

Ethn P 4

LES STATUETTES BARA DE IAKORA

par

L. MOLET

Le livre le plus complet, bien que déjà ancien, sur l'art malgache (1), en fait surtout ressortir la pauvreté. Malgré de très rares chefs-d'œuvre, les arts majeurs n'ont pas fourni encore de produits comparables à ceux de l'Afrique ou de l'Océanie.

Néanmoins on a pu remarquer, lors de l'Exposition de Tananarive d'octobre 1952, une série de figurines en bois dur manifestant une réelle originalité. Ce sont les statuettes provenant de Iakora, petite bourgade de la province de Fianarantsoa, à la limite des régions Bara et Taisaka.

Généralement de petites dimensions, puisque leur hauteur varie entre 25 et 50 cm et n'atteint 90 cm qu'exceptionnellement, ces statuettes peuvent être réparties en 3 catégories : les sujets debout, les groupes plus ou moins nombreux, enfin une série de sculptures diverses (masques, bustes, manches décorés).

Sauf celles de la troisième série, toutes les statuettes sont posées sur un socle qui leur donne une stabilité parfois approximative.

Les sujets du premier groupe sont les plus simples. On y trouve des personnages debout : femmes avec un bébé dans le dos, caché ou non par une vannerie, hommes tenant un outil ou une sagaie à la main, sorciers, danseurs, parfois juchés sur leur support comme pour la « danse du milan ».

Nous mettons dans un second groupe les œuvres comportant les personnages placés sur un même socle mais distincts les uns des autres : personnages à cheval, homme au crocodile, les lutteurs, la traite de la vache. Tous sont en bois soigneusement poli qui prend sous la cire ou l'encaustique une précieuse patine. Chacun des personnages humains possède des yeux rapportés, parfois des cheveux, de la barbe ou des moustaches, voire même des ongles et des dents. Quelques-uns sont vêtus de morceaux de toile. Toujours, certaines parties de ces statuettes sont de couleur noire, qui tranche sur le reste, de couleur acajou foncé.

Avec un peu d'habitude, on distingue dans ces statuettes plusieurs manières qui dénotent des auteurs différents, mais, pour la plupart, elles témoignent d'une maîtrise considérable.

(1) LORMIAN (H.). — *L'Art malgache*. — Paris, de Boccard, s. d. [1928], in-8°, 51 p., 16 pl.

Le Naturaliste Malgache, VI, 1/2, 1954.

O. R. S. T. O. M. Fonds Documentaire

N° : 11804 SI II

Cote : B ex 4 14 NOV. 1961

O. R. S. T. O. M.

Collection de Référence

n° 11804

TONGAMANA DE IAKORA

Tongamana, de Iakora, est à l'origine de cet art local. De la tribu bara, du clan Antevondro, il appartient, dans le sous-clan Manambia, à une famille de forgerons, sans que le travail du fer soit son occupation principale, puisqu'il est surtout cultivateur et propriétaire de bœufs.

Tout jeune, Tongamana aimait, comme les garçons de son âge, non seulement à modeler de petits bœufs en argile, mais, ce qui est exceptionnel et remarquable, à représenter aussi des personnages humains. Ayant vu au village comment les hommes façonnaient dans le bois des plats, des assiettes et des cuillers, il lui vint à l'idée de faire en bois ce qu'il modelait en argile.

Quand Tongamana atteignit ses 20 ans, Madagascar venait d'être occupé par les troupes françaises et un lieutenant (2) était alors chef du territoire autour de Iakora. Sur le conseil de l'interprète indigène, Tongamana vint présenter ses premières statuettes, une femme et un homme, au lieutenant qui les lui acheta une demi-piastre chacune, somme importante puisqu'avec cette somme (5 F) on pouvait alors acheter un bœuf.

Son travail suivant fut un second couple et il continua à sculpter le bois, perfectionnant sa technique, choisissant par éliminations successives le bois le plus convenable, donnant plus de réalisme à ses œuvres, et montrant volontiers à d'autres sa façon de faire.

Tongamana est maintenant un vieillard que les rudes travaux de cultivateur ne rebutent pas et qui, pour son passe-temps favori et l'enseignement

(2) Il s'agit probablement du lieutenant Jacquier, parti d'Ivohibe, qui créa le poste le 23 juillet 1899. Le 13 mai 1901, le cercle des Bara fut supprimé et transformé en district (d'après les archives du district de Ihosy).

LÉGENDE DE LA PLANCHE VII

A. GROUPE DU FILANZANE. — Tongamana, vers 1920.

Long. : 46 cm. Haut. : 33 cm. *Coll. Inst. Scient. Madag.* (53-1-34).

Ce groupe est en trois pièces principales : A, la première paire de porteurs; B, la seconde paire de porteurs; C, la chaise et le personnage assis.

Cette dernière pièce comporte des parties mobiles : la tête du personnage, montée sur pivot, peut tourner. Ce personnage, administrateur ou missionnaire, tient à la main droite une canne mobile. Cette canne peut se transformer en grand parapluie ouvert. Il suffit de la tourner la pointe en l'air et de la coiffer d'une pièce de bois léger, teint en vert, simulant l'étoffe. De semblables parapluies sont employés par les Blancs dans leurs déplacements pour se protéger tant de la pluie que de l'ardeur du soleil.

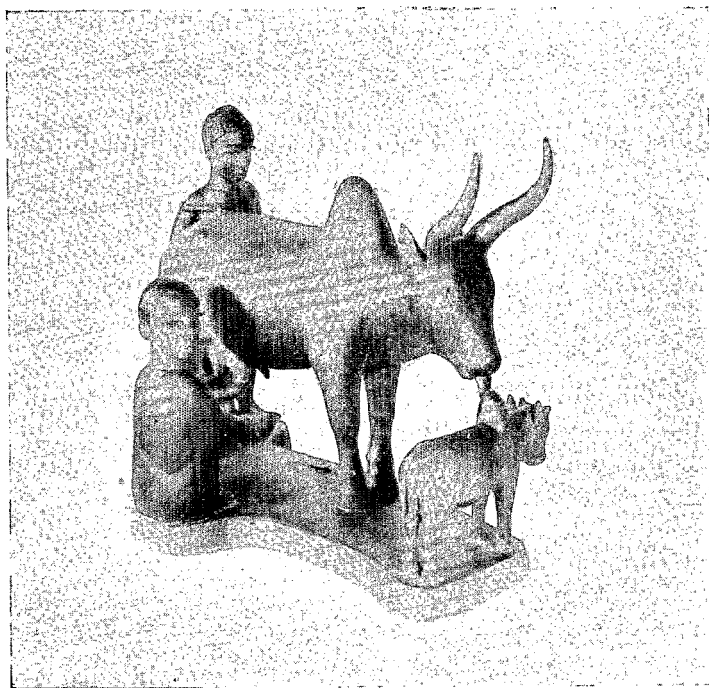
B. GROUPE DE LA TRAITE. — Iavomana, 1953.

Long. : 32 cm. Haut. : 23,8 cm. *Coll. Inst. Scient. Madag.* (35-1-58).

Un homme accroupi (*mininginy*) trait, dans une écuelle de bois (*lima*), une vache entravée, léchant son veau. Comme c'est l'usage aussi, une femme, portant un bébé dans son dos, touche, pour activer la lactation, la vache à la vulve.



A



B

de ses élèves, transporte pieds nus depuis la forêt, par des sentiers escarpés, des charges de bois de 40 kilos et plus. Mais il n'est plus seul à sculpter des statuettes et quelques hommes de sa famille ont appris à travailler à ses côtés. Son meilleur élève est sans doute son fils Iavomana.

TECHNIQUES DE FABRICATION

Les bois. — Au début, Tongamana employa le bois le plus usité pour les assiettes, le *ringitra* (3), qui ne se fendille pas. Mais ce bois ne lui sembla pas d'une jolie couleur. Il essaya ensuite le *voamboana* (4), le *lalo fotsy* (5), le *sokera* (6), mais les uns s'éclatent, l'autre ne donne pas un beau poli. Il ne veut donc utiliser que la *lalo mena* (7) qui, malgré la portion très considérable mangée par les insectes et qu'il faut renoncer à utiliser, lui donne pleine satisfaction.

Il est d'usage dans la région, quand on abat un arbre, de placer une grosse pierre sur le tronc avant de l'ébrancher ou de le débiter. Mais nos bûcherons, quand ils ne trouvent pas de pierre à proximité, se contentent de constater tout haut l'absence de pierre et continuent, sans plus, leur travail.

Ces *lalo mena* pour lesquels Tongamana prend des permis de coupe auprès des agents des forêts, sont devenus rares dans la région. Ils ne se trouvent plus que dans de lointains vallons, assez encaissés et humides pour leur avoir permis de subsister malgré les incendies périodiques qui « rajeunissent » ou plutôt dévastent les pâturages.

Les meilleurs sont les vieux arbres dont la cime est déjà sèche et dégarnie. De ces arbres, les racines sont les plus convenables pour faire des statuettes ; ensuite le fût. Les branches restent inutilisées.

Pour l'abattage et le débitage des arbres, nos artistes ne connaissent que la hache, aussi perdent-ils plus de la moitié du bois qui part en copeaux. Souvent, le cœur de l'arbre est pourri et un tiers seulement des blocs débités peut être utilisé.

Ces blocs, encore pleins de sève, sont si lourds, qu'avant de les transporter les bûcherons, sans vraiment les façonner, les équarissent et esquissent très grossièrement les masses desquelles ils tireront leurs personnages.

D'autres vallons boisés, les ouvriers rapportent la gomme, la sève dont ils feront la poix pour coller certains accessoires.

Les blocs de bois sont travaillés encore humides. Pour les conserver tout en évitant leur dessiccation, on les enterre dans de l'humus, d'où on les retire au moment de les employer. Ce séjour dans la terre les teint très

(3) *Ringitra* : Cunoniacée, *Weinmannia lucens* Baker.

(4) *Voamboana* : Légumineuse, *Dalbergia Baroni* Baker.

(5) *Lalo fotsy* : autre *Weinmannia* (sp.)

(6) *Sokera* : arbre indéterminé.

(7) *Lalo mena* : *Weinmannia Rutenbergi* Engl.

superficiellement en noir. Les fûts ou les blocs qui restent dans la forêt sont laissés avec leur écorce et, au besoin, recouverts de copeaux.

Les outils. — Après l'équarissage et le premier dégrossissage dans la forêt, les blocs sont façonnés d'abord au couteau-hache (*ansy*), sorte de couperet bien aiguisé, puis avec des ciseaux et gouges (*fandraka*), frappés avec un

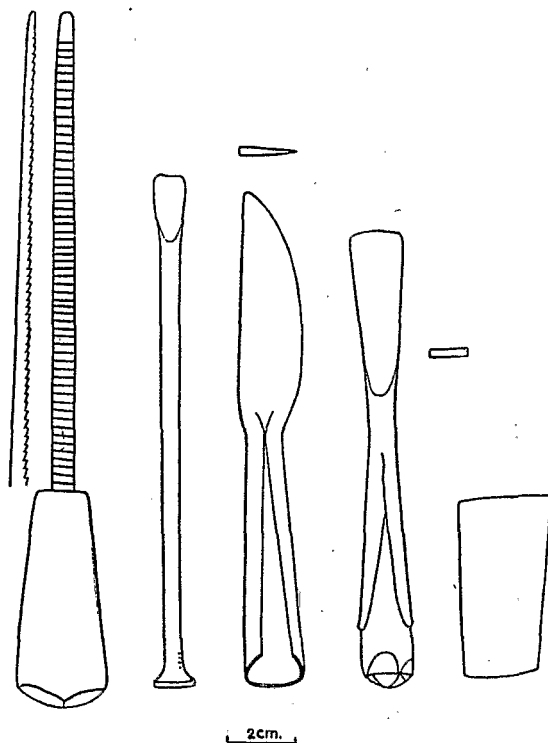


Fig. 1. — Les outils de Iavomana. De gauche à droite : la lime, le petit ciseau, le *fisongo*, le gros ciseau, la pierre à affûter.

maillet (*famelively*) ; les formes sont dégagées, puis affinées avec les couteaux (*mesa* et *fisongo*), le dernier servant à creuser les détails.

La plupart de ces outils étaient, et sont encore, forgés par Tongamana et Iavomana eux-mêmes à partir d'outils d'importation hors d'usage : queues-de-rat, limes émoussées, ressorts cassés d'auto ou de camion. Leur forge, très simple, comprend essentiellement un soufflet à pistons parallèles, deux marteaux et une petite enclume carrée, une paire de pinces et une auge contenant de l'eau.

Le poli est obtenu au couteau, puis avec les feuilles rugueuses d'am-

paly (8). Depuis quelques années, Iavomana emploie le gros papier de verre pour le premier polissage.

La colle est obtenue à partir de la sève du *mangy* (9). Si on ne trouve pas de sève cristallisée sur l'arbre, on fait à celui-ci des entailles à 1,5 m du sol environ et, une semaine après, on peut venir recueillir des blocs de sève solidifiée.

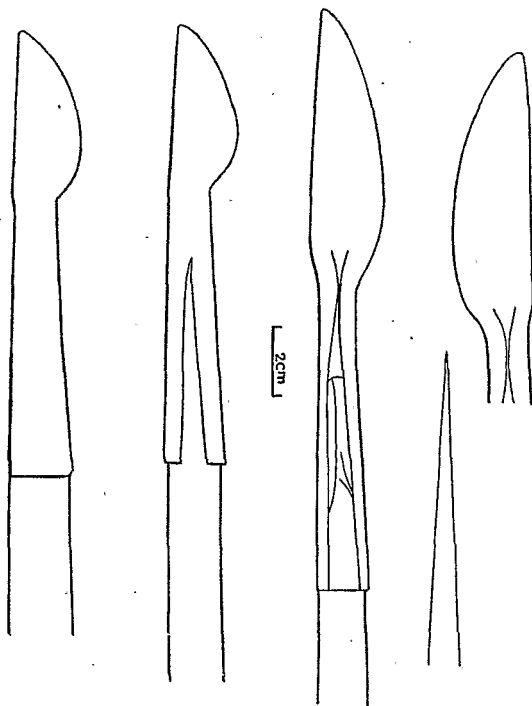


Fig. 2. — Divers types de *fisongo*.

Celle-ci est recueillie dans un nœud de bambou formant récipient — ou, plus prosaïquement désormais, dans une boîte en fer-blanc ou un têt de marmite. On fait chauffer à feu doux jusqu'à ébullition, que l'on maintient plus ou moins longuement selon la quantité de sève à réduire. Celle-ci donne une poix noire.

L'exécution du travail, comme nous l'avons vu, se fait tant dans la forêt qu'au village. Le dernier façonnage et la finition se font dans la maison.

La case bara est vaste (4 à 5 m au carré) avec la porte principale à

(8) *Ampaly* : Moracée, *Ficus soroceoides* Baker.

(9) *Mangy* : plante non déterminée. Sans doute une Asclépiadacée, probablement un *Secamone*. Est connue en Imerina et au Betsileo sous le nom de *Kizy*.

l'Ouest et une petite porte étroite au coin Nord-Est, sur la face Nord, le long de laquelle se trouve également le foyer. C'est en face de cette ouverture que Tongamana travaille.

Partant des pieds de la statuette, il la sculpte en remontant vers la tête, la maintenant quand il le faut avec ses pieds.

La *finition* est longue et délicate. Il s'agit d'abord d'obtenir sur certaines surfaces la *teinte noire* qui rehaussera les pièces du vêtement, les sourcils,

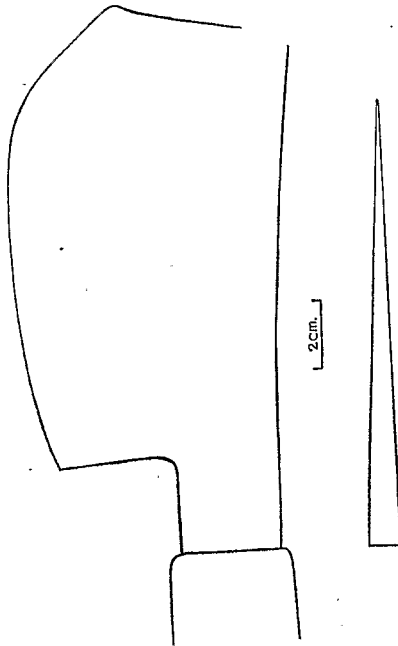


Fig. 3. — Un couperet, *ansy*.

fer des outils en miniature portés par les personnages. Pour ce faire, Tongamana passe délicatement l'extrémité d'une lame de fer emmanchée dont la forme rappelle vaguement celle d'un large fer de sagaie, cette lame ayant été portée au rouge dans le feu de copeaux de *lalo*.

Ensuite, et nos artistes y attachent une grande importance, il faut placer les yeux.

Dans la cavité ménagée à cet effet, on introduit une boulette de poix tiède, puis le morceau de peau de queue de bœuf, coupé en mince tranche de façon à ce qu'il ne porte qu'une frange de crins qui simuleront les cils. Ces crins, trop longs, sont coupés ensuite à la longueur convenable avec un couteau. Ce n'est qu'exceptionnellement que les cils inférieurs sont posés.

Puis un copeau épais, en forme d'amande, noirci pour figurer l'iris, est posé à plat et représente l'œil. Pour que sa couleur tranche sur le bois brun-rouge, l'œil est fait en bois de *gidroa* (10) écorcé.

Les cheveux sont parfois simplement figurés par du bois noirci, plus souvent par des languettes de peau de veau mort-né. Ces bandes, avec leurs poils, sont collées à l'aide de *mangy* et fixées en outre par des épines de

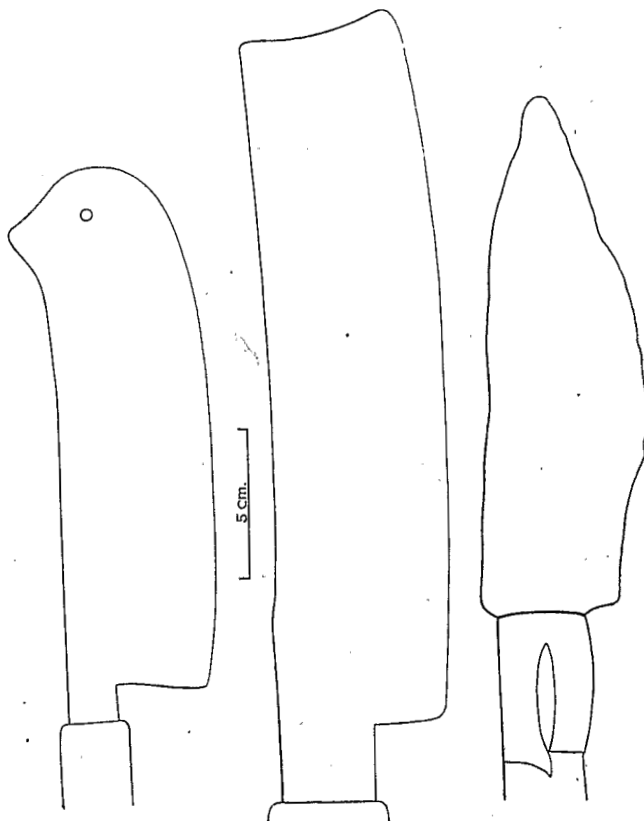


Fig. 4. — Deux autres types de couperets. La lame qui, rougie au feu, sert à noircir certaines parties des statuettes.

cactus coupées ras. Plus récemment, pour les grandes statuettes, Iavomana emploie des pointes d'épingles métalliques dont il supprime le surplus.

Peuvent ainsi être faits en poils de bœufs de diverses robes, les cheveux, les sourcils, les moustaches et la barbe, noirs, poivre et sel ou blancs selon l'âge attribué au personnage.

(10) Arbre dont le latex frais remplace avantageusement toutes les « dissolutions » pour caoutchouc : Apocynacée, *Mascarenhasia lisianthiflora* D.C.

Depuis une dizaine d'années, certaines statuettes portent des dents, éclats d'os enfoncés à force à l'endroit convenable, puis limés. C'est le seul usage de la lime (*tsofa*).

Plus récemment (cinq ans environ), certaines statuettes de grande taille ont été munies d'ongles aux mains et aux pieds. Ce sont des plaquettes d'os taillées comme il convient et simplement collées.

Selon les sujets, les personnages sont assortis d'attributs appropriés : sagaie, ombrelle, sac à main, calebasse, voire même bracelets d'aluminium, faits par les sculpteurs à partir de vieilles assiettes ou de cuillers cassées qu'ils refondent. Parfois, c'est la poignée d'un panier qui est faite d'une délicate lanière de peau passant dans la main et fixée au panier ménagé dans la masse du bois.

Le réalisme et la ressemblance. — Ces petits détails sont scrupuleusement observés et reproduits, même quand ils sont quelque peu stylisés ; le danseur portera sa clochette suspendue à la ceinture et ses colliers d'amulettes en bandoulière ; le sorcier portera son *mohara*, la corne de bœuf contenant ses charmes, sur son dos, et, dans celle-ci, on verra dépasser l'habituelle paire de ciseaux.

Ce sens de la vérité est remarquable et, en voyant certaines têtes sculptées de vieux ou de vieilles, on en vient à se demander si ces artistes ont le souci de la ressemblance. Pour eux, cette question ne se pose pas. Ils n'ont jamais cherché à ce que leurs statuettes reproduisent les traits de tel ou telle. Toute ressemblance ne pourrait être que fortuite et involontaire, même si la réalité quotidienne inspire les costumes et les poses des personnages.

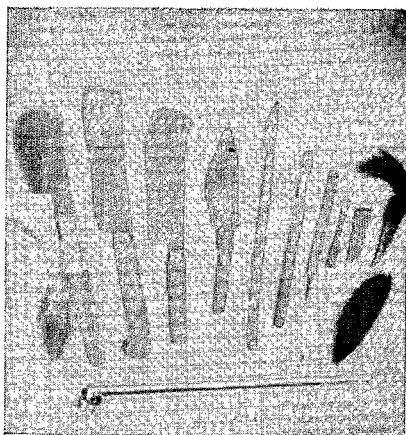
Il ne peut guère en être autrement d'ailleurs, car ces hommes sont mêlés sans cesse, intimement, à la vie quotidienne de leur village, ce qui, pour leur art, est à la fois un enrichissement et une vicissitude. Ils doivent participer aux travaux ordinaires qui incombent aux hommes : travail des rizières, soins au troupeau de bœufs, ravitaillement quotidien du foyer de cuisine en combustible. Mais, en outre, ils sont, comme il se doit, de toutes les cérémonies familiales ou villageoises. Faute d'éclairage suffisant, il leur faut travailler uniquement à la lumière du jour ; de plus, non seulement il leur faut aller chercher leur bois dans la forêt, mais aussi forger ou entretenir eux-mêmes leurs outils. On conçoit que, dans ces conditions, la sculpture de leurs statuettes ne soit pas menée très assidûment. De plus, étant habiles à ces travaux manuels, ils doivent, à l'occasion, confectionner des tambours ou des mortiers, petites choses qu'ils ne peuvent décemment refuser de faire, même s'ils mettent des mois pour cela.



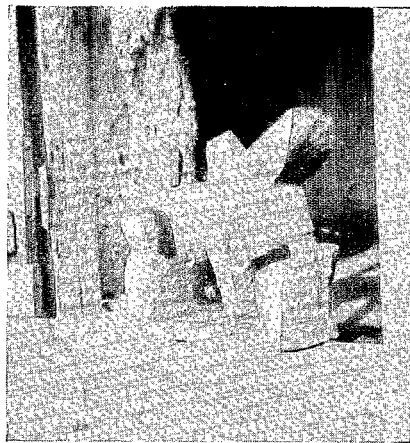
A



B



C



D

A, B, Iavomana au travail; C, la panoplie d'outils de Tongamana ; D, l'ébauche du groupe de la traite.

FORMATION DES APPRENTIS

Tongamana, ayant mis sa technique au point, fut imité par certains et, en premier lieu, par son « frère » Rehotsy. Loin d'en être jaloux, l'aîné lui donna des conseils et ils devinrent aussi capables l'un que l'autre. Tongamana forma bien d'autres apprentis, mais tous ne réussirent pas également.

Ce furent surtout des jeunes gens de la famille qui vinrent fréquenter l'atelier.

Après Rehotsy son cousin, vinrent successivement son fils Iavomana et son cousin Beosy, puis un beau-frère Nida, un arrière-petit-neveu Tsizama.

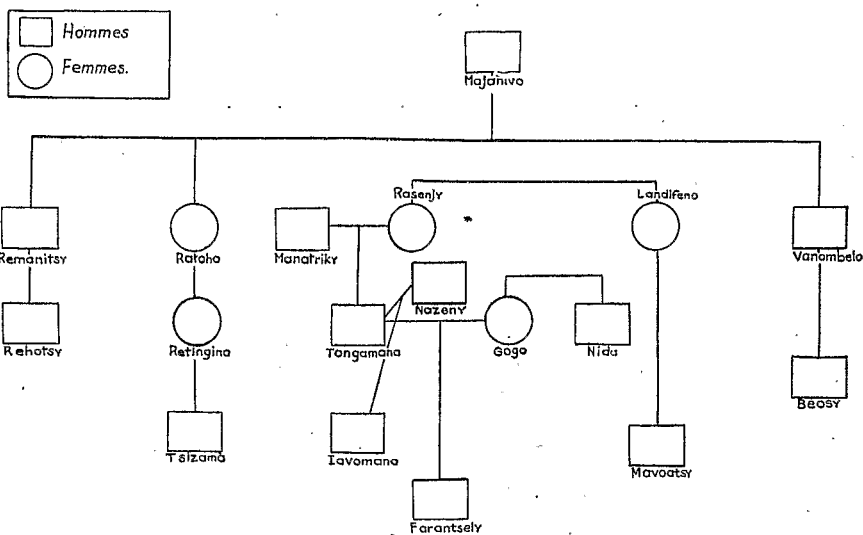


Fig. 5. — Arbre généalogique de la famille des sculpteurs de Iakora (11).

Mais, actuellement, en dehors de Tongamana, c'est surtout Iavomana qui est digne de succéder à son père, bien qu'un neveu, Mavoatsy, ait commencé son apprentissage, et qu'un autre fils plus jeune, Farantsely, qui va encore à l'école, manifeste de réelles aptitudes.

Cet enseignement, d'ailleurs, n'est guère organisé ni didactique. L'élève qui se présente est reçu, et pourvoit à ses besoins ou est à la charge du maître. C'est en voyant celui-ci travailler qu'il apprend le métier.

Cet enseignement n'est évidemment pas rapide, et un élève qui travaille, comme Nida, depuis 4 ans, ou comme Mavoatsy, depuis 2 ans, ne sont que des débutants. Certains aussi se sont présentés et, aussitôt après le

(11) Par suite d'une erreur de dessin : 1° un trait vertical devrait figurer au-dessus de l'horizontale « Rasenly-Landifeno » ; 2° « Nozeny » devrait être inscrit sous un cercle.

premier essai, ont abandonné. Certains sont « paresseux et incapables » ou, comme Tsizamà, n'arrivent pas à donner du mouvement à leurs statuettes. Dans ce cas particulier, l'élève est parti au loin à Nosy-Be travailler comme tâcheron sur une plantation. Tel autre, devenu capable, s'est engagé comme garde indigène et sert dans une ville voisine. Il est possible qu'il continue à exercer son art, mais on est sans nouvelles de lui.

Dès son premier travail, l'apprenti est mis en contact avec le bois de *lalo* et les outils ordinaires. Il s'exerce d'abord sur les statuettes les plus faciles et passe peu à peu à l'exécution des autres, jusqu'à ce qu'il attaque les groupes les plus difficiles.

Les plus faciles, faits plutôt par jeu, sont d'abord les masques, puis les manches décorés de couverts en bois, puis viennent les sujets debout immobiles, puis les sujets assis drapés, les sujets assis non drapés, puis les sujets debout en mouvement. A l'autre extrémité de la gamme des difficultés viennent la traite de la vache, le filanjana, les danseurs à terre ou sur un support, debout ou faisant les reins cassés, les lutteurs, les femmes portant un bébé sur le bras.

Ce sont évidemment les sujets les plus faciles, les plus rapidement exécutés, qui sont le plus souvent traités.

Il est relativement rare de voir figurer des animaux autres que les bœufs. Sont pourtant représentés parfois des crocodiles, serpents, même un cheval avec son cavalier.

INFLUENCES POSSIBLES

Bien que Tongamana, l'initiateur de cet art, affirme avoir inventé lui-même ses techniques et ses sujets, il reconnaît en avoir eu l'idée première en voyant des « images imprimées sur du papier ». Par ailleurs, s'il dit n'avoir que peu voyagé, il a, comme tous les jeunes gens de la région, circulé, dans sa jeunesse, dans un rayon de 200 km autour de Iakora, ce qui lui a permis de voir les marchés des pays tandroy, taisaka, taimoro, et de voir dans les grosses agglomérations peuplées de Merina et de Betsileo les œuvres de ces divers groupes. L'idée première des statuettes peut lui être venue à la vue des poteaux funéraires sculptés des tombeaux du Sud ; la technique des poils surajoutés est aussi connue des Tandroy et des Mahafaly. De très nombreux détails relevés sur les statuettes dénotent une profonde influence taisaka (tambours, sacs à briquets, coiffures), mais ceci tient davantage à l'infiltration de ce groupe dans la région qu'à la prédominance artistique.

Enfin le travail du bois, la confection de plats et d'ustensiles, est courant et Tongamana appartient à une famille de forgerons.

Il n'en reste pas moins qu'il a un genre personnel et que, par son talent, il a réussi à créer un art local qui évolue avec l'acquisition progressive de sa maîtrise de la technique plastique.

Il a cependant travaillé aussi sous l'inspiration directe des Blancs qui, lui donnant des indications ou des modèles, lui ont demandé des masques, des couverts décorés, des bustes.

Cette influence reste pourtant très faible, et l'inspiration personnelle reste prédominante. C'est ainsi qu'avec l'introduction d'étoffes d'importation décorées de grosses fleurs, Tongamana, mais surtout Iavomana, eut l'idée de façonner la tête de grosses pointes de fer de 15 cm pour en faire des matrices qui, rougies au feu et appliquées sur le bois, imitaient sur leurs statuettes les décors des cotonnades.

Un autre exemple de la liberté d'inspiration est le choix des sujets. Voulant exécuter un groupe pour le médecin-chef du groupe médical d'Ihosy, Tongamana, s'inspirant de la distribution obligatoire de médicaments anti-palustres dans les écoles, fit un groupe plein d'humour.

LES BUTS

Une question assez embarrassante subsiste à propos de ces artistes et de leurs œuvres. Quel est le but de leur art ? Question toute théorique qu'eux-mêmes ne se sont jamais posée, car leurs statuettes sont le produit de leur vocation et des conditions sociales actuelles.

Tongamana, en modelant ses premières figurines d'argile ou en taillant ses premières statues, n'avait d'autre but que de satisfaire à la nécessité intérieure qui le poussait à créer de ses mains des semblants d'êtres humains. Ses premières œuvres étaient, en somme, purement gratuites. Peut-être aurait-il cessé assez rapidement s'il n'avait reçu l'encouragement du lieutenant chef de poste qui lui acheta si cher ses premières statuettes et si, par la suite, il n'avait rencontré d'autres Européens qui lui achetèrent, au fur et à mesure, sa production.

Pourtant ce n'est pas l'appât du gain qui le pousse et, à Iakora, il cède pour presque rien ses statuettes, dont certaines sont de véritables chefs-d'œuvre. Son fils Iavomana est déjà moins désintéressé.

Tous deux travaillent pour satisfaire les commandes qui ne leur font jamais défaut, mais leur gros effort est, chaque année, de fournir une série de sujets pour la foire d'Ihosy ou de Fianarantsoa, et c'est souvent dans ce cas qu'ils sont le plus mal et le plus tard payés. Les œuvres des apprentis, souvent encore frustes, ne méritent pas les honneurs des expositions et sont écoulées à bas prix chez les commerçants locaux, qui les revendent aux personnes de passage.

La production annuelle est d'une soixantaine pour Tongamana et pour Iavomana ; la production des apprentis est à peu près égale numériquement à celle des maîtres, ce qui peut représenter environ 150 statuettes ou groupes par an.

Dans le village de Tongamana se dresse une grande stèle, selon la coutume bara, élevée à la mémoire d'une sœur de Iavomana, mariée à un garde indigène, et morte à Tananarive.

En plus des cornes de bœufs rituelles et de bouteilles d'alcool, le plateau en haut de la stèle supporte une frêle statuette de femme. Elle y a été placée en l'honneur de la défunte dont on n'a pas transféré les restes. Cette pratique tend à se répandre et, de plus en plus souvent, on place ainsi des statuettes sur les stèles commémorant des défunts importants. L'avenir dira si cette coutume s'implantera et si les statuettes deviendront des ornements funéraires. Si c'est le cas, ce qui paraît possible, on se trouvera en présence du phénomène inverse de celui signalé par des ethnologues qui, à l'origine de la statuaire, mettent le désir de conserver l'image des défunts.

Tant par les questions qu'elles posent que par leurs implications possibles, les statuettes de Iakora présentent un intérêt certain. Enfin, elles ont une valeur plastique qui leur donne une place honorable dans les manifestations de l'art malgache contemporain.

