



HAL
open science

L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation. De l'écrit africain à l'oral - Le phénomène graphique africain, 2006. <hal-03433542>

HAL Id: hal-03433542

<https://hal.science/hal-03433542v1>

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**L'image et sa glose : composition graphique, structure
narrative et énonciation**

Michèle Coquet

Ce que nous désignons communément par le terme "image" recouvre, selon les contextes culturels considérés, des acceptions d'une grande diversité ; en Occident, celles-ci ont considérablement varié au cours de l'histoire, un constat qu'ont établi nombre d'historiens ou de théoriciens de l'art. Les sociétés africaines, comme toutes les sociétés humaines, fabriquent des images, dans le sens de représentations visibles d'êtres ou de choses imaginaires ou réels, et les images y sont en permanence sollicitées. Cela ne veut pas dire qu'il existe de théorie autochtone, explicitement formulée, les concernant, à l'instar de celle que conçut le monde chrétien. En revanche, s'est développée une réflexion spéculative touchant non seulement aux figurations manufacturées mais aussi à ce qui, en fonction de conventions particulières propres à chaque communauté, est interprété et regardé comme faisant image : certains phénomènes naturels, comme le reflet ou le ciel étoilé, des configurations environnementales naturelles (éléments de paysage), des agencements chorégraphiques ou gestuels, des scènes oniriques, des manières de porter le vêtement et la parure ou d'agencer sa coiffure, etc. Bien souvent, ce qui fait image ne relève

d'ailleurs pas du seul domaine de la vue. Le masque, pour prendre un exemple qu'évoquent inmanquablement les arts de l'Afrique villageoise, est rarement compris, si ce n'est jamais, comme étant seulement la traduction matérialisée, c'est-à-dire visualisée, d'un être surnaturel. Il en propose aussi généralement une expression sonore et même olfactive. Il n'est parfois que cela, un son, celui d'un rhombe ou d'un sifflet par exemple, mais associé dans l'imaginaire à une instance que des masques représentent par ailleurs visuellement, une association qui a conduit certains auteurs à user de la formule "masque auditif" pour le définir¹. Ce qui fait alors image, c'est une coalescence de phénomènes, mobilisant divers registres sensoriels, condensés temporairement en un objet à voir ou à imaginer.

Les traditions des sociétés qui ne pratiquent pas l'écriture -ce qui ne signifie pas qu'elles n'en connaissent pas l'existence ou la finalité- sont fondées autant sur la parole que sur l'image. En 1965, dans l'avant-propos à son ouvrage *Ethnologie et langage-La parole chez les Dogon*, Geneviève Calame-Griaule notait le manque d'études consacrées à la parole et plus généralement à ses relations avec le langage et la société. Elle citait, parmi ceux l'ayant précédé dans la voie qu'elle s'était choisie en allant enquêter sur les conceptions dogon relatives à cette question, Edward Sapir, Franz Boas, Marcel Granet ou Maurice Leenhardt² et

¹. Smith, 1984.

². Calame-Griaule, 1965, p. 10.

soulignait, implicitement, une lacune qu'avait sans doute favorisée la tradition linguistique saussurienne : celle-ci, comme on le sait, distingue la langue de la parole, la première ayant le primat sur la seconde. L'étude de la parole, à savoir du langage en acte, de la discoursivité, y a été écartée au profit d'un autre projet théorique, celui de construire la langue comme un objet autonome sans lien ni avec l'individu, ni avec la société. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, le développement des recherches linguistiques sur les usages de la parole, considérant la sémantique, l'énonciation ou la pragmatique, tournée vers l'analyse des situations d'interactions discursives, aura cependant inspiré l'anthropologie ; elle aura encouragé les analyses portant, en particulier, sur la parole rituelle et conforté l'importance du verbe dans les sociétés dites sans écriture.

Cette juste reconnaissance s'est cependant formée au détriment d'une prise en considération de l'image et de son rôle dans la transmission du savoir et des idées ; l'étroite complémentarité qui fréquemment (mais pas toujours) unit image et parole n'a pas non plus suscité l'intérêt qu'elle méritait. Récemment, Carlo Severi, américaniste, dans un numéro de *L'Homme* consacré à l'anthropologie de l'image, a pertinemment rappelé le rôle essentiel de cette relation dans ce processus de transmission, même lorsque la parole semble en être au fondement³.

³. Severi, 2003, p. 77-78.

L'auteur évoque d'ailleurs à ce sujet moins la notion d'image que celle d'iconographie. Il pose comme domaine commun à l'iconographie et à l'exercice de la parole, et comme lieu d'articulation de l'une à l'autre, les pratiques et les techniques de mémorisation dans l'action ou l'énonciation rituelles. En cet instant, l'image est en effet convoquée, liant la narration à l'expérience visuelle, chargeant les mots du poids d'un sensible qui, comme nous l'avons dit précédemment, s'offre conjointement à la vue et à l'écoute, et parfois même aux autres sens.

L'image comme système : prémisses formalistes

Je ne m'intéresserai pas dans les pages qui vont suivre à ce qui rend les images mémorables, ou à ce qui, dans une situation rituelle, fait qu'une image et une parole, mythique, oraculaire, incantatoire, thérapeutique,... interagissent de manière à produire de l'efficace ; je m'interrogerai plutôt sur la manière dont la signification des images est construite par ceux qui les conçoivent, les lisent et les utilisent et sur ce que cette élaboration du sens par le langage et l'action révèle de la place qui est donnée à l'image dans la société et dans la formation de sujets socialement reconnus comme tels. A travers l'exposé d'un exemple précis impliquant le corps humain, je tenterai parallèlement de montrer comment récit, graphismes et corps sont conçus ensemble pour *faire image*.

Depuis maintenant plus d'un siècle, depuis, en somme, qu'il y a des ethnographes qui sillonnent le monde, l'anthropologie a produit des textes traitant du contenu sémantique des iconographies des peuples à tradition orale, et plus particulièrement de celles se présentant sous forme graphique, et de la question des relations entre forme et signification. Dans les années soixante, cette approche, portée par les présupposés de la linguistique structurale, s'est méthodologiquement renforcée avec la sémiologie et la sémiotique. Elle a fait cependant progressivement place à d'autres perspectives. Celle aujourd'hui d'un C. Severi par exemple, prônant une étude des images dans le cadre d'une anthropologie de la mémoire et revendiquant un autre héritage que celui du structuralisme ou de la sémiologie, n'est pas totalement étrangère aux propositions d'un Alfred Gell représentatives de cette nouvelle posture intellectuelle face aux images, ou à ce que ce dernier appelle art. Je l'évoquerai brièvement.

A. Gell⁴ ne reconnaît pas de fonction de communication aux images et aux objets ; il les intègre à une théorie de l'art envisagé comme un système d'action destiné à changer le monde plutôt qu'à encoder des messages symboliques. Il rejette l'approche sémiologique et conteste la définition de l'oeuvre comme signe en dénonçant la domination, essentiellement active en effet durant les années soixante et soixante-dix,

⁴. Gell, 1998.

du modèle linguistique, ou, plus exactement, structural, dans les sciences humaines et dans l'analyse des expressions visuelles. Son attention se porte plutôt vers les postulats de la psychologie cognitive ce qu'illustre l'analyse qu'il fait de la scénographie créée par les canoës trobriandais dans le contexte des échanges maritimes de la *kula*. Ces proues, sculptées, gravées puis peintes, sont ornées de motifs en volutes et constituent la première image que l'on peut voir à terre lorsque la flotille arrive. Elles offriraient ainsi une arme psychologique puissante : elles en imposent en effet par leur magnificence -taille, enchevêtrements de volutes, couleurs vives et ornements divers surajoutés- aux partenaires chez qui se rendent les propriétaires des canoës, qui se retrouvent, selon les termes de l'auteur, fascinés et comme "pris au piège" par des objets qui attestent les pouvoirs magiques de leurs propriétaires. L'objet ou l'image, dans le modèle interactionnel qu'il propose, peuvent occuper à tout moment la place d'agent et être doués des intentions que leur prêtent les humains.

Mon analyse reviendra plutôt, et n'en déplaise à ses détracteurs, à certains présupposés formulés par le même modèle linguistique que dénonce A. Gell, même si ne manqueront pas quelques distorsions aux règles normant ce genre d'approche. En effet, les images que ce texte se propose de considérer se prêtent tout à fait à cet exercice en ce qu'elles offrent un cas exemplaire de volonté, de la part de leurs créateurs, de

faire correspondre la figuration visuelle à un récit : certaines règles narratives structurant ce dernier semblent ainsi avoir également travaillé la composition iconique, ou avoir comme déteint sur cette dernière. Avant d'aborder ces exemples que m'a offerts l'ethnographie, je souhaiterais évoquer, sans prétendre aucunement en établir un catalogue exhaustif, quelques-uns des premiers travaux sur l'image, datés de la fin du XIX^e siècle, fondés sur l'étude de ses structures morphologiques, et obéissant, très tôt, à un paradigme systémique : l'image y est saisie à la manière d'un "énoncé", comme un monde clos, composé d'éléments formels et/ou chromatiques organisés en un réseau relationnel. Le terme d'"énoncé" n'apparaît pas encore à l'époque au sens que lui donna ensuite la linguistique qui n'était pas née. Mais on peut avancer que l'application, alors, de principes formalistes d'analyse à l'image, en particulier à sa part ornementale et décorative, ouvrit la voie à une interprétation qui n'éclora que dans les années soixante et qui la placera d'emblée sous la coupe de la linguistique structurale, celle-là même que critique A. Gell, où l'image fut en effet souvent réduite à un énoncé.

Rappelons quelques faits. La fin du XIX^e siècle voit naître les premiers travaux de sémantique et la phonétique connaît des développements importants. Se manifeste un intérêt croissant pour les formes dialectales et la linguistique comparée. En 1916, Ferdinand de Saussure publie son cours de linguistique générale où figure la notion de

système, annonçant celle encore à venir de structure. L'édition de cet ouvrage marque le début d'une ère de recherche consacrée à l'étude du langage où les publications concernant ce sujet seront extrêmement nombreuses jusqu'au coeur des années soixante-dix. Au début des années trente, les linguistes du cercle de Prague, dont Roman Jakobson, s'appuient sur le texte de F. de Saussure pour fonder l'approche structurale des faits de langue. On connaît la suite : Claude Lévi-Strauss assiste aux cours de linguistique structurale professés par R. Jakobson dès 1942 à l'Ecole libre des hautes études à New York et c'est de cette rencontre que naît l'anthropologie structurale appliquée aux faits de société mais également aux images⁵.

De quels bénéfices, émanant des études linguistiques, aurait été tributaire l'analyse des images au tournant du XIX^e et du XX^e siècle ? Nous ne prétendons pas ici répondre de manière satisfaisante à cette question et il n'est pas certain qu'elle soit pertinente ainsi posée. Il semblerait plutôt que, sous l'influence conjointe de courants intellectuels et scientifiques dont nous ne retracerons pas ici la genèse, les historiens de l'art de même que ceux qui n'étaient pas encore des linguistes, mais des grammairiens et des philologues, aient convergé vers une attitude commune à l'égard de leur objet. Ils partagèrent ainsi un temps une même tendance au formalisme, et, au-delà, à l'universalisme. Hubert

⁵. Cf. *La voie des masques*, de C. Lévi-Strauss, publié en 1979, chez Plon.

Damisch, dans sa préface au livre d'Aloïs Riegl, *Questions de style-Fondements d'une histoire de l'ornementation* publié en 1883, évoque cette période et le rôle précurseur que jouèrent les historiens de l'art de l'école formaliste dont A. Riegl est l'un des plus illustres représentants. Dans *Questions de style*, A. Riegl étudie les principes de l'ornementation construite sur le motif végétal et cherche à en retracer l'histoire, de l'Égypte pharaonique à l'époque romaine, conviant même à ce large exposé les Sarrasins et les Maoris. Il tente de dégager les combinaisons et les transformations des motifs et de mener conjointement son analyse dans une perspective systématique et diachronique. Comme le rappelle H. Damisch, l'attention des spécialistes russes du langage et en général des créateurs de la linguistique structurale a été retenue par les écrits de A. Riegl⁶ ; celui-ci avait d'ailleurs suivi un enseignement de philologie et été instruit à ses applications aux disciplines historiques auxiliaires comme la paléographie. Cette formation marqua durablement son oeuvre comme en atteste le titre de cet ouvrage ultérieur, *Grammaire historique des arts plastiques-Volonté artistique et vision du monde*⁷. Il ne fut cependant pas le seul à recourir au terme de "grammaire" pour désigner l'étude des règles structurant l'univers formel de l'ornement, des arts décoratifs ou plus largement plastiques : ainsi, en 1857 parut une

⁶. Damisch, 1992, p. X.

⁷. Cf. l'introduction de Otto Pächt à cet ouvrage publié en 1978, à Paris, chez Klincksieck.

Grammaire de l'ornement par Owen Jones, en 1891, une *Grammaire du lotus* par W.H. Goodyear... On serait même tenté de dire que le terme de "grammaire" eut alors un égal succès, dans les intitulés, à celui que connut, par la suite, le terme de "langage". Le général Pitt-Rivers, s'attachant à l'étude de l'évolution culturelle des objets, procéda à leur analyse morphologique en les classant en séquences évolutives et fit même usage des deux dénominations dans certains de ses propos : "En étudiant la grammaire des objets, nous pouvons apprendre à conjuguer leur langage" écrit-il en 1874⁸.

A la même époque, l'architecte allemand Gottfried Semper propose une théorie des formes s'appuyant sur l'étude des architectures antiques et médiévales, qu'il fait naître de l'idée selon laquelle l'art textile, du noeud, de la maille, de la tapisserie et du tissage, est celui dont découleraient tous les autres. Il décrit l'achèvement du processus artistique dans l'architecture comme ressortissant à la transformation en formes régulières de matériaux naturels et informes, par la taille et le modelage, où tant chaque élément que leurs combinaisons servent à l'élaboration d'une structure maîtrisée (*...which each part of the whole has to perform, and their combination to a well calculated structure*⁹). Il proposa une définition de la "structure" élémentaire et universelle de

⁸. Pour cette citation et de plus amples informations sur les théories de Pitt-Rivers, voir Severi, *op.cit.*, p. 94.

⁹. Semper, 1985 (1854), p. 62.

l'architecture articulant quatre termes, le foyer tout d'abord, puis le mur, le toit et la terrasse. La période où G. Semper ou A. Riegl écrivirent leurs ouvrages fut marquée par l'évolutionnisme anthropologique qui s'appuyait sur les principes de la biologie ; nombre d'historiens de l'art et d'ethnologues ont alors cherché à appliquer à l'art, essentiellement décoratif, les principes de sélection observés dans la nature et à découvrir les lois internes de son développement¹⁰. Alors que certains tentaient de trouver dans le degré de technicité des objets et leur décor la démonstration de l'existence de différents stades de développement de l'humanité, du simple au complexe, d'autres, parmi lesquels certains, comme G. Semper, toujours soucieux d'établir l'origine de l'art ou de comprendre la genèse des styles, empruntaient, une voie différente : ils s'attachaient essentiellement à définir chaque style comme une totalité et se proposaient d'en analyser l'agencement des éléments constitutifs et leurs relations.

Ces principes structuraux de l'analyse formelle et stylistique se rencontrent également dans les textes du début du XX^e siècle. On trouve dans la conclusion de la thèse qu'écrivit Jurgis Baltrusaitis, éditée en 1931 et intitulée *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, ce passage étonnant que nous citons dans son intégralité : "Ce n'est pas l'improvisation spontanée ou un pur caprice de poète qui fait naître cette

¹⁰. Goldwater, 1988, p. 35.

inépuisable richesse, comme on serait trop souvent porté à le croire, mais la coordination réfléchie de procédés bien définis. L'affirmation d'un ordre s'accuse à travers la multiplicité de cet exubérant répertoire. Les sculptures que nous avons étudiées et bien d'autres encore qui s'y rattachent, se présentent comme un tout, comme une gamme infinie de formules déduites les unes des autres, comme une sorte de système dialectique. Cette unité structurale, cette dépendance des éléments et des formes a rendu nos recherches plus faciles qu'on ne pourrait l'estimer, car, des principes aux conséquences, le chemin était souvent aisé et direct et il était même possible dans beaucoup de cas de prévoir ces dernières. En rétablissant leur succession logique, nous avons pu suivre tout leur développement ; la genèse, l'épanouissement et le déclin d'une stylistique, l'apparition d'une force ordonnatrice, sa croissance, son rôle organisateur et ses effets"¹¹.

L'image face à son récit

Une référence explicite aux analyses morphologiques de la langue ne semble pas directement sollicitée dans les approches de l'image qui virent le jour durant la longue période que nous venons de parcourir à grands pas (plus d'un demi siècle de G. Semper à J. Baltrusaitis), même si la formation de certains des auteurs cités

¹¹. Baltrusaitis, 1931, p. 363.

comprendait un enseignement touchant à l'étude de la langue ; ce n'est en effet qu'à partir des années soixante que le modèle linguistique s'impose dans l'analyse des images, qu'elles soient ou non occidentales, jusqu'à conduire les spécialistes en ce domaine, ou les anthropologues eux-mêmes, à user communément à leur égard du terme de "langage" et à avoir recours, pour décrire leurs composants, à une terminologie de circonstance : on parle de "vocabulaire", de "syntaxe", de "formant", de "signe iconique"... Ces emprunts contribuèrent à couler l'image dans le moule de la langue, tant il est vrai qu'étendre l'usage des termes propres à un champ scientifique et à une méthodologie fondés sur l'étude d'un objet particulier, à un autre, transforme le regard que l'on porte à ce dernier. Cependant, comme le rappelle en 1964 Roland Barthes dans la *Rhétorique de l'image*, les linguistes suspectèrent la nature linguistique de cette dernière, rejoignant, par d'autres voies et pour d'autres raisons, "l'opinion commune" qui "tient obscurément l'image pour un lieu de résistance au sens" ; ils la jugeaient comme étant un "système très rudimentaire par rapport à la langue"¹². Quelques années plus tard en 1969, Emile Benveniste fait part d'une perplexité comparable au sujet des arts de la figuration en soulignant que la signifiante de l'art, au contraire de celle de la langue qui "fonde la possibilité de tout échange et de toute communication, par delà toute culture", ne renvoie jamais "à

¹². Barthes, 1982, p. 25.

une convention identiquement reçue entre partenaires" ce qui pose, *ipse facto*, la question de la pertinence à son égard de l'emploi du terme de langage¹³.

Cependant, dans une note en bas de page portant sur un article où l'art médiéval est présenté comme ressortissant, par certains traits, au langage, E. Benveniste commente les propositions de l'auteur en rappelant qu'il est, dans ce cas, possible d'établir ce parallèle compte tenu de la nature même de la figuration médiévale : sa fonction est en effet de transposer des récits et des paraboles en reproduisant une "verbalisation initiale". Les messages y sont "conventionnels, produits dans une topologie conventionnelle où les figures occupent des emplacements symboliques, conformes à des représentations familières"¹⁴. L'exemple que nous allons décrire présente des caractéristiques comparables.

L'iconographie traditionnelle africaine ne recourt pas, ou peu, à l'expression narrative et s'inscrit dans une histoire bien différente de l'image occidentale qui eut très tôt, avec le christianisme, une fonction didactique puisque les images y furent souvent pensées et conçues sur le mode de la lecture d'un texte écrit. En Afrique par ailleurs, la figuration adhère en général à un réalisme très stylisé et l'utilisation de motifs géométriques y est extrêmement diffusée, même si les images de facture ou d'inspiration occidentale, obéissant à un modèle plus naturaliste,

¹³. Benveniste, 1974, p. 59-60.

¹⁴. *Ibidem*, p. 59, note 1. L'article commenté par E. Benveniste est paru en 1964.

véhiculées par la presse, les affiches publicitaires ou la photographie, sont présentes partout aujourd'hui et offrent de nouvelles sources d'inspiration aux imagiers.

En réalité, cette iconographie en milieu traditionnel n'est bien souvent utilisée et interprétée d'un point de vue sémantique, en tant que systèmes de signes entretenant avec leurs référents une relation de type iconique ou indiciel, que par quelques personnes qui ont suivi, dans différents contextes, l'apprentissage requis, tels que les prêtres de culte, les responsables politiques (rois, chefs, ...), les devins, et bien souvent les imagiers eux-mêmes, qu'ils soient sculpteurs, forgerons ou tisserands... Ceci ne veut pas dire que cette iconographie ne fasse pas sens pour tous sur d'autres plans et suivant d'autres voies, identitaire ou esthétique par exemple, qui n'empruntent cependant pas celle du discours interprétatif. L'image est donc, dans certains contextes, associée à une glose qu'elle paraît pouvoir nourrir indéfiniment : celle-ci se développe en effet librement à partir de ces quelques points d'ancrage que composent les motifs eux-mêmes et ce qu'ils désignent.

Il s'ensuit que la même image provoque selon les commentateurs sollicités des interprétations différentes et que chaque interprète à son tour est susceptible de proposer des versions distinctes. Cette variabilité a été fréquemment remarquée par les ethnologues ayant travaillé sur l'iconographie et ceci depuis longtemps ; elle est à compter au nombre

des lois du genre, celui d'images qui ne transcrivent pas des récits à la forme fixée, que ce soit par des procédés mnémotechniques ou par l'écriture. F. Boas évoque à plusieurs reprises cette difficulté dans ses descriptions de l'art de la côte du Pacifique Nord : tantôt lui-même, ou l'un des auteurs sur les travaux duquel il s'appuie pour sa démonstration, se trouve confronté à deux informateurs proposant deux versions différentes pour la même image, tantôt il a affaire à un commentaire indécis et hésitant. Ainsi les lectures autochtones des motifs d'une même couverture chilkat divergent. L'anthropologue en vient alors à constater que les "interprétations font la part belle à l'imagination"¹⁵ et peut-être à penser que leur cohérence est moindre par rapport à celle qu'offrent les principes formels qui régissent l'art lui-même qu'il admire pour sa rigoureuse complexité. Il attribue la fluctuation des explications quant à un même ensemble de motifs au fait qu'elles sont choisies en fonction de l'identité totémique du propriétaire de la couverture¹⁶. Il en cite ainsi une en exemple dont l'ornementation, selon les commentateurs, figurerait pour l'un, une louve et son petit, pour l'autre un jeune corbeau dont le corps comprendrait deux profils du même oiseau¹⁷. En d'autres termes, la variabilité des interprétations dont F. Boas ne saisit pas clairement les règles s'opposerait, pour lui, à une remarquable stabilité de la structure

¹⁵. Boas, 2003, p. 247.

¹⁶. *Ibidem*, p. 237-247.

¹⁷. *Ibidem*, p. 243-244.

formelle des décors, comme si à l'ordre de la composition ne répondait que la confusion des interprétations.

Dans les images dont il va être maintenant question, on peut constater, chez le même interlocuteur, une fluctuation comparable dans le commentaire d'un ensemble graphique dont les principes de composition présentent une constance semblable à celle que l'on observe sur les couvertures chilkat. Cette fluctuation serait cependant tempérée par le fait que la lecture de ses images s'appuie sur des récits préexistants et à la trame narrative invariante. Et cette antécédence du récit sur l'image aurait pour conséquence, comme je l'ai déjà annoncé, d'affecter la structure de cette dernière.

Il s'agit des compositions scarifiées sur les torsos des hommes et des femmes bwaba du Burkina Faso et que l'on peut encore observer aujourd'hui chez les individus ayant dépassé la cinquantaine¹⁸. Ces images, formées de motifs obtenus par juxtaposition de petits traits incisés, portant chacun un nom et assemblés en des ensembles organisés, représentent des sortes de cartographies constituées indifféremment de trois types de lieux (chaque image ne les comprenant pas tous nécessairement), à savoir des marigots, des bois sacrés et des collines, tous reliés par des chemins et comprenant la figuration d'une instance non humaine, souvent présentée comme un animal reptilien (en général

¹⁸. Je ne considérerai ici que les images de torse. Précisons cependant que le visage est également marqué.

un python, une vipère ou encore un varan). Les motifs dessinant les chemins, les lieux et l'instance non humaine composent le corpus iconographique de base de ces images auquel viennent s'en ajouter d'autres, figurant des plantes, des amulettes, des ceintures de cauris ou d'autres objets encore. Ces compositions comportent plus ou moins de motifs : certaines sont assez sobres et n'en comprennent qu'un ou deux (plutôt ceux figurant des collines et des chemins), d'autres forment des ensembles très denses, en particulier sur les torses féminins. Les torses ornés s'observent chez les personnes appartenant aux lignages de cultivateurs fondateurs de village, ou chez celles nées dans un lignage arrivé second dans l'histoire du village et partageant avec les premiers certaines prérogatives sur la terre, et chez les forgerons. Les règles de composition ne varient pas d'une image à l'autre ; c'est donc par l'ajout de détails, le remplissage et le choix de tel motif plutôt que de tel autre qu'elles se distinguent.

Aux métallurgistes revient la responsabilité de les graver dans l'épiderme ; ils occupent dans cette société une position hors du commun en ce qu'ils sont les desservants du culte communautaire le plus important, le culte de *doo*, et qu'ils détiennent au sein de la collectivité des pouvoirs politique et religieux essentiels. Bien qu'au service de tous, ils travaillent en priorité pour les lignages de fondateurs. Ce sont eux les experts en images et leurs principaux créateurs, qu'elles soient effectuées

en métal, en bois, en terre, par le tissage ou dans la peau, de même que les seuls auteurs des commentaires à leur sujet.

Selon l'interprétation qu'en donnent les forgerons, toutes les images de torse, qu'elles soient simples ou profuses, ont pour finalité d'inscrire dans la chair de leur porteur les linéaments de l'histoire de la fondation de son lignage en en figurant certains lieux, certains objets ou plantes, et l'un de ses acteurs, à savoir l'instance non humaine. La réalisation de ces images est donc d'emblée conçue comme indissociable d'une référence à un récit et à l'événement qu'il décrit, celui de l'installation première, en un endroit déterminé, d'un homme, déjà accompagné en général de son groupe familial, fût-il restreint : l'image scarifié sur le torse en constitue le signe visuellement et immédiatement compréhensible comme tel par tous les villageois quelque soit le lignage auquel ils appartiennent, non pas parce qu'ils interprètent ce que représente l'image (ils ne sont pas en mesure de le faire car ils ne savent pas la lire), mais parce qu'ils n'ignorent pas que seuls les membres du lignage fondateur et de celui qui fut second dans l'ordre d'arrivée, portent ce type de composition¹⁹. De ce point de vue, le rôle de l'image est

¹⁹. Ce point demande quelques éclaircissements quant au processus de fondation du village bwanou : celui-ci est traditionnellement constitué de "quartiers", chacun d'entre eux regroupant l'ensemble des membres d'un même patrilignage. En règle générale, pour qu'il y ait village, il faut au minimum qu'au lignage fondateur, celui des "propriétaires du village", s'adjoignent un second lignage, non apparenté, qui reçoit du premier, en échange des autels, des objets cultuels et des connaissances particulières qu'il apporte, des responsabilités et des droits cultuels, et un troisième lignage qui remplirait une fonction de médiateur entre les deux précédents, ou même entre ceux-ci et certaines puissances, de la terre ou de la brousse par exemple : ce troisième lignage,

d'ordre dénotatif ; sa disparition, ce qui advient actuellement avec l'abandon de la pratique des scarifications, n'entraîne pas celle des récits, ni une quelconque modification de l'ordre social, et aujourd'hui, les Bwaba transmettent toujours d'une génération à l'autre leurs récits de fondation même si leurs corps n'en exhibent plus les marques. Tout doyen d'un lignage de fondateurs et plus généralement ses anciens connaissent leur histoire de fondation, de même que tout doyen de lignage de forgerons, qui apparaît, dans ce contexte, comme le garant de la mémoire sociale en ce qu'il est censé avoir le souvenir, non seulement du récit de fondation propre au lignage ayant fondé le village sur le territoire duquel son propre lignage s'est installé, mais aussi de ceux des villages alliés où lui et ses pairs interviennent également en tant qu'artisans.

Ces récits se présentent sous une forme stéréotypée que l'on connaît dans toute la région voltaïque et au-delà. Par forme stéréotypée, nous entendons le fait que, d'un point de vue narratif, ils sont tous construits de manière identique et invoquent des thèmes similaires. Cependant, cette contrainte ne bride en aucune manière l'imagination des

dans le modèle autochtone idéal, serait celui des forgerons. Ceux-ci connaissent donc les récits relatifs à la fondation du village par le premier lignage. Il arrive cependant fréquemment que des villages n'aient pas de forgerons installés sur leur territoire et qu'ils aient recours aux services des forgerons d'un village allié. Dans un tel contexte, ceux-ci sont amenés à connaître d'autres récits de fondation que ceux que leur ont délivrés les fondateurs du village auprès de qui ils se sont installés. Cette structure embryonnaire à trois lignages a été relevée déjà par Guy Le Moal chez les Bobo qui présentent une organisation sociale très proche de celle des Bwaba. Voir Guy LE MOAL, 1980, *Les Bobo-Nature et fonction des masques*, Paris, ORSTOM, pp. 66-78.

narrateurs qui peuvent ajouter ou retrancher des détails et contribuer à la création infinie de versions. Récit et image présenteraient ainsi des caractéristiques identiques : invariables d'un point de vue structurel, ils se diversifieraient par le détail.

Le récit débute toujours par un déplacement, celui de l'ancêtre fondateur, provoqué par différents facteurs, tels que la famine, la stérilité féminine ou la guerre, des thèmes au sujet desquels les narrateurs ont toute la liberté de s'étendre. Il présuppose une situation antérieure qui n'est cependant ni dite, ni décrite, celle du départ de l'ancêtre quittant son village et son lignage d'origine pour fonder une nouvelle lignée. A la différence de ce que rapportent nombre des récits de fondation rencontrés dans cette aire culturelle, l'ancêtre n'est pas décrit comme un homme errant et solitaire, comme peut l'être le chasseur dont la figure est fréquemment requise dans ce contexte ; il est en chemin déjà uni à une épouse et parfois suivi d'un fils. Après cette rapide évocation, le narrateur dépeint la rencontre de l'ancêtre avec ces instances non humaines, des puissances du territoire habitant les lieux où il s'apprête à s'installer, qui, en échange de la construction d'un autel et d'offrandes propitiatoires dont l'effectuation engage toute sa descendance, rendent la terre et les femmes fécondes, et protègent les membres du lignage de l'adversité. L'alliance contractée, avec une ou plusieurs instances attachées au même territoire, est présentée en conclusion comme celle

qui a permis au lignage de croître et de prospérer. Telle est l'immuable armature narrative. Qu'est-ce qui du récit passerait à l'image et sous quelle forme ?

Tous les forgerons ne sont pas en mesure de proposer un commentaire des images scarifiées. Seuls les maîtres de forge, doyens de lignage ayant été investis de toutes les charges religieuses propres à leur statut, ont le droit de le faire et, en principe, possèdent le savoir requis pour ce genre d'exercice. Lors de l'opération de la scarification elle-même, que n'effectue pas le maître de forge mais sa propre femme ou une autre forgeronne âgée mariée dans le lignage, celui-ci reçoit le jeune homme, ou la jeune fille, accompagné de son chef de lignage, qu'il s'agisse du lignage fondateur ou du lignage "second". Connaissant l'histoire de fondation du village, il donne alors à la femme chargée d'inciser l'image ses instructions portant sur le type de motifs à inscrire et sur leur distribution sur le torse²⁰. A ce moment-là, aucun commentaire sur la composition ou ses éléments constitutifs n'est prononcé, la femme n'étant pas censée connaître le sens de ce qu'elle grave. Elle n'est pas non plus une simple exécutante car, une fois disposés les motifs qui président à la composition d'ensemble, elle peut à son tour, par répétition de certains d'entre eux, produire une oeuvre

²⁰. Comme nous l'avons dit, les membres du lignage arrivé second portent eux aussi des images qui témoignent de leur association avec les fondateurs : ces derniers leur ont transféré dans le passé certaines charges culturelles envers certains lieux du territoire villageois dont ils portent désormais la marque.

personnelle. La saisie de la totalité de la composition achevée comme une image à interpréter est donc une pratique que suscitent les interrogations et les photos, ou les relevés graphiques, de l'ethnologue.

Les forgerons se livrent en effet à l'exégèse de l'image d'une autre manière. Au cours de leur apprentissage, qui s'étend sur la durée d'une vie, ils apprennent à reconnaître et à nommer les différents motifs graphiques du corpus utilisé dans la région où ils pratiquent leur métier - un corpus au demeurant peu étendu-, ainsi que les règles qui gouvernent leur répartition sur le corps, comme, par exemple, celle qui veut que les motifs ornant le visage diffèrent de ceux incisés sur le torse. Certains motifs ont un rôle structurant important et occupent toujours les mêmes places et toujours dans le même sens. D'autres peuvent cependant être disposés plus librement. L'effort de synthèse -l'image face à son récit- que fait surgir les questions de l'ethnologue ne se produit pas tel quel hors de ce contexte très particulier, et ce, à notre avis, pour deux raisons : la première réside dans le fait que la connaissance de la signification des motifs relève du secret et ne peut être divulguée qu'à des interlocuteurs en mesure de le partager. La seconde me semble plus essentielle. La présence physique de l'image n'est pas nécessaire pour qu'il y ait du commentaire. Pour en parler, le forgeron racontera l'histoire de la fondation du lignage de l'intéressé, avec plus ou moins de verve selon son inspiration, s'attardant sur la description des différents

lieux où s'arrêta l'ancêtre, devenus depuis des sanctuaires connus de tous. Il lui suffira d'évoquer les motifs correspondants pour esquisser une description sommaire de l'image, regardée comme une juxtaposition de motifs inscrits selon des règles préétablies à certains endroits du corps, ou, à l'inverse, désignant du doigt sur le relevé, n'importe quel motif, se lancer dans l'exégèse. Image et récit demeurent autonomes : comme le rappelle Paul Zumthor évoquant l'image médiévale, l'image n'est jamais "la chose que peut-être elle représente ; elle est *une* chose, en soi"²¹. Les forgerons ne saisissent pas les images de torse qu'ils composent comme des tous iconographiques auxquels répondrait, terme à terme, dans l'ordre du discours les différents éléments qui donnent forme au récit. Ils ont plutôt coutume de procéder à une interprétation fragmentée, motif après motif, en précisant éventuellement pourquoi chacun a été placé à tel endroit de l'architecture corporelle (à gauche ou à droite, sur le visage ou sur le torse, autour du nombril, etc.). Ils ne reconstituent pas d'eux-mêmes la "syntaxe" générale de l'image. Un commentaire portant à l'origine sur un seul motif entraîne presque toujours la narration de toute l'histoire : ainsi l'image comprenant deux types de motifs -un ruban d'incisions tracé à l'horizontale et en ligne brisée qu'encadrent deux rubans horizontaux d'incisions- suffit à exprimer l'essentiel de ces histoires de fondation et l'identité lignagère de la personne qui les porte.

²¹. Zumthor, 1993, p. 346.

L'association de ces deux motifs, figurant des collines et les chemins qui y mènent, semble composer à la fois la représentation visuelle la plus simplifiée possible d'un récit de fondation et sa formule graphique canonique -chemins et collines se rencontrent dans toutes les images de torse- : dans les années quatre-vingt-dix, on pouvait encore voir quelques jeunes gens sur le torse desquels avaient été scarifiées des collines circonscrites par des chemins. En d'autres temps, ils auraient affiché des images bien plus profuses : celles-ci apparaissaient comme les ultimes signes, réduits à l'essentiel, d'un lien tissé entre l'image et son récit par la glose du forgeron dont la prééminence dans cette affaire tendait alors à disparaître. Il résulte de la description par les forgerons des images du torse qu'elles leur apparaissent comme des compositions dont la cohérence générale est donnée plutôt par la morphologie de leur support corporel que par l'histoire particulière de fondation à laquelle elles se rapportent et hors de laquelle elles ne sauraient faire sens. Pourtant, l'analyse formelle de ces images révèle pour celles présentant un graphisme foisonnant l'existence d'une relation entre leurs principes de composition et la structure narrative des récits.

Dans ce cas, l'image est en général contrainte par une sorte de cadre qui, de manière comparable à ce qui dans le récit le délimite -le début et la fin- définit, sur la poitrine et le ventre, et/ou dans le dos, un champ clos par des bordures venant en marquer les confins : le motif

utilisé à cet effet peut être une ligne verticale de chevrons ou, plus communément, une colonne de petites incisions également verticales. Ces bordures suivent, dans le cas des images couvrant le dos ou la poitrine et le ventre, certaines lignes architectoniques corporelles, horizontale, comme celle qui marque la taille ou, longitudinale et latérale, comme celle qui indique le passage entre l'avant et le revers du torse ou du bras.

Des lignes horizontales et verticales dessinées par les rubans d'incisions divisent l'espace compris à l'intérieur de ce cadre produisant, selon que les rubans suivent un développement plutôt rectiligne ou en ligne brisée, un effet de quadrillage de la surface ou de réticulation. Quoiqu'il en soit de la solution optée, et que l'image soit incisée sur la poitrine et le ventre ou sur le dos, il est un motif que l'on retrouve toujours à la même place d'une composition à l'autre : il s'agit d'un ruban d'incisions placé verticalement au centre de la composition, et situé à l'endroit du corps où s'étire la colonne vertébrale.

Les rubans d'incisions horizontaux, droits pour les uns, zigzagant pour les autres, qui charpentent la composition, sont toujours décrits comme des chemins, ceux suivis par l'ancêtre fondateur, par l'ensemble des défunts du lignage lors de leur visite annuelle au village, et par les vivants lorsqu'ils vont honorer les différentes instances avec lesquelles leur aïeul a noué un pacte d'alliance ; visuellement, à l'intérieur du

champ défini par les bordures lorsqu'elles existent, ces rubans semblent contenir et relier l'ensemble des motifs, ou par le développement même de leur propre forme dans l'espace, en créer à leur tour. Le motif en ligne brisé est ainsi interprété à la fois comme un chemin (suggérant une vision en plan), et comme des collines (convoquant au contraire une vision en élévation) en ce que son dessin circonscrit des triangles interprétés de cette manière. Par les lignes que leur gravure produit, les rubans participent au dessin de cette cartographie de la spatialité culturelle du lignage, réunissant en une globalité construite des lieux, habitats des puissances du territoire, et le tracé des parcours qui les joint. A dire vrai, c'est du motif en ligne brisée et de sa manipulation graphique que naissent tous les motifs de lieux, qu'ils figurent des collines, un bois sacré ou un marigot, ces deux derniers en forme de losanges étant formés par deux lignes brisées superposées, les pointes des triangles de la ligne supérieure touchant les pointes des triangles de la ligne inférieure. Dans leurs commentaires, si les forgerons s'attardent volontiers à décrire les lieux où s'arrêta l'ancêtre, ils ne négligent pas non plus de préciser où et comment couraient les itinéraires qu'il suivit.

Si les motifs de chemin traversent et architecturent l'image -un agencement qui insiste au plan visuel sur cette fonction qui est leur dans les récits et dans la réalité culturelle : lier entre eux les lieux où se fonde l'origine du village-, ils rencontrent un autre motif qui participe tout

autant à la construction de l'image, celui figurant l'entité sous la forme de laquelle se manifeste aux hommes la puissance du territoire. Le motif déterminant pour la signifier est en général celui dit de l'"os", ou plus exactement de la colonne vertébrale, représenté par une ou plusieurs lignes de chevrons incisées verticalement le long de l'axe médian du corps humain et dessinant la succession des vertèbres du reptile sous la forme duquel cette puissance se manifeste très souvent²². Pour réaliser cette ligne axiale, les forgerons ont également recours à d'autres motifs, identiques à ceux généralement utilisés pour marquer les bordures, tels que des rubans de petites incisions verticales ou obliques.

Or si l'on observe une série d'images de torse, on s'aperçoit, comme je l'ai dit précédemment, que ce motif occupe toujours une position centrale et verticale, qu'il soit incisé au centre de l'image vue dans sa totalité, ou au centre de l'un de ses fragments, à l'intérieur par exemple d'un losange ou d'un triangle. Lorsqu'il est au centre de l'image, il suit donc le tracé de la colonne vertébrale du porteur de l'image et lui est superposé. En poussant l'analyse, on remarque que la position centrale et structurelle que ce motif occupe dans la composition, articulant la gauche à la droite et joignant le haut et le bas de l'image, est comparable à la fonction, elle aussi centrale, que remplit, d'un point de vue narratif, dans les récits, la puissance du territoire qu'il représente

²². Il peut s'agir aussi d'un génie, ce qui ne change en rien la signification attribuée au motif, celle de figurer une colonne vertébrale.

iconographiquement. C'est en effet avec celle-ci que l'ancêtre scelle nécessairement un pacte d'alliance. Avant même de raconter une fondation de lignage et de village, ces récits célèbrent en effet ce lien contractuel établi entre des divinités du territoire et des hommes sans lequel aucune fondation ou perpétuation d'une communauté humaine ne sont possibles. En d'autres termes, chaque personne arborant sur le torse une image de ce type porte inscrite dans sa chair la marque d'un contrat qui la lie ontologiquement à un territoire ; c'est ce qu'expriment les forgerons à leur manière lorsqu'ils disent que le motif dit de l'"os", celui de la colonne vertébrale, est choisi pour être placé là, le long de la colonne vertébrale humaine (et de la ligne axiale qui marque la symétrie bilatérale du corps humain), parce que c'est celle-ci "qui fait tenir debout et ensemble" la personne.

La construction des images semble bien alors pouvoir être rapportée à certains donnés de la structure des récits : le motif figurant la puissance du territoire en occupe le centre de la même manière que l'instauration de la relation contractuelle entre celle-ci et l'ancêtre constitue le noeud narratif de l'histoire. Intervient ici encore un autre facteur : celui de la réactualisation de cette relation par les rites lorsque les membres du lignage vont à la rencontre de la puissance du territoire figurée sur leur corps. La superposition du motif de la colonne vertébrale du reptile à la colonne vertébrale du porteur de l'image acquiert alors une

signification supplémentaire qu'une série d'équivalences permet d'approcher. De même que la colonne vertébrale humaine tient "debout et ensemble la personne", de même agissent, sur le plan visuel de la composition et sur celui de la structure narrative, à la fois le motif iconographique et la puissance du territoire ; l'un et l'autre, pourrait-on dire, tiennent "debout et ensemble" et l'image et le récit, de même que, dans la réalité, le culte rendu à cette puissance construit le lignage en tant que groupement d'individus liés par les mêmes obligations et interdits qui les tiennent, là encore, "ensemble", et "debout", c'est-à-dire vivants. Et c'est aussi cette réalité culturelle et l'engagement des personnes à l'égard des pratiques qu'elle détermine dont la souveraineté a été, en quelque sorte, gravée sur les corps, les récits en constituant l'amont étiologique.

L'image agie

Les commentaires des forgerons ne les portent pas à évoquer les pratiques rituelles, leur périodicité et les raisons multiples qui poussent les membres du lignage à se rendre sur les lieux de fondation dont les contours figurent sur l'image. Ils reposent entièrement sur l'évocation des circonstances ayant déterminé la conclusion d'une alliance entre un homme et des divinités du lieu, de telle sorte qu'au champ narratif parfaitement circonscrit du récit réponde le champ iconographique de la

composition scarifiée. La correspondance entre structures révélée par l'analyse traduit l'étroite relation construite par les forgerons entre le récit et sa mise en image et leur habile travail de conversion graphique. Ce qu'ils ont transcrit iconographiquement, c'est l'événement fondateur de l'histoire, le pacte d'alliance, dont on peut dire qu'il ressortit à ce que Vladimir Propp nommait une *fonction* : "Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages ; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs fonctions"²³, ces "abstraites d'action" précise Paul Ricoeur²⁴. Cette *fonction* est non pas décrite graphiquement mais signifiée par le type de motif choisi, celui dit de l'"os", et par la place qui lui revient au sein de la composition, posant la symétrie axiale comme principe structurant, un motif dont nous savons qu'il figure l'instance non humaine, cette puissance du territoire qui constitue l'un des deux termes d'une relation duelle où l'autre est toujours, du point de vue narratif, l'ancêtre.

C'est ainsi que je suis venue à V. Propp pour qualifier l'événement clef de toute histoire de fondation, celui du pacte d'alliance. La voie que j'ai, pour partie, choisie, celle de l'analyse formelle, m'a conduite, en toute logique, à suivre ce fil rouge : V. Propp appartient en effet à ce courant d'études littéraires auquel il a été fait allusion précédemment, celui du formalisme russe. Il est cependant un détail que

²³. Propp, 1965, p. 29.

²⁴. Ricoeur, 1984, p. 56.

révèle l'observation attentive de ces images, qui ne permet pas de se satisfaire de cette seule approche : aucun motif ne vient jamais figurer l'ancêtre ce qui ne laisse pas d'étonner tout habitué de la tradition occidentale et de son mode de représentation visuelle des récits. Les règles qui la gouvernent veulent en effet dans ce cas que soient dépeints non seulement le décor où se déroule l'action mais aussi tous les personnages qui la dirigent, la subissent ou la regardent. Ici, et le fait que le mode de figuration choisi ne soit pas réaliste mais géométrique ne change rien à l'affaire, l'ancêtre, dont les actes, tels que les récits les présentent, sont à tout point de vue fondateurs -de descendance, de village, de prospérité, d'harmonie, etc.-, et par conséquent le construisent et le désignent comme le centre et le sujet de la situation narrative, l'ancêtre, donc, est exclus de la représentation graphique. En réalité, tout se passe comme s'il n'était exclus de l'image que parce qu'inclus dans son support ; or ce support n'est pas celui de la feuille de papier, de la toile, de la paroi de pierre ou du panneau de bois mais le corps de l'homme, ou de la femme, qui porte l'image scarifiée, un corps vivant, qui se meut, engagé dans le faisceau des relations qui le lie à d'autres corps, oeuvrant par les actes qu'il perpétue à agir sur le monde dans la matérialité duquel il est pris.

Revenons à l'image. Elle semble remplir deux fonctions essentielles : elle est à la fois figuration de la puissance du territoire et

des différents habitats où celle-ci (et éventuellement ses avatars) est censée résider, et signe scripturaire d'affiliation à une catégorie sociologique, dont naîtrait un corps sigillé, c'est-à-dire marqué du sceau, incisé dans les chairs, du pacte d'alliance originel. Pour traiter de cette dernière fonction de l'image, l'ethnologue est tenté d'avoir recours à un vocabulaire juridique. L'image dans cette perspective apparaît en effet à la fois ressortir au sceau, en ce qu'elle tient lieu d'emblème pour un groupe social déterminé, celui des "propriétaires de la terre", authentifiant le corps sur lequel elle est gravée comme issu du lignage de l'ancêtre fondateur, et à l'*acte*, au sens de pièce écrite qui constate un fait ou une obligation. En tant que tel, elle engage celui qui la porte à accomplir certaines tâches d'ordre sacrificiel et cultuel. C'est une des raisons pour lesquelles les forgerons n'incisent les images du torse qu'à la puberté au moment où l'individu est en mesure biologiquement et socialement de participer à la reproduction du lignage en engendrant à son tour, à savoir en devenant père, ou mère, de famille²⁵, et en remplissant certaines obligations rituelles ou concernant plus généralement la vie communautaire.

Le porteur d'image, exhibant autrefois, avant que, la modernité aidant, les vêtements ne recouvrent son torse, l'empreinte de l'*acte* le

²⁵. Chez les Bwaba qui ont un système de filiation patrilinéaire, le pouvoir de procréation de la femme est censé lui venir de son lignage paternel et de certaines des puissances auxquelles celui-ci est lié.

confirmant dans sa position de descendant de fondateur, doit, périodiquement et lors d'événements particuliers, reparcourir la route qu'ouvrit, en venant d'ailleurs, son lointain aïeul, par ces chemins et en ces lieux dont son épiderme contient les dessins, lorsque ce dernier rencontra les puissances du territoire, et retisser avec elles le lien d'alliance originel. Lorsque le porteur d'image se rend auprès des autels qui leur sont dédiés pour accomplir les gestes propitiatoires requis et prononcer les paroles d'usage, il cite toujours le nom de l'ancêtre fondateur, puis de tous ceux, décédés, qui lui ont succédé en tant que chefs de lignage, avant de se présenter lui, membre vivant de la lignée, comme un descendant et substitut de l'ancêtre²⁶. Ce n'est pas l'inscription de l'image dans son corps qui permet ce transfert mais la position qui est sienne à cet instant : les paroles et les gestes qu'il prononce et qu'il accomplit au moment des rites, relèvent d'actes de langage. Le porteur d'image parle en effet à la puissance et ces paroles qu'il prononce sont scandées par des gestes -libatoires, d'allocution, de ponctuation, etc. Il se pose comme le sujet d'une énonciation ancrée dans un lieu donné et un temps, celui du présent de l'acte culturel, qui se réalise à travers son corps en mouvement, ses mots et ses gestes dont l'image qu'il porte exhibe la légitimité ; l'ancêtre, l'exclus de la composition graphique, se

²⁶. Par commodité, je prends comme exemple le cas où le sacrifice est présenté, offert et effectué par l'intéressé lui-même. Il arrive cependant souvent que la personne qui offre le sacrifice le fasse exécuter en son nom par un autre.

retrouve comme confondu avec le porteur d'image qui siège là où son aïeul "assit sa maison", il y a longtemps, et y adressa les premières paroles à la divinité qui y demeurait. Alors l'image-sceau désigne, par son inscription même dans le corps de ce sujet parlant et agissant, la configuration topologique que produit l'acte de l'énonciation : fusion des positions de l'ancêtre et du porteur d'image dans une même place, celle d'"instance de discours"²⁷, un discours où la présence de l'allocutaire²⁸, la puissance du territoire, est à la fois construite dans le temps même où mots et gestes sont produits, et déjà intégrée à la corporéité du porteur d'image, par le biais de la composition scarifiée.

BIBLIOGRAPHIE

BALTRUSAITIS, Jurgis, 1931, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Librairie Ernest Leroux.

BARTHES, Roland, 1982, "Rhétorique de l'image", *L'obvis et l'obtus - Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, Collection Essais, pp. 25-42.

²⁷. Je m'appuie ici sur les définitions de E. Benveniste : "Je est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je" [...] "C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*". Benveniste, 1966, pp. 252 et 259.

²⁸. "...dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, [le locuteur] implante l'*autre* en face de lui, quelque soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre". Benveniste, 1974, p. 82.

- BENVENISTE, Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, Tel.
- 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, Tel.
- BOAS, Franz, 2003, *L'art primitif*, Paris, Editions Adam Biro.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965, *Ethnologie et langage - La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, NRF.
- DAMISCH, Hubert, 1992, "Préface", in RIEGL, Alois, *Questions de style - Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, Collection 35/37.
- GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency - An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GOLDWATER, Robert, 1988, *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF.
- PROPP, Vladimir, 1970, *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil.
- RICOEUR, Paul, 1984, *Temps et récit II - La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Collection L'ordre philosophique.
- SEMPER, Gottfried, 1985, "London lecture of Autumn 1854 - On Architectural Symbols", *Res, Anthropology and Aesthetics*, Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 9, Spring, pp. 61-67.
- SEVERI, Carlo, 2003, "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie-De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire",

L'Homme, Image et anthropologie, Paris, EHESS, 165, janvier-mars, pp. 77-128.

SMITH, Pierre, 1984, "Le 'Mystère' et ses masques chez les Bedik", *L'Homme*, Paris, EHESS, XXIV, 3-4, juillet-décembre, pp. 5-33.

ZUMTHOR, Paul, 1993, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, collection Poétique.

Exemples de compositions scarifiées
(Relevés réalisés chez les Bwaba en 1981 et 1983)

