leur déplacement l'aspect et la fécondité actuels du paysage. Aux divers endroits par lesquels ils sont passés sont apparus des rochers, des cours d'eau, des arbres, des objets culturels. De plus, sur les chemins qu'ils ont empruntés, ils ont disséminé une multitude d'éléments spirituels - les esprits-enfants -, dont procèdent l'incarnation des êtres vivants. Ces esprits-enfants survolent le territoire et pénètrent les femelles des différentes espèces.

Les peintures (b) et (c,d) représentent le déplacement de certains êtres du Rêve dont les péripéties peuvent être narrées, - et elles le sont traditionnellement -, par l'artiste qui les a peintes, et qui les a en tête lorsqu'il exécute son tracé. Entre ces deux types de peintures, il ne s'agit donc pas d'une différence de fonds, mais d'une différence de formes au sens propre. Elle renvoie à des styles de représentation distincts : tous deux ont une fonction représentative qui rend possible sinon obligatoire l'interprétation, mais l'un est figuratif et l'autre pas. Cette distinction dans les modes d'expression graphique renvoie à la différence de nature reconnue aux héros culturels dans ces deux régions.

Au Nord-Ouest, la fertilité est censée procéder des actes d'un nombre restreint d'êtres du Rêve constitutionnellement humains, responsables de l'émanation des esprits-enfants de l'ensemble des espèces. dans le désert central, ces personnages sont indénombrables. Chacun est associé à un seul élément naturel qui peut lui-même être associé à divers héros. Ces êtres sont dits totémiques car s'ils sont fondamentalement humains, leur identité est également non-humaine, c'est-à-dire qu'elle est simultanément rattachée à une espèce végétale ou animale, dont ils prennent la dénomination - être Kangourou, Prune, Dingo - et éventuellement la forme. De plus, c'est de leur corps que sont

(b)



Acrylique aranda (désert central australien)

censés être issus les esprits-enfants de l'espèce à laquelle ils sont individuellement associés. Ainsi, un être du Rêve Kangourou est associé à la dissémination sur son parcours d'esprits-enfants humains et d'esprits-enfants kangourou. Il en est de même d'un être du Rêve Fourmi à miel ou Figue sauvage.

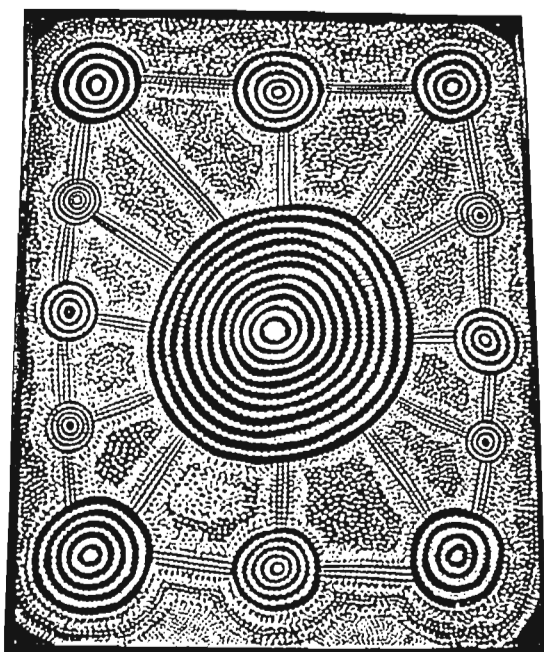
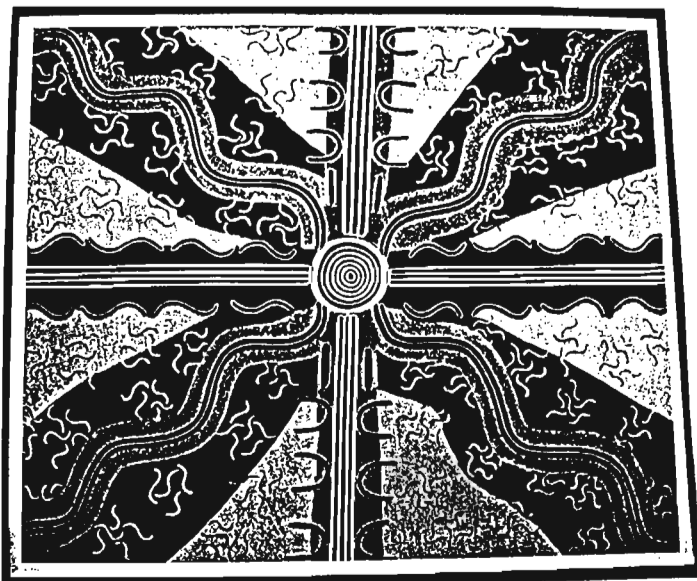
L'hybridité constitutionnelle des démiurges du centre australien procède de leur nature spirituelle - leur corps n'est qu'un conglomérat d'esprits-enfants en quantité infinie - qui sous-tend leur transparence : leur visibilité repose uniquement sur les traits de paysage et les objets apparus sur leur passage. Mais ces éléments hétérogènes ne peuvent à eux seuls rendre compte de leur apparence. S'ils sont considérés comme les traces objectives de leur présence, ils ne constituent cependant pas des représentations figuratives de ces personnages, bien qu'ils extériorisent leur nature hybride : un être du Rêve particulier est présentifié d'un côté, par la portion de territoire dont il a déterminé l'aspect et de l'autre, par les divers objets culturels qui s'y trouvent dissimulés et qui en sont autant d'avatars. La spécificité des représentations de la fertilité du désert central rend compte du caractère non-figuratif de l'art pictural et du statut conféré aux *churinga* dans cette région.

Pour en finir avec la comparaison des peintures du Nord-Ouest et du centre, disons que les éléments figuratifs des premières sont inaptes à figurer le mouvement spatial - le Rêve - qui anime les êtres qu'ils représentent, tandis que les éléments non-figuratifs des secondes sont particulièrement appropriés pour représenter ce dynamisme asubstanciel. Il en est de même, mais de façon encore plus exemplaire des *churinga*.

Eléments d'analogie entre peintures et *churinga*

Les graphismes des peintures (c,d) et des *churinga* (e,f) sont tout-à-fait comparables. Ils sont composés d'éléments non-figuratifs dont on peut faire l'inventaire : lignes droites ou sinueuses, pleines ou en pointillé, cercles concentriques ou en spirale, demi-cercles emboîtés les uns dans les autres. Les seuls éléments figuratifs qu'on puisse rencontrer sont des empreintes d'animaux. Ces éléments sont identiques à ceux qui sont peints sur les terrains cérémoniels ou tracés dans le

(c,d)



Acryliques aranda

sable lors de la narration des récits décrivant le cheminement d'êtres prodigieux ou d'humains ordinaires. Tous sont apposés sur des surfaces planes : les *churinga* sont des objets plats, comme le sol ou les planches en bois sur lesquels sont peints les divers tracés.

Ces éléments graphiques ne représentent pas l'aspect extérieur, la morphologie des personnages auxquels ils se réfèrent, encore moins leur aspect intérieur comme dans les *X-ray paintings*, mais l'empreinte que le cheminement et les actes concomitants des êtres auxquels ils renvoient peuvent laisser à la surface du sol desséché du désert central. Les empreintes d'animaux peuvent donc s'adjoindre à cet ensemble de figures stylisées : elles sont, par définition, des traces. De même, les demi-cercles renvoient à l'empreinte qui laissent les humains après qu'ils se soient assis sur le sable, jambes écartées ou en tailleur, les cercles renvoyant plus volontiers aux animaux ou aux êtres totémiques, ou encore aux feux du campement, tandis que les lignes tracent le cheminement effectué entre ces différents emplacements où les êtres dont il est question ont fait halte. Cercles et demi-cercles marquent l'arrêt du mouvement, tandis que les lignes représentent le mouvement, le mouvement spatial qu'est le Rêve aborigène.

Remarquons d'emblée que l'aspect plat du *churinga* permet également de lui attribuer valeur de trace : il est une parcelle de la surface du territoire, et comme elle, il est sillonné d'empreintes. Ses empreintes sont associées au cheminement de surface d'un personnage issu des profondeurs terrestres dans lesquelles il s'est enfoncé à nouveau à la fin de sa course vitale, en laissant derrière lui, en surface, des *churinga*, chacun rattaché à l'une des parties du territoire qu'il a parcouru. Le *churinga* est donc bien une trace portant des traces.

Une autre caractéristique, leur coloration, rapprochent les peintures et les *churinga* en les rattachant plus étroitement à l'espace environnant. En effet, en-dehors du blanc et du noir, les coloris traditionnels des peintures du désert central australien sont dans les tons ocres plus ou moins foncés, tirant vers le jaune ou le marron-rouge. Ces teintes renvoient aux couleurs des sols rocailleux ou sablonneux de ce désert rouge d'où provient la matière, le bois ou la pierre, dont sont faits les *churinga* qui sont eux-mêmes marron-ocre foncé. Cette coloration est non seulement liée à l'élément naturel dont ils sont tirés, le bois d'un acacia pour les uns, un schiste micacé pour les autres, mais également à l'onction de graisse et d'ocre rouge dont ils sont rituellement enduits lors des occasions cérémonielles où ils sont utilisés.

La nature et la couleur des *churinga* les rangent du côté de l'espace et de sa permanence : le bois très dur de l'acacia et la pierre, éléments imputrescibles, et par là quasiment inaltérables, représentent les constituants éternels du désert central. En conséquence, ils sont particulièrement propices à symboliser le Rêve en tant que mouvement spatial éternel. Les *churinga* sont les parcelles de paysage sur lesquelles est inscrit le mouvement dont ils représentent la trace sous forme de concrétions de surface. Ils sont entreposés dans un contenant creux, - une fissure dans un rocher, le tronc d'un arbre creux, une grotte - destiné à les dissimuler mais également à les conjoindre au paysage dont ils sont issus. Cet entrepôt et le territoire avoisinant constitue un centre totémique réputé fécond car une multitude d'esprits-enfants sont censés s'y trouver disséminés. Il est appelé *pertalchera de perta*, pierre, et *alchera*, Rêve? Le *pertalchera*, l'entrepôt de *churinga* est donc la "pierre du Rêve". Cette dénomination souligne l'importance de la pierre dans l'idéologie aranda. En effet, le désert ne renvoie pas à la stérilité. Il est au contraire considéré par les Aborigènes comme éminemment fertile car recelant en son sein tous les germes vitaux que sa sécheresse préserve. C'est pourquoi la pierre qui en est le représentant suprême est le symbole de la fécondité, ce qui n'est pas le cas dans les régions du Nord-Ouest. Ceci nous amène à revenir sur les représentations aborigènes de la procréation.

Churinga, esprits-enfants et singularité individuelle

Les conceptions aborigènes de la procréation renvoient à deux processus distincts : un processus charnel résultant de la combinaison des fluides issus du père et de la mère qui aboutit à la constitution de la matière embryonnaire ; dans un second temps cette masse informe est différenciée par un esprit-enfant "indépendant", non transmis de parents à enfant. En pénétrant dans la matrice féconde, cet esprit-enfant est censé animer son contenu, ce pourquoi le processus spirituel de la reproduction est généralement rattaché aux premiers mouvements perçus par la mère.

Ainsi, chez les Aranda, chaque être humain est censé être l'incarnation d'un élément spirituel unique, à la personnalité singulière. Cet élément asubstantiel constitue la part profonde, secrète, essentielle de l'individualité. Il ne se manifeste au monde sensible qu'au travers des effets qu'il génère : l'incarnation elle-même, ainsi que les différentes caractéristiques - physiques, morales, etc. - de l'être incarné. Il est le vecteur de la différenciation du vivant qui le présentifie : l'individu est à

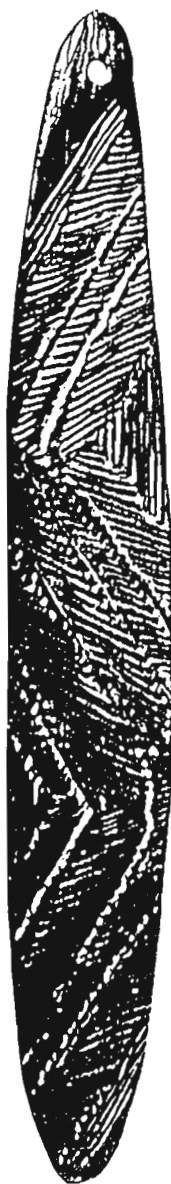
la fois son contenant et son représentant concret. Mais avant qu'ils ne s'incarnent, le contenant des esprits-enfants est le paysage qui en est imprégné et dont ils sont issus. Les éléments concrets qui sont alors seuls à pouvoir manifester leur présence sont les objets *churinga* : à chaque esprit-enfant humain doit correspondre un *churinga* particulier, révélateur de la "radioactivité" féconde d'un certain point de l'espace. La matérialité de ces artefacts confèrent à la transparence des esprits-enfants un certain poids. Ce sont les inscriptions distinctives façonnées à leur surface qui sont les garantes de la singularité individuelle. Mais le *churinga*, en matérialisant par son originalité la singularité de l'identité d'un esprit-enfant, concrétise celle de l'individu qui l'incarne. C'est pourquoi, de même que l'esprit-enfant préexiste nécessairement à l'être dont il détermine la différenciation, il est indispensable que cette différenciation soit inscrite sur un *churinga* avant même la naissance : c'est au cours de la grossesse que les initiés attribuent à l'enfant à naître un *churinga*.

Lorsqu'une femme ressent les premiers symptômes de sa grossesse, les hommes initiés vont à la recherche d'un *churinga* placé dans un entrepôt de *churinga* situé aux alentours du lieu où elle se trouvait, ou du trait de paysage apparu dans un Rêve rattaché à cet événement. Si aucun *churinga* n'est disponible, les initiés en fabriquent un nouveau. Les dessins qu'ils apposent à la surface du *churinga* renvoient à la trajectoire et aux haltes de l'être du Rêve sur la portion de territoire d'où l'esprit-enfant de l'individu qui va lui être spécifiquement rattaché est censé avoir émané¹.

La singularité du tracé de chaque *churinga* est obtenue d'un côté par le choix, le nombre et la taille de chacun des éléments disponibles (cercles, lignes, etc.), et de l'autre par la nature de leur agencement. L'éventail réduit et le caractère récurrent de ces motifs imposent que chacun se réfère à des objets multiples. Ainsi un même cercle représentera, suivant les cas, un être du Rêve particulier, le campement qu'il a établi à tel endroit, l'emplacement où il a disparu en s'enfonçant dans le sol. Mais, dans un même contexte, un cercle particulier pourra

¹ Le lien entre les *churinga* et les esprits-enfants les oppose à d'autres types d'objets culturels en apparence similaires tels que les rhombes (g). Les rhombes sont des lames de bois allongées et effilées à leurs extrémités dont l'une est percée de façon à pouvoir y glisser une ficelle permettant de les faire tourner et vrumbir. En Australie comme ailleurs, les rhombes sont employés au cours de certaines phases de l'initiation masculine. A la différence des *churinga*, ils ne sont associés ni à des esprits-enfants, ni à l'identité totémique d'un être du Rêve. Ceci est à rapprocher du fait qu'ils ne sont généralement sculptés que d'un côté et de manière plus simple, leurs inscriptions ayant vocation décorative plus que représentative.

(g)



Rhombe

également renvoyer à ces différents niveaux de signification : il représentera simultanément l'être totémique, son campement, et le rocher qui est apparu à l'endroit où il a disparu. Toutefois, un cercle identique sur un autre objet pourra renvoyer à son tour à un autre être totémique, et à un autre trait de l'environnement.

La singularité des *churinga* est donc sous-tendue non seulement par la polysémie des signes dont ils sont le support, mais aussi par la polysémie de leur combinaison. Elle résulte bien du caractère à la fois non-figuratif et non-abstrait des symboles employés : s'ils renvoient à l'identité totémique d'un être du Rêve, ils ne représentent pas directement son totem. En conséquence, il faut, pour connaître le sens attribué à l'ensemble du motif porté sur un *churinga* se référer au discours qui en agence les éléments, et que seuls les initiés rattachés au lieu cultuel où il se trouve connaissent et sont habilités à délivrer. Il ne peut y avoir d'interprétation automatique des gravures portées sur les *churinga* : nous n'avons pas affaire à une écriture et il n'existe pas de lexique qui permettrait de faire correspondre terme à terme à chaque élément dessiné une signification propre. Il est donc impossible d'effectuer une traduction de la signification globale de l'œuvre sans recourir à son créateur.

Churinga et hiérarchie sociale

Comme nous l'avons déjà mentionné, chez les Aranda, la pierre symbolise la fécondité du paysage. Les alentours du *pertalchera*, la "pierre du Rêve" où sont entreposés les *churinga*, recèlent une multitude d'esprits-enfants. Or les *churinga* en pierre sont le prototype des *churinga* des hommes, même si, en fait, les hommes sont parfois associés à des *churinga* en bois. Par contre, les femmes sont toujours associées à des *churinga* en bois, jamais à des *churinga* en pierre.

Cette prééminence masculine touchant aux *churinga* en pierre est à rapprocher du fait qu'ils sont les seuls à pouvoir voir et manipuler les *churinga*, et donc, aller dans le *pertalchera*, la "pierre du Rêve", que constitue l'entrepôt où ils se trouvent. La phase ultime de l'initiation masculine consiste à mettre en présence, à conjoindre, l'initié et le *churinga* auquel est associé son esprit-enfant. Cette rencontre avec le *churinga* est le privilège des hommes. Elle l'habilite à fabriquer à son tour des *churinga* et à avoir en conséquence, des responsabilités sur la fertilité dont les femmes sont écartées.

En effet, la manipulation des *churinga* est censée favoriser l'incarnation des esprits-enfants. Elle concerne donc directement le processus spirituel de la procréation, et c'est à ce niveau que les femmes sont écartées. Cette exclusion des femmes d'une fonction rituelle considérée comme fondamentale introduit donc une asymétrie entre les femmes et les hommes, en faveur de ces derniers. Elle confère aux hommes une supériorité par rapport aux femmes sur le plan des responsabilités touchant au maintien de la fertilité. Elle est en quelque sorte le pendant, côté masculin, de la supériorité des femmes au plan du processus charnel de la procréation, puisque la gestation se déroule uniquement dans leur corps, leur conférant un rôle de premier ordre à ce niveau, dont les hommes sont exclus.

Si les femmes sont associées à des *churinga* en bois, c'est peut-être que le bois, plus hydraté que la pierre, renvoie aux rejetons qui peuvent en émaner, ce qui n'est en aucune façon le cas de la pierre, élément sec par excellence. De même, on pourrait dire que si les hommes sont de préférence associés à des *churinga* en pierre, c'est que la poussière qui s'en élève lorsqu'ils les frottent les uns contre les autres au cours des rites de fertilité, symbolise l'essaimage des esprits-enfants qui vont animer le contenu des matrices fécondes. Le bois féminin renvoie au processus charnel de la reproduction, la pierre à son processus spirituel. Mais dans la mesure où les hommes participent aux deux processus, ils occupent dans le domaine des responsabilités rituelles une position hiérarchiquement supérieure à celle des femmes dans cette société, par ailleurs profondément égalitaire, comme dans la plupart des sociétés de chasseurs-cueilleurs. L'importance accordée à la vie rituelle rend également compte de la hiérarchie entre hommes initiés qui permet de reconnaître aux plus âgés des initiés une expertise supérieure à celle des jeunes.

Mais, tout homme peut espérer un jour occuper une telle position puisqu'en tant qu'individu masculin il doit être initié. Il deviendra alors un fabriquant de *churinga* et sera ainsi transformé en être fertilisateur du Rêve. Comme lui, lors de sa disparition consécutive à sa mort, il laissera à la surface du sol sous lequel il sera enfoui le *churinga* qui a marqué sa singularité, tout comme l'être du Rêve lui-même qui, après avoir essaimé tout au long de son parcours vital *churinga* et esprits-enfants, disparaît en s'enfonçant dans le sol. Mais cette destinée est aussi celle des femmes : la dissolution des corps au sein desquels s'inscrit la distinction homme-femme fait disparaître les inégalités. Les uns et les autres se fondent dans le mouvement spatial, l'éternité qu'est le Rêve aborigène.

Le *churinga*, un objet culturel exemplaire

Dans l'idéologie aranda, la notion de singularité individuelle, sous-tendue par le rôle attribué aux esprits-enfants, est fondamentale. Elle rend compte de la place cruciale conférée aux objets culturels *churinga* : d'un côté la particularité de la représentation composée par leurs inscriptions distinctives renvoie aux caractéristiques propres à un esprit-enfant donné, de l'autre, l'objet qui en est le support, par son aspect tangible, offre à cet esprit-enfant une forme de matérialité qui étaye la réalité de son existence.

Mais peut-on dire qu'un *churinga* représente un esprit-enfant ? Non, dans la mesure où l'esprit-enfant ne renvoie pas à une chose mais à un concept subordonné à une vision holiste du monde, l'idéologie aranda dans sa globalité. Le symbolisme des *churinga* est le résultat d'un travail de représentation d'un genre particulier qui consiste à représenter une représentation - ou plus exactement une conceptualisation - du monde, et non à représenter - serait-ce sous forme stylisée - le monde objectif tel qu'il serait perçu par les Aranda. C'est pourquoi, à notre avis, ce symbolisme est à la fois non-figuratif et non-abstrait.

A la différence des œuvres d'art de l'Occident moderne, censées être l'expression de la vision du monde d'individualités particulières, celles des artistes, les *churinga* figurent une conception culturelle, celle des Aranda, de l'individualité. En fabriquant ces objets qui reflètent la singularité des individualités, les initiés aranda extériorisent d'une certaine manière la place accordée au sujet dans cette société. Ils effectuent en quelque sorte un travail de subjectivation culturelle. Et, c'est cette dimension culturelle qui fonde l'efficacité rituelle des *churinga* : ce sont des objets culturels et non des objets de musées où leur présence, en Australie où ils sont encore fonctionnels, est proscrite.

Dans cette perspective, l'esprit-enfant pourrait être assimilé à un signifié, quelque peu flottant, dont le référent serait le concept et le signifiant correspondant le *churinga*. Cependant, le *churinga*, en tant qu'objet, n'est pas réductible au mot qui le désigne. Sa présence concrète apporte, en effet, à ce signifiant une qualité propre caractéristique, selon nous, de tous les objets culturels. Elle sous-tend son efficacité rituelle en l'érigeant en signe icônique complexe (MOISSEFF, 1988). Elle permet de l'associer, tour à tour ou tout à la fois selon le contexte de son intervention, à un esprit-enfant, à un individu, à un être prodigieux, en médiatisant les relations de ces trois termes aux statuts distincts puisque l'esprit-enfant qui génère la différenciation d'un individu est

censé avoir été disséminé dans l'espace par un être prodigieux dont le *churinga* est l'un des multiples avatars. En qualité de signifiant concret, le *churinga* va donner corps à l'identité de ces différentes entités.

Ce rôle de pivot de signification n'est reconnu qu'à lui seul en vertu du fait qu'en tant que parcelle d'espace sa matérialité peut être qualifiée d'éternelle. Or l'éternité aranda est corrélée au concept Rêve qui renvoie à un dynamisme asubstanciel, et donc irreprésentable en soi. Ce pourquoi il est évoqué au travers des notions d'esprits-enfants et d'êtres prodigieux. Chez les Aranda, c'est la qualité éternelle de la présence assurée par le *churinga* qui fonde son efficacité. C'est donc sa matérialité "non-figurative" qui l'institue médiateur des relations entre les ordres du visible et de l'invisible. Mais son caractère simultanément non-abstrait permet de lui assigner un rôle de signifiant : en tant que tel il constitue une sorte d'aimant de signifié flottant. La manipulation de ce signifié flottant, à l'instar de celle du *Mana* mélanésien, permet d'affirmer la production d'un effet au cours des rites où les *churinga* sont utilisés¹.

*

* *

Ces quelques réflexions concernant le lien entre l'aspect et la fonction des *churinga* dans l'idéologie aranda nous conduisent à faire quelques suggestions d'ordre général sur les objets culturels en guise de conclusion.

Notre interrogation porte sur le fait que les objets auxquels est assignée une place privilégiée dans les rituels sont généralement ceux dont la fonction représentative semble la plus amoindrie : agglomérats d'éléments hétérogènes peu ou pas figuratifs, statuettes à la facture volontairement grossière, etc. Cette particularité est à rapprocher de la médiation qu'ils semblent opérer dans la manipulation de "signifié flottant" auquel renvoient toujours les rituels où leur présence est requise. Nous désignons par cette expression ce qui est mis au compte de la manifestation de forces dites "invisibles", "surnaturelles", "ancestrales", - toutes choses qui appartiennent par définition à l'ordre de l'irreprésentable du fait de leur transparence ontologique. Pour avoir la capacité de happer ce signifié flottant, ces objets paraissent devoir donner le moins prise à une interprétation univoque : ils gagnent en

¹ Voir à ce sujet les analyses de LEVI-STRAUSS, de BOYER (1986) et KEESING (1985).

efficacité ce qu'ils perdent en expressivité. Ils peuvent alors être appréhendés comme une présence énigmatique consistante mais à la signification essentiellement opaque. Ils constituent de ce fait des signifiants "purs" car dégagés de toute référence ordinaire.

Le recours à des langues rituelles incompréhensibles pourrait avoir une fonction analogue : il est impossible d'accoler aux paroles prononcées une signification usuelle, les mots-signifiants ne correspondant plus aux signifiés ordinaires (SALES, 1986). La langue est choséifiée et le chant qui la porte, de même que la gestuelle qui l'accompagne, en se substituant à ces signifiés habituels, renvoient alors à une présence à l'inquiétante étrangeté bien propre à évoquer le monde de l'au-delà et sa puissance présupposée.

Cette perspective pourrait également éclairer le rôle joué par les masques dans certains rituels. En effet, si le masque - comme tout objet cultuel - est censé médiatiser les relations entre l'acteur rituel et les forces surnaturelles afin de produire un effet tangible, il ne doit pas moins préserver le caractère fondamentalement irreprésentable de ces entités dont est censée dépendre l'efficacité du rituel. L'invisibilité de ces forces est au fondement de la puissance et de la part d'impondérable de leur volonté qui leur sont reconnues. On ne peut donc les associer à une représentation univoque. Les divers phénomènes qui leur sont attribués sont autant de représentants qui témoignent de leur nature ubiquitaire.

Le masque participe à la mise en scène permettant de canaliser ces forces de l'invisible dans un temps et un espace donnés. Cependant, il ne peut en aucune façon prétendre les représenter à lui seul. Dans ce cadre rituel il est érigé en inducteur du mouvement qui témoigne de la réalité de leur intervention. C'est en tant que signifiant "dur" qu'il opère une disjonction entre l'identité et le mouvement de l'officiant qu'il recouvre en préservant son anonymat : le masque apparaît alors comme le signifiant du "signifié" correspondant au mouvement, à l'acte rituel, à qui il est difficile d'attribuer une signification univoque. Une fois le rituel achevé, l'acteur et le masque qui avaient été conjoints sont désunis, et le premier en retrouvant son identité perd son pouvoir sur le second qui regagne son statut d'objet. Hors du contexte cérémoniel, l'acteur et le masque sont isolés l'un de l'autre, et ils ne peuvent en aucun cas être confondus avec la force dont ils sont censés avoir été pour l'un le vecteur, pour l'autre le catalyseur, de l'intervention : c'est l'effet synergique résultant de leur combinaison dans un espace formel défini qui est à l'origine de la création d'une entité singulière agissante.

Ce point de vue permet d'affirmer le caractère indispensable du recours à des objets particuliers - fussent-ils réduits à des langues choséifiées - dans les rituels. Notre hypothèse est que l'introduction de ce pur signifiant opère une translation sur l'échelle des rapports entre signifiants et signifiés qui transforme les repères habituels de signification et conduit à une redéfinition, ou à une reformulation, des positions de chacun.

Marika MOISSEEFF

BIBLIOGRAPHIE

- ABORIGINAL ARTISTS AGENCY (The), 1983 : *Papunya. Peintures aborigènes du désert de l'Australie Centrale.*
Papunya : Aboriginal Artists Agency.
- BERNDT R.M., 1951 : *Kunapipi. A Study of an Australian Aboriginal Cult.*
Melbourne : F.W. Cheshire.
- 1952 : *DJANGGAWUL. An Aboriginal Religious Cult of North-Eastern Arnhem Land.*
London : Routledge and Kegan Paul.
- BOYER P., 1986 : "The 'Empty Concepts' of Traditional Thinking. A Semantic and Pragmatic Description".
Man n.s. 21 : 50-64.
- KEESING R., 1985 : "Conventional Metaphors and Anthropological Metaphysics : the Problematic of Cultural Translation".
J. of Anthropological Research 41 : 201-217.
- LEVI-STRAUSS CL., 1951 : "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss".
in M. Mauss, Sociologie et anthropologie., Paris, P.U.F.
- MOISSEEFF M., 1988 : *Rêve et rites chez les Aranda : une médiation opérée par un objet culturel, le Churinga.*
Maîtrise d'ethnologie, Université Paris X-Nanterre.
- MORTON J., 1985 : *Sustaining Desire. A Structuralist Interpretation of Myth and Male Cult in Central Australia.*
Thèse de Ph. D., A.N.U.
- MUNN N., 1970 : "The transformation of Subjects into Objects in Walbiri and Pitjantjara Myth,
in R. Berndt (ed) Australian Aboriginal Anthropology.
Nedlands : University of Western Australia Press.
- 1973 : *Walbiri Iconography.* Ithaca : Cornell University Press.
- MYERS F., 1979 : "Emotions and Self. A theory of Personhood and Political Order among Pintupi Aborigines".
Ethnos 7 : 343-70.
- ROHEIM G., 1976 : *L'énigme du sphinx.* Paris : Payot [1934].

- SALES A. (de), 1986 : *Actes et paroles dans les rituels schématiques des Kham-Magars*.
Thèse de 3^e cycle, Université Paris X-Nanterre.
- SPENCER B. et F. GILLEN, 1899 : *The Native Tribes of Central Australia*.
London : MacMillan.
- 1904 : *The Northern Tribes of Central Australia*. London :
MacMillan.
- 1927 : *The Arunta*. London : MacMillan.
- STREHLOW C., 1907-1921 : *Die Aranda - und Loritja-Stämme in Zentral-Australien*.
7 volumes. Francfort : J. Baer.
- STREHLOW T.G.H., 1968 : *Aranda Traditions*.
Melbourne : Melbourne University Press [1947].
- 1964a : "Personal Monototemism in a Polytotemic Community",
in E. Haberland, M. Schuster et H. Straube (eds). *Festschrift für A.E. Jensen*. Munich : Klaus Renner Verlag.
- 1964b : "The art of Circle, Line and Square", *in* R. Berndt (ed)
Australian Aboriginal Art. Sydney : Ure Smith.
- 1970 : "Geography and the Totemic Landscape in Central
Australia : A Functional Study", *in* R. Berndt (ed) *Australian
Aboriginal Anthropology*. Nedlands : University of Western
Australia Press.
- WARLUKURLANGU ARTISTS, 1987 : *Kuruwarri. Yuenduma Doors*.
Canberra : A.I.A.S.