

*Séminaire de recherche de Louis PERROIS*  
*Directeur de recherche à l'ORSTOM*

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 I**  
**1987-1988**

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

**Centre ORSTOM de Bondy  
70-74 Route d'Aulnay  
93143 BONDY Cédex**

**© ORSTOM PARIS Novembre 1988**

**Exposé 1. Lundi 7 décembre 1987 13 H**

**Louis PERROIS ORSTOM**

**Claude BAUDEZ CNRS**

"Actualité des arts africains, méso-américains et océaniens: expositions, publications, réunions scientifiques".

**Exposé 2. Lundi 14 décembre 1987 13 H**

**Nicole BOULFROY MNHN-MH**

"Introduction à l'art funéraire des Mahafale du Sud Ouest de Madagascar".

**Exposé 3. Lundi 4 janvier 1988 13 H**

**Louis PERROIS ORSTOM**

"Informatique et histoire de l'art: quelles perspectives méthodologiques?"

**Exposé 4. Lundi 11 janvier 1988 13 H**

**Christiane KOLM**

" Introduction à l'art des Lobi du Burkina-Faso"  
(Sans résumé).

**Exposé 5. Lundi 18 Janvier 1988 13 H**

**Pierre AMROUCHE**

"Objets et collections "d'art primitif" : réflexion sur les variations du goût de 1890 à nos jours".

**Exposé 6. Lundi 25 janvier 1988 13 H**

**Roger BOULAY MNAAO**

"Formes et significations de la statuaire néo-calédonienne".  
(*Congé d'hiver*)

**Exposé 7. Lundi 15 février 1988 13 H.**

**Carlo SEVERI CNRS.**

"La pictographie des indiens Kuna de la côte orientale de Panama : formes et significations".  
(Sans résumé)

**Exposé 8. Lundi 22 février 1988 13 H**

**Michel IZARD** CNRS

"*La voie des masques* de C. LEVI-STRAUSS :  
problèmes de méthode".

**Exposé 9. Lundi 29 février 1988 13 H**

**Frank HERREMAN** Etnografisch Museum, Anvers.

"Formes et significations des masques de bovidés  
chez les Mumuye de la moyenne Benue (Nigéria)."

**Exposé 10. Lundi 7 mars 1988 13 H.**

**Annie DUPUIS** MNHM - MH.

"Les serrures dogon (Mali) : sens et langage des  
formes".

**Exposé 11. Lundi 14 mars 1988 13 H**

**Etienne FEAU** Conservateur au Musée  
d'Angoulême.

"Réflexion à propos de la préparation d'une  
exposition d'art africain : *Les arts de la Côte  
d'Ivoire*, Paris, 1989".

**Exposé 12. Lundi 21 mars 1988 13 H.**

**Fabienne HULAK** psychanalyste.

"Arts visuels et psychanalyse : réflexion sur les  
conditions de la création plastique".  
(*Congé de printemps*).

**Exposé 1, 7 Décembre 1987**

**Actualité des arts africains, méso-américains et océaniens : expositions, publications, réunions scientifiques.**

**AFRIQUE NOIRE (L.P)**

- *Scultura Africana* , J. KERCHACHE, nombreuses illustrations noir et blanc et couleur, une carte, 309 pages, Villa Médicis Rome 1986.

Ce catalogue fut réalisé l'été dernier, à l'occasion d'une exposition organisée à la Villa Médicis, sur la sculpture africaine, du 07 mai au 15 juin, en hommage à André MALRAUX<sup>1</sup>

La première partie est consacrée à un entretien entre J.M. DROT le questionneur, et l'auteur, ce dernier rapportant ses expériences personnelles africaines et esthétiques, faisant abondamment référence à l'ouvrage que MALRAUX consacra à PICASSO : "La Tête d'Obsidienne", nombre des "mots" que l'Art Nègre suggéra au peintre étant repris. Il est insisté sur la personnalité de l'artiste africain, sur les conditions d'acceptation d'une œuvre finie, et sur l'appréciation du beau, concepts rarement soulignés dans les études ethnographiques. Il est insisté également sur l'absence d'une chronologie dans laquelle les arts classiques occidentaux s'inscrivent et qui fait totalement défaut aux arts non-occidentaux, dont l'âge est celui de l'humanité, et sur le phénomène de l'ignorance où sont plongés les non-initiés de l'existence d'un environnement sacré auquel appartiennent les pièces sculptées que, finalement, peu de personnes ont qualité pour approcher. Enfin, le sujet du Vaudou en R.P. du Bénin, est effleuré, après, comme l'affirme l'auteur : "deux années passées au cœur des sociétés secrètes" (p. 37), au cours desquelles il aurait été conduit par les féticheurs dans les temples les plus secrets, où des sculptures lui auraient été données.

La seconde partie du catalogue présente l'exposition en illustrations, chaque objet étant reproduit plusieurs fois (parfois sous le même angle?) et longuement décrit.

La troisième partie est celle qui fut consacrée à l'art Vaudou, de la R.P. du Bénin, où les statuettes, couvertes d'une croûte

---

<sup>1</sup>Commentaires extraits de la revue "Arts d'Afrique Noire".

sacrificielle et d'ajouts multiples, revêtent un caractère plus agressif que partout ailleurs en Afrique, même au Bas-Congo.

- *Le Congrès des cuillers*, Michel BUTOR, 114 pages, 45 illustrations noir et blanc, Musée Barbier-Mueller, Genève, 1986.

C'est un texte plein d'humour et de poésie que nous apporte ce catalogue destiné à commémorer l'exposition "Le Congrès des cuillers", réalisée par le Musée Barbier-Mueller de Genève au cours de cet hiver. Mais, si le texte déborde d'images sensibles et ravissantes, il s'attache aux meilleures illustrations qu'il est possible de réussir au niveau de l'impression, à partir des photos de P. A. FERRAZZINI qui ne sont pas moins empreintes d'une grande sensibilité, où l'ombre qui glisse sur les sujets les rend vivants et émouvants.

Un livre d'art que ce catalogue, qui peut s'offrir pour le plaisir et qu'on n'en finit pas de feuilleter, mais qui s'augmente pourtant du sérieux apport de l'ethnographie, à travers des objets-documents-œuvres d'art.

- *Perspectives, angles on African Art*, ouvrage collégial, introduction de Susan VOGEL, avec l'assistance de Polly NOOTER, 195 pages, 1 carte, 121 photos noir et blanc et couleurs, Center for African Art, New York 1987.

Par la beauté des sculptures reproduites dans ces pages, par l'originalité des idées exprimées par les participants et par la qualité de l'impression, ce livre-catalogue, édité à l'occasion de l'exposition dont il porte le titre, est important pour le monde des africanistes.

Du point de vue des illustrations, un fort pourcentage de pièces est inconnu; et c'est rassurant de constater qu'il est encore possible de réunir tant de chefs-d'œuvre inédits dans un ouvrage. Ceci prouvant la vitalité de l'Art Nègre. Les photos ont été soignées, les sculptures étant vues sous l'aspect le plus parlant.

Dans son introduction, S. VOGEL analyse les réactions des personnes interviewées, sélectionnées toutes parmi des personnalités de l'art et de la culture mais n'ayant pas spécialement de rapport direct avec l'art primitif. Certaines, de ce fait, au premier abord, ayant souhaité se récuser, arguant n'avoir aucune compétence pour choisir 10 objets dans un pool de photos et en discuter. Les interviews furent conduites par Michaël WEBER qui, en préliminaire, recueillit de ses interlocuteurs des confidences sur les

évènements qui les menèrent à leur actuelle activité d'art ou de culture, puis sur leur façon de "sentir" les sculptures auxquelles, brusquement, il se trouvaient confrontés.

L'une des phrases clefs fut indéniablement prononcée par l'écrivain James BALDWIN : "La forme et le contenu sont l'objet d'une bizarre dichotomie en Occident. Mais la forme *est* le contenu", que releva naturellement Susan VOGEL dans son introduction où elle présente, entre autres, des photos qui furent retenues par aucune des 10 personnes et qui le furent, par contre, par des collectionneurs que nous dirons "de métier".

Les ruptures qui se créent, d'un interlocuteur à l'autre, nous gênent un peu; mais l'introduction est là pour faire la synthèse qui eût peut-être été mieux placée en conclusion, à la fin de l'ouvrage, un avertissement aurait alors suffi en préambule.

- *Ethiopa, Vestiges de Gloire* , travail collégial, 80 pages, 63 illustrations noir et blanc et couleurs, 1 carte, Fondation Dapper 1987.

C'est le catalogue édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Fondation Dapper sur le thème des vestiges des royaumes et des empires qui firent la grandeur de l'Afrique d'antan.

Trois textes sont à souligner, qui explicitent la démarche de la Fondation : celui d'Ibrahima BABA KAKE où sont évoqués les grands moments des trois empires qui étendirent à tour de rôle ou concomitamment leur influence sur l'Afrique Occidentale : le Ghana, le Mali et le Songhay.

Puis Bernard de GRUNNE traite des figures équestres du delta intérieur du Niger, insistant sur l'emploi du cheval dans cette région de l'Afrique, sur l'identité ethnique de ces sculptures en terre cuite - exhumées au cours de recherches archéologiques- et sur leurs datations.

Enfin Etienne FEAU, conservateur au Musée Municipal d'Angoulême, consacre son texte aux témoignages de l'histoire précoloniale jetant la lumière sur ce que furent ces civilisations brillantes, qui depuis les périodes antiques ou médiévales, s'épanouirent, se succédèrent, disparurent ou se transformèrent, nous apportant, en illustration de leur haut degré de connaissance et de raffinement, la richesse incontestable des regalia : symboles du pouvoir, armes, parures, trônes..., mis à jours dans les chantiers ou détenus encore dans les collections publiques ou privées ou dans

les familles héritières d'un patrimoine qu'elles gardent de nos jours avec beaucoup de fierté.

- *L'Art Africain dans les Collections Publiques de Poitou-Charentes*, Etienne FEAU, 140 pages, 98 illustrations noir et blanc, 1 carte, Musée Municipal d'Angoulême 1987.

Depuis 1985, l'exposition, qui porte le titre de ce catalogue, circulait dans les différents musées concernés géographiquement, sans que le public puisse se référer à un texte. Voilà qui est fait!

Préfacé par Louis PERROIS, qui souligne le travail d'investigation d'Etienne FEAU dans les musées de Poitou et de Charente, ces pages montrent que les musées s'avèrent riches de témoignages culturels liés à l'Afrique Noire, grâce aux premiers voyageurs et explorateurs qui confièrent le produit de leurs collectes aux musées de leur région.

L'initiative d'E. FEAU avait pour but de faire un tour d'horizon complet des collections, dont certaines furent constituées dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle "en pleine gloire coloniale de la France". Niort, Châtellerauld, Poitiers, Angoulême, La Rochelle, l'île d'Aix, Saint-Martin de Ré, Rochefort..., se révèlent posséder tous des pièces dignes du plus grand intérêt, certaines pouvant réellement être gratifiées du titre de chef-d'œuvre. Il en est de même pour la documentation laissée par les donateurs, ô combien précieuse! lorsqu'elle s'attache aux pièces déposées.

Si les illustrations sont loin de présenter tous les objets conservés dans les musées recensés, elles sont choisies et de qualité. Les légendes sont aussi à vanter, qui fourmillent d'informations. En outre, le lecteur peut se familiariser avec ces institutions de province méconnues pour la plupart.

- *Nobili o Selvaggi? L'immagine dell' Africa nera e degli africani nelle illustrazioni europee dal Cinquecento al Settecento*, Ezio BASSANI, 32 pages, 37 illustrations noir et blanc, Centro Studi Archeologia Africana, Milan 1987.

Jusque vers la moitié du XV<sup>e</sup> siècle, la connaissance que le monde occidental possédait de l'Afrique dérivait des travaux d'HERODOTE, PLINE, MELA. Après les découvertes des navigateurs portugais et particulièrement le doublement du Cap de Bonne Espérance, en 1487 par Bartholomieu DIAS, l'Europe reçut des informations directes, généralement publiées dans les relations de



voyages que rédigeaient des hommes de science.

Certaines de ces œuvres étaient illustrées, mais le degré de fidélité des illustrations, eu égard à la réalité, s'avéra inférieur à la qualité des écrits, les gravures traduisant la connaissance erronée que les Européens possédaient de l'Afrique et des Africains.

Ce catalogue, paru à l'occasion de l'exposition "Nobili o Selvaggi?", présente une sélection de gravures imprimées entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, dans les premières relations des voyageurs - le premier ouvrage étant celui que rédigea Filippo PIGAFETTA : "Relazione del Reame di Congo et delle circonvicine contrade"- et qu'exposa le Centre d'Etudes d'Archéologie Africaine.

Ces images, copiées pendant des siècles, montraient des Africains, leur cadre de vie, leurs habitations, la flore, la faune et des séquences de la vie quotidienne selon des stéréotypes irréels, démontrant que les artistes n'avaient aucune notion des lieux, des hommes et des choses qu'ils représentaient à partir des modèles du monde classique que de la Renaissance. Ils avaient tendance à embellir la mise des nobles et des autres acteurs qu'ils mettaient en scène, à amplifier les décors ou à dramatiser l'atmosphère des rites en accomplissement. De même, sur les premières gravures, les traits des personnages n'avaient rien de négroïde, l'attitude des autochtones étant toujours pleine de noblesse, comme l'étaient dans les académies celles des statues antiques.

Si Ezio BASSANI attribue ces "déformations" à un racisme caractérisé, nous les attribuons plus volontiers à l'ignorance et surtout à l'influence de la religion catholique, pour la raison que le style tend à magnifier et non à dégrader.

- *Variations plastiques, sculptures africaines de la collection Justin et Elisabeth LANG*, Jacqueline FRY, 64 pages, 65 illustrations, Agnes ETHRINGTON Art Centre, Kingston 1987, texte anglais/français.

C'est la deuxième fois que la collection de Justin et Elisabeth LANG est exposée à l'Agnes ETHRINGTON Art Centre auquel elle fut donnée. Et ce catalogue, rédigé par Jacqueline FRY, nous livre une interprétation de l'art de l'Afrique Noire à travers l'optique occidentale. Un excellent travail où l'auteur, tant dans son texte que dans ses notes, pose certains des problèmes sur lesquels réfléchissent, depuis des décennies, bien des chercheurs africanistes; celui de la *mobilité des objets rendue facile par la perméabilité des frontières*; celui de la *variation plastique qui*

*découle du premier problème; celui de la fonction qui absorbe l'expression plastique et dicte parfois les modèles; celui de l'unité existant entre les stimulations contextuelles et artistiques.*

Les groupes d'objets que J. FRY a rassemblé, servent de support à ses démonstrations. Ils sont d'ailleurs là davantage pour satisfaire cette démarche que pour leur valeur esthétique, ce que Robert SWAIN précise dans son avant-propos.

Une innovation dans ce catalogue : la façon de présenter les sculptures en illustration à l'aide d'extraits de publications fournissant des informations d'ordre circonstanciel des plus précieuses. On est loin des sempiternelles légendes privant le lecteur de l'essentiel.

Nous terminerons sur quelques lignes puisées au texte de Jacqueline FRY; "Si, nos séries de sculptures étant coupées de leur contexte originel de façon dramatique et ne nous donnant recours qu'à un contexte littéraire, nous persistons à les regarder dans le but essentiel de reconnaître l'effort imaginaire de leurs producteurs, c'est que nous croyons qu'elles manifestent les signes d'une aventure esthétique et que cette aventure reste partageable" (p. 11).

- *Un Cappuccino Nell'Africa Nera Del Seicento*, Ezio BASSANI suivi de II "Selvaggio" e la Cultura europea des Seicento, Giuseppe Pirola et d'une Notice relative à l'inventaire ethnographique des dessins du manuscrit, A. MAESEN, 111 pages, 96 illustrations noir et blanc et couleurs, 1 carte, *Quaderni Poro*, Milano 1987.

Un superbe travail qui nous livre ici E. BASSANI -passionné de l'histoire du royaume de Kongo- qui tente une analyse de l'ouvrage du père CAVAZZI : "Relation Historique de l'Ethiopie Occidentale", à partir d'un manuscrit découvert en 1969, dans lequel figurent 33 planches dessinées à l'encre et coloriées. Dessins naïfs et pleins du charme que leur confère cette naïveté, nous forçant à penser à l'imagerie populaire. Mais ces dessins regorgeant de détails relatifs aux mœurs, au vêtement, à la parure, aux armes, aux outils et aux instruments de musique et qui furent repris par des graveurs chargés d'illustrer les différentes éditions qui parurent, entre autres, en italien et en français.

Dans la première partie de son travail, E. BASSANI établit la biographie du frère CAVAZZI qui passa dix-sept années de son apostolat au Congo, en Angola et au Matamba. Puis, dans la seconde

partie, il entreprend une description minutieuse des illustrations, les rapprochant des anecdotes du texte édité à Bologne, en 1687, ainsi que des gravures.

Dans son analyse, E. BASSANI en vient à jeter un doute sur l'épopée des "cruels et sanguinaires" Jaga dont les méfaits auraient été soit amplifiés, soit inventés de toutes pièces dans le but d'alarmer le Saint-Siège et le roi du Portugal et d'obtenir ainsi davantage de prêtres et de militaires. Nous supposons que l'auteur poussera ses travaux pour étayer sa thèse; mais si tel est le cas, il faut reconnaître que cette "désinformation" fut reprise et soutenue par plusieurs générations de chercheurs.

Malgré tout, pour les ethnologues, l'examen des dessins et des objets y figurent, et les comparaisons possibles s'établissent avec des objets récoltés *in situ* et documentés, suffisent à entourer d'un halo de crédibilité ces planches remarquables pour le talent du dessinateur et pour son sens profond d'observateur.

Il reste à plaquer une identité sur ces pièces; et là se présentent, pour les auteurs (BASSANI et MAESEN) quatre origines possibles : Kongo, Mbundu; Tshokwe et Pende; et surgissent les difficultés. Si, par exemple, la hache à lame en arc de cercle dessinée par CAVAZZI s'apparente au type pende ou wongo, elle ressemble également à un type de hache téké; et l'on sait que des guerriers téké servaient dans les armées du roi de Kongo.

Une chose nous a surpris : les auteurs semblent n'avoir pas accordé autant d'attention qu'il aurait fallu, quant à l'origine des dessins ornant le trône du roi forgeron (pl. 7 et 20), le tissu présenté au notable (pl.17), le coffre du *nkisi* (pl. 23), le pagne de la reine Nzinga et son trône (pl. 26), de même que le pagne du notable (pl. 17) et celui du prêtre (pl.33) qui sont des thèmes essentiellement Kongo, même si certains motifs furent empruntés par d'autres ethnies plus tard.

Peu d'importance nous paraît aussi avoir été accordée aux tambours des pl. 1 et 25 dont la forme fuselée est caractéristique du tambour mâle du *Ndungu* que nous avons vu battre chez les Vili (le tambour femelle, plus grand dans ses dimensions, n'étant battu qu'au cours des cérémonies d'initiation, lors des procès importants et pour l'enterrement des notables). Ce qui permet de penser que ces musiciens sont des Bakongo.

Quant au musicien de gauche, de la pl. 19, dont la coiffure est rapprochée en illustrations 25 et 26 d'une coiffure pende, de telles

coiffures se trouvent ailleurs et pas seulement en Afrique Centrale, comme le précise A. MAESEN, mais aussi chez les Dondo et Kamba, populations septentrionales du royaume de Congo, et peut-être en d'autres groupes Kongo.

Quoi qu'il en soit, ce travail d'E. BASSANI nous a passionné, et c'est une excellente initiative de l'Association Poro que de l'avoir édité.

- *Musée des Arts Africains et Océaniens*, Guide : *Histoire, Aquarium, Afrique*, H. MARCHAL, C. BOUCHE, M. HIGNETTE & C. NOLL, 144 pages, 102 illustrations, 1 carte, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987.

Rarement catalogue permanent de musée fut si bien conçu. Le public, habitué aux plaquettes maigres et "passe-partout", trouve avec ce guide l'équivalent des catalogues publiés à l'occasion des expositions temporaires : de bonnes illustrations des légendes parfaitement documentées, à défaut, évidemment, d'un thème qui cède ici place à une incitation à la visite du musée, à des textes traçant l'historique à la fois de l'édifice et des collections et qui permettent au visiteur de se faire une idée sur la nature des civilisations dont il va un instant côtoyer les témoignages artistiques.

La première partie est consacrée au palais proprement dit, qui fut d'abord notre Musée des Colonies, dont les murs, à l'ombre d'une sorte de déambulatoire, se couvrent des bas-reliefs d'Alfred JANNIOT. Que de fois, enfant, lorsque mon père m'amenait voir les "fétiches", n'ai-je rêvé devant cette immense mise en scène où des chasseurs d'hippopotames, qui faisaient fuir de gracieux pique-bœufs, rivalisaient d'audace avec des piroguiers se jouant des tourbillons. Ce musée, rien que par le spectacle qu'il offrait à l'extérieur, incitait au voyage. Je me souviens encore du silence respectueux qu'on marquait en visitant le salon de LYAUTEY, et celui du Ministre. Les fresques, le mobilier sont décrits dans ces pages et conduisent à la présentation de l'aquarium tropical, dont les collections vivantes tendent de présenter des animaux en rapport avec les autres sections d'art plastique.

La troisième partie, la plus importante, concerne les œuvres d'art de l'Afrique Noire, d'abord telles qu'elles furent exposées depuis le début du fonctionnement du Musée, puis dans le contexte actuel, selon le classement géographique classique partant de l'Afrique de l'Ouest, en passant par l'Afrique Centrale, le Zaïre, pour finir aux régions méridionales (l'Afrique du Sud et la façade orientale étant peu représentées).

D'autres guides sont logiquement attendus qui couvriront les civilisations du Pacifique, du Maghreb.

- *African Art in the Cycle of Life* , Roy SIEBER & Roslyn Adeline WALKER, 155 pages, 1 carte, 134 illustrations noir et blanc et couleurs, Smithsonian Institution, Washington 1987.

C'est le catalogue qui sert à présenter l'exposition *African Art in the Cycle of Life*, organisée à l'occasion de l'ouverture du Musée National d'Art Africain à Washington [septembre 1987].

Comme nous l'avons expliqué, dans le texte relatif aux expositions, Roy SIEBER a souhaité dans ses lignes -et à travers les objets sélectionnés- attirer l'attention du public et du lecteur sur l'importance culturelle des sculptures de l'Afrique Noire espérant que les diverses utilisations et significations se feront ainsi comprendre. De même, il souhaite rendre évident le lien qui mêle intimement le contexte et l'esthétisme. C'est d'ailleurs de la notion d'esthétique dont il disserte longuement, tentant d'analyser le cheminement psychologique et intellectuel de l'artiste africain confronté à cette notion.

Le corps de ce catalogue est divisé en sept chapitres. Le premier: *Continuity*, développe cette idée de la pérennité des sociétés par le mariage et la maternité; la *Transition* met en relief l'initiation des jeunes et le changement de statut; *Toward a secure world* (pour un monde meilleur) conduit le lecteur à travers la magie, découvrant les rites agraires, la divination et ses implications politiques ou thérapeutiques; *Governance* ( le gouvernement) et ses regalia et autres effigies commémorant les ancêtres qui furent détenteurs d'une charge; *Status and display* (le statut et ses insignes), qui complète le chapitre précédent, montre des œuvres où le décor s'impose avec ostentation, les matériaux s'ennoblissant (or, ivoire) et les couleurs réhaussant les personnages; avec *Imports*, Roy SIEBER ne veut pas négliger l'impact de l'apport extérieur, celui de l'Islam, d'abord, puis celui du monde occidental, que les artistes de l'Afrique subsaharienne surent "digérer" puis intégrer à leurs systèmes philosophiques et religieux; enfin, *Departure* (la mort), l'ultime passage, celui qui permet d'accéder au monde des ancêtres en attendant la résurrection. Là, le culte des ancêtres est souligné à travers ses statues et ses reliquaires mais aussi avec ses poteaux funéraires, ses figures d'autels, son mobilier funéraire et ses masques qui escorteront le défunt jusqu'à la tombe.

Roy SIEBER conclut par un texte de Van GENNEP, écrit en 1908 : "Pour le groupe, comme pour l'individu, la vie en elle même, signifie être séparé puis réuni, changer de forme et de condition, mourir et renaître. Elle est d'agir et de cesser d'agir, d'attendre, de se reposer puis d'agir à nouveau mais dans une voie différente. Et se présentent toujours de nouveaux seuils à franchir : ceux de l'été et de l'hiver, d'une saison ou d'une année, d'un mois ou d'une nuit; ceux de la naissance, de l'adolescence, de la maturité et de la vieillesse; ceux de la mort et de l'au-delà - pour ceux qui y croient (*The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 1960)".

- *Carnets du Congo, voyage avec GIDE* , Marc ALLEGRET, 295 pages, 16 photos noir et blanc, 1 carte, Presses du CNRS 1987.

Les africanistes ont en mémoire -et dans leur bibliothèque- les deux volumes laissés par André GIDE : *Le Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, écrits à la suite d'un voyage effectué au Congo et au Tchad, en 1925-26, poussé par l'importance qu'il donnait alors aux questions sociales. Dans ses deux ouvrages, GIDE s'en prend aux grandes compagnies dont les méthodes d'exploitation font fi des règlements administratifs et peu de cas de la liberté et de la vie des hommes. Lorsqu'il s'emploie à son projet, l'auteur des *Faux Monnayeurs* se tourne vers Marc ALLEGRET, étudiant à Sciences-Po., auquel il porte grand intérêt, pour lui proposer la charge de son secrétariat, proposition que le jeune homme accepte d'emblée.

Pendant 10 mois, Marc ALLEGRET, à l'instar de GIDE, tient son journal de voyage, en dehors de toute prétention littéraire, et s'initie au métier de photographe et de cinéaste, s'intéressant de près au monde autochtone, aux mœurs observées.

Dans un style privé de toute affectation, où tout ce qui est dit semble indispensable, l'auteur de ces carnets raconte chaque journée, chaque événement. Les petites choses ne sont pas banales; et les descriptions qu'il nous donne des hommes et de l'entour dénotent une qualité d'observateur digne des ethnologues de profession.

Le journal s'achève par une lettre de Marc ALLEGRET à Jean SCHLUMBERGER dans laquelle il dénonce les exactions commises par la C.F.S.O., entre autres compagnies, qui condamnait aux travaux forcés les populations de régions entières pour exploiter le caoutchouc.

Les illustrations, trop peu nombreuses, sont franchement belles, elles ont été sélectionnées dans le fonds récemment exposé au

Musée des Arts Africains et Océaniens de Paris.

- *Weaving in Africa, South of the Sahara*, Karl-Ferdinand SCHÄDLER, 416 pages, 700 illustrations noir et blanc, 150 planches en couleurs, 25 dessins, 10 cartes, Panterra Verlag, München 1986.

Le tissage, longtemps considéré comme marginal dans l'ensemble des productions artistique d'Afrique Noire, a été porté au goût du jour à la fois par des expositions récentes de grand standing, et par des publications où furent mises en exergue les qualités réelles des travaux des tisserands.

Avec son ouvrage, richement documenté, Karl-Ferdinand SCHÄDLER tente d'apporter toute la lumière sur l'histoire des matières, sur la technique et sur la répartition géographique des diverses sortes de métiers à tisser.

Bien que considéré hors de son contexte ethnographique, chacun des thèmes a été entièrement pensé selon les facteurs historiques ou les critères techniques.

Les produits manufacturés furent définis selon leur distribution et leur identité culturelle et ethnique, des traditions de tissage individuelles étant cernées, et, pour quelques cas, rassemblées en un système culturel plus large. Il fût même possible à l'auteur de préciser les détails permettant de déterminer l'origine et la circulation de tissus d'ateliers isolés.

Ayant débuté ses recherches en 1964, K.F. SCHÄDLER s'est appuyé sur ses observations personnelles et sur les archives muséographiques et photographiques qu'il put approcher en Afrique, en Europe et aux U.S.A. Il essaye, pour la première fois, d'attirer l'attention sur la situation de ces artisans tisserands, sur leur histoire, sur leur formation professionnelle et sur leur statut au sein de l'économie. De même, il rapporte le résultat de ses investigations sur l'origine du tissage et sur le développement du métier à pédales.

De nombreux anciens documents sont reproduits, ainsi que des photos contemporaines, permettant d'établir des comparaisons entre les diverses techniques et qualités de produits finis.

Ce livre, paru d'abord en anglais, est attendu dans ses versions allemande et française.

- *Patterns of life , West african strip-weaving traditions*, Peggy S. GILFOY, 95 pages, 4 cartes, 64 illustrations noir et blanc et couleurs, 7 dessins, National Museum of African Art, Washington 1987.

C'est un des catalogues qui accompagnent l'inauguration du National Museum of African Art de Washington.

Comme le dit Peggy GILFROY, dans sa préface, si les Africains utilisent de longue date, dans la vie quotidienne, les tissus fabriqués industriellement, la plupart des ethnies continuent de penser que les tissus sont l'expression de valeurs culturelles, et que les grands événements : mariage, cérémonies rituelles, funérailles, etc., requièrent le port de vêtements appropriés. Elle ajoute que le textile, peut-être davantage que toute autre forme artistique, est le reflet de la culture d'où il vient.

La technique est étudiée à partir des métiers utilisés en Afrique occidentale, de la matière première et de la production (donnant de longues bandes étroites qui seront assemblées côte à côte). Elle est située historiquement, à partir de la mythologie et des recherches archéologiques, les thèmes décoratifs d'origine ou d'emprunt (par la circulaire de produits finis) étant évoqués.

Enfin, l'auteur étudie plus particulièrement l'art du textile chez les Ashanti et Ewe, les tissus de cette région s'avérant particulièrement riches, tant au niveau de la qualité de la fabrication qu'à celui des dessins et des teintes. Les modes d'utilisation, et la signification des motifs et des combinaisons, en fonction du symbolisme des couleurs, sont placés dans leur contexte historique, politique et social.

Suit le catalogue de l'exposition abondamment illustré et dont les légendes sont parfaitement documentées.

- *Vigango, Commemorative Sculpture of the Mijikenda of Kenya*, Ernie WOLFE, 79 pages, 63 illustrations noir et blanc et couleurs, 2 cartes, William College Museum of Art, Williamstown 1986.

Comme le souligne Roy SIEBER, dans l'avant-propos, ce catalogue célèbre les planches-stèles (*vivango*) des Mijikenda du Kenya, qui ont pour fonction de commémorer les défunts importants de la société *gohu*, défunts dont les esprits signalent, aux membres vivants de la famille, qu'ils seraient grandement honorés si on voulait bien leur consacrer l'une de ces planches.



Ces *vivango* (sing. *kigango*), étroites lames de bois pouvant mesurer près de deux mètres de hauteur, ornées sur leur périmètre de frises géométriques et d'un visage rond, aux traits incisés, sur la partie supérieure sont plantés, non pas sur les tombes, mais dans une dépendance du village, à l'ombre de la case où les hommes se réunissent, chaque jour pour parler des problèmes de la communauté.

Les aspects religieux, magiques, sont évoqués par l'auteur, qui nous livre l'une des plus belles photos que nous ayons vues d'artistes au travail, dans l'ombre protectrice du feuillu qu'éclaire, en contre-jour le soleil couchant (p. 46). Son texte est précédé d'une analyse de Roy SIEBER qui tente d'expliquer l'évolution du style à travers l'interaction de cultures disparates venues du Nord ou de l'Océan Indien, cette partie de l'Afrique ayant été visitée très tôt par les commerçants de toutes nations.

Le travail est étudié dans sa totalité, de l'abattage de l'arbre à la finition des frises géométriques, généralement en dents de scie, qui rappellent le tatouage corporel.

- *Zaïre, Meisterwerke afrikanischer Kunst*, Hans-Joachim KOLOSS, 86 pages, 9 planches couleurs, 42 illustrations noir et blanc, 1 carte, Staatliche Museum, Berlin 1987.

Ce catalogue couvre une exposition consacrée au Zaïre et qu'organisa l'été dernier le Museum für Völkerkunde de Berlin.

Une assez longue introduction de H.J. KOLOSS permet de se familiariser avec l'histoire et la culture des peuples du Zaïre. Puis il traite des premiers contacts qui s'établirent entre l'art africain et l'Europe, de l'interprétation qu'en firent les Européens et du "malentendu" qui en découla. Il met en relief les valeurs formelles, symboliques qu'imposent mythe religions et magie et se penche sur l'esthétique et sur l'influence que l'art de l'Afrique Noire eut sur les artistes européens.

Les illustrations en couleurs sont superbes, celles en noir et blanc reprennent les photos du catalogue du musée : *Westafrikanische Plastik* en 4 volumes, paru en 1965.

Les légendes sont actualisées, compte tenu des publications récentes, et font une large place aux informations ethnographiques. De plus, les dates de collecte et le nom des récolteurs sont fournis.

- *Zaïre -Masken Figuren*, Bernhard GARDI, 111 illustrations noir et blanc, 3 cartes, 126 pages, Museum für Völkerkunde, Bâle 1986.

Ce catalogue fait l'inventaire d'un certain nombre de sculptures du Zaïre, de la R.P. du Congo et d'Angola, parmi les meilleures que conserve le Museum für Völkerkunde de Bâle, en Suisse.

L'auteur brosse le panorama historique du Bas-Zaïre où s'épanouit le royaume de Kongo et passe en revue l'art de cette région, consacrant un long passage aux fétiches à clous *nkonde* ainsi qu'aux *nganga* manipulateurs des forces invisibles dont les *nkonde* sont investis. Puis il présente plus spécifiquement les populations Bembe et Téké, ces derniers n'appartenant pas au bloc Kongo.

Il n'y a rien à redire sur la sélection des objets illustrant ces pages. Les photos sont claires et les œuvres de qualité. Certaines des illustrations montrent des pièces *in situ*.

Suivent les chapitres Kwango-Kwilu et Kwilu-Kasaï où sont mis en exergue les peuples Yaka et Pende. Les pièces, parmi lesquelles se sont glissées des sculptures Sosso, sont réhaussées de photos de terrain puisées dans les archives du Musée Royal de l'Afrique de Tervuren. Là encore, l'esthétique présida à la sélection.

Le chapitre suivant est consacré aux Kuba, dont l'abondante production de sculptures sur bois, de tissages (célèbres velours), de vanneries et de perlages ont largement contribué à l'enrichissement de l'Art Nègre. Là, sans doute plus qu'ailleurs, la symbolique idéogramme s'impose.

Le catalogue s'achève sur le chapitre des Luba, Songye, Salampasu et Tshokwe. Les royaumes sont décrits brièvement et les collections sont certainement moins étoffées pour les parties précédentes.

- *Dessins Shoowa, Textiles africains du Royaume Kuba*, Georges MEURANT, 206 Pages, 102 illustrations couleurs, 36 photos noir et blanc, 2 cartes, 31 planches, Crédit Communal de Belgique 1986.

Ce merveilleux catalogue est ce qui reste de l'extraordinaire exposition organisée l'été dernier par le Crédit Communal de Belgique, à Bruxelles, au passage 44. Si cette manifestation, qui regroupa plus d'une centaine de velours du Kasaï, reçut l'accueil enthousiaste qu'elle méritait, il faut que ce catalogue reçoive le

même hommage, les africanistes de tous horizons y trouveront leur compte.

Georges MEURANT s'est consacré à l'étude du dessin Shoowa depuis six ans, tentant d'en comprendre la forme, les caractéristiques, l'évolution, les combinaisons, en un mot : la remarquable *invention plastique* qu'il représente. Il réunit là, en 31 planches, plus de 1 000 dessins, à travers lesquels il décompose les constructions, isole les éléments qui lui semblent être les prototypes, analyse les stylisations, va du signe premier au plus raffiné, suit la dynamique évolutive du dessin, détermine des structures... Il évoque la fonction des signes, précisant : "il n'est jusqu'au plus petit dignitaire qui ne soit signalé par un objet, une plume, ou sa représentation. Les symboles du pouvoir royal ont été jadis des objets naturels" (p.127). Puis il analyse la vision du tracé, mettant en relief le fait que "l'œil voit ce qu'il cherche dans les dimensions qui lui sont familières et (dans) les contrastes connus au sein d'un univers de perfection clos" (p. 131).

L'auteur dresse l'inventaire des techniques et des supports, car aux trames tissées s'ajoutent les cloisons d'habitations, les récipients sculptés dans le bois, ceux qui sont tressés et l'épiderme humain. Mais la matière la plus abondante est fournie par le tissage.

Un travail capital que nous livre Georges MEURANT, même si nous ne sommes pas d'accord avec lui, lorsqu'il traite des influences que les thèmes africains subirent à travers les thèmes européens : "le dessin européen se greffe sur un dessin africain préexistant, puis le dessin africain réduit le dessin européen à un vocabulaire de signes très archaïques, en un mouvement de retour qui s'accompagne d'un mouvement de création prospective usant des structures européennes dans l'édification d'un nouvel ensemble africains" (p.113). De telles théories n'ont jamais été démontrées, beaucoup se sont avérées injustifiées. En tout cas, les Shoowa, et autres Kuba, qui demeurèrent isolés du monde européen jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'ont certainement pas puisé leur inspiration sur les vêtements liturgiques ou sur les émaux de l'héraldique médiévale. Pourquoi ne pas vouloir reconnaître un phénomène de convergence?

- *Arts Anciens du Cameroun* , Pierre HARTEK , 378 illustrations noir et blanc, 35 planches couleurs, 374 pages, Editions Arts d'Afrique Noire 1986.

Ce livre était certainement l'un des plus attendus qui soient. L'art ancien du Cameroun, et plus précisément des territoires du

Grasland , si connu, si apprécié n'avait encore jamais été étudié de façon systématique. Seules, quelques études, dont les plus sérieuses sont des catalogues d'exposition, avaient été livrées aux africanistes.

Le travail de Pierre HARTER est la synthèse des connaissances actuelles, enrichie d'informations originales abondantes, recueillies sur place depuis l'époque coloniale. Le texte est dense, mais d'une approche facilitée par un index et une carte détaillés. De nombreuses illustrations sont inédites, prises *in situ*, surtout à l'heure de l'implantation de l'administration allemande, au début du siècle.

Une longue introduction expose l'aspect du pays, son organisation sociale et politique et son histoire. La seconde partie traite des objets de l'art plastique et de leur utilisation politico-rituelle. La troisième partie passe en revue les différents royaumes et l'activité de leurs ateliers; enfin le dernier volet porte sur les mouvements de styles. En conclusion, viennent des considérations portant, entre autre, sur la relation des objets d'art avec la royauté et sur leur commercialisation.

L'iconographie, avec ses 413 illustrations noir et blanc et couleur, est importante. Si certaines œuvres sont déjà connues, parce que situées au niveau des chefs-d'œuvre -mais comment ne pas les montrer?- beaucoup d'autres sont absolument inédites et visibles là pour la première et dernière fois, puisque beaucoup d'entre elles furent détruites, lors des incendies criminels de 1968.

Les photographies de terrain, prises par l'auteur, ou sélectionnées dans les photothèques anciennes, si elles ne sont pas de la meilleure qualité, nous font prendre l'exacte mesure du faste des chefferies de jadis ainsi que celle du talent de ces grands artistes que furent les sculpteurs du Grasland.

- *La voie des Ancêtres* , travail collégial, 88 pages, 30 illustrations couleurs, 50 illustrations noir et blanc, 1 carte, Fondation Dapper 1986.

Ce catalogue remplit une double fonction; d'une part, il présente l'exposition "La Voie des Ancêtres", avec d'excellentes illustrations de pièces de la région Congo-Gabon, organisée par la Fondation Dapper et, d'autre part, donne le compte-rendu de la table ronde qui s'est tenue, à la Fondation, à la suite de l'exposition : "Figures de reliquaires dites Kota", montrant les œuvres, alors retenues, de face et de dos, palliant ainsi l'absence d'une plaquette ou d'un catalogue d'accompagnement vivement ressentie par les visiteurs.

Dans son introduction, Jean-Louis PAUDRAT met l'accent sur les préoccupations esthétiques sociales et historiques ayant engendré l'initiative des deux premières expositions réalisées par la Fondation Dapper. Les données artistiques (description des figures de reliquaires dites Kota) étant posées, il attire l'attention sur le fait qu'en l'absence d'informations fiables, quant aux courants migratoires qui se sont opérés au Gabon depuis des siècles (certainement avant le XVIII<sup>e</sup> siècle), l'interpénétration des styles "rend difficiles le repérage des premiers foyers stylistiques et l'analyse des conditions historiques qui président aux emprunts et aux influences". Plus loin, il ajoute "Typologie des œuvres et séquences chronologiques ne sont pas encore clairement articulables, (...) la priorité historique d'un style sur un autre ne peut être affirmée avec une absolue certitude". Il conclut sur l'importance du culte des ancêtres chez les populations concernées. Suit le catalogue de l'exposition, les illustrations en couleurs superbes, dues à Gérald BERJONNEAU.

La seconde partie de cette publication concerne l'examen scientifique des figures de reliquaires dites "Kota" : la première portant sur l'analyse du laiton par spectrographie de masse à étincelles, effectuée par le Centre d'Etudes Nucléaires de Fontenay-aux-Roses sur treize échantillons, qui confirment, dans une large mesure, l'origine des métaux utilisés pour les pièces anciennes.

La seconde analyse a porté sur les bois, la troisième sur l'examen des ossements et autres objets contenus dans les reliquaires, à l'aide des rayons X, surtout. Celle-ci faisant ressortir la présence, quasi générale, d'ossements humains, le plus souvent des crânes, ou des fragments de crâne et des maxillaires.

Suivent des commentaires relatifs à la sélection des pièces présentées lors de l'exposition "La Voie des Ancêtres", puis les considérations de Colette NOLL sur les statues reliquaires Ambété du Musée des Arts Africains et Océaniens, l'identification de quelques artistes d'origine Wumbu, Tsangui, Nzabi, Obamba et Ndassa, la conclusion de la *table ronde* organisée par la Fondation Dapper et, pour finir, la présentation recto et verso des figures dites Kota, réunies à l'occasion de la précédente manifestation.

Nous formulerons une critique : la succession des chapitres et leur contenu ne peuvent vraiment être appréciés que par les spécialistes. Il eut été souhaitable de rendre les choses plus claires, de les lier entre elles et de préciser que la série des photos situées à la fin avait pour but de présenter la précédente exposition.

- *Tabwa, Tervuren 1986* , Huguette Van GELUWE, 101 pages, 78 illustrations, noir et blanc, M.R.A.C. Tervuren 1986.

Ce catalogue est le complément de "*The Rising of a New Moon*", le catalogue de l'exposition Tabwa qui fut présentée de janvier à août 1986 aux U.S.A. (Washington et Ann Arbor), couronnant l'immense travail d'Allen F. ROBERTS et d'Evan M. MAURER dont nous avons parlé dans les deux précédents numéros.

Huguette Van GELUWE dresse l'historique des collections ethnographiques Tabwa, léguées au M.R.A.C., par la veuve du Général STORMS, selon la volonté de ce dernier, collections constituées entre 1882 et 1885 par les membres de l'Association Internationale Africaine, dont STORMS faisait partie, lors de la pénétration qui devait placer les territoires de la rive occidentale du lac Tanganyika sous le contrôle de l'Etat Indépendant du Congo.

Elle insiste sur le phénomène d'acculturation, dont l'art Tabwa aurait fait l'objet, surtout dû au complexe ethnico-culturel des Luba-Hemba, dont les peuples voisins auraient emprunté les coutumes ostentatoires.

Puis elle fait une analyse de l'art plastique, reconnaît qu'un certain nombre de sculptures peuvent être considérées comme représentant le style nucléal Tabwa, que la structure des corps et des visages, que les tatouages, etc., "trahissent un ensemble de normes assumées collectivement par un groupe déterminé" (p. 11). L'emprunt, l'influence, auraient-ils agi après que ces œuvres fussent sculptées?

H. Van GELUWE ne néglige pas les autres produits de l'art de l'auto-embellissement et dresse l'inventaire de l'exposition, différente de ce qu'elle fut aux U.S.A., beaucoup de pièces de collections privées ayant été écartées pour, nous fut-il confié officieusement, des questions d'assurance. Par contre, nombre de témoignages de la culture matérielle, conservés au M.R.A.C., sont venus élargir l'horizon de la précédente exposition. L'idéal eut été de voir la manifestation de Washington puis celle de Tervuren. Ceux qui n'ont pu faire les deux peuvent, en consolation, se procurer les deux catalogues.

- *Les Chefs-d'Oeuvre de l'Art Gabonais au Musée des Arts et Traditions de Libreville* , Louis PERROIS, 154 pages, 16 illustrations couleurs, 32 noir et blanc, 1 carte, Rotary-Club de Libreville, 1986 (texte en français et en anglais).

Ce catalogue actualise le précédent, paru en 1969 sous l'égide de l'ORSTOM, avec pour même auteur : Louis PERROIS. A cette différence près que ce nouvel ouvrage se consacre uniquement aux masques, aux statues et aux éléments sculptés de la sculpture gabonaise contemporaine, à l'exclusion de la préhistoire et du mobilier domestique.

On mesure l'évolution des collections, à la fois grâce aux missions de collectes, aux acquisitions et aux dons; mais on mesure également la qualité artistique des œuvres conservées désormais dans le musée que le Gabon s'est donné les moyens de mettre sur pied, en sollicitant la générosité des grandes compagnies chargées d'exploiter ses ressources naturelles. On peut légitimement penser que voilà des bénéfices judicieusement employés.

Louis PERROIS brosse un tableau rapide de l'histoire, du pays, de ses hommes, il s'attarde sur les créations plastiques et sur les différents centres de styles, faisant le point sur l'évolution des rites et des formes sculptées qui y étaient attachées, certaines étant totalement disparues.

Il insiste, dans son introduction, sur le fait qu'à "travers quelques objets, ce sont les civilisations qui échappent à l'oubli : les hommes, les femmes, les "nganga" chefs d'initiation, les grands conteurs, les guerriers redoutables des migrations anciennes, les villages d'autrefois, les danses, les musiques, toute une foule vivante, le Gabon millénaire qui resurgit".

- *L'Art du laiton chez les Dan et les Guere-Wobe de la région du Haut-Cavally (Côte-d'Ivoire- Liberia)*, Elze BRUYNINX, 316 pages, 129 illustrations noir et blanc, 1 carte, Africana Gandensia 2, Rijksuniversiteit, Gent 1986.

Disons brièvement, qu'Africana Gandensia est une publication du département Afrique de la faculté de Philosophie et Lettres de l'université d'Etat de Gand (Belgique). La série créée comprend des contributions dans le domaine des sciences humaines, le volume I ayant été consacré à trois aspects de l'art de l'Afrique de l'Ouest : les jumeaux et le serpent chez les Dan, de P.J. VANDENHOUTE, la fonction de la sculpture chez les Baga, Nalu et Landuman, de G. Van GEERTRUYEN, et *Some aspects of the wood sculpture of the Central Northern Igala*, de M. Van de VELDE-CAREMANS.

Le volume II est celui que nous présentons, et le volume III, à paraître, portera sur le *sigi* des Dogon, une étude de Dirk VERBOVEN publiée en anglais.

Si, comme le soutient Elze BRUYNINX, ni les Dan, ni les Guere-Wobe ne possédaient la technique de l'alliage des métaux, le laiton ayant été connu par importation, l'étude des arts plastiques montre que l'art du métal fondu, coulé à cire perdue, est, à côté de la sculpture sur bois, l'une des principales et des plus riches expressions esthétiques de la région du Haut-Cavally.

Cependant, elle reprend : le coulage des anneaux -de chevilles et de bras- , qui représentent la part la plus importante de la production, est une expression spécifique remontant loin dans le passé des deux peuples.

Le chapitre qui a particulièrement retenu notre attention vient s'intercaler entre la technique de la fonte et la fonction des objets. Il traite de la morphologie des éléments de parure, surtout des thèmes décoratifs en relief et en creux qui les ornent. Puis, au chapitre VII, nous nous sommes arrêté sur la signification symbolique de l'ornementation qui permet de situer la fonction spécifique de chaque production, rituellement et socialement.

L'auteur conclut que : "contrairement à la sculpture en bois, où deux styles différencient nettement les Dan des Guere-Wobe, on ne note pas de différence dans cette autre activité artistique importante", qu'est l'art du laiton.

- *Four Dan Sculptors, Continuity and Change* , Barbara C. JOHNSON, 102 pages, 90 illustrations noir et blanc et couleurs, 1 carte, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986.

Ce catalogue couvre l'exposition qui se tient de septembre 1986 à février 1987 au M.H. de Young Memorial Museum de San Francisco. Sur le thème : Continuité et Changement, Barbara C. JOHNSON étudie l'œuvre de quatre artistes Dan répartis sur trois générations. Elle mesure les évolutions observées d'un sculpteur à l'autre, d'une œuvre à l'autre au sein d'une activité dont la production alimente le marché des touristes avant tout, la part de l'utilisation traditionnelle s'amenuisant.

L'auteur explique que chez les Dan, il est très important, pour l'artiste, de se faire un nom et d'acquérir ainsi une sorte de prestige. Que ce soit pour le sculptage des objets, à la danse, en pratiquant d'un instrument de musique, etc., au point que LDAMIE, selon son fils, un fondeur de laiton, devint si riche et si célèbre qu'il circulait en hamac (marque de prestige), et n'eut plus besoin de poser un pied à terre.



L'art de sculpter se communique à l'homme d'abord par le rêve; et, plus tard, l'apprentissage terminé, les formes des masques viennent à l'esprit de l'artiste, véhiculées par le même support.

B. JOHNSON, après un survol de l'organisation sociale, de l'histoire et de la religion des Dan, évoque les différentes techniques artistiques et dresse l'inventaire des masques. Elle en fait la description et les situe dans leur corpus social, s'appuyant sur des illustrations.

Elle passe ensuite aux autres références plastiques : masque miniature, support des esprits tutélaires dont on se sert pour la protection personnelle et pour la divination, cuiller cérémonielle, qui honore une femme parmi les femmes pour sa générosité et son hospitalité, la "tête de gardiens" qui, généralement, représente deux visages ou deux masques adossés et est le réceptacle des esprits *gle*, les grandes statuettes humaines, le jeu *ma kpon* et la fonte des objets à la cire perdue.

La partie la plus intéressante de ce catalogue est celle où l'œuvre de quatre artistes est étudiée, quatre sculpteurs qui furent suivis dans leurs travaux depuis les recherches effectuées par H. HIMMELHERBER jusqu'à aujourd'hui, pour ceux qui sont encore de ce monde. La particularité que présente la famille ZLAN, est que la tradition fut poursuivie après la mort du maître, entre autres par sa fille qui, à la suite d'un rêve, lui succéda dans l'art de sculpter masques et statues.

Le deuxième sculpteur étudié est ZON, un artiste de grande renommée, qui apprit de ZLAN l'art de fabriquer des masques. Puis DRO, le petit neveu de ZLAN. Par osmose, il se mit à sculpter dès l'âge de sept ans. L'auteur le montre exécutant une cuiller cérémonielle, dans les différentes séquences de son travail, de l'abattage du bois à la patine de la figure achevée.

Enfin, LDAMIE, le fondeur dont nous avons parlé plus haut, dont l'essentiel de la production se situe entre 1920 et 1930.

Le catalogue se termine sur les pièces retenues pour l'exposition, parmi lesquelles un certain nombre identifiées comme ayant été l'œuvre des artistes évoqués dans les chapitres précédents. Une enquête intéressante, qui démontre la vitalité des manifestations artistiques en Liberia comme en Côte-d'Ivoire.

- *The Forgotten Civilization of Komaland , Northern Ghana* , James ANQUANDAH & Laurent Van HAM, 48 pages, 26 photos noir et blanc et couleurs, 3 cartes, 3 dessins Ghames Foundation Rockanje, Hollande, 1986.

Cette plaquette est peut-être l'une des publications les plus importantes parues au cours de l'année 1986, puisqu'elle nous permet de découvrir, presque en même temps que les archéologues du Ghana, les vestiges d'une civilisation disparue et inconnue à ce jour.

Les auteurs décrivent les fouilles effectuées au Komaland (Ghana), au cœur de tumuli bornés de pierres disposées circulairement, d'où furent exhumés des restes humains et des poteries domestiques, de nombreuses pierres à moudre et des figures en terre cuite anthropomorphes, équestres et animalières.

Les datations effectuées par deux laboratoires, selon la technique de la thermoluminescence, indiquent une ancienneté de 4 à 5 siècles. Le contenu de certains récipients, leur disposition autour du cadavre, la nature du mobilier funéraire et les formes sculptées en terre cuite permirent de bâtir des hypothèses quant au mode de vie de ces populations et à leurs activités, compte tenu de leur situation au croisement des couloirs et circulation des caravanes commerciales qui sillonnèrent, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, cette région d'Afrique, et particulièrement à l'heure où la traite négrière fut si fructueuse pour les commerçants de l'intérieur.

Cette découverte procura l'occasion, au professeur James ANQUANDAH, d'une communication, lors du dernier symposium sur l'art africain, à Los Angeles, en avril 1986.

- *Art of the Upper Volta Rivers* , Christophe ROY, 386 pages, 270 pièces, 380 photos noir et blanc, 18 planches couleur, 6 cartes, glossaire, texte anglais et français, Editions A. & F. CHAFFIN, Meudon.

Christophe ROY, professeur à l'Université d'Iowa, nous donne ici un livre consacré à l'art plastique des Mossi, Kurumba, Gurunsi, Bwa, Marka Dafing, Bobo, Bolon et Tusyan vivant au Burkina Faso (ancienne Haute-Volta). Les Lobi ont volontairement été laissés de côté.

Dans la première partie, l'auteur évoque le contexte physique, démographique et historique du bassin des Volta, au cœur de la boucle du Niger. Puis il explique les techniques de fabrication des

masques, communes à tous les groupes étudiés, et consacre un chapitre conséquent à l'artisanat traditionnel (tissage, poterie, sièges, ornements magiques et instruments de musique -les flûtes en particulier-).

Ensuite, chaque groupe ethnique fait l'objet d'une monographie particulière. L'auteur y décrit l'environnement quotidien, les traditions villageoises, l'organisation sociale et l'univers religieux. Il termine sur le style et la fonction des masques et le rôle des statues. Suit un bref résumé stylistique.

Les chapitres consacrés aux Mossi, Gurundi, Bwa et Bobo sont les plus étoffés. Le travail sérieux, est basé sur les récits anciens (TAUXIER, DELOBSON,...) que sur les recherches personnelles de C. ROY qui étudia pendant de nombreuses années les Mossi, Bwa et Gurundi chez lesquels il effectua de fréquents séjours. Par contre, les parties réservées aux Bwa et Bobo doivent beaucoup aux travaux de J. CAPRON et G. Le MOAL.

Cet ouvrage, rédigé dans un style simple et clair, fait le point sur les connaissances actuelles. L'adaptation en français, due à Françoise CHAFFIN, se fit en collaboration avec l'auteur.

Le livre est conçu dans l'esprit des précédentes publications d'A. & F. CHAFFIN, particulièrement la mise en page. L'iconographie soignée occupe une large place et certaines œuvres sont montrées sous plusieurs angles. Plus de 70 photos prises *in situ* par C. ROY dont plusieurs en couleur, renforcent le texte, apportant une note très vivante. Ce texte, plus fourni que pour les premiers ouvrages, est complété d'une bibliographie comportant entre autres des romanciers et des poètes burkinabé. Une discographie et une filmographie fournissent un aperçu d'autres formes d'art.

- *Royal Benin Art, in the collection of the National Museum of African Art*, Bryna FREYER, 64 pages, 2 cartes, 34 illustrations noir et blanc, Smithsonian Institution, Washington 1987.

Nous avons rarement vu un catalogue réalisé avec autant de soin et de goût. Imprimé sur un vernis beige clair en deux tons gris et noir, et toutes les illustrations ressortant vernies sur le fond mat, Christophe JONES, le *designer*, a réussi là un petit chef-d'œuvre de l'impression.

Après une introduction de Sylvia WILLIAMS, retraçant l'historique de la collection J. HIRSHORN, l'auteur du texte, Bryna

Freyer, brosse un tableau de l'histoire de l'ancien royaume de Bénin, de ses origines à l'expédition punitive britannique, motivée par l'attaque et le massacre d'une mission dirigée par le consul du Niger : James PHILLIPS. Le retour de deux Anglais survivants et d'une poignée de porteur devait entraîner une riposte brutale, en février 1897, qui vit la déportation de l'*oba* et de sa famille, la saisie du trésor royal, essentiellement constitué d'objets d'art, et la démolition de la ville de Bénin favorisée par un incendie peut-être accidentel.

Puis B. FRAYER dresse l'inventaire bibliographique relatif à l'affaire de Benin City, "la Cité du Sang", et fait le point sur les recherches récentes sur la question de l'art du Bénin, sur la chronologie et les datations. Elle dresse ensuite un portrait de l'*oba* (le roi), ce dieu vivant, symbole de son peuple et de sa terre, que les anglais remirent sur son trône en 1914.

Elle étudie les trois têtes commémoratives qui sont désormais la propriété de la Smithsonian Institution ainsi que la figure d'*oba* et les différents objets de la collection, situant chacun d'entre eux dans son contexte traditionnel, après une description minutieuse.

[Notices extraites de la revue "Arts d'Afrique Noire" n°61, 62, 63, 64 -printemps, été, automne et hiver 1987-, dues à Raoul LEHUART, commentées par L. PERROIS au cours du séminaire].

## **LA MESOAMERIQUE (C.F. B.)**

### **Expositions**

A la suite de la découverte foruite en plein cœur de Mexico en 1978 d'une très importante sculpture, on a fouillé pendant cinq ans les ruines spectaculaires du temple principal de Tenochtitlan, la capitale aztèque (1325-1520 ap. J. C.). Les nombreux visiteurs qui se pressent pour visiter le "Templo Mayor" ont sous les yeux le plus grand ensemble architectural aztèque jamais fouillé, comprenant sept phases de construction. Un musée permanent construit à proximité des ruines, présente une fabuleuse collection d'objets dont la majorité provient de caches ou dépôts de fondation. Ces objets ne sont pas tous aztèques : nombreuses sont les pièces exotiques, obtenues soit par échange, soit par héritage et transmises de génération en génération, soit par le pillage d'antiquités par les aztèques eux-mêmes. L'objet le plus ancien des collections aztèques est un masque olmèque daté de 800 av. J.C.

Les fouilles du Templo Mayor ont considérablement réveillé l'intérêt du public pour l'art aztèque et mésoaméricain, et ont été le prétexte de nombreuses expositions d'art aztèque en Europe et aux Etats-Unis.

De tous les catalogues publiés ces dernières années, on retiendra "Art of Aztec Mexico, Treasures of Tenochtitlan" de H.B. NICHOLSON accompagnant une exposition à la National Gallery of Art, Washington en 1983. On y trouve l'analyse détaillée, historique, iconographique, stylistique, etc. de 86 chefs-d'œuvre d'art aztèque.

En Europe, une importante exposition intitulée "Glanz und Untergang del Alten Mexico" a fait ses débuts à Hildesheim (RFA) en 1986 et a poursuivi sa carrière dans d'autres villes allemandes, au Danemark et en Belgique. Un somptueux livre-catalogue en deux volumes a été publié à cette occasion. Il faut signaler aussi la publication de l'importante collection d'art aztèque du British Museum ("Aztec Sculpture" d'Elizabeth BAQUEDANO 1984) et des collections d'art aztèque et maya du Musée de Bâle (1985).

L'art maya a été célébré ces dernières années par deux importantes manifestations aux Etats-Unis. "Maya, treasures of an ancient civilization" était une exposition itinérante qui a débuté à New-York en 1985 et qui réunissait des œuvres de diverses périodes et régions et sur les supports les plus variés, pour donner le tableau le plus complet possible de cet art. Dans sa conception et

sa réalisation, l'exposition "The Blood of Kings" (inaugurés à Fort Worth, Texas en 1986) apparaît beaucoup plus originale et intéressante que la précédente. Elle s'articule en effet autour du thème de l'autosacrifice du souverain maya, un rituel d'une importance fondamentale dans cette civilisation, et que l'on retrouve à chaque pas dans l'iconographie. Le thème choisi permettait de présenter des interprétations originales concernant la religion, le rituel et le pouvoir, à l'aide d'objets signifiants choisis dans les collections du monde entier. Le livre catalogue signé par L. SCHELE et M. MILLER est un ouvrage fondamental sur la civilisation et l'art maya, en dépit d'un certain dogmatisme, d'interprétations parfois hâtives et de généralisations souvent abusives. Les reproductions d'objets, dues en majorité au photographe Justin KERR, sont de qualité exceptionnelle.

### Publications

Deux séries publient régulièrement des articles et des essais de qualité sur l'art précolombien. La première est celle de la Dumbarton Oaks Research Library and Collection (une dépendance de l'Université de Harvard). Ce centre très actif organise un symposium annuel dont le thème est souvent iconographique, et qui donne lieu à la publication des communications quelques années plus tard. Dumbarton Oaks publie également, hors symposium, des essais, offre des bourses et des subventions de recherche.

Depuis 1973, le site maya classique de Palenque est le siège d'une table ronde qui réunit tous les trois ans plusieurs dizaines de spécialistes en épigraphie et iconographie maya. Régulièrement publiées, elles ont fait remarquablement progresser les études mayanistes.

La plupart des ouvrages non périodiques consacrés à l'art précolombien ont pour défaut d'être trop généraux ("L'art précolombien" Mazenod 1978), de faire la part trop belle aux "images" en réduisant le texte à une présentation sommaire ("beaux livres" que les américains surnomment "coffee-table books") ou de publier trop de pièces non documentées ("Chefs-d'œuvre inédits de l'art précolombien", Arts 135, Paris, 1985).

Certains ouvrages font exception; ainsi le travail d'Esther PASZTORY consacré à la sculpture aztèque (New York 1983) et les trois volumes de la Collection "Univers des Formes" (Gallimard) sur l'art précolombien : "Les Mayas" de BAUDEZ et BECQUELIN, "Le Mexique, des origines aux Aztèques" de BERNAL et SIMONI-ABBAT, et "Les Andes, de la Préhistoire aux Incas" de LAVALLÉE et LUMBRERAS, publiés respectivement en 1984, 1986 et 1985.

[C. F. BAUDEZ]

**Exposé 2, 14 Décembre 1987**

<p><b>L'Art funéraire des Mahafale (Sud-Ouest de Madagascar).</b></p>
---

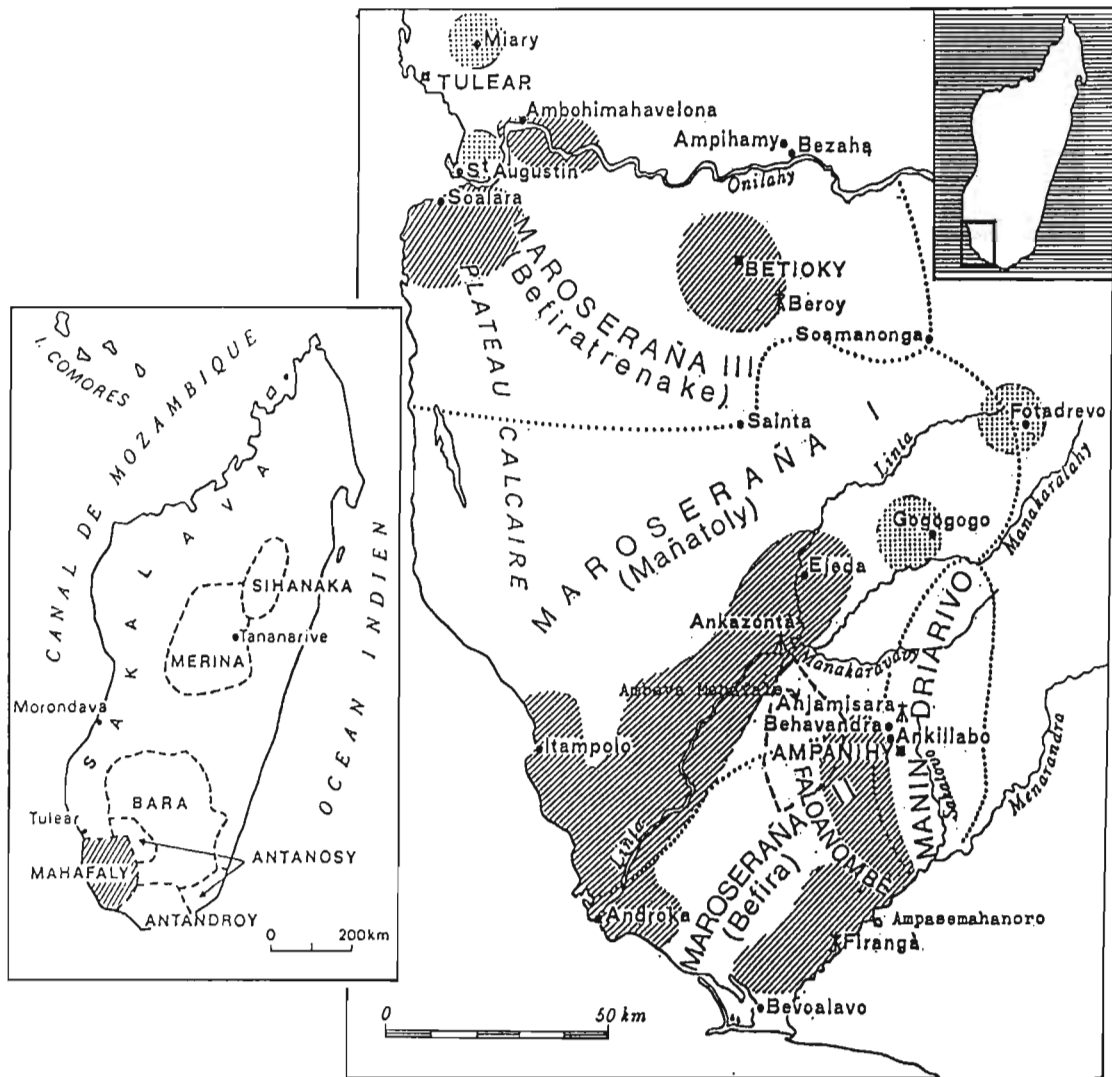
Les Mahafale, gens "qui vous rendent heureux", sont l'une des grandes sociétés du sud de Madagascar. Peuple, d'abord et surtout, de pasteurs, pratiquant l'élevage semi-nomade du zébu, plus sédentaire de caprins, mais qui se sont mis progressivement et de plus en plus intensément à l'agriculture (maïs, tubercules, légumineuses), ils occupent un territoire assez large, qui s'étend d'une part entre les fleuves Onilahy au nord et Menarandra au sud (environ 200 km de long), et d'autre part sur une profondeur de 100 à 150 km à partir de la côte bordant le canal de Mozambique : c'est à dire, sur environ 43.000 km<sup>2</sup>, une partie de cet extrême sud si aride de Madagascar (350 mm de pluie en moyenne par an), pauvre en herbe, où domine un bush épineux à euphorbes, aloès et cactées. Les "capitales" administratives actuelles du pays mahafale sont Ampanihy au sud, Ejeda au centre, et Betioky au nord. Tuléar (aujourd'hui Toliara : 160.000 habitants en 1987), importante cité portuaire, commerçante, administrative, universitaire, située à la lisière nord de leur territoire, est pour plus de la moitié peuplée de Mahafale.

Les voisins frontaliers des Mahafale, entourant leur espace sont, du sud au nord : les Antanosy, les Antandroy, les Bara, une enclave d'Antanosy émigrés au sud du pays bara, et les Sakalava : autres importants groupes socio-politiques avec lesquels les Mahafale, depuis les origines même ténébreuses de leur histoire, n'ont cessé d'avoir des relations mouvantes et contradictoires d'absorption, d'alliances et de conflits.

### Un peu d'histoire mahafale

Comme pour les Sakalava voisins, et comme d'ailleurs pour l'ensemble des peuples de Madagascar, l'histoire des Mahafale "bascule" autour de la charnière des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, avec la rencontre de deux "couches" de population, et par suite de deux systèmes politico-culturels : d'une part de premiers occupants chasseurs-collecteurs (renetage, "mères du sol" pré-Mahafale, **tompontany**, "maîtres du sol" pré-Sakalava; ou riziculteurs écobuants : Vazimba, Antanandro, pour les Hautes Terres), communautés lignagères mobiles; et d'autre part de groupes d'étrangers, venus pour la plupart de la côte est, introduisant l'élevage du bœuf, la riziculture inondée, une sédentarisation progressive, et surtout : le système de la royauté.





Carte approximative des royaumes mahafala, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.  
 Délimitée par des tirets : l'ambava Mahafala : aire de première installation des ancêtres des Maroseraña (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.)  
 \* : hazomanga lava, poteaux-autels, dédiés aux ancêtres, des quatre branches Maroseraña.

Principales étapes de l'histoire mahafale :

1) jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle : mise en place des proto-Mahafale, groupes de chasseurs-cueilleurs, d'origines diverses, venus du nord, ou de l'est de l'actuel pays mahafale.

2) XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles : "descente", depuis le pays bara au nord, d'étrangers, venus lointainement de la côte est, ancêtres de la dynastie royale des Maroseraña, s'installant d'étape en étape sur l'aire dite par la suite "ambava Mahafale", "la bouche du Mahafale", située au sud de l'actuelle route Ejeda-Ampanihy.

3) XV<sup>e</sup>-début XVIII<sup>e</sup> siècle : organisation d'un embryon d'Etat Maroseraña, au sein de l'espace dit "ambava Mahafale", avec déplacements de ses résidences successives vers le sud de cet espace, triangle d'environ 50 km de côté.

4) Début XVIII<sup>e</sup>-fin XVIII<sup>e</sup> siècle :

- déplacement déterminant d'une branche des Maroseraña, sous l'impulsion du roi Tsimamandy, qui quitte l'ambava Mahafale, pour s'installer nettement plus au sud, sur les rives de la Menarandra.

- Règne pendant 60 ans du grand roi conquérant, guerrier, organisateur, Tsimamandy (entre 1700 et 1775), qui structure et hiérarchise la société mahafale, en particulier les relations entre **renetane** et Maroseraña.

- Constitution progressive des 4 royaumes mahafale, sur les quatre fleuves traversant le Mahafale : Menarandra, Linta, Sakatovo; le dernier créé dans le bas Onilahy.

- Vers le début du XVIII<sup>e</sup> siècle : apparition des premiers aloalo, poteaux funéraires sculptés. Il semble bien que ce soit le roi Tsimamandy qui ait fait planter les premiers aloalo sur le tombeau de son père, inaugurant sur les rives de la Menarandra l'un des plus vastes cimetières Maroseraña.

5) Au XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à l'instauration de la colonisation française (1896), le pays des Mahafale est en principe divisé en quatre royaumes : trois royaumes pour les Maroseraña - Menarandra, Linta, Onilahy; et un royaume pour les Manindriarivo, branche déclassée des Maroseraña. Mais des groupes tant **renetane** que nobles maintiennent et affirment leur indépendance.

Note : ne pas prendre de vue que :

a) le peuple mahafale, depuis ses origines obscures, n'est constitué que d'immigrants venus presque tous de l'intérieur de Madagascar. De la mer ne seraient venus que quelques rares, hypothétiques "naufragés";

b) la mosaïque chatoyante des peuples de Madagascar, composant l'actuel peuple magache, ne s'est formée qu'à partir de migrations venant de l'extérieur - c'est à dire de tout le pourtour de l'Océan Indien, depuis l'Indonésie jusqu'à l'Afrique - migrations externes alternant avec des migrations intérieures incessantes. Entre le V<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle de notre ère, des groupes humains, et des traits culturels provenant de l'Indonésie, de l'Asie du Sud-Est, de l'Inde, du monde arabo-persan, de l'Afrique, ont façonné en s'interpénétrant la culture malgache.

### L'art funéraire des Mahafale

Créateurs, comme tous les peuples de Madagascar, d'un art du quotidien capable d'être raffiné et somptueux, dans les domaines du tissage, de la vannerie, de l'orfèvrerie de l'argent, de la parure, de la musique, de la poésie et de l'éloquence; les Mahafale partagent actuellement avec les Sakalava de la côte ouest la particularité supplémentaire de perpétuer jusqu'à nos jours une sculpture funéraire à composante figurative originale, qui signe leur culture.

En fait, jusqu'au début de notre siècle, il a existé dans le sud de Madagascar une vaste aire culturelle à sculpture funéraire figurative, faisant une large place à la figuration humaine; aire culturelle à laquelle ont participé Mahafale, Sakalava, Bara, Antanosy, Antandroy. Hors de cette aire du sud, on note un îlot de sculpture funéraire humaine au nord de Madagascar, chez les Sihanaka riziculteurs, mais ils ont abandonné cette pratique depuis un demi-siècle; et chez les riziculteurs et forestiers du sud, sud-est des Hauts Plateaux : Betsileo, Tanala, une sculpture funéraire à motifs exclusivement "géométriques", en relief très plat, proche de la gravure - également tombée en désuétude.

### La tombe mahafale et son évolution.

La tombe mahafale qui passe pour classique, la mieux connue et la plus célèbre, est une plate-forme parallélépipédique de pierres entassées, mais bien appareillées en façades, ayant au moins une dizaine de mètres de côté et un mètre de haut, plantée en son centre d'une haie rectangulaire de mâts de bois sculptés, aloalo. Deux hautes dalles de pierre dominant respectivement le milieu de ses façades est et ouest : à l'est le vatolahy, "pierre mâle"; à l'ouest le vatovavy; "pierre femelle". Qu'il ait 10 ou 40 m de côté, il s'agit d'un tombeau individuel.

Mais ce type de tombeau n'a été constant ni dans le temps, ni dans l'espace socio-politique des Mahafale :



Aloalo, sur le tombeau du roi Tsiamponde,  
décédé en 1912.

- sur le plan architectural : son aspect de parallélépipède rectangle à la surface supérieure continue est relativement récent. Ce type de tombeau apparaît, semble-t-il, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour être systématiquement adopté dès l'installation de l'administration française. Auparavant, la structure de la tombe mahafale a beaucoup évolué, et elle continue d'évoluer.

- sur le plan de l'organisation : les aloalo, d'une part ne sont apparus qu'à une époque relativement tardive, au tout début, semble-t-il, du XVIII<sup>e</sup> siècle; ensuite, depuis leur origine et jusqu'au début de notre siècle, dotés d'un rôle honorifique, ils étaient strictement réservés aux hommes de haut statut : rois, chefs de clans ou de lignages nobles ou privilégiés par les rois, patriarches riches en bœufs, en enfants et petits-enfants. Ce n'est que depuis l'instauration de l'administration française, que leur usage, en se démocratisant, tend à se généraliser.

### Evolution de la tombe mahafale

a) Du temps des pré-Mahafale chasseurs-collecteurs, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, temps de grande mobilité des groupes humains, et d'insécurité : les funérailles sont expéditives, et la tombe est : soit une simple clôture de piquets ou de troncs d'arbustes ; soit une clôture de pierres basses alignées sur un rang. De plan ovale ou rectangle, elle a au maximum 3 m de long.

b) A partir du XVII<sup>e</sup> siècle : les précédents persistent. Mais, dans la première résidence funéraire des Maroseraña, la forêt sacrée de Nonobe, située au nord de leur aire de première installation, dite "ambava Mahafale", on constate :

- un élargissement de la tombe à clôture de pierres basses, qui prend la forme d'un rectangle pouvant avoir jusqu'à 7 m sur 4 m pour ces côtés;

- puis la clôture de pierres basses devient "murailles" de pierres entassées, pouvant avoir par exemple 5 m sur 3,50 m pour les côtés, 80 cm de haut, 70 cm d'épaisseur. Un double vatolahy cale le muret est (en son milieu), l'un à l'intérieur, l'autre à l'extérieur; le vatovavy est pareillement double au milieu du côté ouest. L'espace vide central dénommé "tranompañaña", "habitable du fañaña", c'est à dire du serpent dans lequel est censé se réincarner l'esprit d'un roi ou d'un personnage très puissant.

C'est donc au début du XVII<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les prototypes du valavato, tombe littéralement à "clôture de pierres" et à tranompañaña central : type de tombe qui restera jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est à dire jusqu'à la mort des derniers rois

mahafale, l'apanage des rois et grands du pays mahafale. L'aboutissement du **valavato** à **tranompañañe** étant celui de Tsiamponde, dernier souverain du royaume de la Menarandra, décédé en 1912 : grandiose mausolée de 40 m de côté (les côtés nord et sud étant, selon la règle, légèrement plus longs que les côtés est et ouest). Une enceinte de pierres de près de 15 m d'épaisseur et 1 m de haut, dans laquelle 36 **aloalo** avaient été plantés, enserrant le **tranompañañe** central, envahi par la végétation.

c) Au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît à côté du **valavato** "clôture de pierres", un tombeau constitué d'une plate forme ininterrompue de pierres entassées. Les exemples que nous en avons vu sont des tombes de hauts personnages **renatane**.

d) Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle : disparition du tombeau à espace vide central. Pour les individus de toutes conditions, même les descendants de rois, le type de tombeau définitivement adopté est celui à plate-forme ininterrompue. Cependant on le dénomme toujours **valavato**. Pour les patriarches, il est orné d'**aloalo** ; l'espace central recouvrant la fosse, bien que comblé, continue d'être désigné sous le terme de **tranompañañe**.

e) Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle : apparition de **valavato** riches, à façades de ciment peintes, calant la plate-forme de pierres accumulées.

Parallèlement, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'effet de la lente christianisation des Mahafale, apparaissent des tombes atypiques, constructions de dimensions très modestes, affectant souvent l'aspect d'une maisonnette.

### Les aloalo

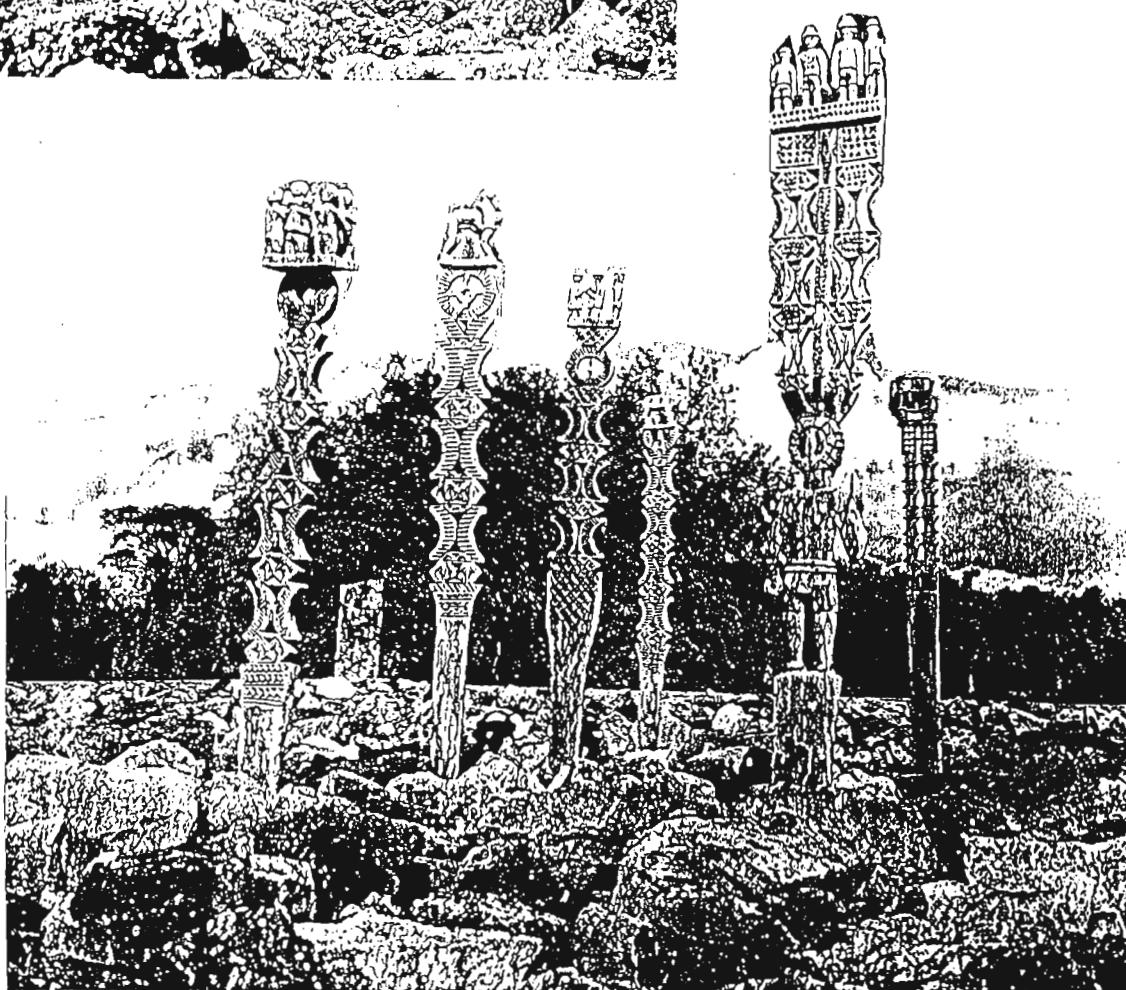
Chez les Mahafale, le terme "**aloalo**" - duplicatif de la racine malgache commune "**alo**", qui signifie "intermédiaire", "messenger" - désigne les poteaux de bois sculptés qu'ils plantent sur les tombeaux de leurs hauts dignitaires : rois, chefs de clans, riches patriarches. Autrefois les chefs des groupes de dépendants ou d'esclaves n'y avaient pas droit. Et jusqu'à maintenant les hommes jeunes, les femmes, n'y ont pas droit ; de loin seulement, une vieille **rakemba**, épouse d'un patriarche renommé.

L'**aloalo**, sculpté dans un seul tronc d'arbre, peut avoir de 2,20 m à 3 m de haut. De ligne effilée, il peut avoir de 6 à 10 cm de large à la base, jusqu'à une trentaine de centimètres au sommet. Il est composé, de bas en haut, de trois parties :

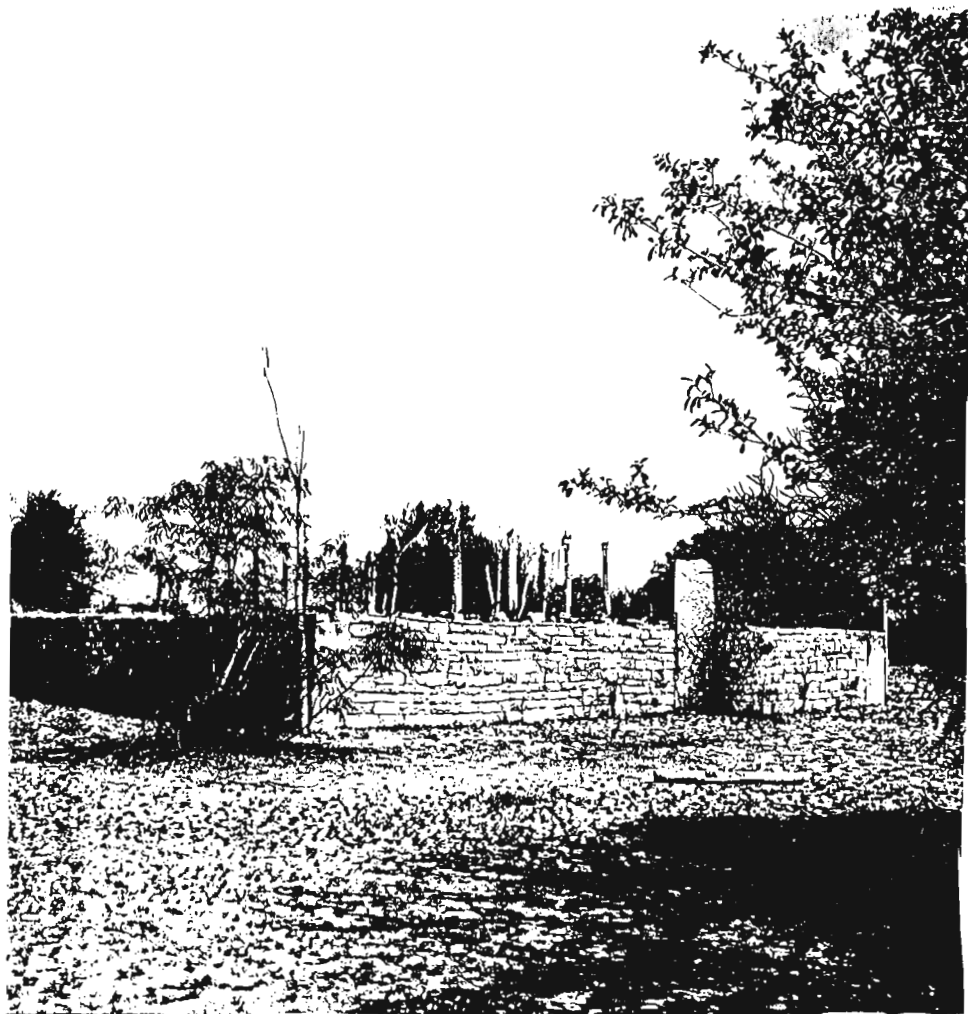


Aloalo,

sur un tombeau datant d'environ 1960.



Aloalo, sur un tombeau construit en 1947.



Tombeau mahafale classique, pour un descendant de rois.  
Date : 1970 environ



a) un pied lisse, de 0,80 à 1,50 m de long et de section rectangulaire (par exemple 8x5 cm), qu'on enfonce dans l'amas de pierres du tombeau;

b) un fût sculpté de 1,50 à 1,80 m de haut, constitué :

- le plus souvent d'une planche découpée de motifs "géométriques" alternés : hexagones aplatis, *ambarevola*, évoquant simplement, paraît-il, un bijou d'argent porté par les femmes; deux croissants adossés (motif dit "*valo-valo*"), évoquant l'un la lune naissante (*valampeake*), l'autre la lune mourante (*vola ho maty*); et pour terminer, vers le sommet, le cercle de la pleine lune, brillante, *volamiratse*. Le rythme le plus fréquent est de trois ou quatre *valo-valo*, pour quatre ou cinq *ambarevola*.

- parfois un personnage, homme ou femme supporte sur la tête la colonne de motifs géométriques.

c) Un sommet, de pas plus de 40 cm de haut, constitué le plus souvent d'un petit plateau supportant des figurations en ronde-bosse variées : zébus, oiseaux, personnages, scènes empruntées à la vie quotidienne et moderne.

De rares, mais intéressants *aloalo*, parmi les plus anciens, se terminent simplement par le cercle de la pleine lune.

Ces mâts sculptés, orientés en principe vers l'est, se dressent, toujours en nombre pair - de 4 à 40 - à l'intérieur de la plate-forme de pierres constituant le tombeau, dominant en un alignement rectangulaire l'espace autrefois vide, maintenant comblé, où est enterré le corps. Entre le rectangle des *aloalo*, et la bordure du tombeau, un autre rectangle de cornes de zébus est aménagé.

#### Naissance des *aloalo* en pays mahafale.

Les *aloalo*, en pays mahafale, semblent bien être apparus les rives de la Menarandra, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, exactement à l'occasion de l'inhumation, par le roi Maroseraña Tsimamandy de son père Andriamañonatsarivo.

L'apparition d'*aloalo* sur les *valavato* semble donc coïncider : avec le déplacement, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, des Maroseraña sur la Menarandra; avec la fondation par Tsimamandy d'Amparamahanoro, qui restera la capitale du royaume de la Menarandra jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et sera déplacée légèrement au sud par le dernier roi Tsiamponde sous le nom de Firangà; et surtout, avec la rencontre, dans cette région

d'Ampasemahanoro, des Maroseraña avec un clan de renetane particulièrement important qui y était déjà installé, les Faloañoombe : riches éleveurs de bœufs, forgerons, sculpteurs, et dont les femmes étaient tisserandes. Les Faloañoombe ont bien été les premiers sculpteurs d'aloalo en pays mahafale; et leurs femmes les premières tisserandes de soie. Dans les deux domaines ils ont gardé longtemps le monopole de leur art. S'ils ont perdu aujourd'hui ce monopole, leur nom continue d'être cité comme la référence exemplaire.

### Evolution des aloalo

Depuis leur création jusqu'à nos jours, la structure des aloalo est restée d'une remarquable constance. Le fût, avec son alternance verticale de motifs "géométriques" découpés, est resté immuable. Ce qui a évolué, ce sont principalement les sommets, porteurs de thèmes de plus en plus diversifiés, et pour terminer, peints; et les dimensions des mâts qui, depuis une trentaine d'années, diminuent.

On peut distinguer trois étapes dans l'évolution des aloalo :

a) des origines jusqu'avant la colonisation française : rareté et signification symbolique profonde des thèmes figurés.

Les trois principaux thèmes figuratifs initiaux sont :

- la femme, à la base, en caryatide, portant ou non un enfant dans le dos - la femme, donneuse de vie, de postérité;
- le bœuf, au sommet : le bœuf, intermédiaire indispensable à tout sacrifice, toute cérémonie, tout échange social (don, contre-don) ou économique (par exemple : un bœuf en paiement de chaque aloalo sculpté); base de la richesse et de la puissance. Il est le thème dominant au sommet des aloalo, jusqu'à nos jours.
- Des oiseaux, au sommet également, isolés ou en couple : canards busqués, ou sarcelles. En couple, ils passent pour évoquer l'amour, la fidélité conjugale.

b) Depuis la colonisation jusque vers les années 60 : diversification sans limites des thèmes initiaux persistent, celui du bœuf continue de dominer, mais on assiste à une multiplication de thèmes anecdotiques, pris dans la vie quotidienne et européanisée : militaires et gendarmes, cavaliers, autos, avions...

c) Depuis une trentaine d'années, la mode est aux aloalo peints, le plus souvent de couleurs vives, dressés sur des tombeaux soit à façades de ciment également peintes, cachant l'amas de pierres intérieur; soit de structure classique, au tas de pierres apparent.

A leur origine et jusque vers le milieu de notre siècle, les **aloalo**, sculptés dans de hauts et larges troncs de **mendoravy** (essence proche du palissandre), pouvaient avoir jusqu'à 3 m de haut. Depuis une trentaine d'années, les **mendoravy** se sont raréfiés et ont dégénéré. Aussi les **aloalo** sont-ils devenus plus courts (à peine 2 m parfois), et plus grêles.

### Fonction et signification des aloalo mahafale

A ces deux questions, on ne peut pour le moment apporter de réponse profonde, et cela est très frustrant.

"Simple décor pour les tombeaux", "pour faire joli", disent les mahafale. L'on ne peut évidemment se satisfaire d'une telle explication.

En attendant de voir s'ouvrir des brèches éclairantes dans l'opacité noire de l'histoire des **aloalo**, nous ne pouvons que rassembler quelques éléments de réflexion, dont chacun peut servir de départ pour une direction de recherche :

1) les premiers sculpteurs d'**aloalo** en pays mahafale furent les Faloañoombe, dont les ateliers de forge et les villages étaient établis sur les rives de la Menarandra. Or les premiers Faloañoombe étaient en fait des Karimbola, c'est à dire une composante du peuple riverain des Mahafale, établis à l'est de la Menarandra; les Karimbola étant eux-mêmes des Antandray... Donc : à remonter : l'histoire des Tampamata pré-Faloañoombe, venus du pays karimbola.

2) Les premiers **aloalo** ont été utilisés par les rois, qui s'en sont d'abord réservé l'exclusivité, usage honorifique qu'ils ont été très vite "vendu" en bœufs à quelques clans **renetane** privilégiés, et pour commencer aux Faloañoombe, premiers "industriels" du pays, grands conseillers à la cour, chez qui les Maroseraña prenaient femme.

L'autre preuve de la fonction honorifique et prestigieuse des **aloalo**, c'était leur prix : au tout début, un **aloalo** coûtait quatre bœufs; puis cela a été deux; puis un...

Sur le tombeau du grand roi Tsimamandy, mort en 1770-1775, il n'y avait que 6 **aloalo** ; mais en ce temps-là cela représentait 24 bœufs : une fortune à une époque où les troupeaux étaient de dimensions modestes. Sur le tombeau de Tsiamponde : 36 **aloalo** signifient 36 bœufs payés.

Non seulement les **aloalo**, mais aussi les tas de pierres nécessaires à la construction du tombeau, les **vatolahy** et **vatovavy**, se paient en bœufs. Et, entre le décès et l'inhumation, où trois mois, six mois, un an même, peuvent s'écouler, des dizaines de bœufs sont abattus, soit pour être consommés, soit en sacrifice.

De Tsimamandy à Tsiamponde, et jusqu'aujourd'hui, la mort, les funérailles, les tombeaux, ont entraîné les Mahafale dans une surenchère de dépense et d'ostentation.

3) Les **aloalo** sont offerts par les femmes : c'est à dire les sœurs, filles, nièces, petites-filles, petites-nièces, mariées, du défunt. L'ensemble des **aloalo**, disposés dans un ordre hiérarchique réfléchi le long des quatre façades du monument, pourrait signifier le ralliement de toute la parenté par alliance du défunt, et, peut-être, d'en dessiner la constellation.

4) Le terme **aloalo** n'est pas une création mahafale. Il existe dans d'autres groupes culturels de Madagascar, surtout du sud : chez les Antanosy, les Antandroy, les Sakalava, les Bara, et même chez les Betsileo du sud des Hauts Plateaux. Il désigne également des monuments funéraires, mais ayant des formes et une fonction différentes des **aloalo** mahafale. Tantôt poteaux de bois plus ou moins sculptés, plantés isolément et directement en terre; tantôt mégalithes dressés, tantôt édifices de pierres entassées : ce sont en général des monuments érigés pour des défunts dont on n'a pu ramener le corps (morts au loin, noyés, par exemple), ou partis sans descendance; des cénotaphes en quelque sorte. Le champ des **aloalo** malgaches, leur typologie, leurs fonctions exactes, serait à réexplorer. A l'aide des ressources écrites, cela peut être relativement possible; mais à partir du terrain, l'entreprise est impossible pour une seule personne.

Nicole BOULFROY  
Musée de l'Homme

**Exposé 3, 04 Janvier 1988**

**Anthropologie de l'art et informatique**

L'intérêt pour l'informatique provient d'un point de vue méthodologique.

Si on reprend, à un niveau global, la réflexion de A. LEROI GOURHAN "L'art sans l'écriture" inédit 1967-1968, et à un niveau plus particulier, mes travaux sur la statuaire fang "La statuaire fang", ORSTOM, 1972, on aperçoit rapidement l'utilité de la machine pour avancer dans la recherche, essentiellement pour l'analyse corrélative des données dans la mesure où celles-ci sont nombreuses voire très nombreuses, ce qui est souhaitable.

C'est donc la perspective quantitative qui implique l'ordinateur.

◊ Rappel des idées de A. LEROI GOURHAN

Dans son cours de 1967-1968 (Institut d'Ethnologie, Univ. de Paris), A.L.G. souligne en préambule que l'étude de l'art est une des sources de la recherche ethnologique (comprise comme la recherche de ce qui rend chaque groupe humain à la fois particulier dans le temps et l'espace et solidaire de son passé et des groupes voisins)".

L'art plastique est un témoignage complexe :

- témoin ethnographique : problème de l'identification (critique du traitement, nature de la chose figurée) ;
- témoin idéologique : problème de la fonction, de l'exochronisme (véracité dans le temps et l'espace), nature du contenu par rapport à l'image ;
- témoin esthétique : problème de l'analyse de la forme et style (rythme).

A.L.G. met en parallèle la "figuration manuelle" et le langage parlé dans la mesure où se dernier est un "déroulement linéaire et une liaison de symboles par la syntaxe".

La figuration manuelle correspond à un étalement dans l'espace (en surface et en volume). "Les symboles ne sont généralement enchaînés que par le mythe verbal qui s'y rapporte (souvent perdu)". "L'analyse d'un certain nombre d'ensembles de symboles permet d'établir un schéma mythographique qui définit abstraitement les rapports des symboles".

Dans son cours, A. L.G. traite de l'art sans écriture selon deux entrées :

1- le traitement

- . les matières
  - procédés
  - supports
- . les formes
  - les états figuratifs (expressions, formes)
  - la composition (perspective, équilibre, animation)
- . la construction
  - le cadrage
  - les proportions
  - les intervalles isométriques
  - le jeu des formes
  - les couleurs

2- les fonctions

- . analyse des sujets
  - les codes
  - la critique des données
  - les déterminations chronologiques et géographiques
- . définition des thèmes
  - recherche des associations significatives
  - établissement des "mythogrammes"
- . mythologie et mythographie
  - valeur propre du mythogramme
  - l'image et le verbe : mythogramme possédant leur mythe propre
- connus
  - le contexte approchant : mythogrammes et mythes
  - l'absence de contexte.

Comme on le voit l'approche de A.L.G. nécessite la prise en compte "systématique" de multiples variables d'où l'intérêt d'une aide informatique.

◊ Rappel des idées de L. PERROIS sur l'analyse ethnomorphologique

- . observation systématique des formes
- . prise en compte des données d'identification et localisation pondérée
- . mise en corrélation
  - > styles "théoriques" par comparaison des fréquences des ressemblances.

====> "codes" P.P.C.D. (plus petit commun dénominateur)

----> "normes" de styles

En résumé :

inventaire des données

- classement des renseignements utiles (relevant des contextes)

- observation des objets

----> description (problème du langage descriptif normalisé)

----> définition des "signes" pertinents

----> classement des éléments

traitement des données

- rapprochement des données

. ethnographiques, géographiques, rituelles, etc.

. historiques

. techno-morphologiques

- comparaison systématique des données descriptives et détermination des séries (repérage des fréquences).

====> mise en forme des résultats

tableaux synthétiques, cartes, etc.

#### ◊ Les appareils

Deux systèmes Apple/Macintosh et compatible P.C. sont utilisés : (Zénith, Goupil, et. Amstrad, IBM, Bull)

L'utilisation des micro-ordinateurs permet notamment d'optimiser :

. l'inventaire des données

- possibilité de **stockage** d'un grand nombre de données normalisées (écrites ou codées -formes-)

- possibilité de **comparaison** sur des grandes séries, de plusieurs paramètres (par exemple de codes plastiques) : identification des fréquences (tous les nez droits + jambes courtes, etc.)

En Macintosh (Apple), le logiciel **Microsoft File** est un des systèmes de classement sur ordinateur qui comprend

- les **fichiers** (où sont rangées les informations -à définir-)

- les **modèles** (qui en déterminent la présentation)

- enfin la **présentation synoptique**

*Les systèmes de classement*

- **stockage** des données
- **recherche** d'un renseignement particulier
- **tri** selon un ordre précis
- **génération "d'états"** à partir de ces informations

*Les fichiers et modèles*

- structuration des informations (se sont des "formulaire") définir la présentation et type de données à prendre en compte

Le logiciel Macintosh File en a 4 :

- . littéral comportant des données écrites + des chiffres, ect.
  - . numérique exclusivement des chiffres, totaux, etc.
  - . chronologique ordre
  - . graphique (cf. Microsoft MacPaint)
- > utilisation des figures, croquis.

*Organisation des fichiers*

Une fois les données diverses saisies, on peut extraire les informations du fichier, les trier, les ranger de telle ou telle façon, etc.

Trier, c'est classer les fiches dans un certain ordre (déterminé par des critères précis). On fait intervenir alors telle ou telle logique.

On peut aussi sélectionner telle série de fiches pour les analyser dans un fichier particulier séparé.

*Les modèles*

Avec les données saisies on peut alors réaliser des modèles, c'est à dire ajouter, modifier, supprimer des **champs d'information** enfin arriver à des présentations synoptiques (synthétiques).

*Les "états"*

Une grande partie du travail doit être consacrée :

- au classement des données (selon les codes descriptifs documentaires définis comme pertinents),
- à la mise à jour,
- à leur organisation selon différents modèles (tris, présentations alternatives), ce qui permet de présenter les données selon des formes différentes.



Une fois ce travail de base fait et le système de classement établi, il est évidemment intéressant d'analyser les informations ainsi stockées et de trouver un moyen de regrouper les données "semblables" de manière à produire des synthèses ou à mettre en lumière des tendances.

◊ Le problème central : le système descriptif des objets de culture matérielle

[ cf. Laurence VILLARD, CNRS, 1984]

La question a été de refaire les inventaires des musées notamment au Louvre.

Donc de concevoir de bonnes "fiches" d'objets : importance de la hiérarchisation des informations (choix).

- renseignements administratifs
- analyse objective
- analyse subjective

Conclusion

Dans l'optique d'un renforcement documentaire des corpus d'étude en anthropologie de l'art, l'ordinateur (sans être la panacée) peut rendre de réels services :

- en élargissant le stock des données pouvant être valablement analysées et traitées;
- en décuplant la capacité d'analyse, donc en renforçant les démonstrations (rôle de la quantification);
- en gardant en mémoire les données, en facilitant la révision des choix de recherche en fonction des nouvelles découvertes ou théories.

A noter le travail de "bénédictin" de la saisie des données avec toutes les variables hiérarchisées mais la satisfaction de ne plus se contenter d'analyses "d'échantillons" plus ou moins représentatifs, faute de la capacité à envisager les corpus complexes.

**Louis PERROIS**

**Exposé 5, 18 Janvier 1988**

<p><b>Objets et collections d'Art Primitif : réflexion sur les variations du goût, de 1890 à nos jours</b></p>
--

Aperçu du marché en 1987

De nos jours, le marché de l'Art Primitif reste confidentiel, malgré un intérêt croissant des médias spécialisés dans le marché de l'art. L'étude des fichiers des collectionneurs ou assimilés, montre que pour le monde on compte environ 2.500 à 3.000 personnes concernées régulièrement. Ce chiffre correspond au tirage des revues spécialisées, comme "Arts d'Afrique Noire", et à celui des catalogues des ventes publiques. Encore faut-il distinguer entre collectionneurs véritables et curieux. Ainsi le fichier client d'une étude spécialisée dans les ventes d'art primitif, depuis 20 ans, comme l'Etude Loudmer à Paris, ne comprend que 500 noms pour le monde entier.

En 1987, la France occupe la première place de ce marché, par le nombre de ses collectionneurs et de ces antiquaires spécialisés - une trentaine - et par les ventes publiques qui s'y déroulent - environ cinq par an-. Le chiffre d'affaires des ventes publiques doit pour cette dernière année se situer entre 12 et 16 millions de francs. Il semble que l'activité mondiale des marchands et des collectionneurs se centre de plus en plus sur Paris, délaissant d'autres places hier florissantes comme New-York.

Après la France, c'est la Belgique qui compte le plus grand nombre de marchands spécialisés; viennent ensuite les Etats-Unis et l'Angleterre. Les autres pays restent peu actifs dans ce domaine, sur le plan "marchand", même s'ils comptent d'importantes collections privées, comme en Suisse et en Allemagne.

L'étude d'un siècle de collections d'Art Primitif montre que ce marché a subi plusieurs grandes influences. Les principales sont au nombre de quatre, dans l'ordre : la colonisation, les artistes des années 1900-1920 et leurs marchands, l'ethnologie et la décolonisation.

Chronologiquement, ces périodes d'influence se chevauchent. Toutes ont contribué à faire évoluer la composition des collections publiques et privées, et le goût des collectionneurs.

### La colonisation

Le partage de l'Afrique en 1885 à la conférence de Berlin consacre les grands empires coloniaux de la France, l'Angleterre, la Belgique et l'Allemagne. Ce n'est pas un hasard si, cent ans après la répartition géographique des collections privées et publiques correspond encore à ces grandes puissances coloniales. Exception faite bien sûr des Etats-Unis.

Le passé colonial de chaque pays tend à familiariser les populations avec des cultures cependant étrangères, ainsi les collectionneurs français se sentiront naturellement attirés vers les objets provenant des anciennes possessions françaises, qui ont un aspect familier.

Qui n'a pas, en effet, dans sa famille, un oncle ou un grand-père ayant servi aux colonies, militaire ou fonctionnaire, religieux ou employé d'une compagnie commerciale. C'est par l'entremise de ces catégories socio-professionnelles que les objets d'Art Primitif sont introduits en occident au XIX<sup>e</sup> siècle.

Certe à cette époque, ils sont rarement considérés sous un angle artistique, mais plutôt exhibés comme des trophées pris à l'ennemi par les peuples vainqueurs. C'est le temps où fleurissent les panoplies sur les murs, mêlant indistinctement les objets profanes : armes et ustensiles, aux objets les plus sacrés, reliquaires, masques, figurations d'ancêtres. Jusqu'aux années 1940 les expositions coloniales vont se multiplier, permettant au public de voir des objets et des reconstitutions d'habitats, plus ou moins fidèles, comme en 1931 à la Porte Dorée.

L'Art Primitif, art des "sauvages", est un produit exotique, folklorique. Il est plus montré pour exalter la mission pacificatrice du colonisateur, que pour mettre en évidence un quelconque génie créateur du colonisé. Et si d'aventure on trouve une qualité à une sculpture aussitôt pour chercher à y voir une influence étrangère d'une civilisation reconnue comme telle. Ainsi, l'administrateur des Colonies DELAFOSSE, étudiant l'art de la Côte-d'Ivoire, veut surtout prouver une persistance de l'art égyptien.

Outre les expositions coloniales, le musée du Trocadéro institué par un décret de 1879, expose des objets d'ethnographie. Les collections proviennent d'Océanie et d'Afrique (en majorité de Côte-d'Ivoire et du Congo). Les missions religieuses ont aussi des collections visibles dans les musées missionnaires.

L'amateur d'art ou objets de curiosité, peut donc, dès la fin du XIXe siècle, avoir un aperçu de l'art primitif à travers ces différentes expositions ou exhibitions. Pour acheter des pièces, il devra recourir aux brocanteurs ou aux anciens coloniaux.

Certaines compagnies commerciales, outre les produits coloniaux classiques (café, ivoire, bois etc.) proposent aussi des objets sculptés. Enfin les forestiers et les militaires qui sont le plus au contact des populations, ont aussi fourni les collections en objets. Les œuvres d'art circulent donc grâce au phénomène colonial : elles lui sont liées étroitement et en suivant l'expansion. Il est naturel que l'éventail du choix soit limité. En France, la Côte-d'Ivoire et le Congo sont surprésentés, de même en Angleterre, le Nigeria et le Ghana, et en Allemagne, le Cameroun.

Peu à peu vont se dessiner, suivant ces arrivages aux origines très localisées, des critères définissant des "classiques", variant selon chaque puissance coloniale. D'une certaine façon, et cela se vérifie encore en 1987, le collectionneur d'Art Primitif est nationaliste, subissant une forme d'ethnocentrisme.

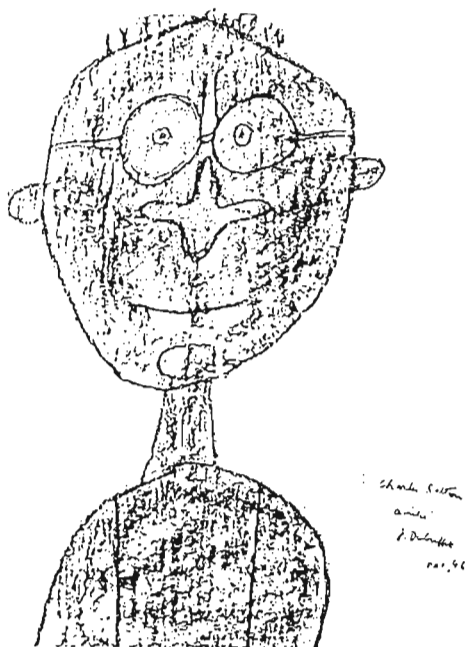
### Les artistes et leurs marchands

Les peintres sont certainement les premiers à avoir considéré l'Art Primitif comme un art à part entière. Encore que cette découverte repose sur une ignorance totale des sociétés primitives et de la place de l'art en leur sein. Le rôle éminemment social de l'art dans les sociétés sans écriture leur échappe, d'autant plus que pour fuir le carcan de l'académisme ambiant à la fin du XIXe siècle, les artistes occidentaux rêvent d'un monde sauvage exotique où le créateur est libre d'agir selon son gré. La réalité est bien différente. GAUGUIN, le premier, fuyant le monde, va chercher à Tahiti et aux Marquises une vie libre où l'art est sans containte. Son œuvre sera fortement influencée par la sculpture marquisienne, et contribuera à la faire connaître, mais toujours sous un angle exotique. C'est à un petit groupe de peintres, se fréquentant étroitement, que l'on doit l'apparition du courant primitiviste au sens actuel : DRAIN, VLAMINCK, MATISSE et PICASSO. Tous ont plus ou moins revendiqué le rôle de précurseur; il semble difficile de trancher, et c'est sans grande importance. En revanche, les documents photographiques le prouvent, les ateliers de ces peintres étaient pratiquement décorés d'objets primitifs, et la recherche de ces objets occupait une grande part de leurs loisirs. La "chasse aux nègres", au marché aux puces et chez les brocanteurs, semble les avoir passionné et provoqué entre eux une forte émulation. Comment en conséquence ne pas imaginer que les marchands de

Ernest Ascher et son ami Pablo Picasso (archives Barbier-Mueller, inédit).

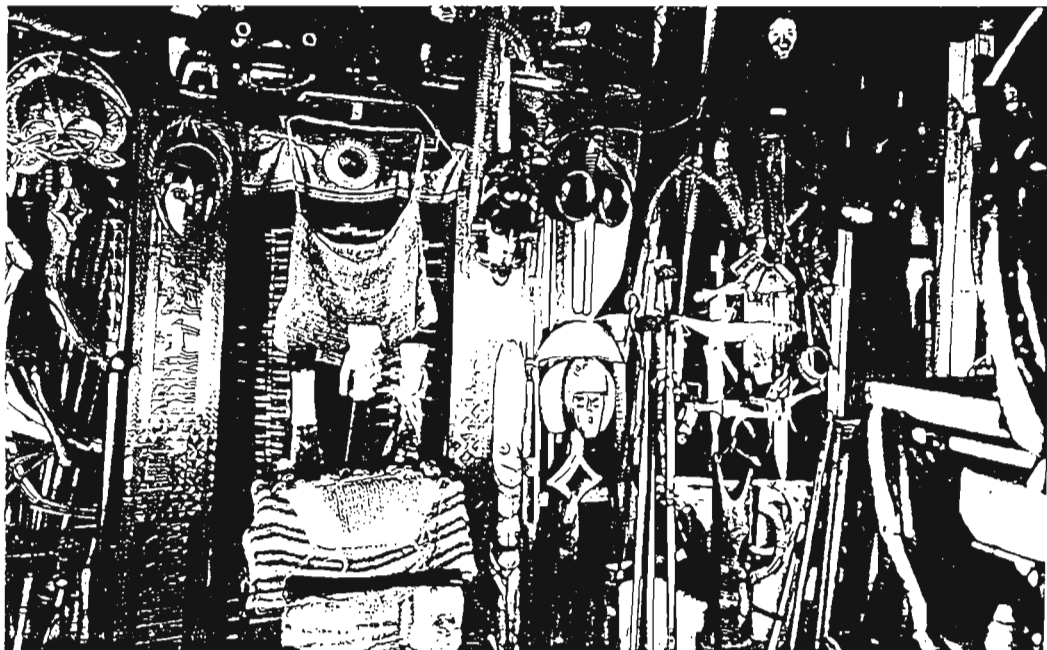


Charles Rattou: dessin de Jean Dubuffet (archives Rattou-Ladrière, inédit).



7

Photographie prise vers 1939 chez le «père» Moris par Charles Rattou. On y reconnaît au centre la figure de reliquaire kota et le soufflet de forge pouinou (Cat. n° 11 et 23), acquis par J. Mueller (archives Rattou-Ladrière).



tableaux ne soient pas eux aussi gagnés par cette nouvelle passion, qu'ils vont à leur tour communiquer à leurs clients.

"L'art nègre", selon le terme en usage, est ainsi associé dans les ateliers à l'art d'avant-garde; il en sera de même chez les marchands de tableaux. Le plus actif en ce domaine étant Paul GUILLAUME, qui fait entrer "l'art nègre" dans les grandes collections bourgeoises, comme celle d'Alphonse KANN ou de Jacques DOUCET.

Autour des artistes et des marchands, tout un monde d'écrivains et de critiques d'art se passionnent pour les primitifs : Guillaume APPOLINAIRE, Félix FÉNÉON...

Peu à peu l'art "nègre" est reconnu comme original, son langage esthétique est admis. LEVEL et CLOUZOT écrivent dans un article intitulé "l'Art des noirs" en 1922 : "rien n'est moins flou que la statuaire des noirs".

L'esprit colonial recule. Entre 1910 et 1930 les expositions privées ou publiques se multiplient en Europe et en Amérique, ainsi que les publications.

La recherche des objets d'art Primitif se systématisent et se structure Paul GUILLAUME démarque par petites annonces les coloniaux; les grandes galeries d'art contemporain proposent toutes de l'art primitif. Les ventes publiques spécialisées apparaissent, les plus célèbres étant animées par les experts Charles RATTON et Louis CARRÉ. Le marché aux puces devient le rendez-vous des amateurs, comme les surréalistes. Socialement, l'art primitif reste cependant l'apanage d'une élite et il est presque toujours associé dans les collections à l'art contemporain. Ce phénomène persistera jusqu'à l'après-guerre, vers 1950.

### Ethnographie

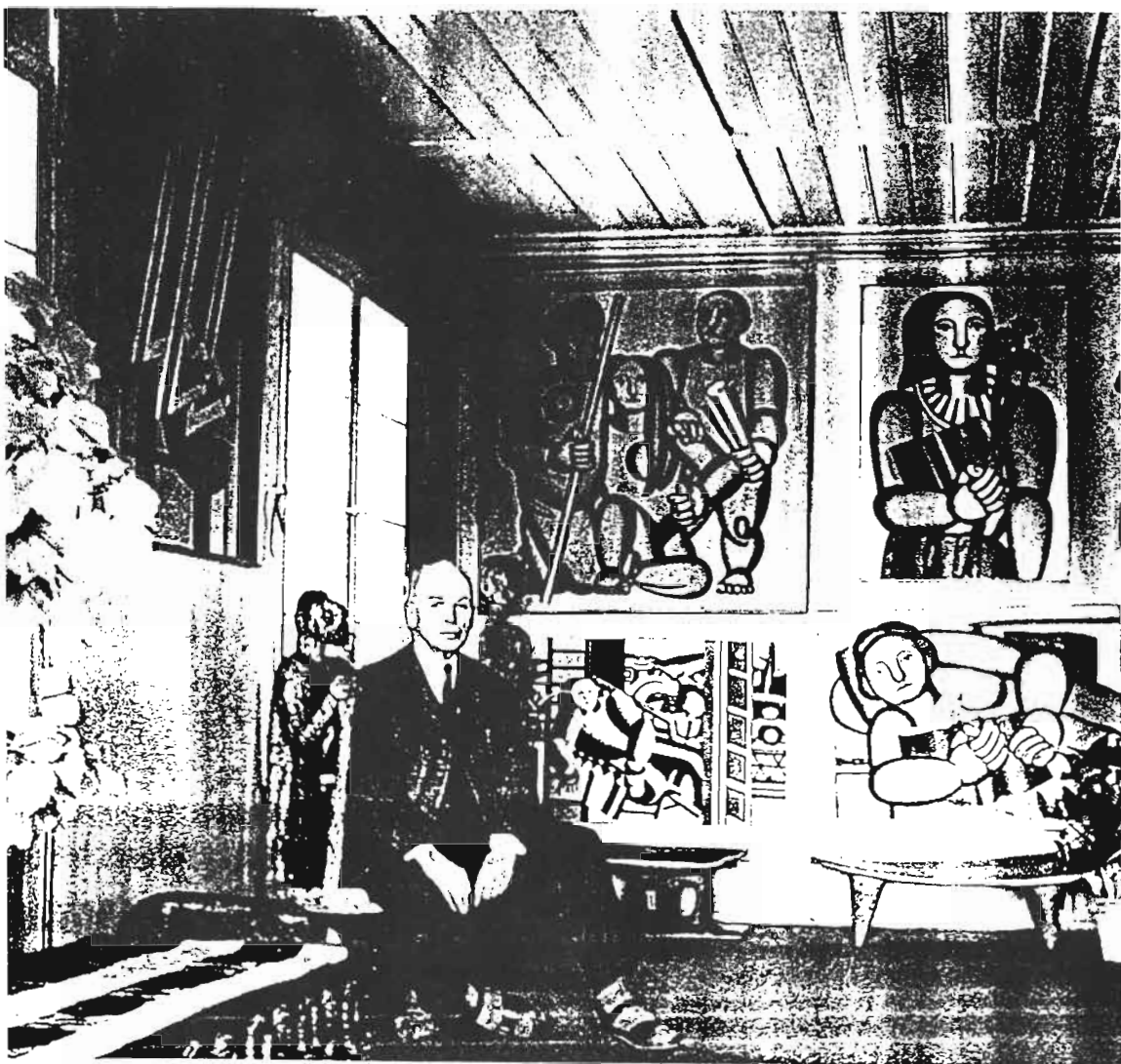
Si "l'art nègre" comme curiosité exotique avait touché un assez large public, générant sans doute quelques vocations de collectionneurs à travers les manifestations coloniales, et si sous l'influence des peintres et du marché de l'art une élite s'était penché sur ces qualités esthétiques, c'est cependant les ethnologues, par leurs travaux, qui auront sur le grand public la plus forte influence. Au rêve exotique et à la découverte d'une nouvelle figuration, ils vont apporter la pensée. Bien qu'existant depuis longtemps et représenté par des noms illustres comme FROBENIENS, les années 1930-1950 seront déterminantes pour l'ethnologie et surtout pour son rayonnement, particulièrement à travers l'œuvre largement répandue de chercheurs comme LABOURET, LEIRIS ou GRIAULE...

Les résultats des missions de recherche, comme la célèbre mission Dakar-Djibouti (1931-1933) qui passionne le public, vont directement influencer les collectionneurs en ouvrant largement l'éventail des objets, ne limitant plus la recherche aux objets des anciennes colonies et en bouleversant les idées reçues et les à-priori stylistiques. L'art Baoulé et l'art Fang, pour la France, ne sont plus les seuls maîtres des collections. L'art Dogon, poussé par un "effet Griaule", commence à régner, supporté par de nombreuses publications. Le temps des patines lisses "téléphone" est résolu place est faite aux objets croûteux et suintants, et aux laissés pour compte, menu fretin à mi-chemin entre l'art populaire et l'objet usuel, appelés d'abord par dérision "ethno".

L'ethnologie considère que "l'art primitif" ne peut se séparer de son contexte (G.H. RIVIERE, SOUSTELLE, LEENHART). Cette idée donne naissance aux méthodes de collecte moderne où chaque objet étudié en place prend toute sa signification, son rôle de témoin, expression d'une pensée ou d'une philosophie, est ainsi mis en évidence.

L'inauguration en 1938 du Musée de l'Homme consacre les résultats des travaux des ethnologues français; les répercussions dans la presse sont nombreuses (Le Figaro, Marianne...). Jusqu'alors les objets arrivaient en Europe pratiquement par hasard, les collectes des missions ethnographiques auront pour résultat, ou effet pervers, de développer la prospection sur place et de donner naissance au phénomène des "voyageurs". Cette pratique déjà utilisée par des marchands dans les années 30, comme Pierre LOEB, va se généraliser, et instituer les "arrivages". A partir de 1950, toutes les régions du globe seront peu à peu prospectées par les antiquaires. Un grand nombre d'objets transite par Paris; les marchands américains viennent régulièrement y faire leurs achats (KLEJMAN). Autre phénomène nouveau, les africains se mettent eux-mêmes à exporter leurs objets, en masse; certains sont restés célèbres comme COULIBALI et MAMADOU SCILLA.

Entre 1950 et 1960, l'Afrique de l'Ouest est vidée : les objets Dogon, Sénoufo et Baga, affluent sur le marché. La profusion des arrivages entraîne une baisse des prix, les réserves semblent inépuisables. De cette époque date l'apparition de collectionneurs d'art primitif au sens propre; les liens avec le passé colonial et avec l'art moderne sont dépassés.



Né en 1887, Josef Mueller commença à collectionner la peinture très jeune. A 24 ans, il acquérait une toile majeure de Cézanne: le portrait du jardinier Vallier, et, avant 1918, toute une série d'œuvres cubistes, à côté des Renoir, des Cézanne et des Hodler. Dans les années vingt, il acheta des séries entières de toiles de Miró et Ernst, de Rouault et Léger, les dernières en partie visibles sur la photographie ci-contre, prise dans les années 1960. En 1923, il fit un voyage de six mois au Congo français; de là son intérêt pour l'art africain.



L'archéologie africaine entraîne aussi de profonds bouleversements. Les découvertes étonnantes des archéologues, tout particulièrement au Mali, vont donner naissance à des fouilles clandestines à une grande échelle. La statuaire en terre cuite et les bronzes, jusqu'alors méconnus, affluent sur le marché mondial et à partir de 1975, entrent dans les collections, attirant une clientèle nouvelle, peu sensible à l'art primitif proprement dit, mais appréciant l'aspect "classique" des ces objets de fouilles qu'elle compare aux œuvres grecques et égyptiennes.

### La décolonisation

Le dernier grand phénomène à avoir influencé les collections d'arts primitifs est probablement la décolonisation à partir de 1960. Les guerres tribales qui éclatent, comme au Zaïre et au Nigeria, vont faire sortir un grand nombre d'objets jusqu'alors rares dans les collections. La guerre du Biafra tout particulièrement va entraîner l'hémorragie des sculptures Ibo à partir de 1968, et peu à peu de toutes les sculptures des autres ethnies du Nigéria. De même, l'ex Congo-Belge va livrer lui aussi un grand nombre d'objets, comme les statues Luba et Hemba.

Ces objets représentent les derniers grands arrivages de 1960 à 1975. D'autres moins importants sont à noter depuis, presque tous liés à des troubles politiques (Afrique de l'Est).

### Conclusion

En 1987, le monde de l'art primitif est adulte. L'offre et la demande règlent le marché. L'extrême diversité des objets proposés fait que toutes les catégories sociales sont susceptibles d'être attirées par cette forme d'art. Il est aujourd'hui impossible de faire un portrait type de l'amateur d'art primitif, alors que c'était autrefois envisageable.

Hier objet de hasard, le masque ou la sculpture primitive sont aujourd'hui une marchandise comme une autre : prospectée systématiquement, cataloguée, proposée par des circuits identifiés.

**Pierre AMROUCHE**  
Expert en "art primitif"

Exposé 6, 25 Janvier 1988

**Technique et Rituel : l'Exemple du Poteau central de la  
Grande Case des KANAK  
(Centre Nord de la Nouvelle Calédonie).**

Au cours de son exposé, Roger BOULAY a évoqué les conditions de production de la statuaire en Nouvelle Calédonie et plus particulièrement ses relations avec l'architecture traditionnelle. Cette statuaire est liée, en effet, à la grande case ronde du haut de l'allée, dite "la grande case" à la fois symbole du pouvoir du grand aîné (chef) et de sa dépendance vis à vis des groupes qu'ils l'ont mise à sa disposition.

La sculpture a été examinée dans ce contexte en abordant les techniques d'acquisition des matériaux (abattages, transport...) et les modes de commande, de production et circulation des objets. On a exposé quelques unes des représentations sociales (la mort, le deuil, le cadavre, l'image) qui déterminent le sens de ces œuvres plastiques.

La **grande case** désigne la maison ronde, souvent de plus grandes dimensions que les autres, qui s'élève à l'extrémité supérieure de l'allée centrale du lieu de résidence principale. Cette maison est réservée au chef du pays qui peut y réunir les représentants des groupes locaux de parenté qui le soutiennent.

Les informations qui ont fait l'objet de cet exposé ont été recueillies dans la région de langue Païci entre 1980 et 1986. Elles permettent de mieux saisir comment s'articulent les techniques, l'organisation sociale et les aspects rituels du travail qui consiste à abattre, traîner et mettre en place l'arbre destiné à servir de poteau central à la Grande Case.

En effet, l'arbre choisi, le *houp* (*Montrouziera Cauliflora*) a un statut symbolique important dans la société kanak par les images qu'il véhicule. On le préfère à d'autres arbres dans les cas où elles doivent être manifestées avec force et évidence. Les sculptures de la case seront, la plupart du temps, confectionnées dans ce bois.

On aborde ainsi :

- . les modalités de la commande de l'arbre
- . les techniques mise en œuvre dans les abattages et les transports.

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

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

25 / 01 / 88  
R. Boulay

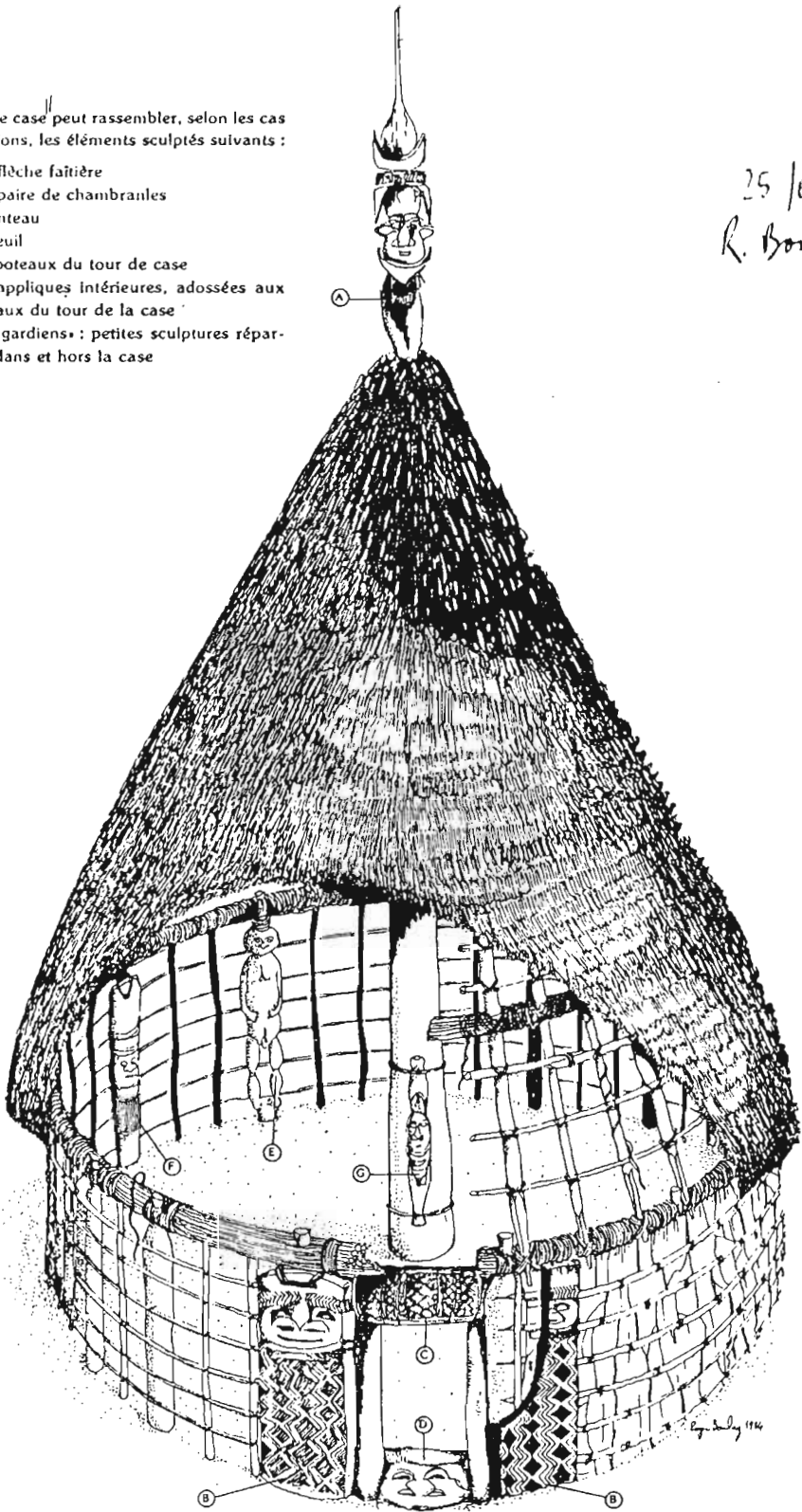
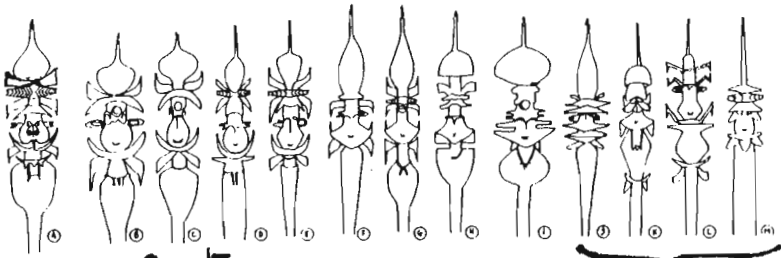
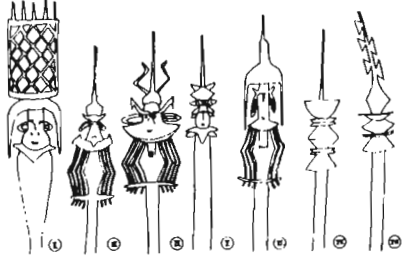


Fig. 1

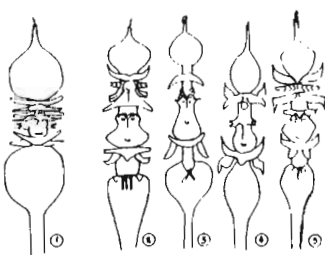


Centre wahilu

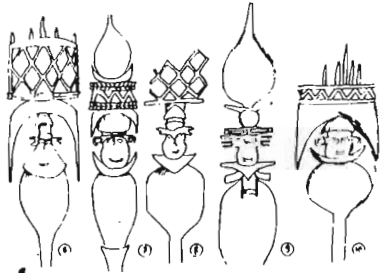
forme de Kanala



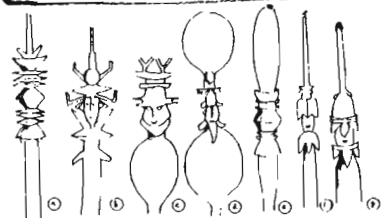
Kanala



[style wahilu] dans la région nord



région nord

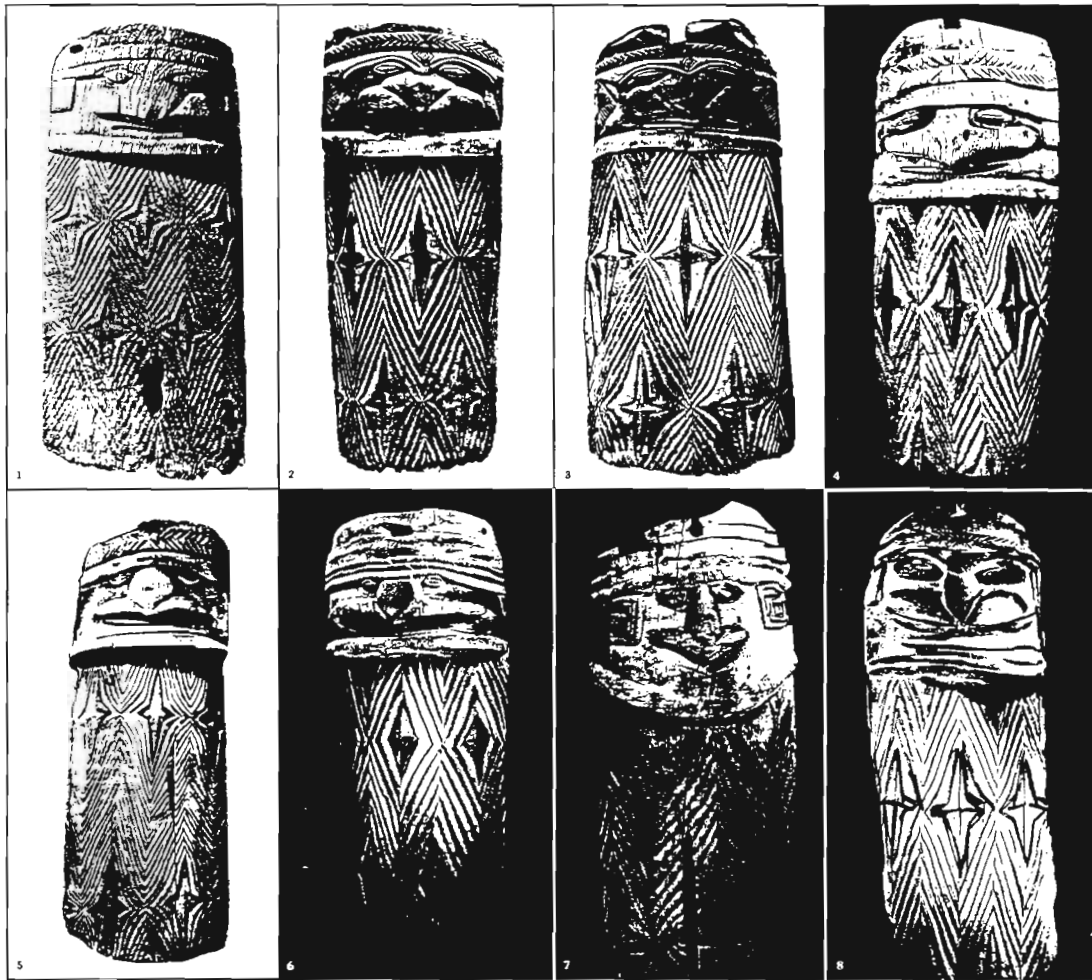
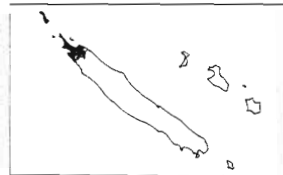


Kanala

R. Boulay

Typologie stylistique des  
flèches faitières Kanak

# Chambranles



1. Musée de l'Homme  
Paris  
N° 59.80.1.  
162 x 70  
Plateau de Noué

2. Museum Fur Volkerkunde  
Bâle  
N° VB 2633  
165 x 96  
Ouébia Cap. Colnett.

3. Museum Fur Volkerkunde  
Bâle  
N° VB 2634  
165 x 108  
Ouébia Cap. Colnett.

4. Musée du Vatican  
Rome  
N° 3452  
134 x 67  
Pouébo \* St Joseph.

5. Musée de l'Homme  
Paris  
N° 45.5.2.  
160 x 60  
Plateau de Noué

6. Musée du Vatican  
Rome  
N° 3454  
150 x 72  
Pouébo

7. M.N.A.O.  
Paris  
N° 0.66.15.2  
128 x 36  
Ouébia

8. M.N.A.O.  
Paris  
N° 0.68.3.3  
174 x 68

R. Boulay

L'examen des itinéraires (relevés faits sur place en 1988), montre avec évidence que les nécessités de la sociologie déterminent le choix des chemins de traînage plus que les facilités de la morphologie du paysage.

Ces transports sont l'occasion de manifester des allégeances, des relations de réaffirmer des solidarités. Les modalités peuvent être assez variables car elles dépendent des circonstances socio-politiques locales et momentanées. La cohérence est à rechercher du côté du rituel qui donnera du sens au choix circonstanciés.

L'arbre est un être vivant, réceptable des esprits-ancêtres. Abattu, il reste le corps d'un vivant et on respectera, durant le transport, les interdits qui régissent les comportements que l'on manifeste en présence du chef. Cet arbre, contenant d'esprit de chef, s'offre comme poteau central de la maison des clans. Il convient de l'opposer aux arbres morts, autrefois souvent utilisés pour la sculpture : contestation qui offre des perspectives intéressantes quant à la compréhension de la symbolique du matériau.

**Roger BOULAY**  
Musée National des Arts africains et océaniens  
Département Océanie

Exposé 8, 22 Février 1988

**L'analyse structurale et anthropologie de l'art : "La voie des masques" de Claude LEVI-STRAUSS**

Le texte qui suit résume le propos d'un exposé présentant pas à pas le cheminement méthodologique de Claude LEVI-STRAUSS dans "*La voie des masques*"; la perspective adoptée, résolument didactique, excluait tout développement sur les fondements de l'analyse structurale en général ou sur l'apport LEVI-STRAUSS à l'anthropologie de l'art.

L'ouvrage de Claude LEVI-STRAUSS "*La voie des masques*" (1975; rééd. augmentée 1979) est consacré à l'analyse d'objets cérémoniels - de masques - de la côte nord-ouest du Pacifique, dont il n'est pas inutile de rappeler la place qu'elle occupe dans l'œuvre de l'auteur. On sait que LEVI-STRAUSS a découvert l'art de la côte nord-ouest à New York, en 1942, avec quelques-uns de ses amis surréalistes français, exilés comme lui aux Etats-Unis. De l'admiration qu'il a d'emblée éprouvé pour cet art est né un célèbre article paru en 1943 et dont de larges extraits figurent en tête de l'ouvrage de 1975; quant aux circonstances de cette découverte, elles sont exposées dans l'article "New York pré- et post-figuratif", paru d'abord dans le catalogue *Paris-New York* du Centre Georges POMPIDOU et repris dans *Le regard éloigné*.

En lançant son programme d'analyse structurale des mythes en 1955, LEVI-STRAUSS rompt avec la vieille tradition de l'analyse comparée, qui réifie les mythes en les constituants en objets séparés qui ne sont liés entre eux que par des thématiques narratives, donc externes, postule que les mythes ont un "sens" intrinsèque que l'analyse doit révéler grâce à un système de traduction du type symbolique-réel et à la recherche du sens, interroge le contenu explicite des mythes, ce qui, de façon circulaire, alimente l'inventaire des thèmes. Avec l'analyse structurale, la question du sens n'est pas évacuée, mais elle ne se pose qu'à partir du moment où l'on passe d'un message en clair qui ne dit que ce qu'il dit, à un mode d'articulation des mythes entre eux en quoi réside en dernière instance le "discours" mythique, de telle manière que le sens n'est pas une donnée immédiate du mythe mais une caractéristique du traitement dont le mythe est justifiable. Il y a analyse "structurale" des mythes quand l'analyse porte sur la mise en évidence non seulement de structures de mythes mais encore sur les relations entre ces structures, à partir desquelles peuvent être mises en évidence les modalités de transformation permettant

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

de l'Académie française

La voie  
des  
masques



II

*Les sentiers de la création*

ÉDITIONS ALBERT SKIRA





La voie  
des  
masques

le passage d'un mythe à un autre, voire d'un ensemble "structuré" de mythes à un autre, l'une des finalités de l'analyse pouvant être la constitution de l'ensemble des modalités de transformation en un corps de règles.

D'autres "objets" sont comparables aux mythes pour ce qui concerne à la fois leur rapport au sens et le caractère arbitraire des découpages qui les constituent en unités distinctes : ainsi en va-t-il des rites, qui peuvent être eux aussi étudiés aussi bien dans une perspective comparative fonctionnaliste que dans une perspective structuraliste. Si l'on imagine pour un ensemble de société dont les territoires sont contigus une série de mythes et une série de séquences rituelles, et un mode de relation entre ces deux séries, tel, par exemple que les mythes justifient dans leur langage l'apparition des rites, on peut penser parvenir à un traitement structural non seulement des mythes d'un côté, des rites de l'autre, mais encore des relations entre mythes et rites.

L'"objet" de type masque est un objet matériel, à propos duquel la question du découpage ne se pose pas, puisque celui-ci est donné par le mode même d'existence de l'objet dans l'espace. Il demeure que les objets relevant de la production plastique ne sont pas sémantiquement isolables. LEVI-STRAUSS pose clairement que, "pas plus que les mythes, les masques ne peuvent s'interpréter en eux-mêmes et par eux-mêmes, comme des objets séparés". Envisagé du point de vue sémantique, un mythe n'acquiert un sens qu'une fois replacé dans le groupe de ses transformations : de même, un type de masque, considéré du seul point de vue plastique, réplique à d'autres types dont il transforme le galbe et les couleurs en assumant son individualité ("La voie des masques", 1979 p. 18). Mais le masque n'est pas seulement un objet matériel, relevant d'une analyse seulement descriptive. On fait l'hypothèse "que les fonctions sociales ou religieuses assignées aux divers types de masques qu'on oppose pour les comparer sont, entre elles, dans le même rapport de transformation que le plastique, le graphisme ou le coloris des masques eux-mêmes" (*ibid.*) et plus loin (p. 19) : "une hypothèse consistant à étendre à des œuvres d'art (...) une méthode qui a fait ses preuves dans l'étude des mythes (...) trouvera sa vérification si, en dernière analyse, nous pouvons déceler, entre les mythes fondateurs de chaque type de masque, des rapports de transformation homologues de ceux qui, du seul point de vue plastique, prévalent entre les masques proprement dits".

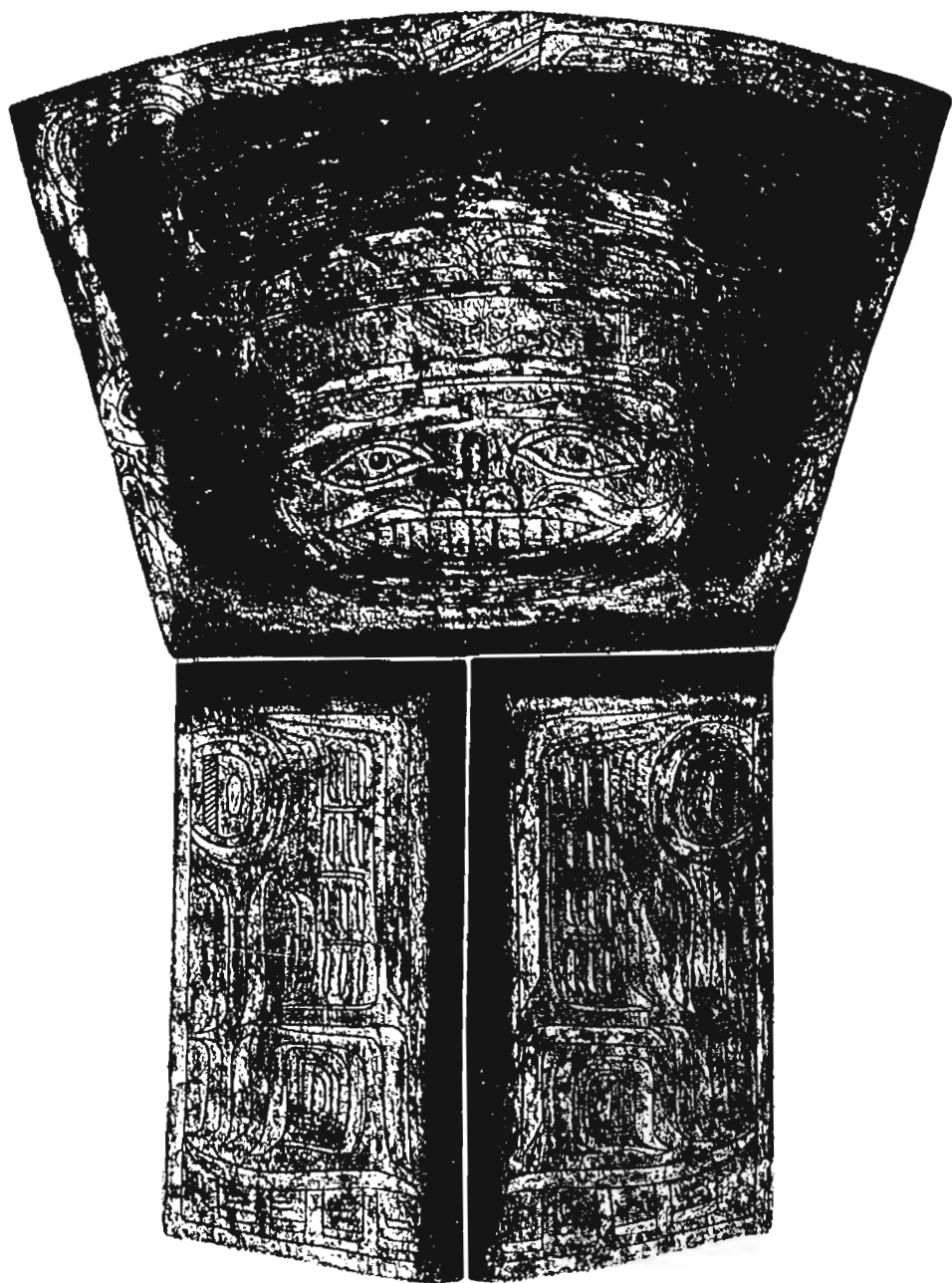
LEVI-STRAUSS considère le masque salish *swaihwé*. Le passage par les mythes conduit à envisager pour ce type de masque trois invariants plastiques et trois invariants sociologiques, soit, pour la

première série : 1) la couleur blanche du costume du porteur de masque; 2) la langue pendante et les yeux protubérants du visage que figure le masque; 3) la présence sur ce visage de têtes d'oiseaux remplaçant le nez ou surmontant la tête; et pour la seconde série : 1) la possession ou le concours des masques favorisent l'acquisition des richesses; 2) les masques interviennent dans les potlatch et dans les autres cérémonies profanes mais ils sont exclus des cérémonies d'hiver à caractère religieux; 3) les masques appartiennent à des lignées nobles et se transmettent au sein de celles-ci par héritage ou par mariage; d'un point de vue sémantique, les mythes font ressortir une double affinité des masques *swaihwé* : avec les poissons, d'une part, avec le cuivre, d'autre part.

Les Kwakiutl - et les Nootka - ont emprunté les *swaihwé* aux Salish; chez les premiers, il est appelé *xwéxwé*. Si la mythologie kwakiutl se dérobe partiellement à l'analyse sur ce point, on constate cependant qu'il y a incompatibilité entre le *xwéxwé* et les richesses, dont le cuivre est à la fois la matière de référence et le symbole. Alors que chez les Salish, les *swaihwé* sont en corrélation directe avec l'acquisition des richesses, on peut montrer que chez les Kwakiutl ils remplissent une fonction opposée. Cette inversion sémantique du *swaihwé* au *xwéxwé* s'opère alors que ces deux masques ont les mêmes caractéristiques et conservent certaines affinités sémantiques.

Parvenu à ce point, LEVI-STRAUSS franchit une étape analytique décisive. "Tout mythe ou séquence de mythe, écrit-il p. 58, resterait incompréhensible si chaque mythe n'était opposable à d'autres versions du même mythe, ou à d'autres mythes (...). Si c'était vrai des masques, on devrait reconnaître que, comme les mots du langage, chacun ne contient pas en soi toute sa signification". On admet donc que les traits propres au *swaihwé* n'ont pas de signification propre, ou que cette signification prise à part est incomplète. On admet encore que ces caractéristiques du *swaihwé* sont indissociables d'autres auxquelles elles s'opposent. Dans cette hypothèse, seule la comparaison des deux types de masques permettra de définir un champ sémantique au sein duquel les fonctions propres à chaque type se compléteront mutuellement. C'est au niveau de ce champ sémantique global qu'il s'agit donc de se placer.

"A supposer, poursuit LEVI-STRAUSS (p.59), qu'un type de masque existe, en rapport d'opposition et de corrélation avec le *swaihwé*, on devra donc, connaissant celui-ci, pouvoir déduire ses aspects distinctifs à partir de ceux qui nous ont servi à décrire le premier". Plastiquement, le masque "inverse" du *swaihwé* aura les



*Grand cuivre décoré. Tlingit.*

caractéristiques suivantes : 1) couleur opposée au blanc : noir ou couleur sombre; 2) ornementation de plumes : ornementation de poils (caractère commun : ornements d'origine animale); 3) yeux protubérants : yeux enfoncés; 4) bouche ouverte, langue pendante : bouche fermée empêchant la langue de sortir; 5) "Enfin, on devra s'attendre à ce que les mythes d'origine, les connotations religieuses, sociales et économiques respectives des deux types (de masques) offrent entre elles les mêmes rapports dislectiques - de symétrie, de contrariété ou de contradiction - que ceux déjà relevés sous le seul angle plastique". La question est finalement posée de savoir si les gloses mythiques, les caractères sociologiques et les traits plastiques des masques sont structuralement liés; si tel est le cas, l'ensemble de paramètres correspondant relèvera d'un même traitement analytique.

Les caractéristiques du masque "opposé" au *swaihwé* définissent le masque *dzonokwa* des *Kwakiutl*. On considère finalement trois masques : *swaihwé*, *xwéxwé* et *dzonokwa*. Soit Vp la "valence" plastique du *swaihwé* et Vs sa valence sémantique; on a:

$$\begin{aligned} \textit{swaihwé} &= \text{Vp} + \text{Vs} \\ \textit{xwéxwé} &= \text{Vp} + \text{-Vs} \\ \textit{dzonokwa} &= \text{-Vp} + \text{Vs} \end{aligned}$$

L'enquête, qui passe une fois de plus par les mythes, montre que toutes les caractéristiques plastiques des *swaihwé* se retrouvant dans les *xwéxwé*, ceux-ci "fonctionnent" cependant à l'opposé des premiers. Ainsi, les *swaihwé* sont dispensateurs de richesses tandis que les *xwéxwé* en favorisent la rétention; et alors que le *dzonokwa* est dispensateur de richesse comme le *swaihwé*, il offre des caractéristiques d'ordre plastique qui le constituent comme l'opposé du *swaihwé*.

On conclut de ce qui précède que des masques aussi différents que le *swaihwé* salish et le *dzonokwa* kwakiutl, dont, à priori, la comparaison ne s'impose nullement, ne sont pas interprétables isolement l'un de l'autre. Les masques, au même titre que les mythes qui en fondent l'existence et que les rites dans lesquels ils interviennent ne sont justifiables de l'analyse que pour autant qu'ils sont envisagés comme des éléments des relations qui les associent. Nous sommes là au fondement d'une "formule coanonique" qui pose une relation de symétrie et d'inversion entre forme plastique et fonction sémantique, à l'œuvre dans les emprunts d'un groupe à un autre : si Vp se maintient, Vs s'inverse, si Vs se maintient, Vp s'inverse. Vp et Vs "fonctionnent" comme des variables

indépendantes l'une de l'autre, dont les variations sont de sens contraire. Il suit que pour rendre compte de l'existence d'un ensemble de type (Vp + Vs), il faut solliciter l'existence de deux autres ensembles : (-Vp + Vs) et (Vp + -Vs); il suit aussi que l'ensemble (-Vp + -Vs) peut exister mais qu'il n'appartiendra pas au groupe de transformation associant Vp et Vs.

Dispensateur de richesses, Dzonoqwa, le héros mythique qui est à l'origine de l'apparition chez les humains du masque du même nom, possède le cuivre, dont on connaît l'importance pour les sociétés de la côte nord-ouest. Cette intrusion du cuivre relance l'enquête; notons que ci-dessous, nous parlons du "Cuivre" objet cérémoniel et non du métal en général. L'analyse des mythes concernés montre que les Kwakiutl, qui ont emprunté le *swaihwé* aux Salish et l'ont adopté sous le nom de *xwéxwé*, en ont inversé la fonction, de sorte qu'au contraire du *swaihwé*, le *xwéxwé* n'est pas dispensateur de richesses, et ont transféré la fonction positive au Cuivre. Le Cuivre a donc chez les Kwakiutl la fonction dévolue par les Salish au *swaihwé*; situation également attestée plus au nord, chez les Tlingit, qui n'ont pas le *swaihwé*; en conclusion, *swaihwé* et Cuivre sont commutables.

Les caractéristiques plastiques de masques véhiculant un même message sémantique s'inversent quand on passe d'une population à une autre, ce qu'exprime la formule canonique donnée ci-dessus. Ainsi en va-t-il pour le *swaihwé* dispensateur de richesses chez les Salish et pour le *dzonoqwa*, dont la fonction mythique et rituelle est identique chez les Kwakiutl. La vérité de la proposition réciproque est également contenue dans la formule canonique : quand les éléments plastiques se maintiennent inchangés, ce sont les messages qui s'inversent : ce que montre la relation mise en évidence entre le *swaihwé* des Salish et le *xwéxwé* des Kwakiutl. Une relation d'inversion telle que celle qui existe entre des masques salish et kwakiutl prévaut aussi, sur le seul plan des mythes, entre, d'une part, les Déné, et, d'autre part, plusieurs tribus côtières : les Kwakiutl et certains de leurs voisins, dont les Salish. Les Déné assignent au cuivre une fonction inverse à la fois de celle que lui donnent les Kwakiutl et de celle que les Salish donnent au *swaihwé*, qui, à cet égard, est commutable avec le cuivre. On peut compléter ainsi le tableau ci-dessus :

<i>swaihwé</i>	=	Vp + Vs
<i>xwéxwé</i>	=	Vp + -Vs
<i>dzonoqwa</i>	=	-Vp + Vs
Cuivre déné	=	-Vs
cuivre kwakiutl	=	Vs

On est conduit à s'interroger sur les affinités plastiques qui sont susceptibles d'exister entre le Cuivre et les masques. Chez les Salish, on a vu que le Cuivre est commutable avec le *swaihwé*. Chez les Kwakiutl, l'origine des Cuivres au héros Dzonoqwa, dont le masque inverse plastiquement le *swaihwé* mais en maintient la valence sémantique. En revanche, cette valence s'inverse quand on passe du *swaihwé* salish au *xwéxwé* kwakiutl. or, reprenant sur ce point les observations de Paul WINGERT, LEVI-STRAUSS montre que les Cuivres offrent l'aspect général des *swaihwé* : si l'on admet cette similitude morphologique générale, on peut poser que chez les Kwakiutl la commutabilité entre cuivres et *swaihwé* est entière : elle a été étendue à la valence plastique; on peut encore pousser l'analyse et l'étendre au Cuivre déné, qui, de valence sémantique opposée à celle du cuivre kwakiutl, en a même apparence. D'où le tableau définitif :

<i>swaihwé</i>	=	Vp + Vs
<i>xwéxwé</i>	=	Vp +-Vs
<i>dzonoqwa</i>	=	-Vp + Vs
Cuivre déné	=	Vp +-Vs
Cuivre kwakiutl	=	Vp + Vs

A l'instar des mythes ou des rites, les masques n'existent pas en eux-mêmes; ils n'existent qu'en relation avec d'autres masques, "réels ou possibles". En conclusion, "un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de *ne pas* représenter" (p. 144).

Michel IZARD

CNRS

Laboratoire d'anthropologie sociale

**Exposé 9, 29 Février 1988**

<p><b>Le masque de bovidé chez les Mumuye (Nord-Est du Nigéria)</b></p>
---

Les Mumuye, d'après de récentes délimitations administratives, habitent dans l'état de Gongola, Nigéria.

L'appellation Mumuye est employée pour un groupe de peuplades dont les fractions préfèrent se déterminer par leur nom propre. (MEEK 1931, 1 : 446; RUBIN 1978 : 106).

Dans la région de Sawa, les Mumuye se nomment Pûgu, dans la région de Ganleri, ils se nomment Yoro, aux alentours de la ville de Zinna, Zin ou Zinna. Dans les environs de Jalingo et Zarang leur nom est Yakolo. On trouve encore des Rang et des Gôla qu'on ne peut vraiment situer géographiquement (MEEK 1931, 1 : 446; FRY 1970 : X, 1 : 9). MAESEN (inform. pers.) n'exclut pas la possibilité d'existence d'autres unités mumuye.

Les groupes mumuye présentent des différences culturelles mais parlent la même langue de base. Nous devons toutefois tenir compte de différents dialectes<sup>1</sup>. Ils n'honorent qu'un seul prêtre, celui de Yoro, comme étant leur principal faiseur de pluie (MEEK 1931, 1 : 447).

Environ 100.000 personnes se sont présentés comme mumuye lors d'un recensement en 1952 (Kirk GREENE 1958 : 2).

La savane du plateau qui abrite les Mumuye est parsemée de montagnes rocheuses. C'est sur ces montagnes que les Mumuye ont pu se réfugier contre les attaques ennemies et où se trouvent d'ailleurs les habitations les plus anciennes.

En hiver souffle un vent du Nord chaud, l'harmattan. Pendant la saison des pluies, qui a lieu de Juin à Septembre, souffle un vent venant de l'Atlantique.

Les Mumuye sont de cultivateurs sédentaires qui pratiquent la rotation de cultures. Ils travaillent la terre à l'aide de pics; le sorgho, le millet, le faneu et les yams sont cultivés.

---

<sup>1</sup> Greenberg (1969 : 9) annexe leur langage auprès du groupe Adamawa qui fait partie du groupe Est des langues du Niger Congo.



Les Mumuye sculptent de grandes figures anthropomorphes qui sont très appréciées. ils confectionnent aussi plusieurs types de masques : le bovidé, le singe, et l'éléphant ainsi qu'un masque anthropomorphe représentant une tête sur un long cou qui, à son tour, se trouve sur une base en forme de heaume ajourée des deux côtés. Ce masque se porte sur les épaules et, comme les autres masques qui se portent à l'horizontale en casque sur la tête, une longue robe de fibres, est attachée aux bords afin de couvrir le corps du porteur.

Surmontant un front convexe à grands yeux, les cornes du masque de bovidé sont grandes et plates et elles se courbent vers l'intérieur.

Les yeux sont sculptés en une ou plusieurs rainures circulaires ou elliptiques. La découpe peut-être concentrique. On peut encore trouver une petite rainure en plus dans l'espace réservé à l'emplacement de l'œil.

En dessous des yeux l'on trouve souvent un bord qui, ainsi que les rainures de l'œil, sont blanchis au kaolin ou à la cendre de bois. Un même bord peut se trouver entre les yeux et les cornes.

Le museau proéminent et ouvert est, par rapport au reste du masque, de taille assez réduite et son ouverture, lorsque vue de face, est de forme ovale.

Les bords du masque sont adaptés à la tête du porteur. A intervalles réguliers se trouvent les trous qui serviront à attacher la longue tunique en raphia qui cache entièrement le corps du porteur de masque. Sur le haut du front du masque il peut y avoir un espace plus ou moins prononcé entre les yeux. Celui-ci peut également être double, formé par une entaille. Le front du masque peut également parfois se garnir d'une ou de deux protubérances elles mêmes aussi entaillées.

MAESEN (1970 : 16°, 28, 89, 96°-97) a observé certains signes qui remonteraient à l'origine d'une structure moétie et qui divise la société mumuye en deux groupes nommés **tjokwa** et **tjozoza**<sup>1</sup>.

Les **tjokwa** se réfèrent au sang<sup>2</sup> et sont des gens considérés comme dangereux. Les **tjozoza** se réfèrent à l'eau<sup>3</sup> et sont

<sup>1</sup>A Kunzang il est question de **tjonkwa** et de **tjinzanzang**.

<sup>2</sup>Tjo signifie l'homme, l'humain, kwa signifie sang ou la couleur rouge.

<sup>3</sup>Maesen traduit **tjozoza** par "ne devient pas sec", zoza veut aussi dire "endroit humide et frais".

détenteurs du **babong** ou **babung**, un rhombe. Ils seraient les faiseurs de pluies à Kugong en faisant tourner les rhombes de la nuit. Il est d'ailleurs interdit au **tjokwa** de se trouver à proximité des **tjozoza** lorsqu'ils invoquent la pluie.

Les **tjokwa** dirigent la société **vabong** et sont actifs pendant la période sèche et seraient durant cette période hiérarchiquement supérieurs au **tjozoza**.

Les **tjozoza** à leur tour, ont la direction de la société **vadosong** lors de la période des pluies.

Malgré les différences, ces deux groupes se complètent : "When the fire is too hot, there is the water or the rain to stop it" (lorsque le feu est trop chaud, c'est au tour de l'eau ou de la pluie de l'éteindre).

La sorcellerie **tjokwa** peut-être neutralisée par celle des **tjozoa** et inversement. Les mariages se font au sein de chaque groupe. Ceci donne une forme d'endogamie.

Les deux groupes se différencient concrètement à l'aide des couleurs rouge et blanche :

- La terre rouge, couleur du feu est utilisée par les **tjokwa** pour enduire leur corps alors que, lors des cérémonies religieuses, les **tjozoza** s'enduisent de cendre blanche, couleur de l'eau.

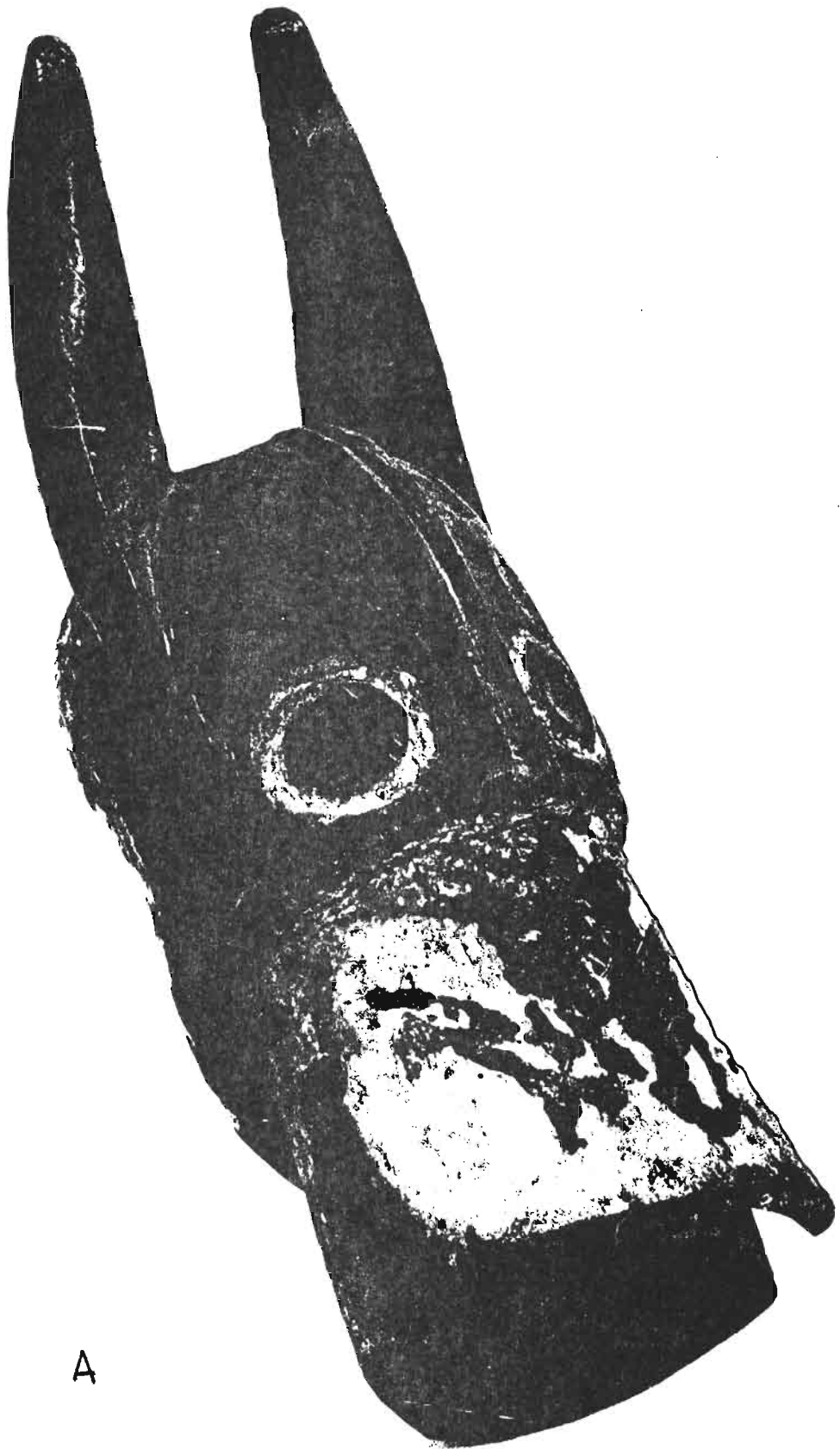
- Leurs masques subissent le même traitement et l'on retrouve également ces couleurs sur beaucoup de sculptures anthropomorphes.

En ce qui concerne notre masque de bovidé, la couleur employée comme dominante, est de grande importance et révélatrice de la fonction de ce masque.

Le masque est entièrement rouge lors des funérailles d'homme qui ont atteint un grand âge, il est plutôt blanc lorsque le défunt est jeune.

Les **Mumuye** emploient le même masque pour des buts et desseins différents, ainsi que dans le cadre des deux sociétés d'homme : le **vadosong** et le **vabong**.

L'on rencontre sur le marché européen ainsi que dans les musées ethnographiques des masques totalement décolorés. Probablement furent ils ainsi dépouillés de leur élément sacré le plus important.



A

La possibilité d'un double usage est d'après les observations de Maesen probable : "les *tjokwa* enduisent un masque de rouge, les *tjozoa* l'enduisent de blanc. Le masque sert aux deux sociétés.

Ces masques sont portés par les jeunes hommes car pour les plus âgés ils seraient trop lourds. La fonction de porteur de masque n'est pas héréditaire. Lorsque le masque a servi, il est conservé dans la maison rituelle, *tsafi*, de la communauté. Il n'est pas détruit bien qu'immédiatement un nouveau masque est sculpté et qui portera le nom du précédent (MAESEN 1972, 2 : 26°-27°).

Le masque de bovidé est selon les Mumuye un don de dieu, *La*, et ils l'investissent de propriétés surnaturelles. Ils considèrent ce masque comme un gardien de la tradition et un médiateur entre leur créateur et les hommes.

L'initié ne perd, selon MEEK (1931, 1 : 465), en rien la loi lors de la révélation du secret du culte. La reconnaissance de l'élément humain à l'intérieur du masque ne détruit en rien l'impact des forces occultes sacrées assurant la prospérité de la communauté dont le masque en lui même est le réceptacle.

TEMPLE (1965 : 290) nota d'ailleurs que *Wukka*, l'Etre suprême, serait représenté par un masque rouge à cornes au museau protubérant.

Les jeunes Mumuye sont initiés progressivement dès leurs plus jeune âge. Ils traversent plusieurs groupes d'âge qui toutefois semblent aussi avoir le caractère d'une société initiatique. Ils y apprennent d'ailleurs les fondements de l'organisation de la vie sociale et religieuse.

Les apprentis sont soumis lors de divers rites initiateurs à toutes sortes d'épreuves physiques pour éprouver leur résistance doivent subir des épreuves pour démontrer leurs capacités spirituelles.

MAESEN estime qu'il y aurait sept sociétés masculines consécutives chez les Mumuye : le *vanyabe*, *vasonge*, *suzaki*, *vadosong*, *vabong*, *vabung* et *vasa* (MAESEN 1970 : 12-17)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Une recherche intensive dans cette direction n'a pas encore été effectuée. Il n'est pas exclu qu'il y ait plusieurs sociétés parmi un groupe mumuye bien déterminé. Les notes de Maesen concernent Lama, Jimberi. Celles de Meek concernent Zinna ainsi que des endroits non déterminés.

Ceux qui parviennent au cours de leur vie dans la société la plus haute, le *vasa*, jouissent d'un grand prestige social et sont très peu nombreux car de nombreuses années sont nécessaires à chaque accomplissement et rares sont ceux qui atteignent durant leur vie les dernières étapes.

Le masque de bovidé apparaît à l'étape des sociétés *vadosong* et *vabong*. La société *vabong* semble primer presque partout sauf dans la contrée de Zinna<sup>1</sup>.

Regardons d'abord la société *vadosong* de plus près. Selon MEEK (1931, 1 : 465) l'initiation à la société *vadosong* aurait lieu les 7 ans à Lamma tandis qu'à Zinna elle n'aurait lieu que tous les 15 à 27 ans.

C'est durant la cérémonie de l'accession qu'en plus de la véritable reconnaissance du masque, les initiés en apprendront la voix sous la forme d'une calebasse en cor. Ils devront dès lors promettre de ne jamais révéler la véritable identité du masque ni de sa "voix" aux non initiés, c'est à dire les femmes et les enfants.

L'explication, selon MAESEN (1970 : 11), du fait que la société *vadosong* soit active durant la période des pluies est à trouver dans le fait que les femmes ne peuvent pas voir le masque et que pour cette raison le porteur de masque doit marcher protégé par de l'herbe haute qui ne pousse qu'en saison des pluies.

La société veille principalement à la bonne conduite des femmes, fait des offrandes à l'époque des semailles et mendie de l'argent auprès des groupes apparentés. chez les Gôla, la société peut intervenir aussi pour garder bon ordre parmi les jeunes garçons non encore initiés. En cas de nécessité la société *vadosong* a le pouvoir de les punir.

Si un homme soupçonne sa femme de le tromper il peut s'en référer au chef de clan et lui faire la demande d'envoyer le masque la nuit. Le masque vient alors "parler" et accuse la femme de faire mauvais usage de son *dosu* en trompant son mari. Il l'exhortera finalement à modifier sa conduite.

Selon MEEK (1931, 1 : 451, 455, 460) le masque peut aussi, en compagnie des membres de sa congrégation, visiter des groupes voisins pour recueillir les dons faits en faveur de l'esprit *vadosong*.

---

<sup>1</sup> Les appellations de *vadôsu* et *vabô* de Meek sembleraient avoir le même sens que celles de *vadosong* et *vabong* pour Maesen.



B

MAESEN (1970 : 14) cite qu'au début de la cérémonie d'initiation **vabong** à Lamma, le masque accompagne le prêtre à la rencontre du groupe de jeunes initiés pendant qu'ils se fouettent. Le même acte est effectué également par les novices. Dans l'après midi, le masque sera caché aux alentours d'une pierre noire<sup>1</sup>, laquelle sera enduite d'une médication destinée à écarter les femmes. Trois semaines après, les initiés se rassemblent à nouveau à l'emplacement secret et à nouveau ils se fouettent.

Trois mois plus tard aura lieu la cérémonie **vageni**<sup>2</sup>. Les initiés se rendront à Davaso qui est l'endroit au haut de la montagne où reposent les fondateurs de Lamma. Après s'être à nouveau fouetté ils recevront leur nouveau nom. A partir de cet instant le nouvel initié a la faculté et le droit d'appeler le masque lorsque sa femme le trompe. Le masque sera aussi présent lors de ses funérailles.

Selon MEEK (1931, 1 : 463-466) la cérémonie de l'initiation à la société **vabong** a lieu tous les sept ans. Le masque est alors revêtu d'une nouvelle robe et se rend avec les cornes du **vadosong** vers la rivière où les novices sont rassemblés et où ils seront rasés. L'un des membres se dirige vers le prêtre muni d'un poulet. Le prêtre se tient caché avec le masque, il prend le poulet dans la main droite, se dirige vers le masque et dit : " Vabo !, tu es là couché à même le sol. Nos ancêtres t'ont ramené de l'est car La nous fit don de toi pour nous aider, pour la pluie, pour le grain et pour écarter la maladie de nos villages. Aujourd'hui nous permettons à nos fils de te voir et de te connaître. Puissent-ils jouir de ta protection". Le poulet sacrifié, le prêtre asperge le masque de son sang. Le porteur endosse alors le masque et court en zigzaguant et en hurlant vers les novices. Il revient alors vers le prêtre et enlève le masque en présence des initiés. Ceux-ci se tiendront alors devant le prêtre en brandissant un bâton au dessus de sa tête. Le porteur à ce moment revêt à nouveau le masque et frappe les novices du fouet. Le prêtre en fait de même ainsi que les anciens qui en profitent pour administrer quelques bonnes corrections biens méritées. Les cicatrices qui en résulteront seront considérées comme signes d'appartenance au **vabong**. En attendant on les couvre de charbon de bois pour en cacher l'origine aux femmes.

---

<sup>1</sup> Il s'agit ici sans doute d'une pierre de sacrifice. Maesen (1970 : 60-66°; 1971, 1 45-49°; 1972, 2 : 27°-28; 35°-36°, 65°) a remarqué plusieurs fois l'importance que les mumuye accordent aux pierres érigées qui servent de lieu de sacrifice lors des cérémonies de chasse ou de récolte, de siège pour rendre la justice ou bien encore ces pierres sont elles chargées de pouvoir guérisseur.

<sup>2</sup> Il n'existe pas plus d'une information quant à l'appellation **vageni**.

Celui qui dirige le groupe des futurs initiés reçoit l'ordre de demander le nom du masque. Son oncle, qu'il soit maternel ou paternel, lui dit de ne pas avoir peur du **vabong**. Le prêtre se tourne vers les novices pour leur interdire de révéler quoique ce fut aux femmes avec la menace que sinon, les maladies s'abattront sur eux. Il leur ordonne aussi la soumission aux anciens et aux parents. Après ceci ils dansent et le chef des novices est à nouveau battu par le masque.

Lors du retour à la maison rituelle, le masque est déposé et remercié, aspergé de bière par le prêtre qui en boit aussi et en offre au porteur. Tous boiront avec les novices de la mêmealebasse et c'est à ce moment que ceux-ci recevront leurs nouveaux noms.

Ce rituel terminé, les jeunes gens resteront encore un mois à l'intérieur d'une enceinte et fuiront toute compagnie féminine. Ils recevront aussi un arc, des flèches et des couteaux de leur père ou de leur oncle. Les parents féminins leurs offriront obligatoirement chacun un poulet et deux pièces de monnaies.

A Zinna la cérémonie d'initiation aurait lieu tous les trois ans pour des garçons d'environ douze ans. A nouveau ils seront départagés en deux groupes à la tête desquels un chef. Ces chefs se fouettent durant la cérémonie ce qui sera suivi par les autres participants. Si un jeune garçon s'enfuit il devra attendre trois ans jusqu'à la prochaine cérémonie.

Les garçons d'une région de villages qui ont participé ensemble à l'initiation forment un groupe que recevra un masque **vabong** spécialement fait pour eux. Ils adopteront aussi leur propre cri et formeront une unité guerrière. La cérémonie d'initiation dans son ensemble sert à séparer les hommes des femmes, ceci surtout pour intimider ces dernières.

MAESEN (1970 : 57, 60, 97°; 1972, 3 : 4°) a observé que la tunique de fibres qui est attachée au masque se compose de trois parties. Le cou est entouré d'une couronne de fibres courtes alors suivant une longue tunique qui touche le sol, servant à cacher entièrement le porteur; deux longues tresses en fibres pendent encore à l'arrière du masque, du cou au sol. Une sonnette est parfois attachée au masque mais celle-ci peut aussi être trouvée sur l'escorte du masque. Il faut aussi mentionner l'attachement de plumes qui proviennent de différents oiseaux.

MEEK (1931, 1 : 467) note que le masque n'apparaît dans la société **vabong** que tous les sept ans durant la cérémonie



d'initiation; il fait mention également d'une sortie du masque lors de maladie. La permission doit être demandée au chef de la communauté.

Lors des funérailles d'un membre de la société **vabong**, les membres se tiennent auprès de sa tombe en présence du masque. On soufflera dans les cornes. Au retour de la cérémonie, le masque se dirige vers les habitations au son d'une musique qui avertira les femmes à se cacher.

A Kunzang, lors de la période sèche, on peut voir les masques sortir pour mendier auprès des femmes de l'argent ainsi qu'un coq. Le masque ne "parle" pas lui-même, il est accompagné d'un joueur de flûte qui l'annonce. Avec l'argent récolté l'on prépare de la bière et l'on achète des chèvres. Après le sacrifice des chèvres, les femmes qui ont donné plus de sept schillings recevront une patte de chèvre en récompense. Après cinq mois, les femmes se verront dans l'obligation d'offrir unealebasse emplie de grain au masque. Après avoir à nouveau fait de la bière, elles devront encore offrir un coq en récompense duquel elles recevront un peu de bière (MAESEN 1970, 8, 55°, 61; 1972, 1 : 40-40°).

Le culte **vashenti** semble s'assimiler à la société **vabong**. Ce sont des masques **vabong** qui devraient sortir chaque année lors du mûrissement du grain. Les hommes masqués visitent alors, en compagnie d'un groupe de suiveurs, plusieurs fermes. Les suiveurs cueillent ici et là quelques nouvelles tiges tout en étant précédés par un joueur de flûte.

Le lendemain, lors d'une réunion, le gardien du masque prend unealebasse remplie de bière qu'il tient dans la main droite et demande au masque de bien vouloir intercéder pour eux auprès de La, l'être suprême, afin que la santé leur soit accordée ainsi que la nourriture quotidienne. Il ajoute aussi que le culte qu'il célèbre leur est parvenu de leurs ancêtres qui ne l'avaient pas volé mais reçu grâce à l'aide de Va, le masque<sup>1</sup>. Le gardien asperge le masque d'un peu de bière et de grains mâchés, opération qu'il répète sur le porteur qui à son tour recommence sur le masque. Puis c'est au tour de tous les membres présents de la société à être aspergés, la fête commence, l'on se tient compagnie et l'on danse. L'on demande au masque de servir de médiateur pendant ce rituel entre La et les hommes. Une fois encore l'on demandera au masque d'intercéder

---

<sup>1</sup> Meek (1931, 1 : 467) appelle le masque **va**. Maesen (comm. pers.) est d'avis que le mot signifie "société initiatique" et donne comme traduction pour le mot **yu** "masque. Plus spécifiquement le masque de cette société initiatique est nommé **yuvabong**.

pour que la maladie et la famine leur soient épargnées (MEEK, 1931, 1 : 467).

Le masque **mashikatanya** ou **mashikashonya** se trouve également conservé dans la maison de la société **vabong**. Sa forme s'assimile aux autres masques de bovidés, bien qu'il soit noirci au charbon de bois.

Le porteur, lors de la sortie du masque portera une tunique de feuilles plutôt que de fibres. Le masque sort tôt le matin et se cache dans les champs pour n'en sortir que le soir vers 18 h. Si le porteur désire manger, il devra enlever le masque et le cacher soigneusement. Ce masque a la fonction de protéger les fruits de la terre et a le droit de châtier l'éventuel voleur en lui lançant des pierres (MAESEN 1970 : 99-99°).

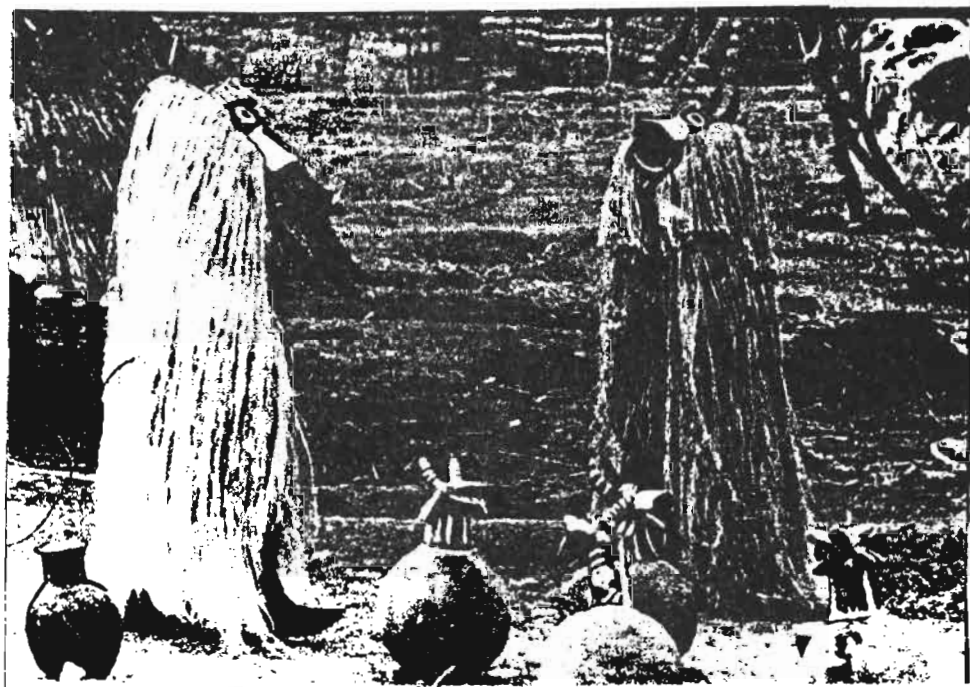
Chez les Gôla, les créanciers peuvent demander au prêtre d'envoyer le masque la nuit au domicile de celui qui s'est endetté. Le masque exige le remboursement immédiat pour lequel le prêtre et ses acolytes recevront une indemnité (MEEK 1931, 1 : 474-475).

Le masque de bovidé, en conclusion, est un agent des plus importants chez les Mumuye. Lorsque nous étudions son rôle dans le contexte de leur culture traditionnelle nous constatons que ce type de masque a une valeur primordiale. Le masque se situe comme médiateur entre La et l'homme mumuye vivant sa relation d'homme vis-à-vis du surnaturel.

Dans la relation homme-nature où le souci d'avoir de la nourriture est le plus important, le masque joue un rôle dans les rituels d'offrandes et protège les champs.

En ce qui concerne la relation d'homme à homme, l'aspect social, nous avons pu voir que le masque entre en jeu au sujet d'un des éléments les plus importants du droit coutumier : le mariage.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que les mêmes masques de bovidé sont employés à tour de rôle en fonction du cycle par les deux communautés différentes. Ils seront à leur tour de rôle investis des ornements et couleurs des communautés, le rouge et le blanc, les deux couleurs étant symboliques, l'une du feu, l'autre de l'eau, le feu représentant les **tjokwa**, l'eau les **tjozoa**.



Les deux groupes ne présentent que peu de différences socioreligieuses et comme l'avait constaté MAESEN nous pouvons parler d'une dichotomie dans laquelle subsistent les traces d'une structure moétie.

**Frank HERREMAN**  
**Musée Ethnographique**  
**d'ANVERS**

## **Bibliographie**

### Sources non publiées.

HERREMAN, Frank 1979. De houtsculptuur bij de Mumuye in het-Benue - Gebied; Oostelijke deelstaat Gongola, Nigeria. - Licentiaatsverhandeling.

MAESEN, Albert. Nous avons pu consulter les carnets de notes d'Albert MAESEN écrits lors de plusieurs séjours chez les Mumuye dans les années 1970 et 1972. Ces carnets portent les chiffres 1970; 1972, 1; 1972, 2 et 1972, 3. les pages sont doubles et même triples dans le cas de 1972, 3. Les signes ° et °° ont été employés en lieu de bis et de tris.

### Sources publiées.

FRY, Philip 1970 : Essai sur la statuaire Mumuye.

- Article paru dans : Objets et mondes, tome X, fasc. 1 : p. 3-28. carte, photos et dessins.

GREENBERG, John. 1966 : The languages of Africa. Bloomington, Indiana University and the Hague (Netherlands), Mouton and Co. Cartes.

HERREMAN, Frank 1983 : Buffelmaskers bij de Mumuye in het Benuegebied, oostelijke deelstaat Gongola, Nigeria.

- gepubliceerd in : Liber Memorialis Prof. Dr. PJ VANDENHOUTE Gent, Rijksuniversiteit. p. 243-257.

KIRK-GREENE, A.H.M. 1958 : Adamawa Past and Present. London, Oxford University Press. Cartes.

MEEK, C.K. 1931 : Tribal Studies in Northern Nigeria.

London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd. Cartes, dessins et photos. - 2 volumes.

MEEK, C.K. 1971 : The Northern Tribes of Nigeria; an Ethnographical account of the Northern Provinces of Nigeria together with a report on the 1921 Decennial Census. London, F. Cass. Cartes et photos - 2 volumes. Reprint of the first edition of 1925.

MURDOCK, Georges Peter. 1959 : Africa; its Peoples and their Culture History.

New-York - London - Toronto, Mc GRAW HILL Book Inc. Photos et cartes.

**ROSKAM, K.L. 1976 : Nigeria.**

Amsterdam, Koninklijk Instituut voor de Tropen. photos et cartes. - série : Landendocumentatie vol. 3.

**RUBIN, Arnold. 1978 (pages 106-108) dans : "Vingt cinq sculptures africaines - Twenty five African Sculptures".**

Ottawa, Galerie Nationale du Canada - Musées nationaux du Canada.

**TEMPLE, O. 1965. Notes on the Tribes, Provinces, Emirates and States of the Northern Provinces of Nigeria. London, Frank Cass and Co. Ltd. Cartes et photos. Reprint of the first edition of 1922.**

**WESTERMANN, Diedrich et M.A. BRYAN. 1970. The languages of West-Africa; with a supplementary Bibliography compiled by Prof. D.W. ARNOTT.**

Folkestone and London, Dawson of Pall Mall for the International African Institute.

#### **ILLUSTRATIONS**

- A. Masque de bovidé; l. 49,3cm, h. 18,5cm.  
Coll. Ubersee-Museum, Bremen.
- B. Masque de bovidé, l. 50,3cm, h. 19cm.  
Coll. Ubersee-Museum, Bremen.
- C. Plusieurs masques sortant avec le costume de fibres.  
Photo de Arnold Rubin. Publiées dans : African Arts  
1972 : 8.

Exposé 10, 7 Mars 1988

**Etude ethno-morphologique des serrures dogon (Mali)**

Les collections dogon du Musée de l'Homme constituent un ensemble très riche, unique au monde. Exceptée la collection Desplagnes (25 objets), entrée en 1906, elles ont été réunies dans les années 30, pour l'essentiel par les premières grandes missions ethnologiques françaises : mission Dakar-Djibouti (31-34), mission Sahara-Soudan (1935), mission PAULME-LIFCHITZ (1935). Elles représentent un total de 855 objets, répartis en 5 collections, les quatre déjà citées, auxquelles s'ajoute la collection LABOURET (1930).

Les serrures et les portes de grenier (122 serrures, 13 portes dont 8 avec serrure), constituent un échantillon important de cet ensemble. Elles ont été collectées pour la plus grande partie par la mission Paulme-Lifchitz qui séjourna le plus longtemps en pays dogon (huit mois). Dans sa correspondance avec Michel LEIRIS au cours de cette mission, Denise PAULME précise : "... une série de 80 serrures, toutes anciennes, montre l'évolution d'un véritable style et qui, même pour les spécialistes, seront une révélation sur la sculpture dogon"<sup>1</sup>. La collecte d'objets par séries était donc présente dès cette époque et répondait à un projet, de la part de Denise PAULME, d'étude stylistique. La publication d'un catalogue de ces serrures, envisagée dès cette date, fut reportée à plusieurs reprises du fait d'autres urgences, et ne vit un commencement qu'en 66 avec la réflexion du séminaire d'ethno-esthétique de Jacques MAQUET. Un article fut rédigé par ces participants, résumant les conclusions de cette réflexion<sup>2</sup>.

Il comportait un questionnaire sur les processus de création et de production de l'objet. Utilisé sur le terrain par G. CALAME-GRIAULE, il ne donna pas les résultats escomptés mais fournit toutefois des indications précieuses. Les étapes suivantes de la réalisation de ce catalogue furent menées conjointement en laboratoire par F. NDIAYE (étude du fonctionnement, description technique, ventilation des informations de l'enquête de G. CALAME-GRIAULE) et par A. DUPUIS (étude morphologique et stylistique), et sur le terrain par G. CALAME-GRIAULE (étude du symbolisme des

<sup>1</sup>Correspondance de Déborah Lifchitz et Denise Paulme avec Michel Leiris, Sanga 1935, *Gradhiva*, n°3 (1987), p. 44-58.

<sup>2</sup>Brandt R., Delange J., Fry P., Germain-Wasserman F., Margarido A., Wasserman H., "Pour décoloniser l'art nègre : essai d'analyse de l'imaginaire plastique." *Revue d'esthétique*, n°4, 1970, p. 33-54

serrures et des motifs), à partir des photographies des objets. G. CALAME-GRIAULE procéda également à une enquête sur les processus de fabrication. La rédaction finale du catalogue consista à confronter et réunir les données des deux approches, de terrain et de laboratoire. La publication en micro-édition de ces travaux en limita la diffusion

### La serrure dogon

Il existe en fait "des" serrures dogon. Les serrures destinées à la fermeture des maisons ne comportent aucune décoration et sont noyées dans la maçonnerie. Celles dont il est question ici, sont utilisées pour la fermeture des greniers. La haute valeur symbolique des céréales, outre le fait qu'elles représentent la richesse par excellence, donnent aux greniers une importance de premier plan. C'est pourquoi les petites portes de bois qui y donnent accès sont soigneusement décorées de motifs sculptés et champlévés, et comportent ce mécanisme de fermeture très spécifique : les serrures taillées également dans le bois, elles-mêmes ornées de motifs sculptés, incisés et champlévés. Elles sont fixées sur la porte au moyen de deux longs clous triangulaires plats, système de fixation rappelé par le nom générique de la serrure : **takoguru** (agrippé (sur) la porte). D'une dimension de 20 à 30cm de haut en moyenne (quelques exemples sont nettement plus grands ou plus petits), elles sont constituées de deux parties solidaires : une partie fixe, accrochée à la porte et faisant corps avec elle, et une partie mobile, le pène qui, selon sa position permet d'ouvrir la porte ou de la maintenir fermée. Il est actionné par une clé qui soulève les petites broches en fer qui permettent de le bloquer (cf. dessin 1 à 6). C'est la partie fixe qui est le support d'importantes décorations. C'est un bloc fonctionnel parallélépipédique, sur la face arrière duquel est creusée la cavité dans laquelle glisse le pène. Cette face appliquée sur la porte est invisible. Le prolongement dans le haut et dans le bas à des fins de décoration, fait de la serrure une véritable sculpture. Les parties ainsi ajoutées font de la serrure un symbole de la personne humaine, le corps (ou "ventre") constitué par la masse fonctionnelle se trouvant surmonté d'une "tête" et se prolongeant par des "jambes" (terminologie dogon). D'autres connotations symboliques s'ajoutent à cette description anthropomorphique de la serrure : symbolisme sexuel (universel par ailleurs à propos de ce type d'objet), symbolisme des motifs sculptés, incisés, champlévés, en relation avec le propriétaire de la serrure (**Hogon**, mère de jumeaux, chasseur...), noyant littéralement l'objet dans un quasi-excès de sens, au détriment de son appréhension matérielle et esthétique. Le but du séminaire de J. MAQUET fut un retour à l'objet, une volonté de réflexion sur les



processus de réalisation, par référence à un imaginaire plastique déterminé. L'analyse morphologique qui fut ensuite entreprise allait dans le même sens que cette réflexion. Mettant de côté toutes les interprétations symboliques, elle se proposait d'inventorier les motifs et leurs combinaisons.

Elle partait de l'hypothèse que, si les motifs et leurs associations n'étaient pas choisis au hasard et avaient une fonction de langage, une logique de ces associations devait pouvoir être mise en évidence et, confrontée à l'enquête de terrain, permettre des recoupements. Il n'était pas possible d'adapter en tous points la méthode de A. LEROI-GOURHAN utilisée pour une statuaire (notamment la notion d'intervalles isométriques) : ces objets formaient en effet un tout dont des statuettes pouvaient faire partie intégrante. Il était donc indispensable de prendre en compte l'objet dans sa totalité et tenter de comprendre son traitement comme tel. Il apparut (il m'apparut du moins), que la caractéristique essentielle de la composition était le mode d'articulation des deux aspects de la serrure : l'aspect esthétique et l'aspect fonctionnel; tous deux étaient soumis à des impératifs techniques, liés au bon fonctionnement du mécanisme de fermeture constitué par la masse fonctionnelle du coffre. Mais il apparaissait avec évidence que, au-delà de ces contraintes irréductibles, restait un espace de liberté de création, avec lequel le sculpteur pouvait jouer, voire tricher.

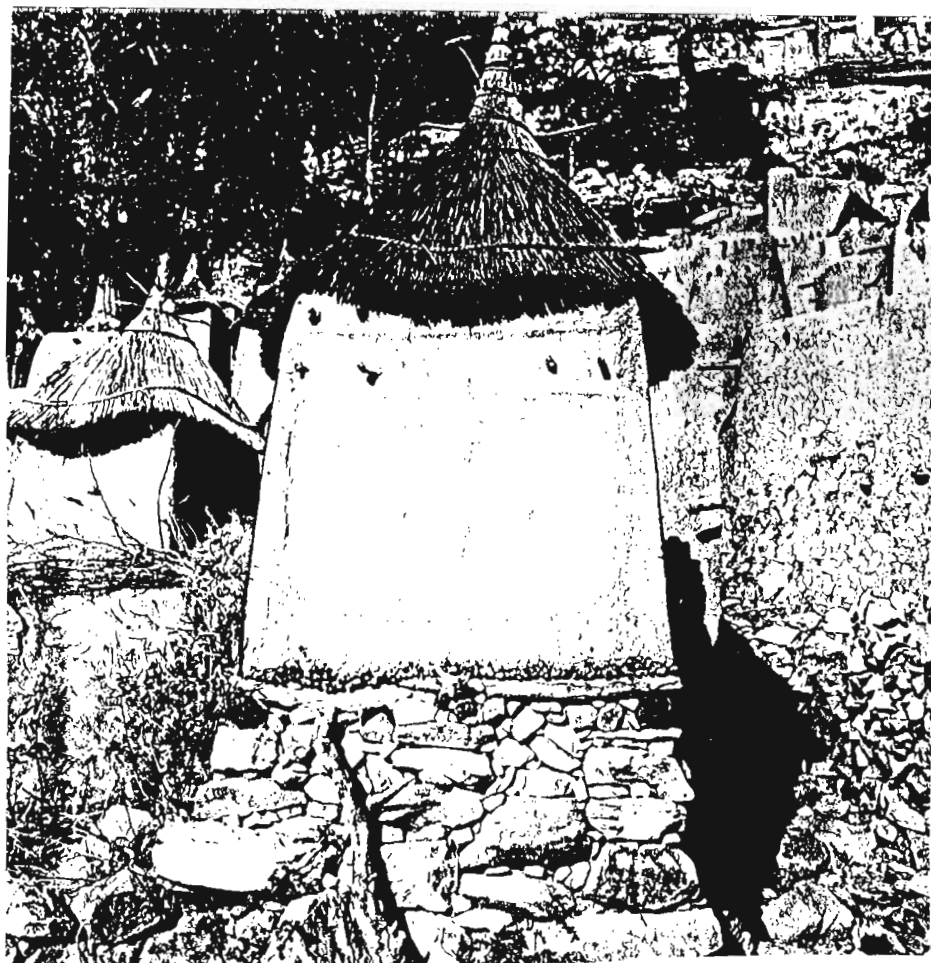
L'étude des contraintes techniques permettait de déterminer avec précision la portion du bloc initial disponible pour la sculpture (fig. n°1). Ce sont les modalités d'utilisation de cette partie disponible et le mode d'articulation -superposition ou fusion- des aspects fonctionnel et esthétique, qui permirent de déterminer les degrés d'élaboration de cette articulation entre les deux extrêmes : un objet fonctionnel décoré d'une part, une sculpture qui est aussi, et presque secondairement -une serrure- d'autre part d'une certaine manière, la prédominance d'un but utilitaire ou d'un but esthétique, la partie fonctionnelle pouvant être parfaitement intégrée et quasi-subordonnée, à des fins esthétiques.

Ainsi, les serrures les plus élaborées sont traitées avec autant de soin et un même souci esthétique sur la face arrière -cachée- que sur la face avant -visible-, etc. Ces degrés d'élaboration -du simple au complexe- ont été classés en 4 catégories, à partir du mode d'articulation de deux des trois parties constitutives de la serrure : le coffre et la partie haute, mode qui révèle le degré de recherche de composition. Ces deux parties sont nettement individualisées (Fig. n°2), se chevauchent d'une façon simple (fig. n° 3), d'une façon complexe (fig. n°4, 5), ou sont solidaires (fig. n°6). L'étude du profil

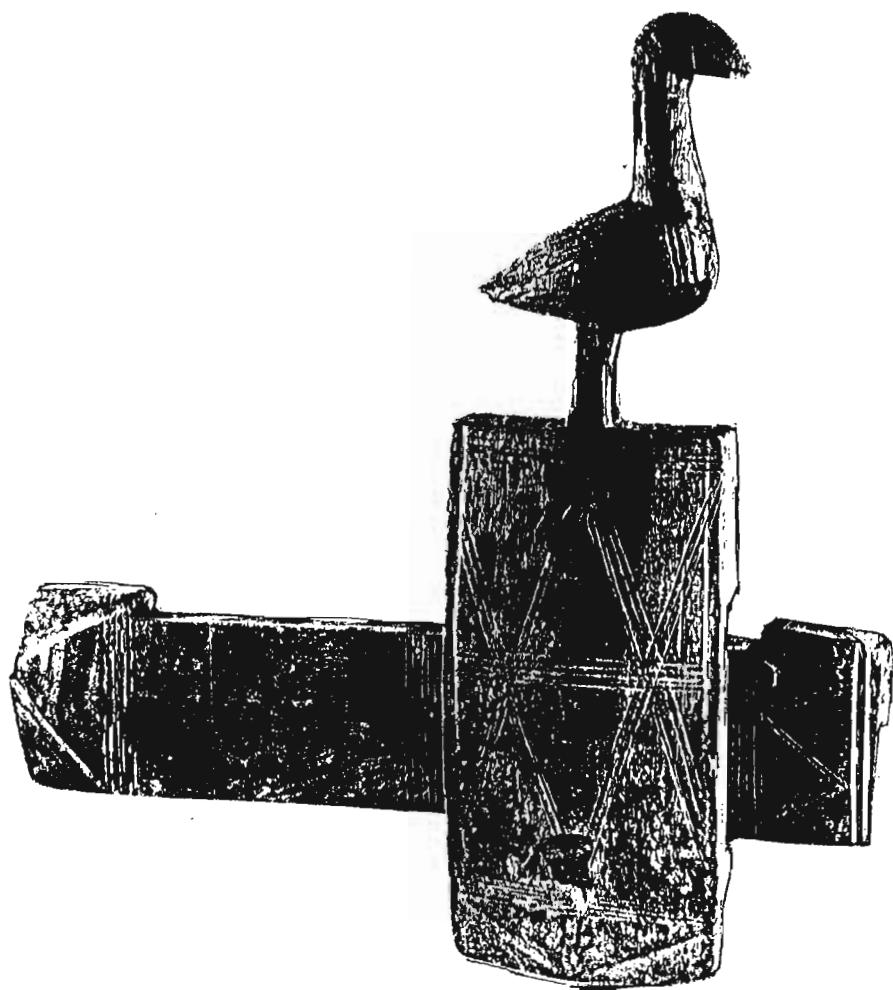


FALAISES DE BARDIAGARA MALI

Volet de grenier dogon. Les êtres aux bras levés sont  
les ancêtres appelant sur le mil la protection des ancêtres  
primordiaux du peuple dogon.  
Haut. : 48 cm

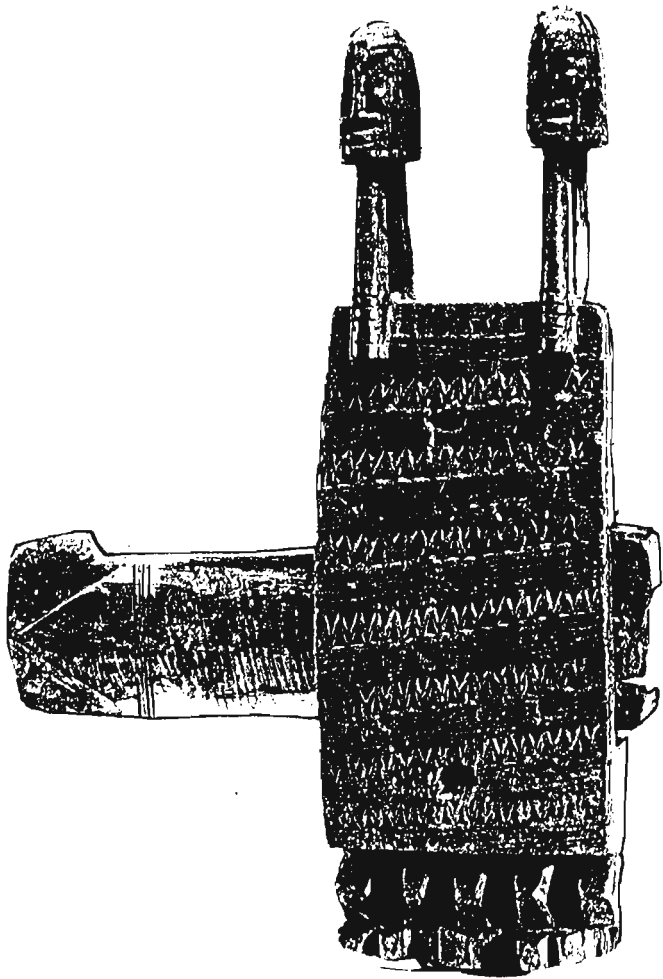


Grenier dressé sur un piédestal  
de pierres sèches, portant modèle  
dans le banc, un motif représentant  
le masque KANAGA.



MALI

Serrure en bois sculpté Dogon Dimension : 21,5 X 6,2 cm



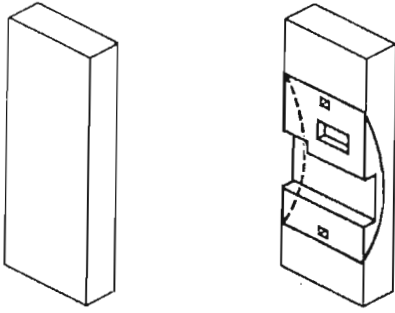


fig. 1

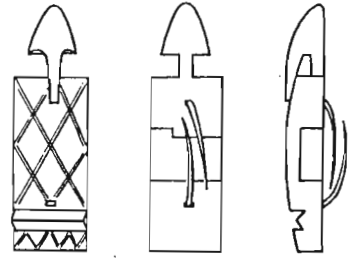


fig. 3

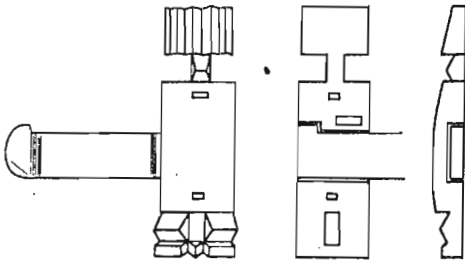


fig. 2

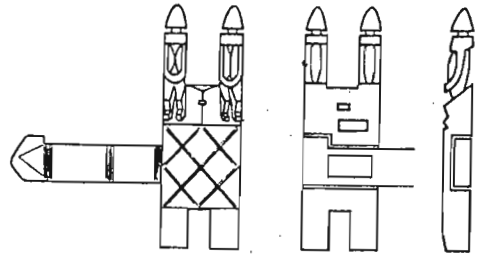
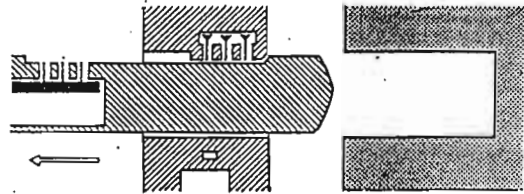
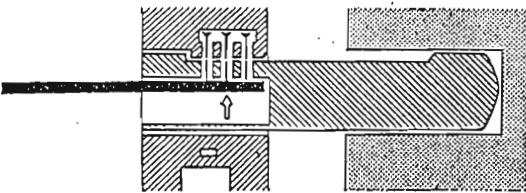
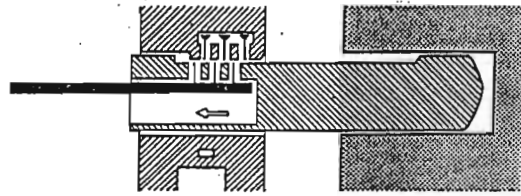
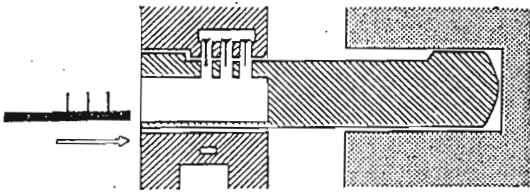
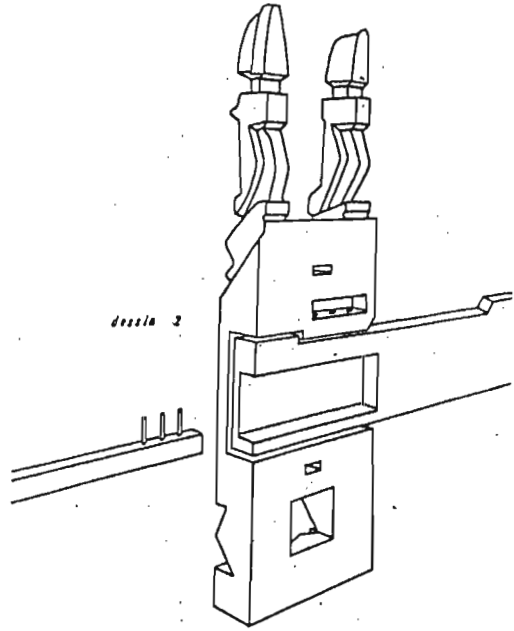
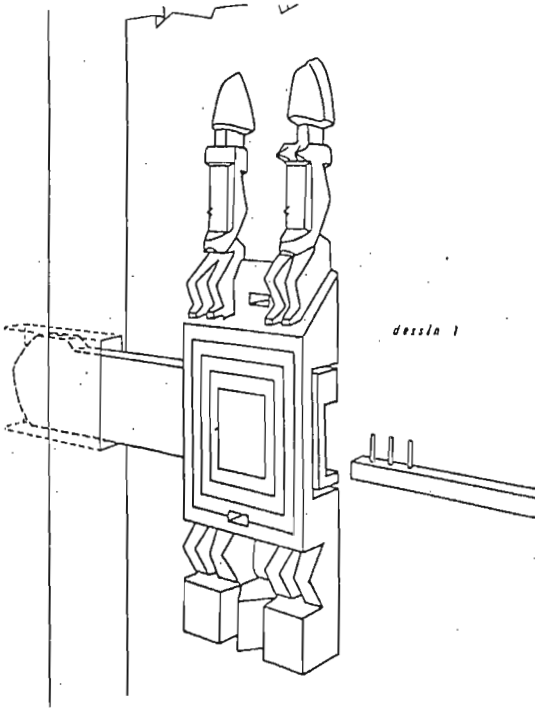


fig. 4



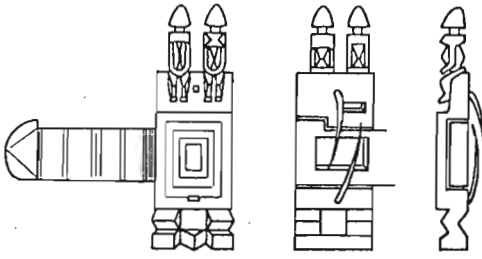


fig. 5

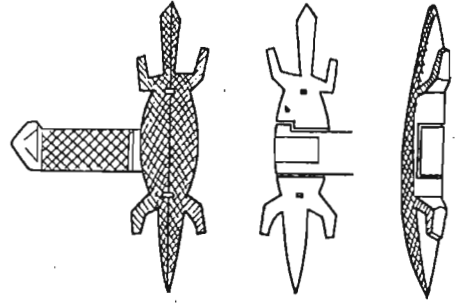


fig. 6

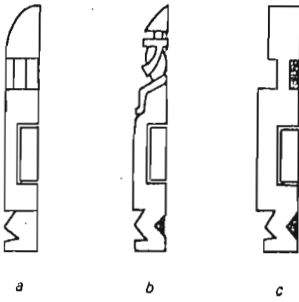


fig. 7

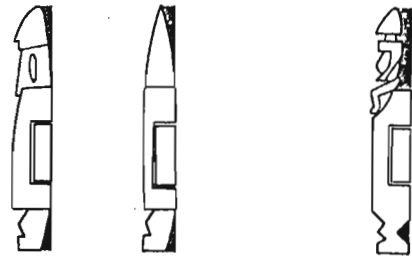


fig. 8



fig. 9

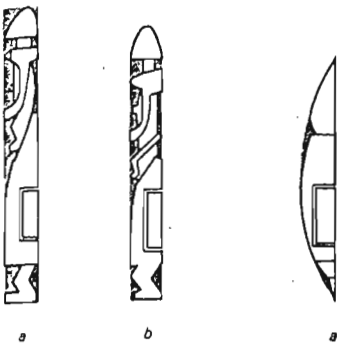


fig. 10

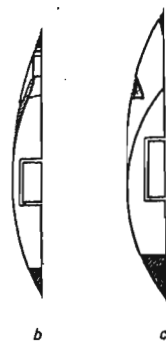


fig. 11

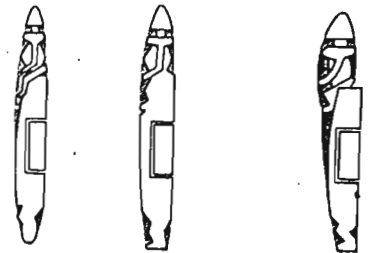


fig. 12



fig. 13



arrière (3 types : rectiligne, courbe, discontinu, fig. 7, 8, 9) et du profil d'ensemble (4 types : rectangulaire ou ogival, en arc de cercle, en fuseau, discontinu, fig. 10, 11, 12, 13), du mode d'individualisation de la partie basse, permettant de donner tous les détails de composition de l'objet par référence au bloc initial, c'est à dire la prise en considération de la serrure comme ensemble sculpté ou comme objet fonctionnel décoré.

La réflexion sur le style proprement dit, s'est effectuée à partir de l'étude systématique des motifs, qu'ils soient incisées, champlévés ou sculptés, mais aussi des volumes et de leur agencement figuratif ou non. Tous se décomposent, à de rares exceptions, en figures et volumes géométriques simples, plus ou moins purs (triangles, rectangles, carrés, droites, trapèzes, cercles...). Par ailleurs, la comparaison avec des serrures de peuples voisins culturellement proches comme les Bambara ou les Bozo, permet de déterminer un univers formel proprement dogon. On rencontre ainsi, pour un même thème, des représentations totalement différentes les Dogon et les Bambara (représentation d'une personne par exemple). La définition du style apparaît donc autant comme ce qui permet de dire ce que peut être un objet (comment il est fait), que ce qu'il ne peut, en aucun cas, être, dans une population déterminée.

La fait toutefois que l'échantillon soit relativement réduit et concerne une région limitée du pays dogon (région de Sanga), ne permet pas de comparaisons systématiques avec d'autres populations, ou avec l'ensemble d'une production dogon, et fait que cette étude demeure d'une portée limitée.

Ces quelques indications constituent un aperçu succinct de l'ensemble du travail effectué sur ces objets. Pour plus de détails, nous renvoyons à l'étude d'ensemble ou à son résumé<sup>1</sup>.

**Annie DUPUIS**  
Musée de l'Homme

---

<sup>1</sup>Calame-Griaule G., Dupuis A., Ndiaye F., **Serrures dogon, analyse ethnomorphologique**, Dépt. Afrique, Musée de l'Homme, Paris, Institut d'ethnologie, 1976, micro-édition, 263 p.

Dupuis A., **Aux origines du Musée de l'Homme, objets, objet : formes et sens**, Cahiers ethnologiques, Université Bordeaux II, N°5 (1984), p. 87-139.

Exposé 11 , 14 Mars 1988

Réflexion à propos de la préparation de l'exposition  
 "Côte d'Ivoire", Paris, Grand-Palais, Octobre -  
 Décembre 1989

Parmi les pays d'Afrique de l'Ouest, la Côte d'Ivoire est sans conteste 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 XVIII<sup>e</sup> siècle du Ghana voisin, installés dans les savanes du centre et les zones lagunaires du sud-est,

- les *voltaïques*, émigrés à partir du XVI<sup>e</sup> siècle des régions plus septentrionales, dispersés 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 aux temps les plus reculés, comme l'archéologie peut en témoigner...

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- **Les masques** : 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 évènement important pour la collectivité à laquelle il s'adresse... Dans l'enclos des initiés, au cours des fêtes religieuses ou profanes, lors des 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 *Senoufo*, 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 naturalisme précis chez les *Dan*, ou bien chez les *Gouro, Yaouré, 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 (*Safana, Lobi*), et le naturalisme, comme au centre et au midi de la côte d'Ivoire (*Dan, Bete, Gouro, Baoule, Aye*); 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 sculptures monumentales du *Poro Senoulo*, comme le calao *porpianong*,

Etienne FEAU  
 Conservateur au Musée  
 Municipal d'Angoulême

**Exposé 12, 21 Mars 1988**

<b>Arts visuels et psychanalyse : Réflexion sur les conditions de la création plastique.</b>
--

L'exposé a envisagé les trois points suivants à la suite de l'introduction d'un certain matériel : présentation de diapositives de la collection PRINZHORN (Heidelberg) et de la Collection de l'Art Brut (Lausanne).

1) *Génèse de la notion d'Art Brut, début des premières collections psychiatriques en Europe. (traité).*

2) *Quelques éléments de repérage à partir des œuvres de FREUD et de LACAN (en partie traité).*

3) *Les concepts psychanalytiques de sublimation et de sinthome (cette partie sera exposée lors du séminaire 1988-1989).*

### 1) GENESE DE L'ART BRUT

L'Art Brut "existe" depuis DUBUFFET. C'est lui qui impose la notion et le concept après la deuxième guerre mondiale. Quarante ans après, la formule a fait son chemin. C'est dire qu'elle est bien trouvée.

Pourtant, ce qu'elle recouvre n'est pas facile à définir. DUBUFFET pensait sans doute que cela allait de soi, que l'Art Brut englobait toute la production artistique "hors normes", habituellement et normalement négligée par les tenants de l'Art que DUBUFFET qualifiait de "culturel".

Malgré l'évolution permanente de la production esthétique, l'apparition périodique de styles nouveaux l'art d'"avant", selon DUBUFFET, ne pouvait que faire référence au patrimoine existant.

L'Art ne pouvait pas être quelque chose de primitif, de spontané ou d'originel. Les productions marginales existaient bien sûr mais, pour le plus grand nombre, il ne paraissait pas pensable de parler d'art à leur propos. L'Art Brut dans un contexte favorable; car l'époque fait en quelque sorte le bilan artistique de la grande poussée coloniale de la fin du XIXème et du début du XXème siècle en Afrique et en Océanie.

L'Art asiatique nous était anciennement connu, depuis cinq ou six siècles, et, parvenu à un très haut degré d'évolution esthétique et de même de perfectionnisme, il ne pouvait contrarier les théories officielles des critiques d'art occidentaux.

L'introduction brutale, dans un monde ouaté, d'objets d'Art africain et océanien, art taxé de "primitif", cause sinon un choc, du moins un certain trouble. Toute la production artistique va en être influencée et c'est particulièrement sensible chez les expressionnistes, les cubistes et les surréalistes qui, à leur tour, feront école.

On redécouvre un art beaucoup plus authentique aux sources mêmes de la vie. DUBUFFET, qui n'appartient à aucun mouvement artistique de l'époque, mais qui les fréquente tous, n'ignore rien des grandes idées du moment et c'est sans doute dans ce contexte qu'il est amené à s'intéresser à toute une production qui, avant lui, n'aurait pas été qualifiée d'artistique si ce n'est par quelques-uns, en particulier quelques psychiatres.

Il y a manifestement, chez DUBUFFET une volonté profonde et authentique de faire apparaître cette production artistique comme quelque chose d'existentiel et de vital. Comme peut-être en Afrique, en Océanie où la production artistique a une valeur religieuse quotidienne ou du moins mythologique. On retrouve d'ailleurs cet aspect en Asie avec la valeur quasi mystique de l'idéogramme et même du simple trait. En Europe, la "magie" contenue dans l'art n'est plus toujours évidente au XXème siècle et c'est peut-être cette notion qui réapparaît dans l'Art Brut.

DUBUFFET ne se lance pas seul dans cette aventure de l'Art Brut. Parmi les fondateurs de la "Compagnie" on trouve A. BRETON, J. PAULHAN, C. RATTON, H.P. ROCHE et M. TAPIE. mais très vite DUBUFFET va se retrouver seul sur le devant de la scène ne cessant jusqu'à sa mort survenue en 1985 de rassembler, de promouvoir et de s'intéresser à l'Art Brut.

Quarante ans après la naissance de l'Art Brut la question se pose cependant toujours de savoir ce qu'il est.

Pour DUBUFFET la réponse est assez simple. (simple du moins si l'on met entre parenthèses, le cheminement intellectuel de plusieurs dizaines d'années). C'est donc *la production de tous ceux, qui pour des raisons diverses, ont été tenus à l'écart de la production artistique reconnue. C'est l'art du spontané, c'est l'art des "humbles"...*

Mais pratiquement dès les débuts de la Compagnie la question se pose de savoir si l'Art Brut englobe ou non l'Art des fous (c'est la querelle DUBUFFET-BRETON).

La collection réunie par DUBUFFET illustre bien ce problème puisque, pour la constituer, il s'est adressé prioritairement par lettre circulaire, aux directeurs d'asiles de toute l'Europe. La collection maintenant exposée à Lausanne réunit donc de nombreux objets que l'on peut classer comme relevant de l'"art des fous". Cependant ces objets sont souvent anciens (fin XIX<sup>e</sup>, début XX<sup>e</sup>). Certains des auteurs ne seraient plus de nos jours passibles d'enfermement. Le débat est d'autant moins aisé que, réciproquement, il y a un siècle ou même cinquante ans; dans un monde plus rural, la tolérance semblait plus grande envers des personnes "différentes"; tel un facteur Cheval ou un Picassiette.

On constate en fait que l'idée de l'art brut, magistralement imposée par DUBUFFET, se rattache à toute une tradition discrète faite d'études individuelles sur l'Art "psycho-pathologique".

Mais la démarche en est toute différente; des médecins aliénistes, des psychiatres, des scientifiques donc, constatent l'intérêt esthétique sinon toujours artistique de la production de certains de leurs patients. Les collections sont faites dans des buts psychiatriques. On a recherché souvent un déterminisme, l'interaction entre l'état clinique et le dessin, la peinture ou la sculpture. On cherche à trouver des constantes, des signes avant-coureurs du délire, etc....

Contrairement à la discrétion évoquée précédemment entre 1909 et 1934 un psychiatre allemand Hans PRINZHORN essaie de bâtir toute une théorie de cette façon. Son œuvre magistrale, "Expression de la folie", souligne l'intérêt esthétique des productions des malades auxquels il s'était particulièrement intéressé, il va même jusqu'à parler de "dix grands maîtres schizophrènes".

Mais si donc, PRINZHORN a, comme DUBUFFET, marqué son époque, bien avant lui, d'autres médecins avaient étudié les productions de leurs malades. Certains essayant de les exploiter à des fins scientifiques, certains plus rares soulignant l'intérêt esthétique de ces productions.

Des collections sont ainsi constituées de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'avant deuxième guerre mondiale par :

le Dr. SENTOUX (de l'asile de Charenton) qui s'intéresse lui,

surtout aux écrits, (prose ou poésie) et ce d'autant plus facilement qu'à ce moment les malades de Charenton éditent une feuille illustrée : "le glaneur", Journal de Madopolis (1867).

Le Dr SIMON (asile de Bron) qui publie deux études sur la production asilaire en remarquant d'ailleurs que c'est jusqu'à ce moment "un sujet demeuré presque vierge de toute investigation scientifique".

Sa première étude s'intitule :

- "L'imagination dans la folie" : Etude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés" (1876).

La seconde :

- "Les écrits et les dessins des aliénés" (1888).

A travers ses propos on perçoit quelque peu son intérêt esthétique (malgré certains qualificatifs tels que "insignifiance", "incohérence", "nullité" ou "puériorité des dessins") pour ces productions, mais il n'en reste pas moins que son but est bel et bien, comme plus tard pour le Dr. PRINZHORN, d'identifier la spécificité du délire à partir d'un dessin. Il souligne la fréquence de l'obscénité dans ces formes de productions et les classe en deux catégories :

- 1) - Les productions faites sous l'influence d'une idée délirante,
- 2) - Celles liées à des hallucinations.

Le Dr. ROQUES de FURSAC qui intéresse à travers son ouvrage intitulé "Les Ecrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales" (1905). C'est un ouvrage clinique, qui se réfère à une nosographie élaborée par la psychiatrie française et qui intègre les apports de KRAEPELIN.

ROQUES de FURSAC y étudie essentiellement des écrits. Quant aux dessins, il les classe en deux catégories "suivant que l'idée qu'ils expriment est ou non sous la dépendance immédiate des troubles physiques". C'est celle-là seule qui a pour ce psychiatre "la valeur d'un véritable langage figuratif". Cependant ROQUES de FURSAC ne s'attarde guère encore sur la genèse et la signification des œuvres reproduites.

Le Dr. MEUNIER (qui emprunte le pseudonyme de Marcel REJA) pour signer un premier article sur le thème "L'art malade : dessins de fous" en 1901, puis son livre "L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie" publié en 1907, ou il étudie le rapport entre le génie et la folie et les conditions psychiques susceptibles de provoquer l'activité artistique. Il souligne qu'il existe parfois une simultanéité entre la folie et cette activité artistique. Il parle, alors d' "éclosion de l'activité créatrice". L'étude systématique des œuvres de fous a pour lui un intérêt essentiel : "elle éclaire d'un jour tout

particulier les conditions de la genèse de l'activité artistique". Il note que l'absence de métier est suppléée par la force de l'expression et il écrit "Il n'y a là aucun métier : tant pis, il y a mieux, il y a une âme", c'est du DUBUFFET avant la lettre! Il met déjà en parallèle les œuvres esthétiques de prisonniers, de médiums, d'enfants et de primitifs.

Le Dr. PAILHAS (de l'asile d'Albi) faisait déjà dès 1908, le projet d'un musée ou d'une section de musée réservée à la production artistique des aliénés, s'y mêleraient également des tatoueurs et "des imagiers sur murs".

"Un petit musée destiné à recueillir toutes productions de nos malades d'asile, parmi celles qui, ayant des affinités avec l'art, seraient susceptibles d'apporter une contribution à l'étude de son essence, de ses productions psychiques, aussi bien que de son évolution à travers les âges".

Plus intéressant pour notre propos, il remarque, quarante ans avant DUBUFFET, un certain parallélisme entre l'art des fous et certaines formes des arts primitifs. Il souligne le fait que chez des sujets dont l'éducation était demeurée frustrée on rencontre parfois "les formes inhabiles" et "cette naïveté de conception évoquant l'art primitif ou archaïque".

Quant au Dr. A. MARIE (asile de Villejuif) il constitue aux environs de 1910 un embryon de musée (actuellement intégré à la collection de Lausanne). Lui aussi souligne l'intérêt qu'il porte à ces "reflets de conceptions délirantes des malades". Il pense que "les dessins d'aliénés sont souvent des autobiographies ou auto-apologies typiques". En s'y référant, il établit un lien avec la collection constituée par le docteur LOMBROSO à Turin dans les années 1890.

On pourrait encore citer quelques autres noms, tels ceux des docteurs SERIEUX, CAPGRAS, THIVET, LUYSS, MAGNAN, LEROY, CHAMBARD, et un peu plus tard ceux de VINCHON, FERDIERE et VOLMAT.

Deux noms surgissent à tout propos et à tout moment quant il s'agit de l'Art Brut et de l'art des fous : DUBUFFET pour les années 40, PRINZHORN pour les années 20.

Il est cependant bien évident que l'intérêt porté à cette (à ces) forme d'art à surgi dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle parmi des psychiatres, qui ont alors éprouvés le besoin de réunir des œuvres pour essayer



d'en tirer des enseignements cliniques; mais, confrontés à ces collections à but psychiatrique, ils ont pour certains été interpellés par des qualités d'expression telles, que sur la préoccupation clinique est venue se greffer une interrogation esthétique.

Ce phénomène plus ou moins européens s'inscrit dans un foisonnement d'idées écloses, à l'époque, sur les théories de l'automatisme, de la dégénérescence et de l'évolutionisme.

L'"art des fous" est-il de l'Art Brut ? C'est probable au sens le plus strict du terme. Les collections réunies dans un but médical ont en effet bien souvent des liens, avec les collections réunies dans un but purement artistique.

Mais l'Art Brut n'est-il que l'art des fous? C'est tout à fait incertain puisqu'entre l'art des asiles et l'art "officiel" il y a une large place pour de très nombreuses nuances d'expression.

## 2) Quelques éléments de repérage à partir de FREUD et de LACAN.

La psychanalyse s'est donc intéressée à la création artistique, dans la plupart des cas à travers un matériel que le peintre Jean DUBUFFET aurait qualifié de "culturel".

Il est donc intéressant à partir des écrits de FREUD et le LACAN d'aborder le problème de la création plastique avec comme matériau l'"art des fous" et l'Art Brut.

C'est à partir de leurs œuvres que nous voudrions essayer de situer les positions de FREUD et LACAN sur la création.

Les deux hommes ont eu une approche différente du problème. Si FREUD s'est davantage intéressé à l'*artiste* et à sa *subjectivité*, LACAN quant à lui portait son intérêt sur *l'objet de la création*.

Mais en dehors des deux positions précédentes, il en est une troisième qui est celle du spectateur. L'œuvre d'art n'existe qu'à travers un spectateur même et y compris si ce spectateur n'est encore que supposé ou à venir.

Très généralement et plus spécialement à travers les écrits de ces deux psychanalystes, on se pose donc la question du *rapport entre l'art et la psychanalyse*. Cette question est vaste et contient

plusieurs points même si nous revenons toujours à la même question primordiale pourquoi et quand y a t-il création artistique ?

On peut avec la psychanalyse s'acheminer vers des réponses. Elles nous ferait penser en particulier qu'il y a *identité de structure entre la naissance de la parole et la création d'une œuvre artistique.*

Ce qui susciterait la parole c'est l'existence d'un *désir* et d'un vide essentiel qui en provoquerait la naissance au travers des mots.

Il en irait de même de la création artistique qui par un autre biais répondrait à ce même vide essentiel.

On peut étayer cette théorie par les idées que FREUD a exprimées dans certaines de ces œuvres.

En particulier dans :

- La "Gradiva" de JENSEN (1907)
- L'article sur "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908) in "Essai de psychanalyse".

L'étude sur "Un souvenir d'enfance de Léonard de VINCI" (1910) et "Le Moïse de Michel ANGE" (1914).

Plus particulièrement dans son ouvrage sur le roman de JENSEN, "La Gradiva", FREUD s'interroge sur le parallélisme qui existe entre le travail de l'écrivain et celui du psychanalyste, il va jusqu'à écrire que le romancier précède le psychanalyste, il va jusqu'à écrire que le romancier précède le psychanalyste et qu'il peut lui donner des leçons. Il va même jusqu'à écrire à JENSEN pour lui demander s'il n'avait pas eu connaissance de ses théories psychanalytiques (réponses négatives et irritées).

La question se posait donc pour l'initiateur de la psychanalyse de connaître l'origine de ce savoir implicite d'un romancier, sur la névrose, la formation du rêve et sur l'éclosion du délire.

Ecrivain et psychanalyste puisent évidemment leur savoir à la même source. Mais si celui de l'écrivain est implicite celui du psychanalyste se doit d'être étayé par une démarche et des explications scientifiques. Il essaiera de dégager les lois qui régissent les processus de fonctionnement de l'inconscient.

FREUD se pose donc la question de savoir ce qui fait qu'un artiste crée une œuvre en lieu et place d'un refoulement.

C'est là toute la *problématique de la sublimation* dans ses rapports avec la création artistique.

Dans l'article sur "La création littéraire et le rêve éveillé" qui se situe dans la continuité du texte sur "La Gradiva", FREUD ajoute à l'interrogation sur la genèse de l'œuvre, celle de la personnalité du créateur en l'occurrence l'écrivain.

Pour FREUD, l'écrivain est à l'instar de l'enfant un être qui se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux.

Il y a un lien évident entre les jeux de l'enfance, les fantasmes de l'adolescence et la création artistique de l'adulte. Mais l'analyse prouve quotidiennement que l'évocation des fantasmes est particulièrement difficile. La création artistique, d'après FREUD, permettrait justement l'expression de fantasmes sans pour autant susciter le malaise habituellement lié à cette évocation. Dans le meilleur des cas ce malaise pourrait même être remplacé par un plaisir esthétique.

A propos de Léonard de VINCI, FREUD montre bien comment une très grande curiosité issue d'une démarche scientifique peut conduire à l'œuvre inachevée sinon à la stérilité totale. Comme si l'artiste ne pouvait pas balancer entre une démarche scientifique et la création subjective née des fantasmes.

La création artistique dans certains cas, pour certains individus, est donc une *façon très personnelle et subjective d'exposer des fantasmes*, qui dans le meilleur des cas vont procurer un plaisir esthétique aux spectateurs.

**Fabienne HULAK**  
 Psychothérapeute  
 et psychanalyste.

[remarque : les exposés 4 ( Introduction à l'art des Lobi) et 7 (La pictographie des indiens Kuna de Panama) ne sont pas résumés ici, les textes ne nous étant pas parvenus]

# **DE L'IMAGE AU SIGNE**

## **JOURNEE D'ANTHROPOLOGIE DE L'ART**

**Organisée par Claude-François BAUDEZ & Louis PERROIS,**

**sous les auspices de la SOCIETE DES AMERICANISTES et de l'UFR O3  
de l'Université de Paris I - PANTHEON SORBONNE, Séminaire  
d'Anthropologie de l'art.**

**AU MUSEE DE L'HOMME**

**salle de cinéma**

**le vendredi 15 Avril 1988, de 10h à 18h.**

**Débat animé par Michel IZARD, CNRS.**

Quelques anthropologues et archéologues intéressés par les cultures matérielles et l'art des régions dont ils sont spécialistes ont souhaité confronter leurs expériences afin de progresser au niveau épistémologique et méthodologique, étant admis que les expressions "artistiques" des sociétés pré-industrielles doivent être envisagées en elles-mêmes dans une véritable "anthropologie de l'art".

Chaque contribution consistera à démontrer, sur une œuvre d'art visuel (ou un type très précis d'objet), les procédés par lesquels un "savoir" est communiqué tant pour l'esprit que pour la sensibilité.

### Programme des conférences

**Matin**

**10h-13h**

**Claude-François BAUDEZ et Louis PERROIS,**  
Introduction

**Louis PERROIS, ORSTOM :**

"Les masques katcho du Conseil des Notables de Bafandji (Nord-Ouest Cameroun)".

**Claude TARDITS, E.P.H.E :**

"Les trônes royaux de Foumban (Ouest Cameroun)".

**Michèle COQUET, URL7-CNRS :**

"Les masques à lame des Bwaba (Burkina Faso)"

**Après-midi**

**14h30-18h**

**Jean Claude GOYON, Université de Lyon II :**

"Une plaque amarnienne de la XVIIIème dynastie : les signes du divin (Egypte pharaonique)".

**Claude-François BAUDEZ, CNRS :**

"L'autel de la stèle D de Copán (civilisations maya classique, Honduras)".

**Marie MAUZE, CNRS :**

"Le hochet-corbeau des indiens de la Côte Nord-Ouest (Canada)".

**Débat**

*Toutes les conférences seront illustrées de projections.*

**Introduction à la journée d'Anthropologie de l'art,  
Musée de l'Homme  
15 Avril 1988**

**"De l'Image au Signe"**

En fait cette "journée" n'est que l'ultime séance 1987-1988 du séminaire que j'anime d'habitude au Centre de Recherches Africaines de la rue Malher. Je remercie vivement la société des Américanistes qui, par les bons offices de notre collègue BAUDEZ, a accepté de nous accueillir aujourd'hui au Musée de l'Homme, nous donnant ainsi la possibilité d'une part d'avoir beaucoup plus de participants qu'aux séances du lundi, d'autre part de faire des projections de façon bien meilleure, cela pour toute une journée. Merci donc de cette opportunité.

Le séminaire d'anthropologie de l'art que j'ai organisé pour la première fois en 1985-1986 dans le cadre du DEA "Préhistoire-Ethnologie-Anthropologie" dirigé par M. José GARANGER à l'UFR 03 de l'Université de Paris I, à mon retour d'une longue série de séjours au Gabon et au Cameroun, avait pour objectif de permettre une réflexion collective sur tout ce qui touche aux arts africains traditionnels d'abord puis, l'intérêt d'un élargissement de point de vue s'étant très vite fait sentir, sur les arts des sociétés pré-industrielles des autres continents et même des arts anciens relevant de l'archéologie, cela dans l'optique globale initiée par Jean LAUDE quoique beaucoup plus ancrée dans la perspective "anthropologique".

Ce séminaire, très confidentiel au départ, a pris peu à peu la forme d'un groupe de réflexion et de recherche qui rassemble aussi bien des étudiants dont quelques uns en cours de maîtrise, de DEA ou de thèse que des chercheurs, des muséographes voire des experts en "art primitif".

Le thème choisi pour les exposés de cette année, "Formes et Significations", nous a paru pouvoir être illustré non seulement par toute une série de conférences sur les arts "tribaux" en général (l'art mahafaly de Madagascar, l'art des Lobi du Burkina Faso, l'art kanak de la Nouvelle Calédonie), d'autre sur les problématiques et les méthodes ("informatique et anthropologie de l'art", "structuralisme et arts de la Côte NW : "La voie des masques" de Cl. LEVI-STRAUSS) mais aussi par un exercice un peu particulier qui va être de démontrer, en parallèle, et autant que faire se peut, sur une œuvre d'art visuel ou un type

précis d'objet, les procédés par lesquels un "savoir" est communiqué tant pour l'esprit que pour la sensibilité, dans des contextes bien précis.

Cette confrontation (tout amicale) des expériences des uns et des autres, forgées à la fois sur le terrain et dans les collections d'objets, permettra peut être de progresser un peu au plan méthodologique, étant admis que les expressions "artistiques" des sociétés traditionnelles (jugées telles dans notre perspective) doivent être envisagées en elles-mêmes dans une véritable "anthropologie de l'art".

A ce propos, il est nécessaire d'esquisser en quelques remarques ce qu'on peut comprendre par "anthropologie de l'art", étant entendu que nous y reviendrons dans le débat général cet après midi.

J'évoquerai rapidement le **champ et l'objet scientifique** de cette perspective, ainsi que les théories qui s'y rapportent ; notre collègue Claude BAUDEZ enchaînera sur les **problématiques et les méthodes** qui en découlent.

### Le champ et l'objet de l'Anthropologie de l'art.

Tout d'abord, il faut envisager l'anthropologie de l'art comme une anthropologie des arts puisque l'art est considéré comme une expression (parmi d'autres) d'une société dans un contexte donné (dans l'espace et dans le temps).

Chaque "art" est donc spécifique : c'est un art "vécu", un art "conceptuel" qui cherche à représenter et à fixer ce que les gens voient, savent, pensent, imaginent et croient. C'est l'expression beaucoup plus d'une image intérieure (sentie, reconstruite ou imaginée) que d'une image rétinienne. C'est une véritable **représentation**, celle-ci se faisant selon des règles et par rapport à des critères particuliers qui changent de société à société.

L'anthropologie de l'art oppose donc en principe les arts "tribaux" à un "art universel" dans la mesure où de prime abord on ne peut admettre comme évident que le "Beau" soit partout le même, défini par des critères identiques.

L'anthropologie de l'art se nourrit donc de l'**histoire** (il y a une "histoire" des arts "tribaux"), de l'**ethnologie** (les fonctions opérationnelles ou symboliques de l'art sont essentielles) mais aussi de l'**esthétique** parfois appelée "ethno-esthétique" (les formes sont aussi l'expression de "savoir faire" et de talents

particuliers : la "qualité" par rapport à la finalité de l'objet, au matériau et aux outils utilisés est quelque chose d'important).

Cette anthropologie des objets (ceux-ci n'étant à chaque fois que des exemples parmi d'autres, caractéristiques de certains aspects des styles) s'appuie donc sur la conviction que chaque œuvre a une cohérence interne et qu'elle s'intègre dans un ensemble ordonné. L'objet n'est jamais l'effet d'un hasard ou d'une inspiration strictement personnelle.

### Les théories

Si l'objet technique ou l'œuvre "d'art" n'est pas une création isolée ou fortuite, il y a donc des séries à trouver : une organisation peut être un véritable code de référence structuré et partagé par toute une collectivité avec un lexique et une syntaxe des formes.

L'art est vu alors comme un moyen de "communication" et non pas simplement comme une inspiration individuelle. Si on admet qu'on peut "lire" les objets par une considération attentive de tous leurs détails morphologiques, l'art devient une sorte de "langage". Dès lors, les théories "linguistiques" peuvent lui être plus ou moins appliquées y compris dans leurs développements "structuralistes".

Au delà de cette stylistique structurale différentielle où chaque ensemble d'œuvres correspond à des nécessités de communication sociale spécifiques, il y a place aussi pour l'innovation individuelle au niveau de la "qualité" particulière des objets comme dans les processus de dynamique stylistique, chaque "série" évoluant sans cesse en fonction des contenus à exprimer soit par changements imperceptibles soit par des mutations radicales, les phénomènes étant bien entendu, le fait d'individus particuliers (je pense par exemple aux "prophètes" anti-sorciers d'Afrique Centrale qui ont, de l'intérieur, contribué à modifier du tout au tout le panorama "artistique" de la région en quelques années, après la deuxième guerre mondiale).

Je n'insisterai pas plus pour le moment sur ces points "théoriques", nous pourrons y revenir dans le débat, à propos des exemples exposés dans la journée.



## Problématique

Les historiens des arts primitifs et archaïques se sont jusqu'à présent surtout occupés de **stylistique**, à savoir l'étude des variations de style dans le temps et dans l'espace. Sans vouloir éliminer cette approche ni minimiser son intérêt, nous voulons aujourd'hui mettre l'accent sur l'étude du contenu des "images" (*lato sensu*).

A ce propos, on peut poser trois questions principales :

1. Que représentent ces images?
2. Que signifient-elles?
3. Que nous apprennent-elles sur la société qui les a produites?

1. Il s'agit d'abord de "voir" une œuvre, c'est à dire distinguer les éléments qui la composent et étudier leur agencement. Les difficultés que nous rencontrons proviennent de notre manque de familiarité avec des arts exotiques qui ont fréquemment recours avec la conceptualisation, à des transformations de l'apparence sensible, à des surcharges, répétitions, etc. auxquelles l'œil occidental n'est pas accoutumé. Comme exemple de la première question : que représente cette image? Réponse : un serpent à deux têtes.

2. Il s'agit ensuite de rechercher la signification des œuvres, c'est à dire de mettre en relation les motifs avec des thèmes ou des concepts. Ainsi pour reprendre le même exemple : le serpent à deux têtes est une représentation de la Terre.

3. On s'efforcera enfin de retrouver derrière les significations, les croyances, les coutumes, les rituels, les institutions, etc. Notre serpent à deux têtes pourrait être l'expression d'une pensée dualiste.

En d'autres termes, tout comme avec une écriture inconnue, il faut "casser" le code, puis décrypter le message. Le code, c'est le style, c'est à dire l'ensemble des conventions formelles utilisées pour traduire le message à exprimer.

## Méthodologie

Si l'on admet que l'iconographie est un langage, les images sont alors comparables à des fragments de discours, et le corpus, l'imagerie est comparable à la langue. De même qu'un élément linguistique s'oppose aux autres éléments du discours et à tous les autres éléments de la même image ainsi qu'à tous les éléments du corpus. Images et corpus sont structurés.

Dans ces conditions, l'analyse structurale est à la fois possible et souhaitable.

Il faut se constituer le corpus le plus large possible dans les limites de l'homogénéité. Les séries doivent être homogènes dans leur distribution spatiale et temporelle, dans leur fonction, dans leur destination. Il faut éviter de mélanger des genres différents en tout cas dans les premiers stades de la recherche.

On va utiliser les techniques des linguistes et des déchiffreurs :

- recherche d'oppositions : présence/absence, nombre, taille, couleur, situation, contexte, etc. Elles seront révélées par la construction même de l'image, notamment par la symétrie et la juxtaposition.

- Recherche des proximités et des associations récurrentes de deux ou plusieurs éléments ou de ces éléments avec un contexte plus large.

- Recherche des substitutions, qui permettront de découvrir des variantes et d'isoler des invariants, etc.

Dans les cas encore rares où l'analyse structurale a été appliquée à l'iconographie, les résultats ont été spectaculaires. La "Voie des Masques" que Claude LEVI-STRAUSS nous a tracée, ne demande qu'à être suivie...

**Claude-François BAUDEZ**

**Les masques Katcho du conseil des notables de Bafandji  
(NW Cameroun)**

J'ai pris cet exemple des masques **Katcho** ou **Katsoh** de la chefferie de Bafandji, communauté relativement petite (10.000h) de la plaine de Ndop, au NW Cameroun dans la mesure où il illustre bien la démarche dont Cl. BAUDEZ et moi-même venons de parler.

J'ai entrepris avec mon collègue camerounais Jean Paul NOTUE, un inventaire analytique des trésors des chefferies de l'W et du NW Cameroun depuis 1981 dans le cadre d'un programme de recherche de l'Institut des Sciences Humaines de Yaoundé et de l'ORSTOM, programme ayant comme objectif la reconnaissance et l'analyse des éléments artistiques du patrimoine traditionnel du Cameroun.

Cette recherche s'appuie, en parallèle, sur des enquêtes de terrain, une prospection documentaire systématique, sur les objets et les archives touchant au Cameroun dans les musées occidentaux notamment et évidemment, une prise en compte de tous les travaux publiés sur la région.

C'est un travail énorme et de longue haleine dans la mesure où il concerne presque deux cent chefferies et communautés, toutes s'étant abondamment exprimées et représentées plastiquement par d'innombrables objets.

Un ouvrage sur "les sociétés secrètes bamiléké" est actuellement sous presse à Yaoundé, introduction à deux autres prévus sur "les trésors des chefferies de l'Ouest et du NW". Jean Paul NOTUE achève quant à lui actuellement une thèse de doctorat sur "le symbolisme dans l'art bamiléké."

La notion de "trésor" de chefferie ou de société secrète est assez particulière dans la mesure où on ne conserve des objets de cette façon que dans les communautés très centralisées et hiérarchisées.

## I- Les chefferies de l'Ouest Cameroun

### a) Rappel historique

Le peuplement de l'Ouest Cameroun est issu d'un métissage continu et ancien des peuples autochtones (certains d'origine pygmoïde) et d'envahisseurs.

La physionomie de l'Ouest s'est forgée, sous la forme que nous voyons aujourd'hui, à partir du XV<sup>e</sup>/XVI<sup>e</sup> siècle. A cette époque, la région comptait déjà de petits états organisés et des sociétés acéphales, desquels vont surgir la plupart des chefferies que nous connaissons, cela au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, non pas d'un coup, mais par une lente pénétration de proche en proche de gens venus d'ailleurs. Ces "fondateurs" souvent qualifiés de "rois-chasseurs", sont devenus mythiques pour la plupart, seules les dynasties Chamba venus du Faro (Nord-Cameroun) sont plus connues.

Ces migrants vinrent de cinq directions différentes :

- le vallée du Mbam (ce sont les énigmatiques **Tikar-Ndobo**)
- le bassin de la Cross River au Sud-Ouest (les peuples **Banyang** et **Widekum**)
- le bassin de la Katsina et de la Donga orientale
- les régions **bamiléké** et **bamoum** (déplacements internes).

La culture de toute la zone est donc constituée d'un fond tout à fait autochtone auquel s'est ajouté puis mêlé progressivement l'apport des migrants. A celà, il faut ajouter l'apport continu dû aux contacts commerciaux et politiques, intenses tant avec les peuples de la forêt au sud que ceux de la savane au nord.

### b) La chefferie, le fon et les notables

En résumant à l'extrême, la "chefferie" est au plan coutumier, l'unité religieuse, politique et sociale fondamentale dans tout le Grassland. C'est une sorte de petit "état-nation" qui a un territoire, une population et des institutions bien définis, le tout dirigé par un personnage considéré comme sacré, le **fon** (chef pour les petites collectivités ou roi pour les grandes communautés qui peuvent compter jusqu'à 80 000 personnes).

La chefferie ne peut être assimilée à une **ethnie** ou même une fraction d'ethnie dans la mesure où cette entité politique est toujours peuplée de gens de tous horizons, voire de langues différentes à l'origine, qui ont seulement en commun le respect de l'autorité du **fon** et des institutions établies.



L'organisation de la société est fondée avant tout sur les sociétés coutumières (parfois de véritables "sociétés secrètes") et la répartition des titres hiérarchisés. La stratification sociale est très stricte, chaque individu est à une place précise assortie d'une discipline rigoureuse.

Les notables importants et les sociétés secrètes (dont fait partie le chef lui-même) renforcent constamment le pouvoir du fon, personnage presque divinisé et en tout cas, clef de tous les équilibres du groupe, dans la mesure où il est le gérant des positions de chacun et des règles du jeu social.

On constate un attachement quasi mystique des habitants, même les plus humbles, à leur chefferie et ses institutions, à la fois mère-patrie et terre des ancêtres.

Seul principe légitime de l'existence collective des populations en zone rurale (principalement) et s'étant révélée incontournable, la chefferie s'est maintenue et reconvertie dans le contexte difficile de l'époque coloniale puis de l'indépendance contemporaine.

### c) Quelques repères utiles :

#### La chefferie

Dans le langage courant on appelle indifféremment "chefferie"

- le territoire commandé par un fon

(gung, ala)

- la capitale de ce territoire

(nto')

La capitale nto' est le village ou le quartier du chef fon. C'est le centre politique, administratif, religieux et culturel de la chefferie (mais pas forcément le seul centre économique).

Il y a là la résidence du fon qui a autour de lui ses très nombreuses femmes, ses enfants sa famille proche et tous les serviteurs :

◊ ceux de très haut rang,

. certains de la famille même du chef comme le kwipu et le mwafu (le kwipu est une sorte de premier ministre et même de vice-roi)

. d'autres descendant des compagnons du chef-fondateur, membres de droit du conseil du mkamvu-u ("le conseil des 9 notables", souvent élargi à d'autres personnes pour leurs compétences ou services rendus).

◊ ceux de rang important, les **ḡwala** dont :

le **ḡwala'ka**, gardien de la nécropole royale et notable très influent

le **ḡwala'noh**, chef du protocole royal,

le **ḡwala'sisi**, grand prêtre des cultes royaux

◊ ceux de rang subalterne, les **tshinda**, souvent très nombreux, chargés des tâches d'intendance.

Tous ces gens constituent "l'état-major" ou la "cour" du **fon**.

Le **nto'**, la résidence royale, renferme les lieux de culte, le cimetière royal et le trésor de la chefferie. Là se réunissent les principales sociétés secrètes **mkəm** dont le chef fait partie de droit. Chaque société a sa maison de réunion où sont conservés les instruments de musique et parfois les masques. Près de la résidence même du roi se dresse l'immense édifice de bambou et de paille de l'**achum**, la "grande case" du **fon** qui abrite les cérémoniaux royaux.

Le **nto'** est réparti en une partie sacrée interdite, réservée au **fon** et aux membres du **mkamvu-u**, et en une partie profane accessible à tous.

### Le fon

Le **fon** est l'arbitre suprême de tous les équilibres du groupe. Ses pouvoirs sont immenses mais pas absolus dans la mesure où il est constamment sous la surveillance des sociétés coutumières et de ses "conseils".

Les **fon** sont réputés pouvoir se transformer à loisir en panthère, python, buffle ou éléphant, ces animaux impressionnants étant les symboles de la puissance royale.

C'est le python qui, selon la tradition, conduisit le peuple de **Kom** dans sa migration depuis Bamessi jusqu'à Laïkom via Nkar et Oku. Le site de Laïkom aurait été choisi par le python lui-même qui réapparaît périodiquement (P. NKWI rapporte que sa dernière manifestation remonte à 1981). Le **fon** communique donc directement avec le monde des morts et des esprits.

Le **fon** est le chef religieux de son peuple mais aussi, plus concrètement, le gestionnaire de son territoire et le responsable de la justice coutumière. C'est le "chef de terre" par excellence dans la mesure où la terre appartient en indivision à la communauté toute entière.

Enfin, le **fon** est le symbole vivant de la fécondité de son peuple et de sa prospérité économique. C'est pourquoi il est tenu d'avoir de nombreuses épouses et d'engendrer beaucoup d'enfants.

Malgré ses pouvoirs, incontestables, le **fon** n'est en grande partie que le porte-parole de ses conseils et des sociétés coutumières. Le **fon** n'est tout puissant que dans l'orthodoxie coutumière.

#### Les conseils des notables

Comme nous l'avons vu, le **fon** est assisté par un groupe de notables qui lui sont proches et en principe tout dévoués, les membres du **mkamvu-u**, appelé "conseil des 9 notables" (les noms varient selon les régions).

Le **mkamvu-u** est chargé de l'initiation des princes héritiers choisis comme **fon** et tout au long du règne de celui-ci des affaires importantes de la chefferie y compris la guerre par exemple

Le **mkamvu-u** peut déléguer certains de ses pouvoirs à des notables particuliers comme le **ɲwala'ka** (ces dignitaires se reconnaissent au voile rouge bordé de cauris qui leur recouvre la tête et les épaules), gardien de cimetière royal, responsable du culte aux ancêtres royaux et également "ministre" influent. Le "conseil des neuf" est donc le conseil personnel du **fon**, celui sur lequel repose vraiment son pouvoir exécutif.

Le nombre 9 est symbolique car bien souvent, cette assemblée compte beaucoup plus de membres. Il paraît être lié au **pouvoir de gouvernement**. Chez les Douala par exemple, il y a 9 **ndika** qui sont les ministres représentant les neuf classes d'âge de la génération active tandis que les 7 **kwané** forment une sorte de cour suprême, le **bosamba**. Au royaume du Bénin, les 9 membres du gouvernement de chaque cité étaient assistés par 7 **ujama** ou juges suprêmes.

Le prince DIKA-AKWA cite encore le conseil des 7 **kungu** dans les royaumes inter-lacustres de l'Afrique de l'Est et le conseil **Ogboni**, sorte de conseil d'état des Yoruba du Nigéria qui compte aussi 7 membres.

Dans le NW Cameroun, à Ashong par exemple, près de Batibo, 7 est un chiffre divin : il représente la totalité, l'infini et l'homme

les jambes = 2

le bassin = 1

l'abdomen, le "grenier" du **fon** = 1



les bras = 2  
 la tête = 1  
 soit un total de 7

A Banka dans le Haut Nkam, chez les Bamiléké, 9 représente l'homme avec ses 9 orifices vitaux :

les narines symbolisent le pouvoir  
 les oreilles, la prévoyance  
 les yeux, la sécurité  
 la bouche, la communication  
 le sexe, la fécondité  
 l'anus, le service, l'intendance

L'autre assemblée importante est le "conseil des sept notables" (*nkam sa bia*). C'est une sorte de cour suprême dont le *fon* fait partie, à l'exclusion de tous les autres princes de sa famille. Elle veille au respect des institutions et des coutumes en toute indépendance (théoriquement) du conseil royal. Ce conseil a un rôle religieux important, ses membres sont en relation avec l'invisible.

Pour les deux conseils, les fonctions sont héréditaires, en principe; toutefois, les membres du conseil personnel du *fon* sont en général choisis par lui-même ou ses proches. A la mort du *fon*, la fonction réelle devient simplement honorifique.

D'une chefferie à l'autre, le rôle et l'influence de ces deux assemblées varient, mais partout c'est l'un ou l'autre de ces conseils de notables qui gouverne avec le *fon*, notamment en infiltrant les sociétés secrètes les plus importantes comme le *Kwi'fo*, le *Ngumba* ou le *Ngwerong* (dans le NW).

En fait un même notable important peut être à la fois au conseil des 7, au conseil des 9 et dans plusieurs sociétés secrètes.

#### d) Les sociétés secrètes

Ce sont des associations coutumières qui constituent les rouages religieux, politiques et économiques des chefferies. Leur rôle est essentiellement de régulation sociale, du moins en apparence.

Ces groupes ne se dissimulent pas, on les connaît, on les voit se réunir et se manifester lors des festivités de la chefferie mais leur rôle réel, l'essentiel en fait reste secret.

"Les sociétés secrètes forment un réseau d'interaction sociale entre les lignages évitant des conflits entre les groupes de parenté qui pourraient conduire à d'importantes tensions à l'intérieur de l'unité politique" Chr. GEARY.

Ces associations sont très nombreuses et diverses d'une chefferie à l'autre mais on a toujours, autour du fon, ses conseils (7 et 9 notables) ainsi que le **Kwi'fo** ou le **Ngumba**.

On peut classer ces associations en :

- sociétés des descendants des fon anciens ou "princes"
- sociétés des serviteurs des fon
- sociétés des villageois.

Toutes ont des lieux de réunion, de danse, de culte et tout un matériel rituel : costumes, masques, instruments de musique, sièges, etc.

Cet aperçu rapide des chefferies de l'Ouest et du Nord-Ouest Cameroun va nous permettre d'aborder l'analyse des masques **Katcho** de **Bafandji**.

## II. Les masques *Katcho* et *Maseng*, rappel de l'équilibre des pouvoirs dans la chefferie : le symbolisme visuel d'une structure sociale et politique.

La chefferie de **Bafandji**, également connue sous le nom de **Nungluwe**, est célèbre dans la région pour l'habileté de ses forgerons, autrefois très actifs dans la métallurgie du fer. L'histoire de **Bafandji** serait ancienne : la dynastie régnante étant apparentée à celles de **Bamali** et de **Bamumkumbit**, ou peut l'estimer à une suite de 20 à 25 fon (malgré les affirmations du fon **NGWEFUM II** qui nous a déclaré être le 59ème roi de la chefferie).

Les généalogies royales, dans plusieurs communautés de la plaine de **Ndop**, semblent être souvent plus légendaires que strictement historiques bien que tous les auteurs s'accordent à penser que l'ancienneté de ces royaumes est bien réelle.

Par suite de guerres de voisinage incessantes, la résidence royale de **Bafandji** a changé souvent d'emplacement : elle aurait même été un temps en territoire **bamoum** sur la rive gauche du **Noun**.

A **Bafandji** c'est la société du **Kwifo** qui dirige toutes les grandes affaires de la chefferie, le fon en faisant évidemment partie.

Le "trésor" des fon de Bafandji est parmi les plus imposants de la région tant par la quantité des objets conservés que par leur "qualité" plastique.

On distingue sur la photo, outre les masques **Maseng** et **Katcho** installés au centre, toute une série de masques :

- masque de prince pour les funérailles des reines
- masque de la société du **Mábu**
- masque perlé du **tso** (Bamiléké)
- des tabourets, un lit d'apparat, des pièces de tissu teint à l'indigo, etc.

Tous ces objets, on le voit, sont conservés dans une case de la résidence du fon, cimentée et fermée à clef. C'est déjà une sorte de "musée" traditionnel.

#### Les masques **Katcho** et **Maseng**

Parmi les objets de Bafandji, nous avons été frappés de trouver 3 masques à la fois anciens (apparemment) et de forme assez extraordinaire : ce sont les masques **Katcho** et **Maseng**.

Au point de vue morphologique, ce sont des masques-heaumes ou masques-casques, hauts de 68cm pour le plus petit, et 80cm pour le plus grand.

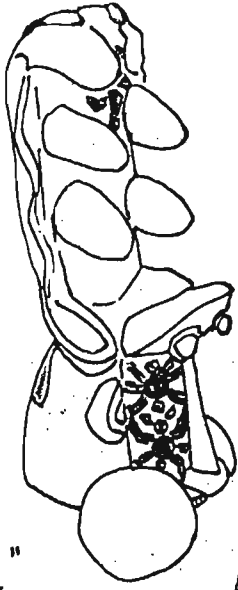
Le visage est plaqué sur une sorte de calotte évidée, le front étant surmonté d'une coiffe en forme de tiare aplatie pourvue de six grosses protubérances. Comme dans la plupart des styles de l'Ouest Cameroun mais ici de façon plus accentuée, le bas du visage est orné de 2 joues énormes, très gonflées jusque sous les oreilles. Le nez allongé pointe sur une large bouche et un petit menton pourvu de trous de fixation d'une barbe. Les yeux sont protubérants. Le front en visière est orné de dessins géométriques (chevrons).

L'un des masques, le plus petit, a les yeux suspendus au front en surplomb des joues. Il semble que l'artiste ait voulu privilégier le décor (motif de l'araignée) au détriment même du sujet (un visage humain).

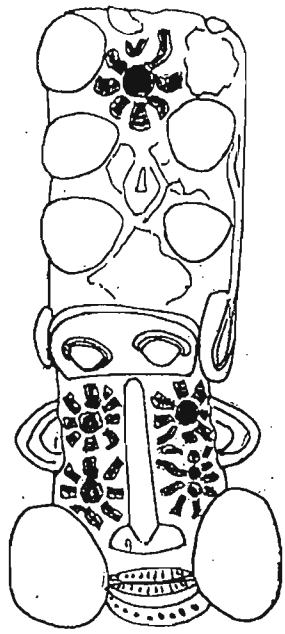
Le masque n°2, de même structure de forme, est de facture plus fruste avec des volumes raides (le front-visière, le nez, la face).

Le masque n°3 est plus curviligne et mieux équilibré.

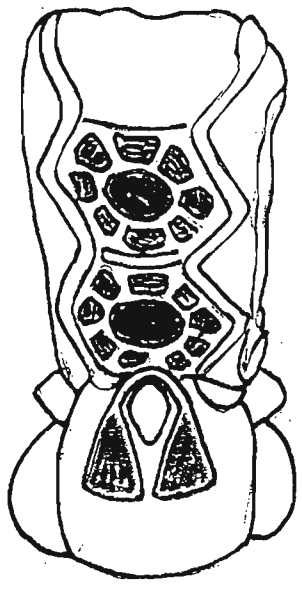
1



A



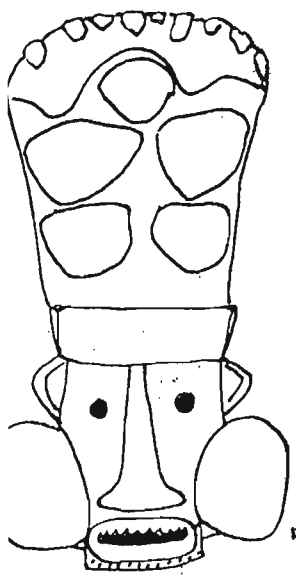
B



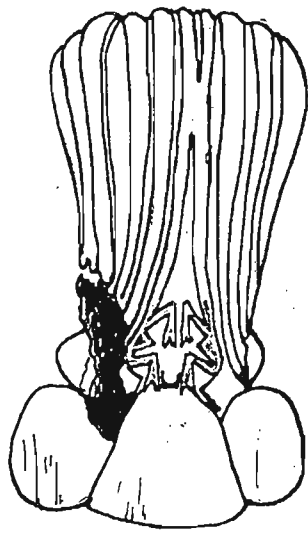
C

"maseng"  
H = 0,68 m

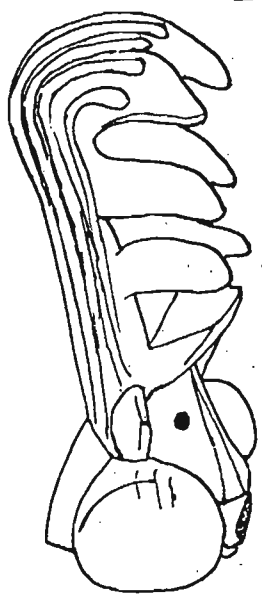
2



A



B



C

"katcho"  
H = 0,70 m

Une variante originale dans un style Ouest-camerounais classique : les masques à "joues gonflées"

Dans tout le Grassland, les masques anthropomorphes à "joues gonflées" sont connus.

Les masque **tungunga** des **Bamoum** aux pommettes saillantes ou aux joues franchement sphériques (Musée de l'Homme)

Les masques **tukah** de la société **Kah**, conseil de gouvernement de la chefferie de **Bamendou** (à mi chemin entre **Dschang** et **Bafoussam**) aux joues énormes, sous un front bombé ("un ventre gréviste" selon **HARTER**) et une ample coiffe ajourée décorées de lézards rappelant la "mortalité de l'être" en opposition avec les symboles de vie des volumes (front = ventre; joues = seins; nez = sexe mâle).

Les masques **mabwo** du style de **Bafoum** (région de **Wum**, **Fungom**, **Nkambé**) à la coiffure en visière ramenée sur le visage et aux joues rebondies.

Les masques-casques de **Baméta** (non loin de la zone forestière de **Batibo**, au nord de **Bali-Nyonga**) dont l'un (ex. collection **Ratton**) est orné d'une haute coiffure plate agrémentée de coquillages sculptés.

Les masques des **King-maker** de **Bekom**, appelés aussi **nkeum** : des masques-casques à haute coiffure ajourée (souvent un motif d'araignée) qui sont portés par les fils du **fon** lors des cérémonies de deuil notamment.

Plus près de **Bafandji**, le masque **Katcho** de **Bamumkimbit**, également enduit de poudre rouge (**peh**) avec des joues rebondies sous un front cornu et une coiffe déployée en auréole.

Partout, les joues sont énormes, débordantes, parfois étirées vers le bas ce qui réduit d'autant la bouche et le menton.

Un cliché du pasteur **CHRISTOL** effectué en 1925 nous montre des masques **katcho** de la chefferie de **Bagam** (située entre **Bafandji** et **Mbouda**), très apparentés à ceux de **Bafandji**.

L'un est monumental (d'après le personnage -l'un des princes héritiers qui deviendra **fon** bien plus tard-), environ 1m30 de haut pour 80cm de large; l'autre un peu plus petit, peut être 1m. A côté, un masque de **King-maker**, un "juju" à coiffure ajourée de style de **Kom/Oku**.

Les deux masques **katcho** ont des joues énormes, un nez très long, des yeux plutôt globuleux et surtout une coiffure formée de trois serpents pointant leur gueule au dessus du front, le corps enroulé sur la tête elle-même.

Les masques dits "**Batcham**" de la région de Fontem et Bandjoun, de forme si extraordinaire et étrange, ne sont pas très éloignés des masques **katcho** si on considère les orbites creuses formant une coiffe verticale aplatie et les pommettes saillantes sous les yeux.

Ce sont là partout des masques de grande taille, aux formes amples, faits pour impressionner. Du fait de leur poids et de leurs encombrement, on les porte à bout de bras et non sur la tête. C'est donc plutôt une sculpture ostentatoire qu'un véritable masque.

### Les masques **Katcho**, des masques symboles

Plusieurs thèmes décoratifs se retrouvent dans les masques.

D'abord les **joues gonflées** et les protubérances de la coiffure rappelant la fécondité des seins gorgés de lait et la bonne santé d'un personnage bien nourri.

#### Les serpents

Le serpent (le python et d'autres espèces) est symbole de

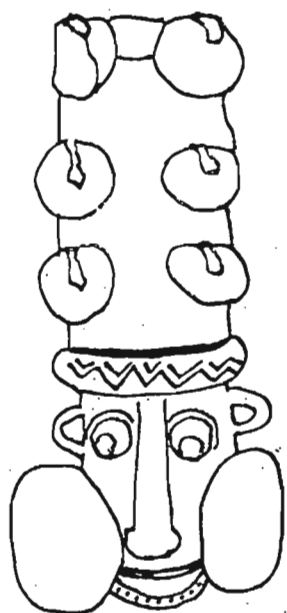
- pouvoir royal (les objets du **fon** -comme sa ceinture- sont masqués du serpent à deux têtes, c'est-à-dire vie et gémellité universelle- corps et esprit, morts et vivants, forces de vie et forces occultes). C'est le python **ngam nok** qui est le gardien du **fon**

- procréation. Le serpent python aussi appelé **mbe m-mu** est "celui qui crée l'enfant" (comme le crapaud). Le serpent protège donc l'enfant.

- jumeaux. Les jumeaux sont assimilés aux serpents et peuvent se transformer en serpents.

Au Grassland, les jumeaux sont très bien acceptés et même honorés comme concrétisation même de la fécondité.

Les instruments de musique (cloches, gongs, tambours) et les objets à figuration de serpent sont exhibés par les membres de la société du **Jə** pendant la période du **Ke**. Le **jə** a pour animal de référence **pi** le serpent. Son rôle est de réguler les pluies et de faciliter la fécondité des terres et des femmes. Il doit "battre le sol" au début de chaque semaille pour favoriser les cultures.



A

"Katcho"

H = 0,80 m



B



C



Le serpent est aussi le gardien des lieux de culte et de trésors. La figuration du serpent sur des piliers et linteaux de porte signifie que le lieu est sacré et interdit.

Beaucoup de traditions sont liées au serpent : celle de la nature du feu qui serait l'œuf du python; celle des "baguettes-fétiches" **kamtcha** conservées par une espèce particulière de serpent, ces "charmes" difficiles à trouver et à récolter procurant bonheur et richesse.

En fait il y a évidemment plusieurs sortes de serpents et de représentations :

- ngam nok** : le python
- nunkunbuu** : (le "serpent qui couvre les neuf montagnes" : boa)
- jak** : la vipère
- ngagun-nok** : la couleuvre

C'est l'utilisation de l'objet qui peut permettre l'identification des sortes de serpents en cause.

#### Le crapaud.

Le batracien est également symbole de fécondité, sa représentation stylisée en losange ou ovale fendu rappelant le sexe féminin. ANKERMANN (P. HARTER p. 342) signalait en 1910 que chez les **Bamoum**, si un crapaud entrait par inadvertance dans une case, on le plaçait sur la tête d'une jeune fille pour lui donner la chance de nombreuses grossesses.

#### L'araignée, la mygale.

C'est le symbole de la connaissance et de l'expérience qu'on trouve sur les objets des chefs et des notables, trônes, tabourets, tambours mais aussi tous les décors architecturaux (encadrements de porte).

#### La cloche-double **kwi'fo**

Le **kwi'fo**, comme son nom l'indique ("la chose du **fo'**) est un gong double formé de deux hautes cloches plates en fer forgé raccordées par une sorte d'anse métallique, instrument par excellence des sociétés coutumières (dont l'une d'elle porte le nom).

Ces instruments, plus ou moins gros, sont rassemblés en un orchestre de 5 ou 6 "cloches à deux bouches" qui par une musique



rythmée particulière, annonce l'arrivée des notables du groupe. Ce sont des objets précieux qui constituent souvent l'essentiel des trésors des chefferies.

C'est un insigne des sociétés secrètes mais pas directement du **fon** lui-même.

Les rythmes et les chiffres : 7 et 9.

Autre élément symbolique que vous avons déjà mentionné globalement, les chiffres 7 et 9.

Les masques **Katcho** et **Meseng** sont articulés sur les 8 protubérances (joues et/ou seins) principales qui décorent la tête elle-même ( $8 + 1 = 9$ ).

Sur un des masques **Katcho**, la coiffe est ornée de sept protubérances (6 grosses et 1 petite) en plus des 2 joues.

En fait, le sculpteur a mis en évidence le nombre 9 pour rappeler à la foule, lors des fêtes de funérailles surtout, que la société du **Katcho**, le conseil des notables du **fon**, dit "des 9 notables", restait là, vigilante et active, pour perpétuer la puissance de la chefferie.

Sur ce même masque, ce sont 9 serpents qui couvrent le revers de la coiffe et pointent leur tête au sommet du masque.

Enfin mentionnons la couleur rouge des masques, enduit de la poudre de bois, argile et huile **peh**

Les masques **Katcho**, représentation du pouvoir des notables dans la chefferie de **Bafandji**.

Comme je l'ai rapidement évoqué au début, nous savons que le **fon** est assisté par deux conseils appelés "conseil des 7" et "conseil des 9 notables", l'un choisi par lui-même au moment de son intronisation qui lui servira d'appui direct et de conseil personnel de gouvernement, l'autre, déjà constitué et composé de notables des sociétés secrètes, chargé du suivi de la coutume de la collectivité.

En fait, à **Bafandji** comme ailleurs dans le Grassalnd, l'organisation politique est un subtil *équilibre des pouvoirs* entre celui du **fon** (théoriquement absolu et infini) et de ses proches (le conseil des 7 qui comprend les reines-mères, les frères du roi et ses

confidents) et celui des grands notables gardiens de la coutume, juges suprêmes des actions du fon et en même temps support de sa force.

Le fon fait partie des deux conseils. En revanche, aucun princes ni proches du roi ne font partie du conseil des 9.

Les masques **Katcho** sont la représentation sculptée de cet équilibre des pouvoirs. C'est la visualisation de la limite du pouvoir du fon comme de son origine ; tous les signes symboliques de la collectivité sont indiqués : les serpents qui sont la vie et la protection du roi; le crapaud, la fécondité et la prospérité du groupe; la cloche, emblème ambigu du pouvoir du conseil des notables et du fon lui-même; l'araignée, signe de la connaissance et de l'expérience du roi et des notables.

A la fois par leur composition structurelle et décorative qu'ils portent, et les symboles, qu'ils portent certains exclusivement royaux (le serpent), les autres pouvant s'appliquer au roi ou à ses notables, ces masques laissent apparaître la structure politique centrale de la chefferie. Toutes les luttes d'influence, toutes les stratégies de pouvoir, toutes les rivalités sont en germe dans cette organisation où le pouvoir d'un seul, immense, ne peut exister que par la volonté de tous et surtout de ceux qui ne sont pas chef.

Les notables et le chef de **Bafandji** n'ont pas fait beaucoup de commentaires sur ces masques dans la mesure où ils sont encore en usage et considérés comme interdits aux profanes donc aux ethnologues.

Ces masques sont portés uniquement par un membre du conseil des 7 (les proches du roi) - à remarquer que ce porteur de masques doit être membre des deux conseils, ce qui est possible pour un notable "roturier"-, lors des funérailles des membres de ces deux sociétés (les 7 et les 9). Le **Katcho** apparaît en dernier, après les gongs ou doubles-cloches et d'autres masques "messagers". Bien entendu, le masque de bois est orné de tout un vêtement de tissu et pourvu d'une barbe accrochée aux trous du menton. Il est brandi à bout de bras bien plus que porté pour que chacun reconnaisse et craigne (y compris le chef lui-même) la puissance et la valeur du conseil des 9 notables.

Quelle meilleure synthèse, quelle meilleure explication visuelle de l'organisation du pouvoir à **Bafandji** que ces masques **Katcho**?

L'image est ici un signe explicite, l'art de la forme se confond avec la subtilité du message et le "cubisme" apparent n'est en fait que le reflet d'une réalité elle-même éclatée et pourtant nécessairement recomposée.

**Louis PERROIS**

## Les trônes bamoum (Ouest Cameroun)

Les trônes sont les plus importantes pièces de mobilier fabriquées selon les procédés traditionnels par les artisans du royaume bamoum : importance due à leur volume, à la richesse de leur décor et à l'usage prestigieux qui leur était réservé. Le trône n'était utilisé par le monarque que dans les grandes manifestations publiques, où le souverain se présentait à la population devant le palais royal.

Rappelons que les créations de l'artisanat bamoum -terres cuites, bois mis en forme et sculptés, cornes et ivoires gravés, objets en laiton, fondus à la cire perdue, parures perlées- font partie du vaste ensemble de production artisanale, qui s'est développée, et cela certainement depuis plusieurs siècles, dans un grand nombre de petits royaumes dispersés dans les montagnes de l'ouest du Cameroun, en pays bamiléké, tikar et bamoum.

Matériaux utilisés, techniques de fabrication, procédés de décoration, destination et usage des objets, sont dans les sociétés montagnardes presque toujours les mêmes. Il existe certes, dans cette région de hauts plateaux à la fois fort étendue et fort morcelée par les reliefs, et plus divisée politiquement, des différences dans les styles des productions, voire dans l'iconographie des objets, des variations régionales que l'on peut déterminer et cerner. Les productions dans le royaume bamoum, le plus vaste et le plus peuplé des petits états de la montagne, ont quelques traits qui leur sont propres, dus à une histoire qui a entraîné la coexistence d'héritages culturels distincts et au développement, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la cour royale et de l'effectif de l'aristocratie des chefs de lignage, qui ont constitué ce qu'on pourrait appeler le marché de l'art.

Ce sont, soulignons-le, les observations des occidentaux, européens parfois américains, qui, en présence de mobilier sculpté, de statuettes et de masques ont parlé d'art. Il n'existe pas, par exemple, dans la langue bamoum de terme qui permet de qualifier d'artistes des artisans que l'on appelle simplement "travailleurs du bois" ou "du métal", mais les destinataires des produits de l'artisanat distinguent fort bien les objets en fonction de leurs qualités plastiques. Il existe donc une réelle perception "esthétique" bien que la langue ne renvoie pas immédiatement et directement à l'art et aux artistes.

Une grande partie de la production artisanale, mobilier et vaisselle de bois -lits, sièges, coupes-, pipes en terre, instruments, emblèmes et parures en ivoire, en corne ou en laiton, est destinée au souverain, aux dignitaires avec lesquels le roi gouverne, les conseillers du royaume, aux grands officiers du palais et, pour les pièces les plus modestes, aux chefs de quelque sept cents patrilignages qui forment la noblesse du royaume. La coutume précise, par exemple, que les objets d'ivoire ou de laiton sont exclusivement réservés au monarque (NJOYA : pp. 127-128), mais il arrive toutefois que quelques uns de ceux-ci soient remis par le souverain aux membres de son entourage. On fait, certes, usage dans les familles d'une vaisselle de bois ou de terre; des hommes et des femmes de toute condition, nobles et esclaves, utilisent des pipes en terre; il s'agit dans ces deux cas d'objets de taille modeste dont le décor ne comprend aucune représentation réservée à l'aristocratie dont nous avons parlé. Disons pour résumer que les objets, toujours utilitaires, constituent des expressions matérielles du rang, voire de la fonction, des utilisateurs.

Nous nous proposons ici de décrire les trônes bamoum et nous avons choisi trois de ceux-ci : le trône du roi Njoya qui régna de 1885, date qui n'est pas certaine mais vraisemblable, à 1933, date de son décès qui survint à Yaoundé où il avait été exilé ; le trône du roi Nguwuo, un ancien chef des gardes du palais qui s'empara du trône au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et régna comme usurpateur pendant quelques années, deux pièces conservées au palais royal de Foumban, capitale du pays, le trône du roi Nsangu, père de Njoya qui accéda au pouvoir dans les années 60 du XIX<sup>e</sup> siècle et mourut vraisemblablement en 1885, pièce dont Njoya fit don à l'empereur d'Allemagne au début du siècle et qui est aujourd'hui conservée au Dahlem Museum de Berlin.

Il existe d'autres trônes : entre autres , un trône royal est conservé au Musée de l'Homme de Paris qui vraisemblablement n'a jamais servi et deux autres pièces, exposées au Musée des Arts et Traditions bamoum de Foumban, qui auraient été fabriquées pour celui-ci.

Le trône de Njoya (fig. 1) comprend deux éléments ; d'une part, le trône proprement dit, qui est fait d'un siège cylindrique garni, en guise de dossier, de deux statues de jumeaux et qui, taillé d'une seule pièce, mesure 178 cm de hauteur, d'autre part, un petit banc en forme de parallélépipède, qui, disposé devant le siège, sert de marche et permet au souverain assis de poser ses pieds. L'ensemble est entièrement recouvert de perles polychromes et de cauris.



1 - Mfon Njoya assis sur le trône *mandu yene* et recevant l'allégeance d'un *nji* (cl. Thorbecke 1911).

①

Le trône est fabriqué à partir d'un fût de bois qui est taillé à la dimension appropriée et dans lequel sont sculptées les statues des jumeaux et le siège proprement dit qui tient de son matériau d'origine sa forme cylindrique. Il est composé d'un plateau circulaire soutenu par deux rangs de serpents à deux têtes, sculptés en ronde bosse après que le centre du fût de bois utilisé ait été évidé. Les sculptures reposent sur un socle réduit à un simple cercle.

Les jumeaux, un homme et une femme, sont dans la tradition connus sous les noms de **Mendu** et **Yenou**. Tous deux sont vêtus d'un cache-sexe et d'un bonnet traditionnel, l'homme, conformément à l'étiquette, s'appuie le menton dans la main gauche et présente avec la droite une corne à boire; la femme tient une coupe de ses deux mains.

Le banc comporte un plateau rectangulaire, orné à chaque extrémité d'une statuette de guerrier armé d'un fusil. Sur la face rectangulaire intérieure, des hommes disposés en rang forment une chaîne, chacun tenant l'épaule de son voisin de gauche avec sa main droite, et esquissent peut-être un mouvement de danse; les faces carrées latérales sont ornées d'une araignée.

Les perles et les cauris, fixés sur un tissu de coton qui revêt l'ensemble de ce mobilier, retirent aux sculptures tous les effets provenant du traitement des volumes au profit d'un coloriage qu'apporte le perlage et des expressions graphiques qu'il permet. Sur les visages des figures humaines, que l'on peut donner en exemple, des à-plat de perles, de couleurs distinctes de celles utilisées comme fond, dessinent des triangles, des arcs de cercle et des cercles qui rendent le volume et le dessin de la bouche, des narines, des globes oculaires et des pavillons des oreilles. Triangles, losanges, carrés, chevrons, sont utilisés pour faire ressortir les pièces du vêtement, voire les parures et même pour "habiller" les corps. Les mêmes procédés sont retenus pour rendre certains traits de la tête des serpents, les dessins des écailles de leur corps ou les volumes de celui de l'araignée. Les cauris, uniquement blancs offrent moins de ressources; ils garnissent les plateaux du siège ou du banc ou soulignent par des dessins linéaires les formes du mobilier.

Les perles utilisées, le plus souvent granulaires, sont faites de verre opaque (blanc, noir, rouge, bleu, jaunes et verts, ce qui permet de multiplier les effets de contraste et les rythmes des couleurs).

Le trône de Nsangu, conservé à Berlin, présente les mêmes caractéristiques que celui de Njoya (figure 2). Le siège, de forme cylindrique, comprend un plateau soutenu par deux rangs de serpents à deux têtes et deux statues de jumeaux tiennent lieu de dossier. L'homme se tient ici aussi le menton avec la main gauche et présente une corne à boire. La femme tient elle une coupe. On peut noter quelques nuances dans le traitement du visage, quelques différences dans la forme des coiffures. La taille du meuble -175 cm de hauteur- est légèrement inférieure à celle du trône de Njoya. Le banc a la forme d'un parallélépipède; il est orné sur sa partie supérieure de deux statuettes de guerriers munis de fusils et la face latérale antérieure comporte un rang d'hommes esquissant eux aussi le même pas de danse que ceux du banc de Njoya; des araignées garnissent les faces latérales de droite et de gauche. Les cauris servent ici principalement à recouvrir les plateaux. Les perles présentent des coloris moins variés que celles utilisées pour Njoya et le bleu, sous diverses nuances, est la couleur dominante. Notons toutefois que l'usage des perles semblent avoir été commandé par l'approvisionnement des marchés locaux qui a varié au cours du XIXème siècle. L'identité dans la structure et dans les thèmes iconographiques, compte tenu des quelques différences que nous venons en partie d'indiquer, est remarquable. Nous en préciserons les raisons un peu plus loin.

Le dernier trône dont nous nous proposons de dire quelques mots est celui du roi Nguwuo (figure 3) qui usurpa le pouvoir au milieu du XIXème siècle.

Cette pièce, plus abimée que les autres, a perdu une partie de son revêtement de perles, lesquelles ont des formes tubulaires qui attestent l'ancienneté du meuble. Le siège, composé d'un plateau, de supports formés de serpents à deux têtes et d'un socle circulaire, présente une structure analogue à celle que nous avons précédemment décrite. Il comporte par contre une différence dont la signification est importante : le dossier n'est constitué que par une unique statue de femme qui tient une coupe. Nguwuo, usurpateur, parfois traité d'esclave (Njoya : pp. 50-51) ne pouvait avoir droit aux jumeaux réservés au souverain légitime. Cette situation se traduit donc dans la décoration du trône.

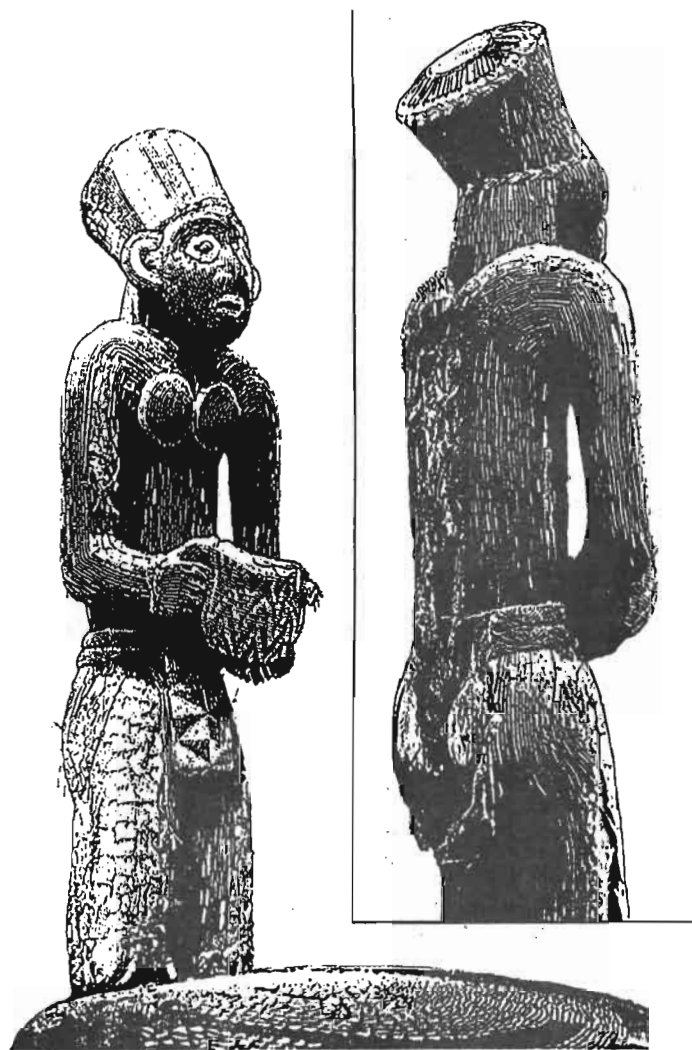
Voilà qui nous conduit à l'analyse iconographique. Examinons d'abord les représentations humaines.

Les figures dominantes sont celles des jumeaux : la tradition veut en effet que ceux-ci soient envoyés au souverain; les garçons restent au service du monarque et se voient souvent confier des





211 - Trône perlé du *mfon* Nsangou, offert au kaiser en 1908,  
175 cm (Dahlem Museum III C 33.341 a/b).



3

208 & 209 - Trônes paré de nylon Ngouwo, 208 cm (cf. Harter 1979).

activités quasi secrètes telle, par exemple, que la garde du cimetière royal; les filles peuvent être mises à la disposition des femmes du roi mais aussi peuvent être épousées par ce dernier. Les jumeaux appartiennent au roi, sont mystiquement liés à sa personne, leur représentation matérielle symbolise le service royal.

Les figures masculines qui ornent le banc représentent, d'une part, des guerriers armés, c'est-à-dire des serviteurs assurant la protection du monarque - celui-ci est en effet le seul homme à disposer d'un corps de garde permanent -, d'autre part, des serviteurs engagés dans une manifestation chorégraphique, ce qui était très fréquent au palais, en particulier dans les sociétés secrètes où se rendait le roi.

Passons aux représentations animales. Le serpent à deux têtes a été retenu comme emblème sous le roi Mbombouo, souverain qui au début du XIXème siècle battit une soixantaine de populations et fit de son pays le plus grand état de la montagne. Le reptile bicéphale est sensé frapper dans toutes les directions comme le roi Mbombouo lui-même qui combattait ses adversaires avec la plus grande rapidité au nord comme au sud, à l'est comme à l'ouest. L'araignée est elle l'animal de la divination et sa consultation était réservée au monarque (NJOYA : p. 126), ce qui lui permet d'agir avec précaution et sagesse. Quant aux cauris et aux perles, ils sont le symbole de la richesse et le terme bamoum qui sert à désigner les cauris mbum est aujourd'hui utilisé pour parler de l'argent.

Les figures qui ornent le trône montrent de façon très directe ce qui est dû au roi - le service, la protection et, en contrepartie, pourrait-on dire, les vertus dont il doit faire preuve, la force et la sagesse. Quant à la richesse, elle lui revient car, maître des terres et des butins, il est effectivement l'homme le plus riche du pays. C'est cette tradition dans la symbolisation du pouvoir et les techniques de fabrication des pièces en bois qui expliquent la similitude entre les différents trônes au XIXème siècle.

Le trône, que la population peut contempler lorsque le roi l'occupe, rassemble donc tous les symboles qui contribuent à former l'image que la société se fait de son roi. Nous retrouvons ici ce que nous avons dit d'une grande partie de l'art de la montagne. Il est là pour affirmer, pour écrire dans la force des représentations matérielles le rang, la fonction, le pouvoir.

**Bibliographie**

GEARY C. Bamum thrones and stools. *African arts*. XIV (4). 1981.

HARTER P. *Arts anciens du Cameroun*. Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1987.

NJOYA, Sultan. *Histoire et coutumes des Bamoum*, mémoire de l'Institut français d'Afrique noire, 1952.

TARDITS C. *Le royaume bamoum*. Paris, Armand COLIN, 1980.

**Naissance d'un style : "Les masques à lame Bwaba  
du BURKINA-FASO**

Les caractéristiques formelles des masques bwaba concernent en fait un grand nombre de masques de la savane soudanaise d'Afrique occidentale et sont représentatives de certains choix stylistiques dominants propres à ces régions : masques longs, composés d'une tête que prolonge une planche en bois plus ou moins haute, souvent travaillée et ajourée, le tout décoré de motifs géométriques simples (point, cercle, croissant, ligne droite ou brisée, en chevrons, triangle, carré, etc), et d'un costume de fibres végétales. Des thèmes figuratifs peuvent être intégrés à l'ensemble, thèmes souvent animaliers, sous forme de figures en ronde-bosse ou de dessins. Un grand nombre d'ethnies se partage ce type de masques, **Dogon** (masque *sirige*), **kurumba**, **Nioniose** (masque *karanga*), **Bobo** (masques *nwenka* et *syekele*)<sup>1</sup>, **Gurunsi**, **Bwaba** (masque *nwantente*).

Les masques à lame ne sont pas répandus sur l'ensemble du territoire bwa. Seules les populations méridionales en utilisent; les masques dont il sera question se rencontrent dans le sud-est de cette région (entre Hounde et Boromo) et forment un ensemble stylistique homogène. Ils sont d'origine étrangère et ont été adoptés de façon ponctuelle (ils ne sont pas diffusés partout) depuis une date difficile à déterminer, probablement un siècle, aux ethnies frontalières **Winiama** (région de Boromo), **Nunuma** (nord de Boromo) et **Nuna** (sud de Boromo et est de la Volta noire), appartenant toutes au groupe **gurunsi** (fig. 1).

Les Bwaba n'utilisaient pas auparavant de masques en bois, si ce n'est quelques clans forgerons qui possédaient des masques animaliers (buffle, antilope coba, coq, etc) réservés à leurs propres rituels. A l'absence de masques en bois s'ajoutait le petit nombre d'objets sculptés à vocation rituelle comparativement à d'autres sociétés : pas de statuaire et un mobilier restreint (tabourets, cannes, sifflets). Un peu de modelage, soit de terre (poterie), soit de cire (bronze) et de la métallurgie complètent le panorama des travaux en matériaux durables. Ce qui faisait par contre l'originalité des Bwaba, c'était l'utilisation exclusive jusqu'à une époque récente des masques de feuilles, de confection et de formes variées, faits de feuilles fraîchement coupées, ne durant que les quelques heures du rituel pour être brûlés à la nuit tombante.

---

<sup>1</sup> Voir l'ouvrage de G. Le Moal, **Les Bobo, nature et fonction des masques**, ORSTOM, Paris, 1980.

L'apparition d'un objet tel que le masque à lame dans une société qui ne disposait pas auparavant d'objet de culte similaire pose un problème intéressant quant à l'intégration et à l'adaptation d'une pensée et de formes plastiques nouvelles par une communauté culturelle.

L'adoption de ces nouveaux masques par une partie des Bwaba n'est pas venue par hasard. Il semble que leur extension progressive corresponde à une crise socio-religieuse accompagnée de bouleversements économiques, qui a ébranlé l'ordre ancien qui organisait la société bwa. C'est l'hypothèse qu'a faite L. REGIS dans un article récent dont je reprends les propositions<sup>1</sup>

Les communautés du sud-est du pays se divisent en deux groupes sociaux, paysans et forgerons. Aux paysans revient la maîtrise de la terre et des cultes qui l'accompagnent, et aux forgerons sont données la charge et la connaissance religieuse concernant le culte principal dont se réclament l'ensemble des Bwaba qui constitue leur religion et qui se nomme le culte de **do**. Des changements ont perturbé cet équilibre social initial (échange de services économiques et religieux entre paysans et forgerons) au profit des paysans qui ont acquis un pouvoir économique que n'ont pas les forgerons : ainsi la remise en question de l'hégémonie religieuse de ces derniers aura eu pour conséquence l'introduction par certains lignages paysans de masques et de rituels étrangers dont les forgerons sont en partie écartés : ils peuvent fabriquer les objets du rituel mais n'en ont pas la responsabilité culturelle.

Afin de faire face à cette situation nouvelle et sujette à conflit les Bwaba ont adopté en général la solution de l'intégration de ces masques au culte des ancêtres complémentaire de celui de **do** puisque le personnage de **Do** est dans la mythologie bwa une préfiguration des premiers humains.

La communauté bwa a éprouvé le besoin d'acquérir ces nouveaux objets de culte, non seulement parce qu'ils sont beaux (c'est un des critères avancés) mais également pour des raisons qui ont trait à l'histoire de la communauté : où l'on voit l'importance des facteurs historiques lorsqu'intervient un changement en art.

---

<sup>1</sup> L. REGIS. "Art primitif, art abstrait", in Bulletin-Actes sémiotiques, G.R.S.L., E.H.E.S.S., C.N.R.S., X, 44, Décembre 1987.

Figure 1

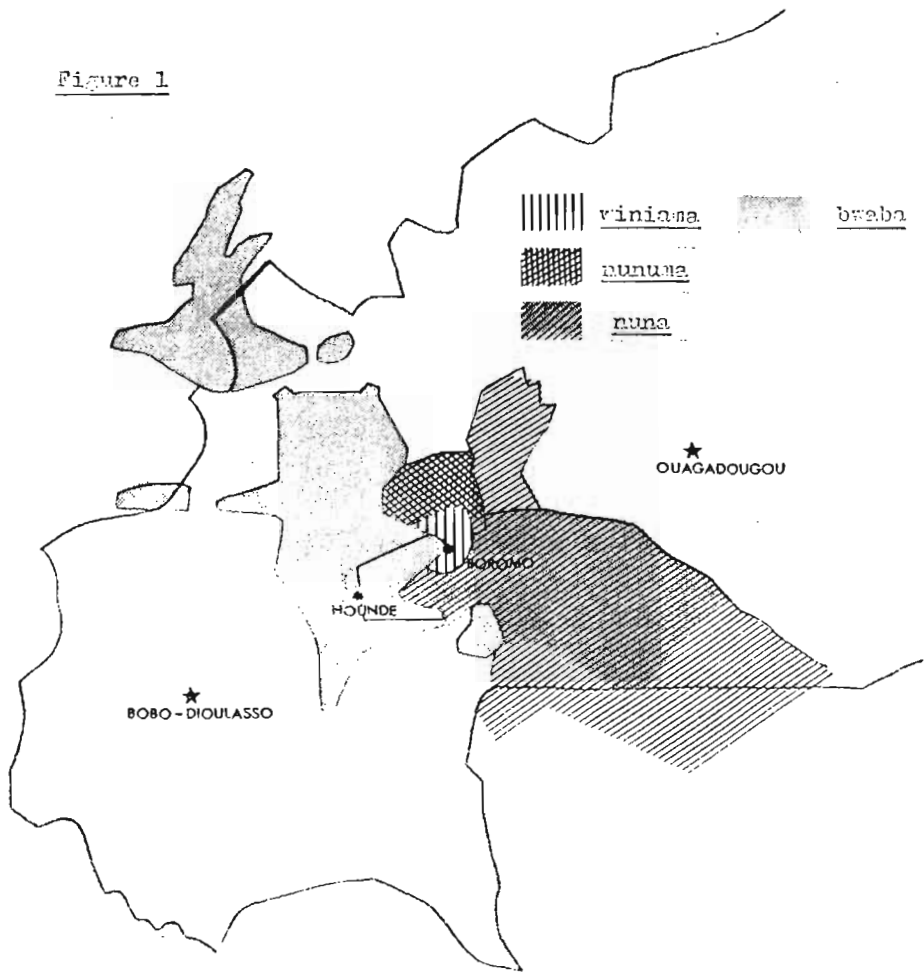
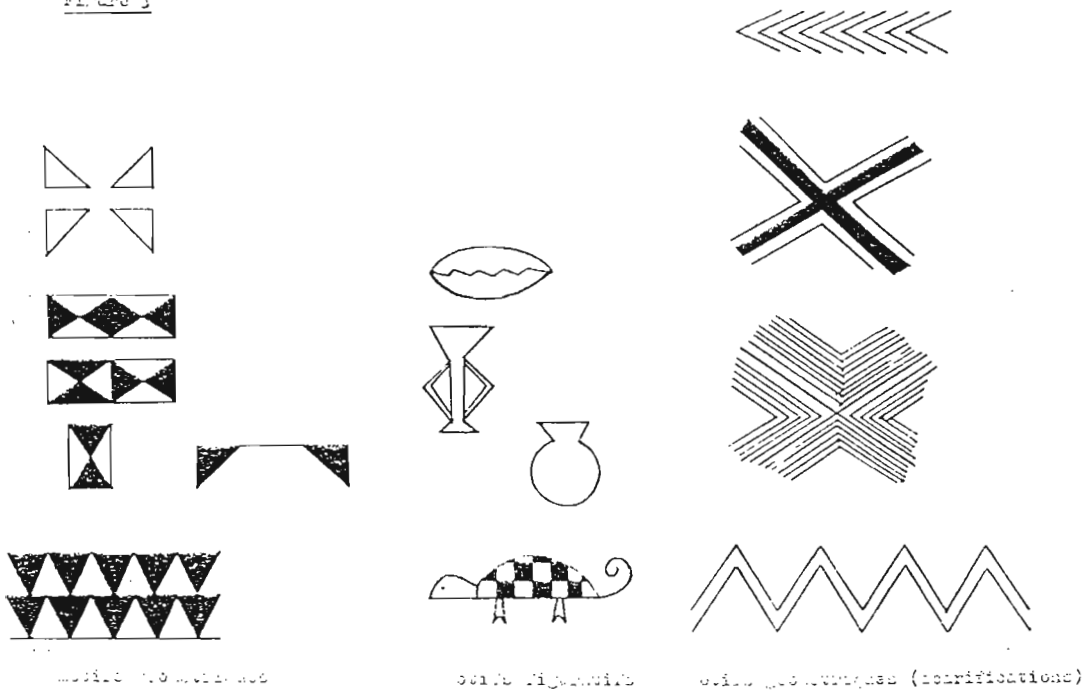


Figure 3



## Intégration conceptuelle et plastique

L'intégration de ces formes nouvelles suit deux voies : l'une par interprétation des formes et des motifs selon la symbolique bwa (recours à la mythologie) et l'autre par introduction de variations formelles et graphiques suffisamment importantes pour que l'on puisse reconnaître un style bwa se distinguant du modèle original.

La forme générale de ces masques ainsi que les dessins qui les recouvrent ne sont particuliers ni aux populations bwaba, ni aux populations gurunsi, et des objets du même type sont utilisés, comme il l'a été dit plus haut, par l'ensemble des populations de cette aire culturelle et même au-delà sans doute. Formes et motifs sont susceptibles de recevoir un grand nombre d'interprétations possibles, et représentent parfois la même chose, à un niveau superficiel de lecture, dans deux ethnies différentes. Seule alors une référence aux mythes, c'est à dire à une connaissance ésotérique, parce que réservée à quelques-uns, et à l'élaboration complexe, permet de garantir l'originalité de l'interprétation.

Chaque masque (fig. 2) peut se regarder comme une planche emblématique sur laquelle sont exhibés les graphismes choisis par le lignage, maître du masque, comme étant les plus adaptés à transcrire l'histoire, ou certains éléments de l'histoire du lignage et de l'acquisition du masque.

Deux modes de lecture peuvent être adoptés, l'un renvoyant directement au culte des ancêtres auquel est intégré le masque, l'autre le particularisant pour rappeler l'identité du lignage possesseur.

### Eléments sculpturaux :

- forme générale du masque :

chaque masque est le corps d'un homme, la tête en bas superposée à celle du danseur, les jambes au ciel.

Ce corps est celui de l'ancêtre du lignage ; il est fait à l'image de celui des hommes vivants aux corps scarifiés puisqu'il est lui aussi support de symboles écrits (le même terme désigne d'ailleurs les scarifications corporelles et les décorations graphiques des masques).

- haut du masque :

la découpe en croissant renvoie soit aux jambes de l'ancêtre, si l'on adopte une lecture globale de la forme, soit à l'astre lunaire, si l'on a un point de vue fragmenté.



La lune est généralement représentée de manière bicolore avec une face blanche (phase ascendante) et une face noire (nouvelle lune). La présence de la lune est significative d'une préoccupation majeure de la pensée bwa, celle de marquer le temps (on retrouve la même intention dans les scarifications) et d'évoquer l'alternance des phases lunaires qui fonde le calendrier.

- bas du masque :

deux éléments sont sculptés, la bouche et le nez, très proéminent. Si l'on se réfère à la forme générale, le nez est le sexe masculin de l'ancêtre, la bouche la partie féminine : le masque acquiert ainsi une nature androgyne.

La bouche du masque est la première partie percée; elle est appelée puits, le puits étant dans la pensée bwa la figure spatiale qui permet le passage entre l'univers souterrain, celui des ancêtres-morts, et l'univers des hommes vivants. L'entrée de la tombe traditionnelle est également conçue comme un puits.

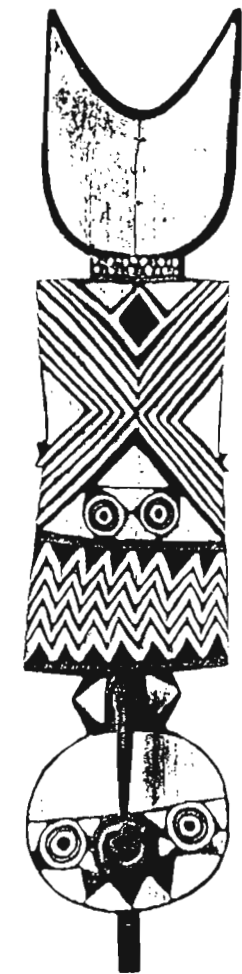
#### Éléments graphiques récurrents :

Les yeux du masque, situés en contrebas du nez, sont de taille importante. Composés de cercles concentriques souvent bicolores (noir et rouge), ils sont fréquemment répétés à d'autres endroits, soit sur la tête, soit sur la planche. Ce graphisme constitue le motif principal d'un autre masque, à lame horizontale (masque-papillon) jusqu'à occuper par sa grande taille toute la largeur de la planche. La présence du motif des yeux, "yeux de l'ancêtre", manifeste la faculté de voyance donnée au masque, celui de voir tant le monde des morts que celui des vivants. Autre dessin souvent rencontré, le damier bicolore généralement au dos du masque : il est, comme la forme en croissant de l'astre lunaire, le symbole de l'alternance régulière des phases de la lune et également le dessin de la couverture funéraire des vieillards.

#### Éléments graphiques particularisants :

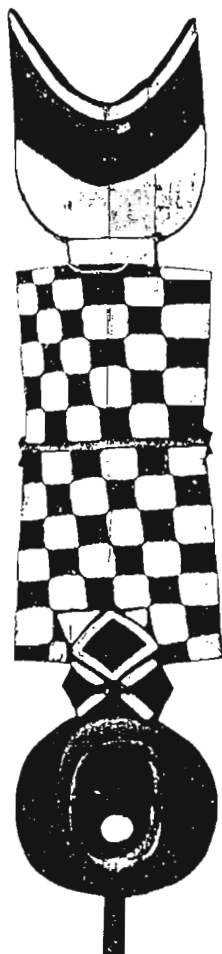
D'autres dessins sont employés en abondance dans la décoration du masque, en relation avec l'histoire du lignage et souvent avec les conditions d'acquisition de l'objet. Bien qu'en nombre réduit, ils permettent des combinaisons suffisamment variées (associées aux différentes découpes possibles de la planche) pour personnaliser fortement chaque masque et reconnaître quel est le lignage propriétaire.

Trois types de motifs sont utilisés (fig. 3) :



236 Nwantantay

Bwa  
Style Boni  
220 cm



237 Nwantantay

Bwa  
193 cm



- motifs géométriques :

tonnerre, amulette, balance, traces de l'antilope coba, etc.

- motifs figuratifs :

cauris, sifflets, canari, animaux (hibou, caméléon), lettres de l'alphabet, etc.

- motifs géométriques communs aux scarifications corporelles :

feuilles d'arbre, "pièges" d'initiation, montagnes, "chemin" des ancêtres, etc.

Une dernière précision à propos des couleurs : les masques sont colorés de blanc, de noir et de rouge palette chromatique partagée par les autres masques voltaïques et soudanais. Le code symbolique est celui que l'on rencontre dans toute cette zone :

**blanc** : pureté, clarté, lumière du jour, lune ascendante, bien ;

**noir** : danger, maladie, obscurité (nouvelle lune), ce que l'on ne connaît pas, mal ;

**rouge** : soleil, feu, sang, violence, meurtre, sexe masculin.

Par la sélection des formes et des motifs, par les différentes associations adoptées, les Bwaba introduisent des variations stylistiques dans leurs masques : celles-ci surgissent d'autant plus facilement qu'il n'y a pas de tradition de copie d'un modèle et que bien souvent le sculpteur utilise sa propre mémoire des formes plutôt que la confrontation visuelle directe. Afin de rendre ces différences plus évidentes je procéderai de manière comparative en confrontant les caractéristiques plastiques des masques de l'ensemble gurunsi à ceux qu'ont produits les Bwaba.

\* L'impression première donnée par les œuvres gurunsi est qu'elles sont beaucoup plus décorées et travaillées.

- forme générale

La distinction entre tête et planche n'est pas aussi nette que chez les Bwaba. Il arrive par exemple que la forme circulaire de la tête soit sculptée de manière répétitive dans la planche (fig. 4). La matière de celle-ci est plus travaillée (découpes).

- éléments sculpturaux

La forme terminale en croissant n'est pas prédominante. Le nez peut être répété sur toute la longueur de la planche et des éléments figuratifs sont introduits : la tête du masque peut être animale, le nez devient bec ou tête d'oiseau (calao) et des figures zoomorphes ou anthropomorphes sont ajoutées à l'ensemble.

La planche elle-même peut adopter la forme d'un animal (serpent python).

L'élément "nez" lorsqu'il est répété tout au long de la planche crée un axe vertical de symétrie (que d'autres éléments peuvent également dessiner) de part et d'autre duquel sont distribués les motifs géométriques de manière identique (ils sont alors doublés).

#### - éléments graphiques

Le répertoire est sensiblement le même que celui des Bwaba (yeux, damier, "pièges", amulettes, "chemin", etc.). L'abondance des dessins produit un effet de profusion renforcé par la répartition en fonction de l'axe central. Figures et fond sont parfois indifférenciés tant la décoration graphique prend d'ampleur, et les motifs sont distribués de manière homogène sur toute la surface; il n'y a pas par ailleurs de différence de taille importante entre les dessins (fig. 5).

Le dessin des yeux peut envahir la tête et la planche.

\* Devant la complexité plastique des objets gurunsi, les Bwaba se sont démarqués par une plus grande simplicité, presque une austérité.

#### -forme générale

La distinction entre la tête et la planche est toujours nette (référence au modèle anthropomorphe). La forme globale de la planche, rectangulaire, parfois très allongée, est préservée et son caractère monoxyle mis en valeur.

#### - éléments sculpturaux

La forme terminale en croissant est très fréquente, mais les éléments en ronde-bosse figuratifs (à part le nez) n'apparaissent que rarement. Il n'y a pas de division de la planche selon un axe vertical.

#### - éléments graphiques

Figures et fond sont nettement différenciés; les variations de taille entre motifs provoquent des contrastes visuels inusités chez les Gurunsi.

L'occupation de la surface par les graphismes est fonction du découpage de la planche : un motif principal lorsque la planche est entière, deux si, par exemple, une découpe latérale la divise visuellement en deux parties.



7. Nwantantay

This piece is unusual for the repetitive zigzags that cover it.

*Les zigzags couvrant la totalité de la planche sont inhabituels.*

Bwa

228 cm

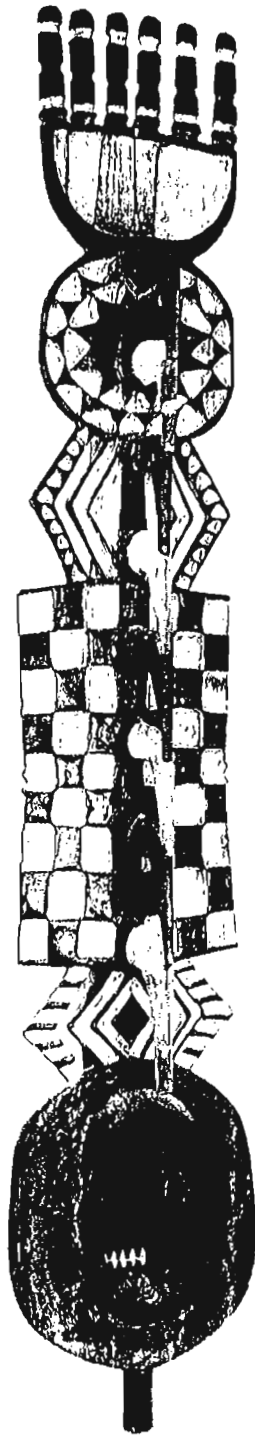
Biblio: Skougstad 1978: 19



244. Bayiri

Plank masks with a series of hooks represent bayiri an elderly female spirit of renewal and growth.

This mask bears the stylized figures of six bush spirits above the plank, and the «X»-shaped scar. In the rear view the ridge and pegs that permit the mask to be bound in place on the wearer's head are visible.



*Les masques à planche comportant une série de crochets représentent bayiri un ancien esprit femelle du renouveau et de la croissance.*

*Des esprits de la brousse sont sculptés au sommet de la planche, et la scarification traditionnelle est représentée. Au dos on voit l'arête et les chevilles qui permettent de maintenir le masque en place.*

Bwa

177,7 cm

Quelques remarques en conclusion :

Les masques **bwaba** sont semblables et différents tout à la fois de leurs modèles **gurunsi**. Semblables par le respect du modèle stylistique d'origine, sans variation radicale : les **Bwaba** de ce point de vue se distinguaient de manière beaucoup plus forte avec la seule utilisation des masques de feuilles (bien que partagée avec d'autres voisins, ceux-là occidentaux, les **Bobo**), comme si un coup avait été porté à l'originalité **bwa**.

Semblables aussi, dans une certaine mesure, puisque la pensée religieuse qui les utilise appartient au même fond culturel que celle des **Gurunsi**; pourtant l'attachement à préserver la forme anthropomorphe et à représenter l'ancêtre sous toutes ses formes, à exprimer la temporalité du calendrier sont autant de considérations très personnelles à la pensée **bwa**.

Et parallèlement, les masques **bwaba** cherchent à se démarquer et à le montrer visuellement par l'importance accordée à certains éléments graphiques ou sculpturaux (dessin du "piège" ou forme du croissant), par une rigueur du décor qui met en relief les signes emblématiques (parce qu'ils sont dessinés en grand) du lignage, et également par le recours à des graphismes d'identification qui sont ceux des scarifications, repris et dessinés à la place qui leur revient sur le masque (tête et corps) comme ils le sont sur les corps vivants. Avec l'emprunt de ces objets, les **Bwaba** participent à la continuation et au renouvellement du style soudanais et à son histoire.

L'état stylistique actuel est probablement transitoire. La forme se modifie lentement et tend à devenir de plus en plus marquée par les caractères plastiques **bwaba** : formes et dessins sont sensiblement les mêmes que chez les **Gurunsi**, mais l'exploitation de certains d'entre eux plutôt que d'autres, les rapports de proportions, la distribution des graphismes sur les formes, les types de découpes, sont autant d'interventions plastiques qui font différence et créent l'originalité plastique. L'originalité conceptuelle participe du même processus : avec l'emploi de symboles graphiques en nombre restreint, compte tenu de la grande diversité des interprétations possibles pour chacun d'entre eux, le particulier surgit du choix des associations entre forme et idée. Cependant, ces associations se font dans un sens privilégié. L'idée (signification symbolique et mythologique) n'est pas projetée sur des formes et des motifs pris au hasard. La démarche se fait dans l'autre sens : formes et motifs sont choisis parmi d'autres possibles par les **Bwaba** en fonction de certaines données : univers plastique déjà utilisé, volonté de différenciation ou au contraire d'adéquation par rapport à celui des

voisins, choix esthétique. Cette sélection est dirigée en fonction de ce qui s'accorde le mieux avec l'idée, la pensée ou plutôt tout simplement, de ce qui correspond à l'idéal formel esthétique du groupe.

La création d'éléments plastiques nouveaux est rare, car il est difficile de rompre avec une tradition stylistique longuement éprouvée. Lorsque le besoin s'en fait sentir, en fonction d'exigences esthétiques, historiques, conceptuelles, certains de ces éléments sont repris et manipulés : de cette réutilisation fréquente (manifestée par la grande diffusion des processus d'emprunt) peuvent naître des propositions plastiques originales, ce qui nous donneront peut-être les Bwaba s'ils affirment encore davantage certains traits particuliers à leur propre pensée plastique.

**Michèle COQUET**

**"Une plaque amarnienne de la XVIII<sup>e</sup> dynastie :  
les signes du divin"  
(Égypte pharaonique)**

La plaque d'essai de sculpteur 16648 du Brooklyn Museum de New-York (Calcaire, h.: 15,7 cm) conserve les profils de deux personnalités royales marquantes de l'histoire de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, le souverain Aménophis IV, futur Akhenaton (gauche, fig. 1, g) et, lui faisant face, son épouse Nefertiti (droite, Fig. 1, d). L'œuvre paraît dater du début du règne, avant l'an 6.

Le portrait royal, proche de celui que l'on relève sur la statuaire contemporaine, montre des caractères physiques spécifiques : menton fort et arrondi, lèvres épaisses, bouche aux coins tombants donnant une moue désabusée. Ces traits, si on les compare à ceux du visage de la mère du roi, la reine Tiy, présentent des éléments de rapprochement évidents. La plaque de Brooklyn tendrait donc à fournir une reproduction fidèle de la physionomie du souverain jeune, en accord avec ses particularités propres, partiellement "de famille". La statuaire montre que le souverain n'était pas, en outre, un athlète et possédait un corps assez rond de formes.

La reine (fig. 1, d), porteuse du haut bonnet arrondi rejeté en arrière, typique des coiffes royales féminines de la période, est essentiellement caractérisée par la finesse de ses traits, l'apparence rectiligne de la ligne fronto-nasale, le contour net et franc des lèvres. Convention ou probable convergence avec la réalité, le cou est particulièrement long et gracile.

Si la datation proposée est correcte, ces portraits-profiles royaux se situent à la charnière historique d'une période n'excédant pas treize ans à seize ans de durée, la seconde durée étant plus vraisemblable. L'Égypte est alors à la recherche, à l'initiative du souverain Aménophis IV, des voies d'un retour à la pureté originelle de la doctrine solaire (d'Héliopolis, enfoui sous Le Caire-Est actuel). La filiation monarchique selon le dogme en fait le rejeton et l'héritier de Rê (le Soleil, créateur de la vie des origines), son prêtre et son interprète sur terre. Rejetant l'emprise du politique, le monarque régnant vers 1300 avant notre ère, Aménophis IV, tend à se détacher du poids de la tradition du roi national gouvernant avec "l'église" pour ramener sa fonction à une mission sacerdotale unique liée au maintien et à la transmission de la vie à travers lui. Il s'appuie pour cela sur le dogme de l'unicité du créateur solaire (Rê-Harakhtès) et réaffirme son universalité.



Celle-ci doit être perceptible pour l'ensemble du monde créé par la présence du "Globe" ou "Disque solaire", Aton. Le roi terrestre "fils de Rê" est le médiateur unique entre l'énergie créatrice du soleil et les créatures, il est : "l'unique de Rê". L'affirmation dogmatique, outre les modifications culturelles qu'elle entraîne par rapport aux cultes traditionnels, se traduit, pour la personne royale par un changement de nom de règne. Aménophis est rejeté, l'Unique de Rê devient Akhenaton "celui qui est efficient -- ou est "l'efficience" -- pour Aton". Seule l'image du globe montre l'existence du divin dans les figurations culturelles (fig. 2) et le souverain a le statut de prêtre unique d'Aton, tandis qu'une transformation radicale est appliquée à tous les modes de représentation du souverain.

Sur les talatat (fig. 3, témoins conservés des décors pariétaux des édifices atoniens de Karnak), les particularités physiques spécifiques du visage royal relevées sur la plaque de Brooklyn sont alors mises en avant, accentuées, exaltées, pourrait-on dire, à l'extrême. Les traits vont vers "une laideur" unique. Dans un premier temps, en revanche, la figuration des traits de l'épouse, Nefertiti, ne changent pas ou peu. Ce n'est qu'avec les progrès de l'affirmation, renforcée au fil des années (entre 7 et 10), du dogme de la nature royale d'Unique de Rê, que la reine tend à être représentée avec des caractères physiques voisins de ceux de son époux. Dans ce cas, la cellule familiale époux + épouse devient un tout.

Il semble que dans l'art sacré et royal de ces années, la volonté de marquer l'unicité de l'être royal, du couple formé avec la reine et jusque dans la progéniture (les filles royales), ait amené à une recherche de la représentation du corps (buste, hanches, jambes) qui soit, elle aussi, spécifique; le corps acquiert alors, comme les traits du visage "outrés", une limite extrême dans le soulignement de ses particularités naturelles. La convention est également étendue à la sculpture, au bas relief, dès lors qu'est montré le corps du roi, de la reine ou de la famille royale.

Une progression constante est marquée dans l'art royal d'Amarna (cité de Moyenne-Egypte, créée sous et par Akhenaton comme haut lieu de la résidence commune d'Aton et de son "fils" à la jonction des deux parties géographiques de l'Egypte) pour accentuer la rupture avec le passé et la tradition. Les "colosses osiriaques", figure de majesté royale d'éternité rythmant les cours des temples prennent à Karnak et Amarna, le même aspect "unique dans l'extrême" que les représentations pariétales. (fig. 4, 5).

fig 1



fig 2

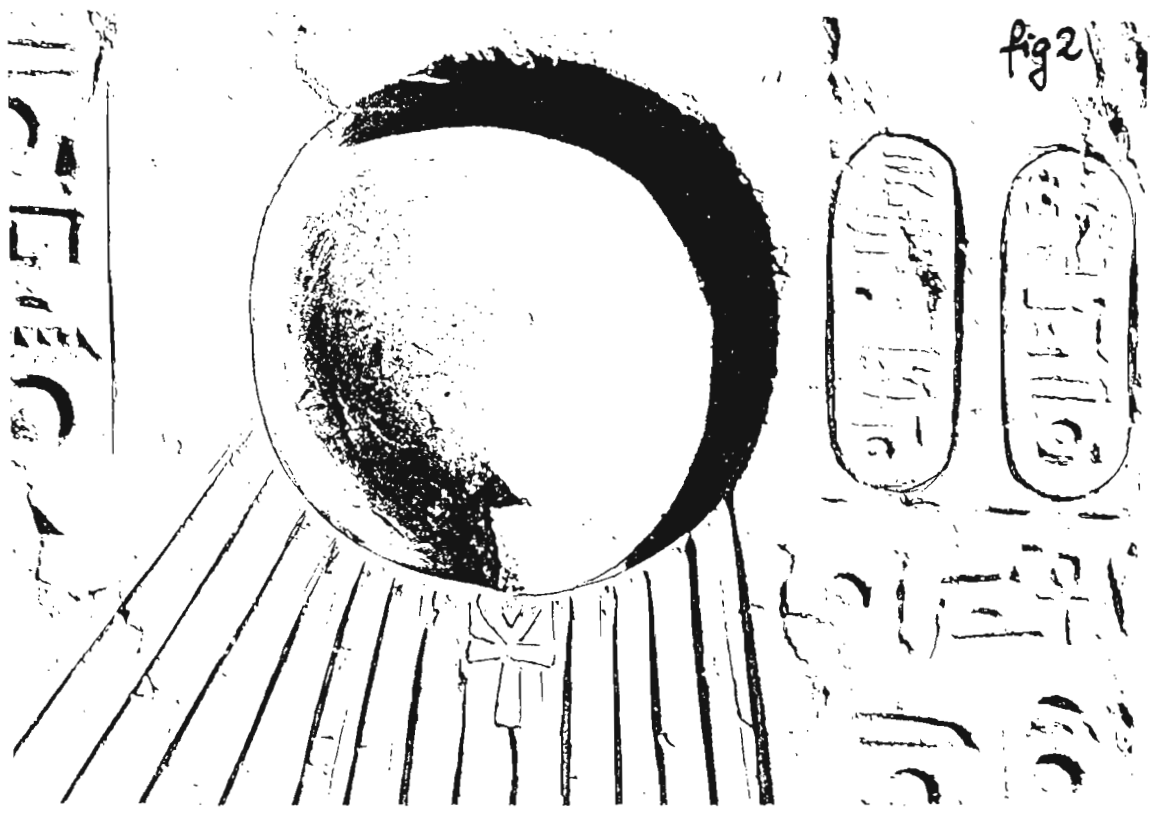




fig. 3

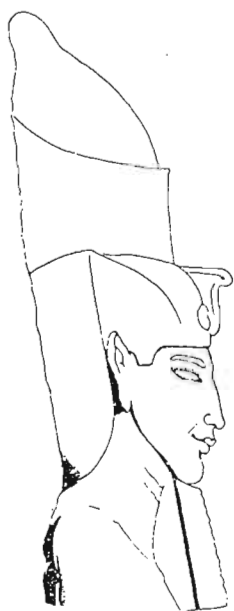


fig. 4

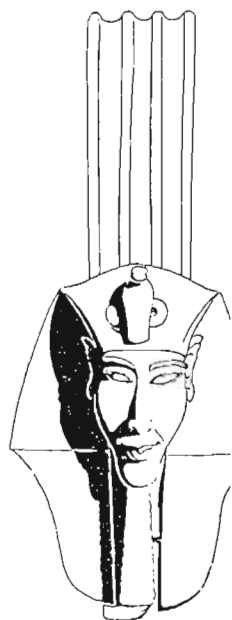


fig 5

La majesté royale demeure, elle est soulignée au-delà de tout ce qu'elle aurait pu avoir de terrestre. A travers l'examen de tous ces témoins, il paraît permis d'établir que le dogme de l'unicité du divin --Aton-- et donc de son "particularisme universel" a été retranscrit par un art dont le seul mode d'expression pour sortir du hiératisme de tradition était l'étrange et l'irréel dès lors qu'il voulait donner du médiateur du divin sur terre, de la cellule de transmission de la vie qu'était sa famille, une vision supra-humaine, seule capable de spécifier et authentifier la mission royale de garant de la vie et de l'ordre du monde.

**Jean-Claude GOYON**  
Université Lumière, LYON II  
Département d'Égyptologie

**L'autel de la Stèle D de Copan  
(Civilisation maya classique, Honduras)**

La civilisation maya s'est développée en Amérique Centrale sur un territoire comprenant l'ensemble de la péninsule du Yucatan et sa base largement définie. Ce territoire est partagé par quatre Etats modernes : le Mexique, le Guatemala, le Belize et le Honduras. Si l'on reconnaît un style maya original dès le début de notre ère, ce n'est qu'au IV<sup>e</sup> siècle que la civilisation maya est pleinement constituée et occupe la même superficie qu'elle occupera jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle. La période d'apogée est de 600 à 800 de notre ère, et plus spécialement de 700 à 800. Après cette date, la civilisation décline puis disparaît dans les Basses Terres centrales et méridionales. Au Nord cependant, elle se poursuit et ne disparaîtra qu'au XVI<sup>e</sup> siècle avec la conquête Espagnole.

Civilisation autochtone née dans un environnement peu favorable (forêt tropicale humide), handicapée par l'absence presque totale d'animaux domestiques et par une technologie rudimentaire privée d'outils de métal, elle reste célèbre par ses réalisations esthétiques et intellectuelles. Elle est notamment la seule civilisation pré-colombienne à avoir développé une véritable écriture. Des cités-états rivales se partageaient le territoire maya; les centres urbains possédaient une architecture monumentale en pierre comprenant pyramides, temples, palais, terrains de jeu de balle, etc. Outre la sculpture architecturale, la sculpture monumentale consistait surtout en stèles et en autels. Les premières étaient érigées le plus souvent pour célébrer des fins de période de 5, 10, 15 ou 20 ans, ou pour un évènement particulier. Elles portent un texte et souvent des images où le roi occupe la plus grande place. La stèle était accompagnée d'un autel qui pouvait être géométrique ou zoomorphe, monolithique ou composite; il était tantôt lisse, tantôt sculpté d'une image ou d'un texte. Ces autels servaient sans doute de dépôt d'offrandes ou de pierre de sacrifice. Dans le site de Copan, ce sont souvent des images de la Terre.

La stèle D et son autel ont été trouvés en place et debout par STEPHENS quand il a visité Copan en 1839. La stèle, qui porte une date correspondant à 736, est un monument posthume qui représente le roi mort et masqué, entouré de créatures et de symboles de sacrifice et de fertilité. L'autel est comme la stèle, en tuf et mesure 110 cm de haut. Il représente le monstre bicéphale terrestre : ses deux têtes contrastées expriment la dualité fondamentale. Cette créature est souvent représentée dans la sculpture copanèque et prend des formes variées. Ainsi sur l'autel



D', le corps du monstre est pourvu de quatre pattes orientées dans la même direction, celle de la tête antérieure, vivante, qui contraste avec la tête arrière, squelettique. Sur un autre exemple, chacune des deux têtes du monstre est accompagnée d'une paire de pattes de même direction que la tête qu'elle accompagne. En outre, la tête antérieure, vivante est encadrée de deux pattes elles aussi "vivantes", alors que la tête arrière, squelettique, est flanquée de deux pattes décharnées.

L'autel de la stèle D est cubique et chacune des deux têtes du monstre occupe deux faces adjacentes du cube. Le corps du monstre est indiqué de façon simplifiée sur deux des arêtes du cube. Les deux têtes constituent les deux termes d'une opposition : au sud, la tête décharnée est solaire, comme l'indique la présence du glyphe *kin*, soleil, dans ses yeux. Au nord la tête vivante est ornée d'éléments caractéristiques du glyphe *cauac*, glyphe exprimant les concepts de pluie, humidité, fertilité et qui sont l'attribut de la Terre-Mère, nourricière. L'opposition tête morte/tête vivante est marquée par des éléments naturalistes et par des motifs conventionnels. Ainsi, le décharnement est indiqué par la forme du nez de la tête squelettique ainsi que par l'absence de gencives.

Les éléments conventionnels qui sur la tête sud, "marquent" la mort sont un bandeau noir sur le front et des taches noires sur les tempes, la couleur noire évoquant les ténèbres de l'inframonde; des lignes ondulées et des marques en croissant signalent l'os. La face morte, solaire, est celle d'un félin, ce qu'indique la gueule arquée du jaguar qui montre les dents et le museau court et épaté. La face vivante au nord est celle d'un reptile au museau allongé et au "nez" important.

Le corps du monstre est indiqué à l'est et à l'ouest par une jambe et deux pattes. La jambe, commune à deux pattes, est décharnée; les pattes sont recouvertes de peau de jaguar et prolongées d'une griffe au nord, et de deux griffes au sud. Les deux moitiés de "corps", du côté de la tête vivante comme du côté de la tête morte, sont identiques et indiquent un corps félin et décharné. Le corps du monstre a donc les mêmes caractéristiques que la tête morte, ce qui montre que celle-ci est la tête principale. Deux emblèmes sont attachés aux jambes : du côté de la tête vivante est le glyphe *akbal*, obscurité; du côté de la tête morte, sous un cartouche circulaire, est un bandeau perlé prolongé vers le bas d'une double volute : cet emblème est parfois porté par des têtes de mort ou des créatures du monde inférieur. Ainsi ces emblèmes confirment la nature du corps du monstre bicéphale.

Quand les têtes du monstre sont vues de face, les pattes qui les encadrent peuvent être prises pour les ornements d'oreille en trois parties que portent presque toujours les créatures maya, qu'elles soient humaines ou surnaturelles. L'ambiguïté est autant sémantique que visuelle; en effet, le jaguar, image du soleil nocturne, porte parfois comme ornement un disque prolongé vers le haut d'une patte, et vers le bas d'un os. C'est ce que nous pouvons voir ici, mais inversé. Or, en iconographie maya, l'inversion a une connotation négative et renforce ici l'aspect négatif de la créature.

De part et d'autre de la tête morte, la partie centrale de l'emblème de jambe ou de l'ornement d'oreille, est un disque au centre duquel est gravé un crochet. Ce signe est la pupille des yeux des reptiles "terrestres" qui s'oppose au yeux qui louchent des félins "solaires". Que vient faire donc ici cet œil ? Les yeux de la tête vivante ont pour pupille un élément *cauac*, mais qui est placé dans le coin intérieur de telle sorte que les yeux louchent. Ainsi on a associé à la tête morte des yeux vivants, mais sous forme d'emblèmes, puisque les vrais yeux sont déjà occupés par *kin*; à la tête vivante reptilienne, on a associé des yeux de signe opposé. Cette apparente contradiction illustre le principe que la mort est une promesse de vie comme la vie est un promesse de mort; ce principe est ici traduit par l'introduction dans une image du germe de son contraire.

En résumé l'autel de la stèle D de Copan représente le monstre terrestre bicéphale avec une tête vivante, reptilienne (**aspect nourricier de la terre**) et une tête squelettique, féline, solaire (**aspect mort de la terre**).

Ce dernier aspect domine, comme l'indique le corps du monstre, à la fois squelettique et félin. De plus, la position de l'autel met la tête morte au premier plan : c'est en effet celle que l'on voit quand on s'approche de la stèle, qui est dressée à l'extrémité nord de la grand-place, devant une petite pyramide. Cette position de l'autel par rapport à la stèle est justifiée puisque cette dernière représente le roi, mort.

Les **procédés** utilisés par le sculpteur pour transmettre le message, sont variés. Le **lexique** utilise des éléments naturalistes, des éléments symboliques (bandeau et taches noires), ainsi que des éléments conventionnels et glyphiques. La **syntaxe** fait appel à des oppositions, à la synecdoque (la partie pour le tout), à l'inversion, l'antinomie et le double sens.





CPN 8 North



CPN 8 South

Cet autel a été choisi comme exemple de communication par l'image parce qu'il est à la fois d'une relative simplicité et qu'il montre la remarquable densité d'information que l'image peut transmettre. Celle-ci possède l'avantage sur la parole ou l'écriture, d'être une communication immédiate qui permet d'appréhender d'un seul coup un contenu à la fois riche et complexe. Ceci nous amène au problème de la spécificité de l'image comme moyen de communication d'un "savoir".

Dans les sociétés que nous étudions, les représentations sont avant tout des symboles. Or, comme l'a bien dit Jung : "Le symbole recouvre toujours une réalité complexe qui est tellement au-delà de toute expression verbale, qu'il n'est guère possible de l'exprimer d'un seul coup"<sup>1</sup>. Nous ajoutons alors : si ce n'est par l'image. Dans cette présentation nous avons insisté sur l'ambiguïté et le double sens de ces images. Et c'est précisément ce que l'image permet d'exprimer; comme le dit Mircea ELIADE : "Si l'esprit utilise les images pour saisir la réalité ultime des choses c'est justement parce que cette réalité se manifeste d'une manière contradictoire, et par conséquent ne saurait être exprimée par des concepts"<sup>2</sup>.

**Claude François BAUDEZ**

---

<sup>1</sup> C.G. Jung "Das Wandlungssymbol in der Messe" dans *Eranos-Jahrbuch*, 1940-1941, Zürich, p. 130.

<sup>2</sup> M. Eliade *Image et symboles*, Paris 1952, p. 17

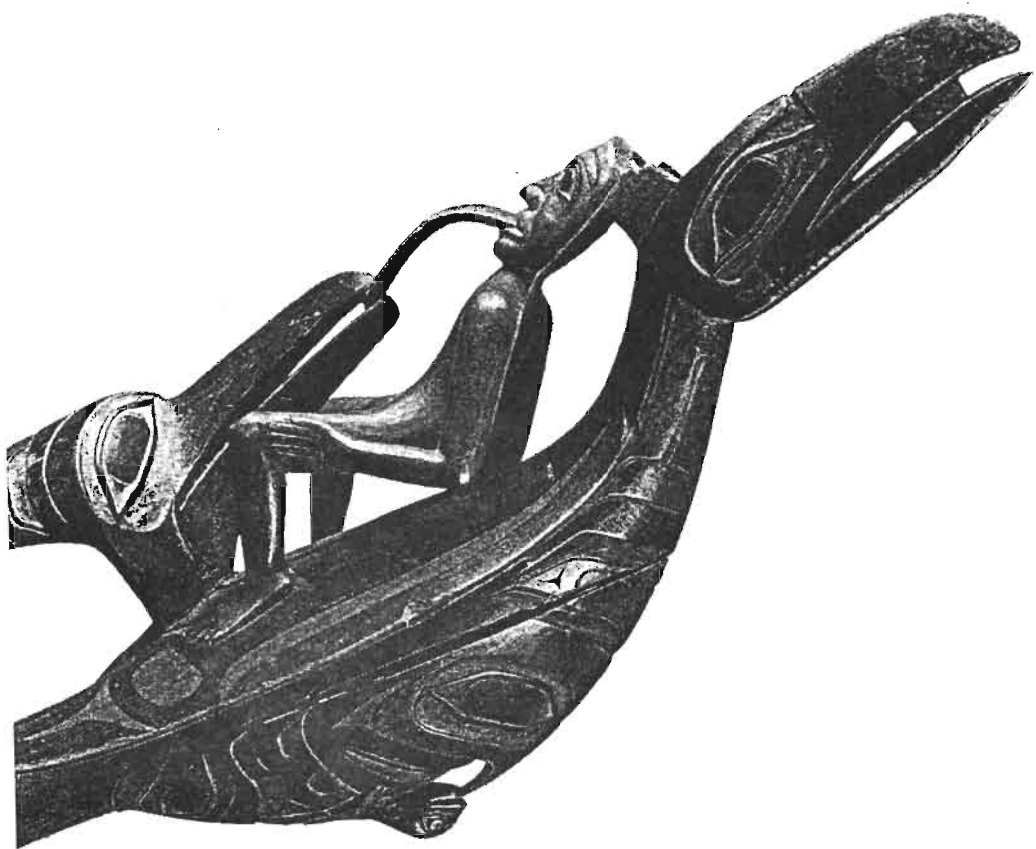
**Le Hochet-Corbeau des Indiens de la Côte Nord-Ouest :  
Symbolisme et Esthétique**

Le hochet-corbeau est un objet caractéristique des sociétés indiennes de la côte nord-ouest, notamment septentrionales : Tlingit, Haida, Tsimshian. Il apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à un moment où l'art côtier connaît un essor remarquable en raison de l'enrichissement des Indiens : la prospérité née de la traite des fourrures a entraîné une intensification des activités cérémonielles, qui a stimulé la production artistique. Commun à plusieurs groupes, le hochet-corbeau, avec la cape chilkat (*chilkat blanket*) et la coiffure à traine d'hermine et à barbillons d'otarie, est l'un des trois principaux insignes ou regalia des chefs à l'occasion des cérémonies - potlatch, par exemple - et des danses. Ces regalia se transmettaient uniquement dans les lignées nobles, soit par héritage, soit par mariage.

Le plus ancien hochet-corbeau des collections a été acquis par les russes (Baranoff) en 1804, en territoire tlingit (Alaska) (Halpin, 1978; Guédon, 1982: 139). Au moment où les hochets que l'on trouve dans les collections des musées d'Europe et d'Amérique du Nord ont été collectés, c'est-à-dire entre 1880 et 1930, l'usage du hochet-corbeau s'était depuis longtemps répandu parmi tous les groupes des régions septentrionales et centrales de la côte nord-ouest, à l'exception des Salish. Les traditions indigènes affirment que le hochet-corbeau trouve son origine chez des Tsimshian de la Nass River, les Nishga. Selon Barbeau, un homme eut un jour la vision d'un monstre émergeant des eaux d'un lac; il matérialisa cette vision sous la forme d'un hochet qui allait devenir le premier "hochet de chef". L'événement se serait situé vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Guédon, 1982 : 139). Au XIX<sup>e</sup> siècle, les Nishga donnent sa forme définitive à l'objet et le fabriquent : il se répand alors parmi les chefs tsimshian. Les Nishga conserveront pour une bonne part le monopole de la fabrication et du commerce du hochet-corbeau qu'ils échangent avec les autres groupes. Chez les Nishga, tout comme chez les autres Tsimshian, les sculpteurs de hochets<sup>1</sup> et plus généralement d'objets cérémoniels faisaient partie selon Garfield (1955 : 156), des conseillers dont s'entourait le chef pour l'organisation des cérémonies. On a fait l'hypothèse que le hochet-corbeau était à l'origine un objet de chamane qui serait

---

<sup>1</sup> Les sculpteurs de matériel cérémoniel sont appelés *gisonk*; voir A. SHANE, 1986 : 164.



Hochet-corbeau

laïcisé ou désacralisé pour devenir un marqueur du prestige et du pouvoir des chefs (Johnson, 1973 : 15; De Laguna, 1972 : 698).

Le hochet-corbeau est un instrument en bois sculpté et peint. Il se compose de deux parties : une partie renflée et creuse sculptée en bas relief et une sorte de couvercle plat, qui supporte des sculptures en haut relief. Chacune des deux parties se prolonge par un manche. Les parties sculptées et le manche sont rendus solidaires par une ligature en écorce ou en coton. A l'intérieur du hochet, on a placé des petits cailloux. La forme générale du hochet est celle d'un corbeau d'où son nom, ou du moins celui que lui ont donné les ethnologues, car les termes vernaculaires, même s'ils n'ont pas été vraiment étudiés, ne font pas référence à sa forme : ainsi Guédon (1984b : 196) rappelle que le terme qui désigne ce type de hochet en langue tsimshian est *sasoo*, qui viendrait peut être de *soo'k* : *early morning* ("matin précoce")<sup>1</sup>.

L'objet complet étant posé sur la partie arrondie correspondant au ventre du corbeau -c'est ainsi qu'il est généralement présenté et photographié-, on peut distinguer une partie inférieure : le ventre et une partie supérieure : le reste de l'objet. La partie supérieure comprend trois éléments principaux : 1- la tête du corbeau ; 2- la queue du corbeau qui est en même temps la tête d'un oiseau, grue ou martin-pêcheur ; 3- les ailes du corbeau étant repliées ou légèrement déployées, le dos supporte un ensemble formé d'un personnage, généralement un homme, et d'une grenouille; le personnage est allongé sur le dos, les jambes écartées et fléchies, les mains sur les genoux; la grenouille se tient sur son ventre ou sur sa poitrine; les bouches de l'homme et de la grenouille sont reliées par une langue unique; le bec de la grue ou du martin-pêcheur repose sur la grenouille ou la saisit.

La partie inférieure du hochet - la gorge du corbeau - est gravée en bas relief et peinte. Le motif décoré représente le visage d'un être au bec crochu qui pourrait être un faucon, un oiseau-tonnerre, ou encore un monstre marin. L'ensemble est peint en noir, vert et rouge.

D'après les photographies anciennes, les hochets-corbeau étaient tenus la tête (du corbeau) en bas. Cette façon de tenir le hochet est justifié par un mythe selon lequel il arriva qu'un tel hochet tenu la tête en haut s'anima, et s'envola (Holm, 1972 : 30, cité par Hawthorn, 1979 : 95). Le hochet-corbeau est un instrument

---

<sup>1</sup> Les termes indiens sont : *si'sa* en haida (McLAREN, 1979); *cecux*, en tlingit (DE LAGUNA, 1972 : 698).

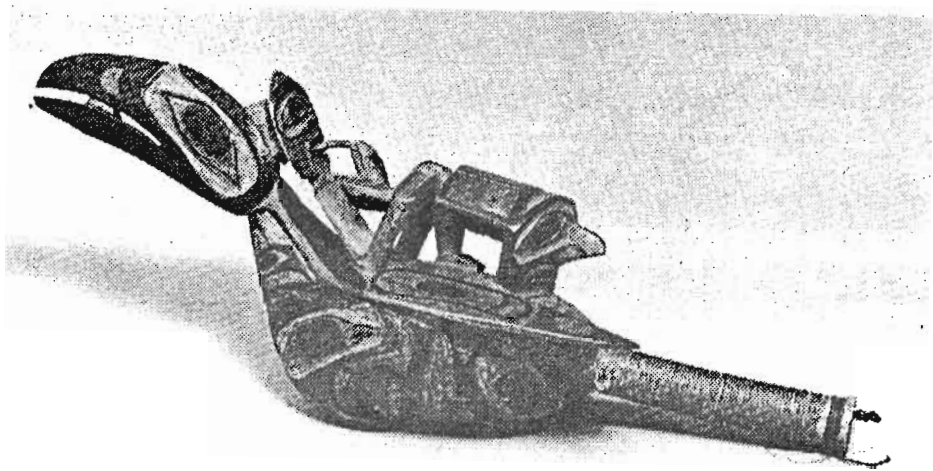
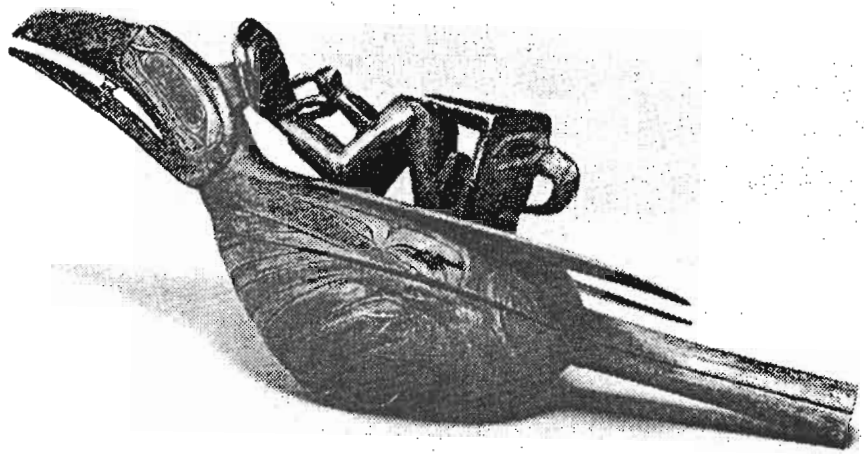
de musique - son maniement produit un son qui peut scander des paroles ou accompagner un chant ou une danse -. Les chefs s'en servaient pour ponctuer leurs discours dans les potlatch. C'est aussi un objet "actif" : les chefs tsimshian, notamment, l'utilisaient au cours de cérémonies à l'occasion desquelles ils "jetaient" - pour prendre une image utilisée par les Indiens - une partie de leur pouvoir spirituel sur les jeunes initiés, ou encore à l'occasion de danses de bienvenue et de paix où l'hôte accueille ses invités en secouant sur eux le duvet d'aigle placé au sommet de sa coiffure cérémonielle. Le son produit par le hochet constitue un mode d'accès au monde surnaturel. Le costume (*amhalait*) du chef-danseur comporte, outre le hochet et la coiffure à traine d'hermine, surmontée d'un cimier, une cape en laine teinte et tissée, un tablier et des jambières en peau décorés.

Les cérémonies de bienvenue et de paix, les rites d'initiation au cours desquels l'esprit surnaturel ou *naxnoq* est "jeté" sur le novice font partie d'un ensemble de rites connu sous le nom de *simlahait*. Ce rituel trouverait son origine chez les Tsimshian au XVIII<sup>e</sup> siècle; aujourd'hui on n'en pratique que la danse de bienvenue (Guédon, 1982 : 138-139). En adoptant le rituel - et en le pratiquant sous des formes plus ou moins modifiées<sup>1</sup> -, les groupes voisins des Tsimshian - Tlingit, Haida, Bella Coola, Kwagul septentrionaux et méridionaux - adoptèrent les régalia qui avaient été créés par les Tsimshian. Les capes "chilkat"<sup>2</sup>, en dépit de leur nom d'origine tlingit, ainsi que les coiffures, étaient fabriquées par les Tsimshian qui les revendaient à leurs voisins, ou les leur transmettaient par mariage. Contrairement à ce que l'on a d'abord pensé (Boas 1927 : 212-216), les capes chilkat ne sont pas décorées du blason de celui qui les porte, donnant ainsi des indications sur son affiliation à un groupe de parenté ou sur son statut, encore qu'elles puissent remplir cette fonction. Les artistes indiens, en fragmentant et réarrangeant les éléments composant des motifs présentant un animal ou un être surnaturel ont sacrifié la lisibilité de l'image à un

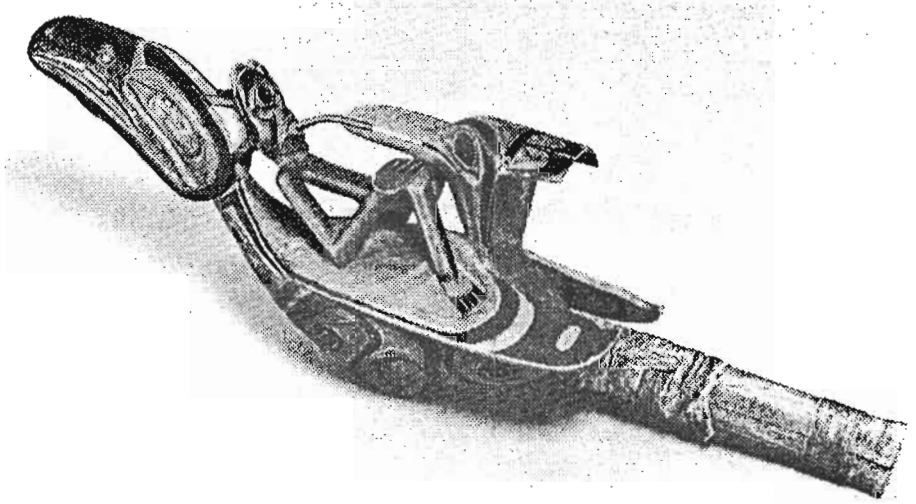
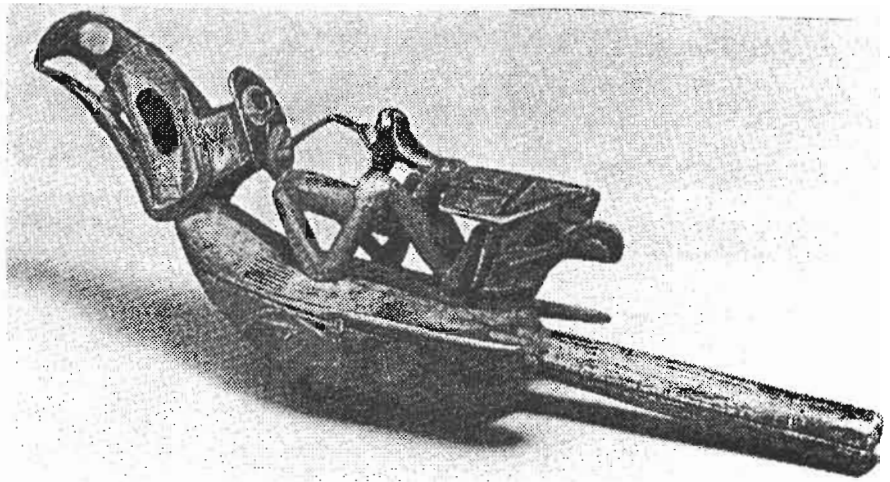
---

<sup>1</sup> Le rituel s'appelle *simlahait* en tsimshian et comprend trois parties (cf GUÉDON, 1982: pp. 138-139; il correspond semble-t-il au complexe *Dlulaxa* des Heiltsuq (Kwagul septentrionaux) et *Tlasilla* des Kwagul méridionaux, appelé par BOAS *Laolaxa* (1897 : p. 630). Si le contenu du rituel n'est pas tout à fait le même, le costume est identique.

<sup>2</sup> Selon HOLM (1982) la production de la cape chilkat est le résultat d'un long processus qui fait la synthèse entre deux techniques de tissage - celle de la couverture en écorce de cèdre que l'on trouve, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout le long de la côte nord-ouest et de la cape en laine des régions septentrionales - et un style décoratif, celui des motifs "plats". Au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes chilkat ont parfaitement assimilé la technique de tissage et de décoration développée par les Tsimshian et ont ainsi acquis une réputation d'excellentes tisserandes.







souci esthétique. Ils ont aussi savamment brouillé cette image de manière à ce que les capes destinées à être échangées puissent être transmises à des personnes appartenant à des lignages différents de celui du propriétaire initial, afin que chacun puisse "recréer" à partir de motifs devenus "abstrait" une image à sa convenance.

Les coiffures, à la différence des masques, n'appartiennent pas à des groupes de parenté particuliers. Les cimiers présentent des personnages ou monstres surnaturels qui sont les esprits tutélaires des chefs. Ces représentations d'esprits ne sont pas associées aux blasons qui font partie du patrimoine des clans ou des maisons; elles sont une indication de haut rang et un symbole d'appartenance à la noblesse. La coiffure n'est pas un masque, elle est son contraire; elle laisse le visage du porteur découvert, de sorte que l'on a pas affaire à la substitution du masque au visage humain, mais au contraire à la superposition de deux visages.

Nous avons vu que les trois principaux regalia du chef sont la cape chilkat, la coiffure et le hochet-corbeau. La cape chilkat et la coiffure, associées à la personne et au statut d'un chef de haut rang, trouvent leur signification dans une pensée symbolique globalisante renvoyant à une certaine vision du monde qui rend compte de manière explicite de la relation fondamentale entre pouvoir social et pouvoir surnaturel.

Le hochet-corbeau, troisième élément de l'attirail du chef, est à la fois un objet d'une extrême sophistication plastique et d'une grande richesse symbolique. Il rend compte, semble-t-il, des croyances fondamentales des Indiens concernant les relations qu'entretiennent les hommes avec la nature et le cosmos, du moins telle est la thèse généralement retenue aujourd'hui. En fait, on ne dispose que de très peu de données ethnographiques permettant le décryptage symbolique précis des personnages qui figurent sur le hochet, d'autant plus que les ethnologues et les premiers collecteurs se sont préoccupés davantage de l'acquisition même des objets que du recueil d'informations sur ceux-ci<sup>1</sup>.

Sur le plan esthétique, le hochet-corbeau constitue pour la côte nord-ouest l'un des meilleurs exemples de synthèse de deux modes d'expression admirablement associés l'un à l'autre. Il y a association

---

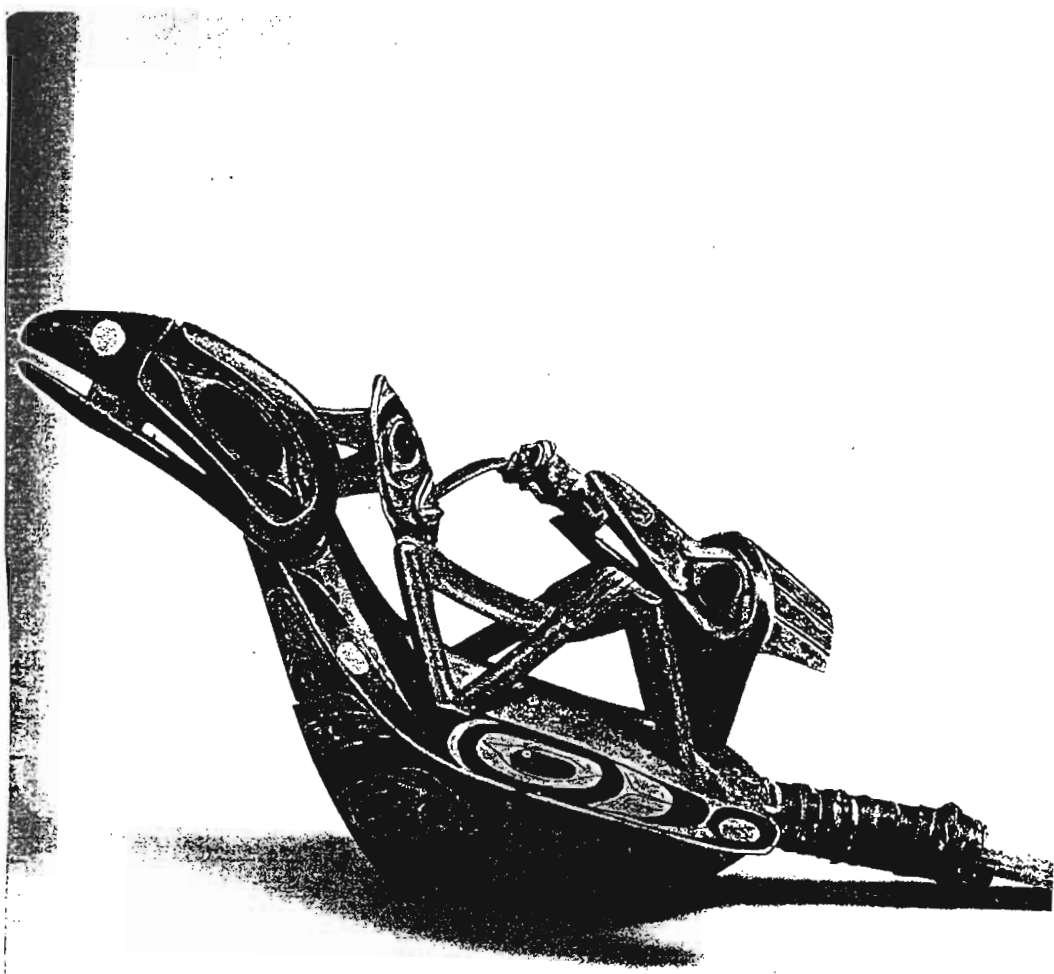
<sup>1</sup> En 1897, BOAS écrit que les hochets-corbeau que l'on trouve chez les Kwagul méridionaux sont des copies de celles qui sont utilisées par les Haida et les Tsimshian. Il ajoute : "l'idée sous-jacente qui préside à la forme du hochet a été perdue puisque les Indiens expliquent l'existence d'un tel objet en disant que les hochets-corbeau furent donnés à leurs ancêtres par des êtres surnaturels (p. 630).

de formes sculptées en haut relief et de surfaces décorées ou gravées de motifs "plats" (les ailes, la queue, la tête et la gorge du corbeau), les lignes des motifs principaux passant sans heurt de deux dimensions à trois, ou vice-versa, ce qui donne une certaine fluidité aux formes, évocatrices d'un jeu complexe de dédoublements et de métamorphoses.

A l'observation, on isole trois éléments morphologiques principaux du hochet : 1) La forme générale d'un oiseau et plus spécifiquement celle d'un corbeau que l'on reconnaît à son bec ; 2) sculptée sur le dos du corbeau, une scène représentant trois personnages : un homme, une grenouille, un oiseau; parfois, on ne trouve que deux de ces éléments, ou encore l'un de ces éléments change de nature : loutre; 3) un être surnaturel mi-monstre mi-oiseau dont la tête se termine par un bec.

Le corbeau dont le corps donne sa forme générale au hochet est censé représenter Corbeau, héros mythologique et personnage décepteur qui a volé au chef des Cieux la boîte contenant la lumière du jour, et l'a ouverte, libérant ainsi le soleil sur un monde qui jusque là n'avait connu que les ténèbres et avait vécu dans l'indifférenciation des espèces animales et humaines. Le corbeau tient dans son bec la boîte qui contient le soleil juste avant qu'il soit libéré, sous la forme d'un petit morceau de bois plat peint en rouge. A l'issue de la libération de la lumière du jour par Corbeau, certains êtres vivants sont devenus les animaux dont ils avaient l'apparence, d'autres sont devenus des humains (BOAS, 1916). L'apparition du soleil marque la fin d'un monde primordial; elle institue un nouvel ordre qui est celui que nous connaissons et établit les règles de vie dans notre monde (voir par exemple Boas, 1916). La libération de la lumière du jour marque le commencement de la prise de conscience du monde par les hommes, et de leur place dans le monde, dans lequel hommes et animaux entretiennent des relations privilégiées : le chef et le chamane tiennent leur pouvoir des animaux, ou plus exactement de la rencontre avec certains animaux qui deviennent des esprits tutélaires et constituent la source de leur pouvoir, mais il existe des différences. La différence entre la chamane et le chef est que d'une part, les chefs ne sont pas tous investis d'un pouvoir, alors que les chamanes le sont tous, et que d'autre part, la capacité à rencontrer des esprits tutélaires est pour le chef un privilège de son rang, alors que la quête des chamanes est individuelle et solitaire.

La figuration de Corbeau avec la boîte du soleil dans son bec rend compte d'une situation de transition entre les deux mondes : le soleil a été volé, mais l'ordre initial n'est pas encore bouleversé. Le hochet-corbeau illustre plastiquement ce moment intermédiaire.



Comme le remarque très justement le sculpteur haida Bill Reid (1975 : 207) à propos des hochets-corbeau : "quelque chose est advenu, quelque chose va advenir : au moment que saisit la sculpture, il ne se passe rien"<sup>1</sup>.

La représentation des trois personnages : l'homme, la grenouille et l'oiseau, martin-pêcheur ou grue, est plus difficile à décrypter. Le thème plastique de la langue communicante, commun à presque tous les hochets, est censé traduire l'idée du transfert chamanique du pouvoir spirituel de la grenouille à un chamane ou à un initié en transe (Halpin, 1978). On rapporte aussi que la grenouille<sup>2</sup> posséderait un poison dont se servirait le chamane pour tuer les hommes dans certaines occasions (Hawthorn, 1979, Musée de l'Homme, 1969). Il est possible, cependant, que le motif de "la langue communicante" ne fasse pas uniquement référence au chamanisme. Il pourrait exprimer une idée d'échange et d'union dans un contexte soit sacré soit profane (Jonaitis, 1986 : 121). Certains analystes ont mis l'accent sur la relation antagoniste mais complémentaire associant la grenouille et la grue, l'une des figures de l'oiseau formant la queue du corbeau. Pour Walens (1981), par exemple, la grenouille, symbole de la vie, est capturée par la grue qui est le symbole de la mort. On peut également penser que la triade homme/grenouille/martin-pêcheur ou grue renvoie à l'image d'un monde indifférencié, celui d'avant la libération du soleil où humains et animaux ne faisaient qu'un. Ces formes intriquées les unes dans les autres rendaient alors compte d'une idée de transformation et peut-être d'osmose entre espèces et entre éléments du corps à l'intérieur d'une même espèce : passage de l'homme à la grenouille par une langue commune, dos du corbeau confondu avec le dos de l'homme supportant la grenouille, queue du corbeau devenant la tête de la grue ou du martin-pêcheur.

---

<sup>1</sup> In Northwest Coast carvings, nothing is happening; something has happened, something is about to happen, but at this moment, in this carving, nothing is going on (1975 : 207).

<sup>2</sup> Le terme anglais "frog" inclut les grenouilles et les crapauds. On est en droit de se demander si le poison qu'utilise le chamane provient de la grenouille ou du crapaud. En effet, le crapaud que l'on trouve dans cette région de la côte nord-ouest (*Bufo boreas boreas*) a des glandes paratoïdes situées derrière l'œil, qui produisent des toxines venimeuses (M. LESCURE, Museum National d'Histoire Naturelle, communication personnelle). Swanton (1908 : 457, 470) note que les Tlingit considèrent que les grenouilles ont un venin toxique. Les pustules de leur peau secrètent une humeur venimeuse fatale à la vie des petits animaux. Il précise également que la bave de "frog" (grenouille ou crapaud) est utilisée par les sorciers de telle sorte que les victimes ressemblent à cet animal (yeux et bouche enflés). Il semblerait que les Nootka (West Coast People) désignent par le même terme grenouille et crapaud (ELLIS et SWAN, s.d)

L'être mi-monstre marin mi-oiseau sculpté et peint sur la gorge de Corbeau se retrouve sur les coffres et sur les cimiers des coiffures de chef. Cet être surnaturel aurait à la fois les attributs de la baleine et de l'oiseau, et peut-être aussi du saumon (Halpin 1978 :) Il ferait référence à des thèmes fondamentaux de la mythologie de la côte nord-ouest : celui de la richesse, que l'on obtient à l'issue de rencontres avec des monstres marins, celui de l'accumulation et de l'échange de ces richesses, notamment dans le mariage.

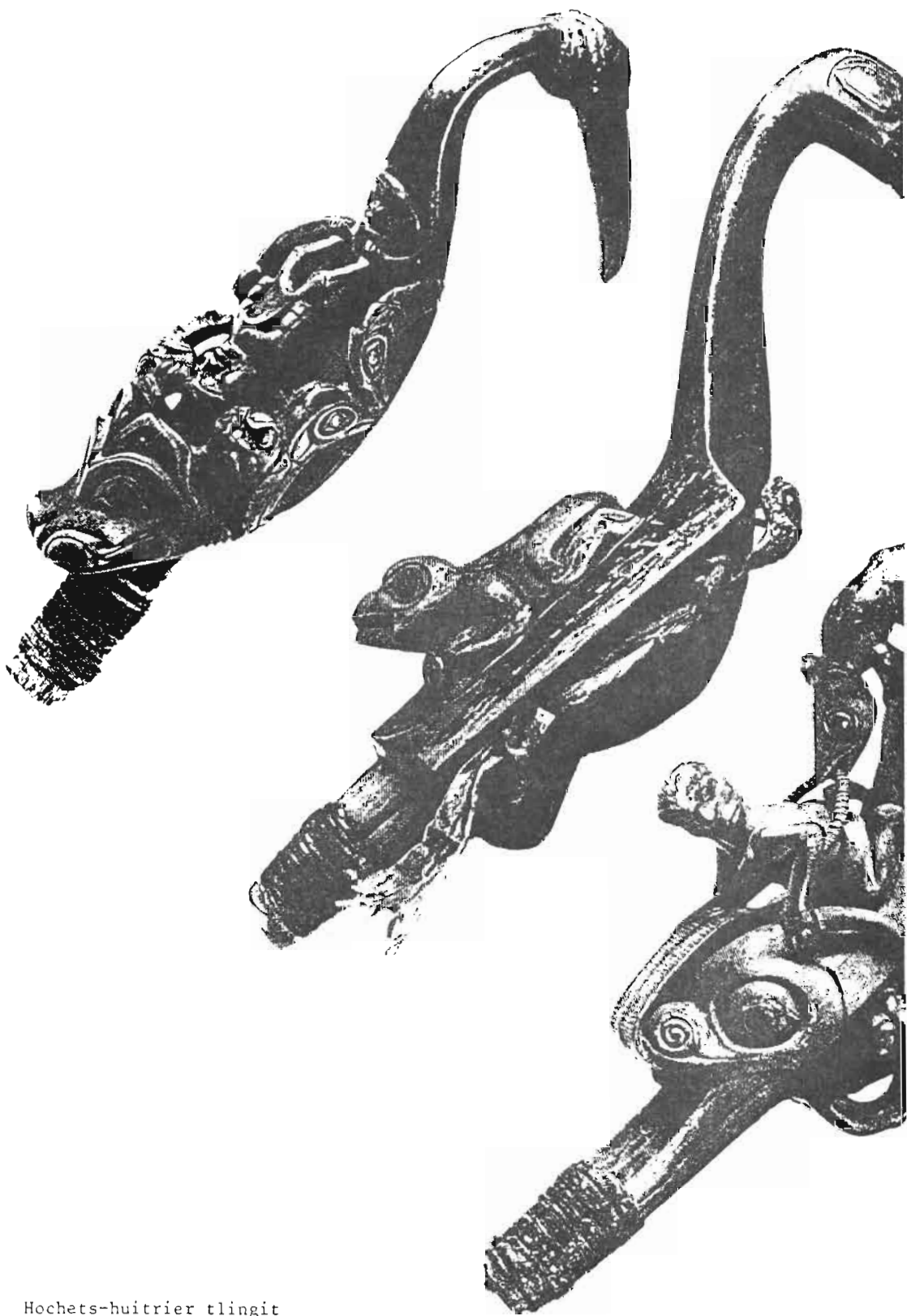
En conclusion, on considérera pour l'analyse du hochet-corbeau trois niveaux : niveau sociologique, niveau symbolique et niveau plastique.

Au point de vue sociologique on retiendra trois invariants : 1) le hochet est un objet de prestige, emblématique du statut de chef; 2) il se transmet uniquement dans les lignées nobles soit par héritage soit par mariage; 3) objet par lequel se manifeste le pouvoir surnaturel, il est utilisé dans le potlatch lors des discours des chefs, et autres cérémonies publiques.

Au point de vue symbolique, on distinguera trois thèmes qui trouvent leur fondement dans la mythologie : 1) la libération du soleil et transformation du monde primordial en un monde différencié; 2) l'acquisition par les hommes de pouvoirs qui viennent des animaux ou esprits tutélaires, dont le transfert s'effectue par la langue, et les relations de consubstantialité (dédoublé, transformation) existant entre humains et animaux; 3) l'obtention de richesses, celles-ci étant nécessaires à la validation de tout statut social.

Au point de vue plastique, nous avons deux formes invariables: 1) Corbeau tenant la boîte du soleil dans son bec; 2) la représentation du visage d'un monstre sur le poitrail de Corbeau.

L'observation d'une série de hochets-corbeau montre que la représentation du transfert de pouvoir par la langue communicante est susceptible de quelques variations, comme nous l'avons signalé. A cet égard, le hochet-corbeau s'oppose à un autre type de hochet, également désigné par un nom d'oiseau, et qui le représente. Il s'agit du hochet-huitrier, du nom de l'oiseau, huitrier-pie, en anglais (*oyster-catcher*) (*Haemotopus Bachmini Audubon*). Ce hochet n'est pas un hochet de chef, mais un hochet de chamane, tlingit, notamment. Il figure les esprits tutélaires d'un chamane particulier. L'imagerie du hochet-huitrier est riche et variée : ainsi un hochet représentera-t-il l'oiseau (l'huitrier-pie, caractérisé par un grand



Hochets-huitrier tlingit



Chef tlingit portant une coiffure à traine d'hermine, une cape chilkat, des jambières; à la main, il tient un hochet-corbeau.



bec), avec son dos, une chèvre sauvage, ou une chèvre sauvage et un shaman torturant un sorcier, ou encore un poisson sur lequel se trouve un chaman mort flanqué de deux loutres de mer. Alors que malgré des variations, principalement dans la représentation du transfert de pouvoir par la langue communicante, les hochets-corbeau présentent une grande homogénéité morphologique, les hochets-huitrier sont des objets dont chaque exemplaire a des caractères morphologiques qui lui sont spécifiques. Il semble que la variabilité des formes du hochet-huitrier s'oppose à la relative homogénéité de forme du hochet-corbeau, comme le caractère strictement individuel de la quête chamanique au caractère social de la détention du pouvoir dans le contexte de ces sociétés aristocratiques de la côte nord-ouest.

L'analyse du hochet-corbeau sur le plan sociologique, symbolique et plastique renvoie à une réflexion sur la nature du pouvoir politique des chefs indiens de la côte nord-ouest. Le hochet-corbeau, la coiffure cérémonielle et la cape Chilkat sont des insignes du statut de chef et des emblèmes de sa richesse, qui trouve leur origine dans la mythologie. Elle montre que si la nature du pouvoir et de la richesse est relativement constante, que les moyens de leur acquisition peuvent varier. Elle souligne peut-être aussi l'importance du rôle du chef en tant que ritualiste, dans sa capacité à recevoir, détenir et transmettre "du" pouvoir surnaturel, même si la communication avec le monde des esprits est plus sociale qu'individuelle à la différence de celle pratiquée par les chamanes. Ce rôle de chef ritualiste se serait affirmé dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, hypothèse qui s'appuie sur le fait que ces insignes ont été tous créés, dans les formes qui nous sont parvenues aujourd'hui, à cette époque.

**Marie MAUZE**

CNRS, Paris

(Laboratoire d'anthropologie sociale)

## Références citées :

- BOAS, F.  
1897 *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiult Indians*, Report of the U.S. National Museum for 1895, Smithsonian Institution.
- 1916 "Tsimshian Mythology", *31rst Annual Report of the Bureau of the American Ethnology for 1909-1910*.
- 1955 (1927) *Primitive Art*. New York, Dover Public Inc.
- DE LAGUNA, F.  
1972 *Under Mount Saint Elias. The History and Culture of the Yakutat Bay Tlingit*. Smithsonian Institution Contributions to Anthropology, vol 7.
- ELLIS, D. & L.K. SWAN,  
s.d. *The Knowledge and Usage of Marine Invertebratis, Insects, Reptiles, and Amphibians by the Manhousat People of the West Coast of Vancouver*, ms.
- GARFIELD, V.  
1955 "Making a bird or chief's rattle" *Davidson Journal of Anthrology*, 1 (2) : 155-154.
- GUEDON, MF.  
1982 "Problèmes de définition du chamanisme chez les Amérindiens de la côte nord-ouest, l'exemple des Tsimshian" *Culture II* (3) : 129-143.
- 1984a "La formation des sociétés secrètes amérindiennes de la côte nord-ouest", *Recherches amérindiennes au Québec*, Vol. XIV (2) : 35-45.
- 1984b "Tsimshian Shamanic Images", pp. 174-211 in *The Tsimshian. Image of the Past, Views for the Present*, ed. by Margaret Seguin, Vancouver, University of British Columbia Press.

HALPIN, M.

1973

*The Tsimshian Crest System. A study based on Museum Specimens and The Marius Barbeau and William Benyon Field Notes.* Ph. D. Dissertation, Vancouver, University of British Columbia.

1978

"Viewing Objects in Series. The Raven Rattle". *UBC Museum of Anthropology Museum Note n°6*; 6 p.

HAWTHORN, A.

1979

*Kwakiutl Art.* Vancouver, Douglas & McIntyre.

HOLM, B.

1972

"Heraldic Carving Styles of the Northwest Coast", in *American Indian Art. From and Tradition.* New York, E. P. Dutton for the Minneapolis Institute of Art.

1982

"A Wooling Mantle Neatly Wrought. The Early Historic Record of the Northwest Coast Pattern-Twined Textiles -1774-1850-", *American Indian Art Magazine*, 8 (1): 34 47.

1983

*The Box of Daylight. Northwest Coast Indian Art.* Seattle & London, University of Washington Press.

HOLM, B & B. REID

1975

*Indian Art of the Northwest Coast. A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics.* Seattle, University of Washington Press.

JOHNSON, R.

1983

*The Art of the Shaman.* Iowa City, University of Iowa Museum of Art.

JONAITIS, A.

1986

*Art of the Northern Tlingit.* Seattle, University of Washington Press.

McLAREN, C.  
1977

*Unmasking Frontlet Headdresses*, M.A. Thesis,  
Department of Anthropology, University of British  
Columbia.

MUSEE DE L'HOMME

1969

*Chefs d'œuvre des arts indiens et esquimaux du  
Canada*. Paris, Société des amis du Musée de  
l'Homme.

SHANE, A.

1984

"Power in their Hands : the Gitsonk", pp. 160-173, in  
*The Tsimshian. Image of the Past, Views for Present*,  
ed. by M. Seguin.

SWANTON, J.

1908

"Social Conditions , Beliefs and Linguistic  
relationship of Tlingit Indians" *26th Annual Report  
of the Bureau of American Ethnology for 1904-1905*,  
pp. 391-512.

WALENS, S.

1981

*Feasting with Cannibals. An essay on Kwakiutl  
Cosmology*. Princeton, Princeton University Press.