



HAL
open science

Les voies multiples de la ressemblance. Effigies culturelles et portraits photographiques africains

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Les voies multiples de la ressemblance. Effigies culturelles et portraits photographiques africains. Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art, 2005. hal-03433551

HAL Id: hal-03433551

<https://hal.science/hal-03433551v1>

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.

Les voies multiples de la ressemblance

Effigies culturelles et portraits photographiques africains

Michèle Coquet

A une femme qui s'exclamait devant l'une de ses toiles : "mais le bras de cette dame est vraiment trop long !", Henri Matisse aurait répliqué : "Madame, vous vous trompez. Ceci n'est pas une dame ; c'est une peinture"(1). Il est révélateur que, dans cet exemple, la critique ait porté sur la longueur d'un bras : elle part de ce constat empirique selon lequel le corps humain offre des proportions relativement stables dont toute représentation serait en mesure de rendre compte de manière objective au risque, dans le cas inverse, de paraître "déformée". Considérant l'époque à laquelle elle a été prononcée, cette remarque pourra sembler anachronique car s'il fut un siècle où les artistes explorèrent la question de la représentation en cherchant à se dégager des contraintes figuratives jusqu'à inventer l'abstraction, ce fut bien en effet le XX^e siècle. Mais ce commentaire émanait d'un esprit naïf et non de celui d'un connaisseur. Il témoigne en soi du point de vue d'un non spécialiste de la peinture qui juge la compétence de l'artiste et la valeur de son oeuvre à son habileté à rendre compte des réalités du monde, en fonction de certaines normes de fidélité, non pas universelles mais propres à sa culture, son milieu social et ses goûts ; sa lecture est en outre amplement façonnée par sa familiarité avec la photographie. Nous sommes habitués, écrivait Ernst H. Gombrich dans *L'art et l'illusion*, à regarder toutes les images comme s'il s'agissait de photographies ou d'illustrations et à les interpréter comme le reflet d'une réalité existante ou imaginaire (1971 : 162). Dans cet exemple, ce que reproche à Matisse sa visiteuse, c'est d'avoir produit une peinture qui ne *ressemble* pas à son modèle. En lui répondant que ce qu'elle regarde n'est justement qu'une "peinture", Matisse lui signifie qu'il n'y a pas de ressemblance objective possible, qu'elle est donc relative car fruit de conventions et d'usages variables selon les périodes de l'histoire. Poursuivant les interrogations de E. H. Gombrich relatives à la définition du réalisme et de la ressemblance, Nelson Goodman conclut de son côté que "la représentation réaliste ne repose pas sur l'imitation, l'illusion ou l'information, mais sur l'inculcation. Toute image, ou peu s'en faut, peut représenter à peu près n'importe quoi" (1990 : 63). Il suffit que suivant la norme et l'usage, il en ait été décidé ainsi. Plus loin il ajoute : "Les habitudes de représentation qui gouvernent le réalisme tendent également à engendrer la ressemblance. Qu'une image ressemble à la nature signifie souvent seulement qu'elle se présente de la façon dont la nature est ordinairement peinte"(Ibidem : 64)(2). Le présent article portant sur des images africaines s'inscrit dans le prolongement de ces réflexions.

La remarque que provoqua la toile du peintre doit être rapportée à la longue tradition, plus de deux fois millénaire, de la représentation iconique en Occident, construite sur une quête sans fin de la ressemblance, et suivant un rapport de l'image à l'apparence sensible des objets du monde qui, bien que redéfini à chaque époque, fut en partie fondé sur une culture de la *mimesis* dont les racines remontent à l'Antiquité grecque. On se souvient de l'anecdote racontée par Pline du cheval d'Alexandre hennissant à la vue de son semblable peint par Appelle. Cette même Antiquité eut cependant une attitude critique face à l'image conçue comme inférieure à la nature dans la mesure où elle ne faisait que l'imiter jusqu'à en donner l'illusion sans jamais pouvoir l'égaliser (Panofsky, 1983 : 30). Cette tradition comporta des moments de rupture : l'époque médiévale en fut une où les formes figuratives et les couleurs des images cultuelles étaient pensées non pas comme devant imiter les réalités du monde mais plutôt comme des "formules" ou des "*indices* de réalités invisibles" "transcend[ant] les possibilités du regard". Elles ne pouvaient alors prétendre qu'à "rendre présentes" de telles réalités (Schmitt 2002 : 24), sans pour autant être en mesure de les "représenter", empruntant les traits du visible pour rendre compte "de ce qui ne pouvait être connu que de manière médiate"(Belting 1998 : 20) : les ors chatoyant à la lueur des chandelles dans l'ombre des églises manifestaient le caractère épiphanique d'images dont certaines, telles que le *mandylion* ou la Véronique portant l'empreinte du visage du Christ, étaient dites ne pas avoir été faites de main d'homme (Belting 1998 et Schmitt 2002). Dans ces cas particuliers, une adéquation était posée entre l'image du Christ et son modèle, entre la reproduction et son original (Belting 1998 : 79), non pas en vertu de la *mimesis* -l'art de l'imitation étant condamné par les clercs- mais selon le dogme de l'Incarnation de Dieu, "renouvelée dans son image imprimée dans la matière terrestre du tissu" (*Ibidem* : 80), une image dont toutes les copies successives étaient censées partager l'essence et comporter le même caractère miraculeux.

Ces coups de sonde dans l'histoire occidentale de l'image font apparaître quelques-unes des perceptions et des conceptions relatives à la fois à sa fonction de représentation et à sa définition ontologique. De ce bref préambule, il ressort que les hommes, en Occident, ont, au fil du temps, eu recours à la production d'images ressemblantes pour poursuivre des desseins différents. S'il existe de nombreux travaux de philosophes, d'historiens et de théoriciens de l'art occidental où cette problématique est abordée (3), il n'en est pas de même en ce qui concerne les images créées au sein des sociétés africaines bien que quelques auteurs, auxquels nous nous référerons dans le cours de ce texte, l'aient rapidement évoquée. Il me semble pourtant qu'elle se pose de manière aussi pressante à leur endroit.

En Afrique, autrefois essentiellement pour les besoins des cultes, ont été réalisées, comme dans nombre d'autres sociétés humaines, des figurations anthropomorphes d'êtres n'appartenant plus ou pas au monde des hommes et ainsi fabriquées des images chargées d'inscrire dans la matérialité du monde terrestre des existences séjournant dans l'au-delà. C'est

très précisément à ce type d'images que nous nous intéresserons ici. Le principe de ressemblance, exprimée selon des degrés de fidélité très variables dans l'imitation, y est également sollicité pour penser la médiation opérée par l'image et son rôle de relais entre le monde des hommes et celui peuplé par un vaste ensemble d'entités, dieux, esprits, fondateurs mythiques, défunts... Je tenterai de présenter ce que certaines de ces images nous disent de la façon dont est conçue ou utilisée la ressemblance et les effets qu'elle produit. Ce faisant, j'essaierai d'esquisser le cadre conceptuel qui préside à leur création et en oriente la perception et la compréhension par leurs utilisateurs, légèrement différentes des nôtres, à mon sens.

La manière dont le recours au portrait photographique s'est imposé à des fins rituelles en Afrique subsaharienne me pousse par ailleurs à cette exploration : la très large considération dont il jouit aujourd'hui dans des contextes culturels permet en effet de supposer que le portrait photographique est venu occuper une place laissée disponible en répondant parfaitement, d'un point de vue iconique, au rôle que l'on voulait lui faire jouer dans le cadre de pratiques de l'image bien plus anciennes. Une approche des fonctions remplies par le portrait photographique prouve que celui-ci agit comme le révélateur d'une histoire de l'image, selon une théorie autre que la nôtre de la représentation figurée et devant laquelle toutes les sociétés africaines ne sont pas égales : certaines ont une tradition ancienne de l'image, d'autres non, comme les sociétés très tôt islamisées où l'usage de la photographie serait d'ailleurs beaucoup moins proliférant.

Construire la ressemblance

Hormis quelques rares exceptions comme celle, toujours citée à ce sujet, des "portraits" de rois et de dignitaires datant du XII^e au XV^e siècle, retrouvés dans la ville d'Ile-Ifé au Nigéria et dont la facture fut autrefois comparée à celles des oeuvres du classicisme grec, la majorité des effigies africaines se caractériserait, selon nos propres critères, par une grande stylisation, voire une extrême géométrisation, tous jugements qui leur ont valu au XIX^e siècle d'être classées dans la catégorie des oeuvres effectuées par une humanité inférieure parce qu'incapable d'atteindre au réalisme naturaliste. Interprétations très intellectualisées de la forme humaine, ces effigies nous paraissent en traduire une vision distanciée : le recours à une imitation fidèle du réel ne semble que peu requis et ne paraît pas contribuer par ce biais, ou seulement de très loin, à l'instauration d'une médiation, d'une contiguïté ou d'une proximité avec le monde des dieux, des esprits ou des défunts. En revanche, une telle médiation naît davantage de manipulations rituelles : celle, par exemple, d'effigies articulées censées figurer des esprits, que des devins ventriloques font parler, ou encore celle de figurines que l'on lave, déshabille, habille et nourrit. On n'imagine pas qu'ait pu être émise à leur sujet, de la part de leurs utilisateurs autochtones, une critique reposant sur des présupposés similaires à ceux qui orientent la remarque de la visiteuse de

Matisse. Pour autant, la ressemblance entre l'image et son modèle, même si elle nous semble parfois vague, serait-elle recherchée en tant que telle et pour quelles raisons ? Est-ce que les effigies africaines se parent d'"indices" ayant une fonction équivalente à l'or des peintures médiévales exprimant la pénétration de la lumière divine au sein du monde des hommes ? En bref, toutes ces questions ont-elles une quelconque pertinence dans le cadre des images culturelles africaines ? Nous ne prétendons pas ici en faire le tour et ne tenterons d'y répondre qu'à partir de l'étude d'images où s'exprime une volonté manifeste de transcrire avec précision des composants du réel. Il est déjà possible de répondre d'emblée que le souci de "faire ressemblant" habite explicitement certains facteurs d'images. Sunday Jack Akpan, un sculpteur nigérian, commente en ces termes ses travaux, des statues grandeur nature en ciment peint et de facture réaliste : "My work is authentic because I mould cement to make it look like a real person". D'autres exemples témoignent de préoccupations comparables.

Des sculptures funéraires étaient autrefois fabriquées à Owo, ville yoruba du Nigéria, pour les funérailles de chefs, d'individus de rang social élevé et de leur proche parenté de sexe féminin à l'occasion des cérémonies de levée de deuil nommées *ako* (4). Si cette coutume avait pour principal siège la cité d'Owo, elle est également attestée dans le royaume du Bénin et dans d'autres villes du monde yoruba. Elle n'a plus cours à Owo depuis 1945 en raison des dépenses extrêmement élevées qu'elle exigeait. Ces effigies se caractérisaient par leur stature, de la taille de leur modèle, et le réalisme des visages, des mains et des pieds. Selon Rowland Abiodun (1976), ce trait de leur facture constituait même un point essentiel et exigeait le concours de sculpteurs expérimentés. Dans les temps anciens, la tête, les mains et les pieds étaient modelés en argile tandis que le corps, habillé des plus beaux habits du défunt ou de riches textiles tissés pour l'occasion, était formé d'un ouvrage de paille. On colorait la tête et les extrémités des membres, seules parties du corps laissées visibles, avec des pigments contrefaisant la teinte naturelle de la peau. L'effigie était ensuite exposée en position assise pendant plus d'une semaine afin d'être vue et admirée et les femmes appartenant aux grandes familles de la ville demeuraient à ses côtés en chantant. Après avoir été promenée dans les principales artères de la cité, elle était ensuite ensevelie dans une tombe distincte de celle du défunt, accompagnée d'un nombre important de victimes animales comme l'avait été le mort lui-même lors de son enterrement. Au début du XX^e siècle, l'argile et la paille firent place au bois et le mannequin fut entièrement sculpté et muni de membres articulés (5). Pour R. Abiodun, l'introduction du pousse-pousse victorien aurait été à l'origine de ce changement : dès lors, l'effigie jusque-là portée à force d'homme fut en effet hissée dans ce nouveau véhicule, son poids important lui permettant de demeurer immobile lors des processions.

Il était demandé aux sculpteurs de reproduire aussi fidèlement que possible la physionomie du défunt, une compétence à l'aune de laquelle étaient jugées leurs oeuvres. Avant que n'apparaisse la photographie, ils prenaient pour modèle l'un de ses enfants réputé

lui ressembler tout particulièrement. Selon l'auteur, le caractère juvénile des visages des effigies *ako* serait en partie dû à ce procédé. Plus récemment, les sculpteurs ont utilisé des portraits photographiques cherchant, dans leur quête de la ressemblance, à rivaliser avec ceux-ci sans pour autant, semble-t-il, renoncer au rajeunissement des traits de leur effigie. Les procédés techniques utilisés participaient à ce projet. Le bois était lissé et poli afin de supprimer toute trace d'outil puis peint selon les procédés habituels imitant la complexion de la peau. Les yeux étaient grand ouverts sur de larges pupilles noires. L'auteur rapporte à ce propos qu'une sculpture fut une fois refusée parce qu'elle présentait, en particulier au niveau du traitement des mains, des pieds et de leurs ongles, une facture approximative.

Les effigies *ako* offrent le cas exemplaire d'images où l'intention mimétique, réaffirmée aux différents stades de leur fabrication et de leur utilisation, semble se réaliser sur le plan iconique. Cette opération apparaissait indispensable pour permettre au défunt de commencer avec succès la nouvelle vie qui l'attendait dans le monde d'après la mort. L'effigie témoignait visuellement des enjeux de la cérémonie de levée de deuil où les enfants et la parenté du disparu montraient ainsi à la collectivité qu'ils respectaient les règles communautaires, exhibaient l'étendue de leur propre prospérité et assuraient à leur parent une vie encore meilleure dans l'au-delà en proposant de lui un portrait florissant.

L'intention mimétique visait à la fois à créer une image présentant un certain degré de ressemblance avec le défunt et à donner l'illusion de la vie. Les membres articulés, permettant d'installer le mannequin dans des poses calquées sur celles d'un homme vivant, achevaient de créer cette impression. L'image que proposait l'effigie *ako* apparaissait comme l'ultime image visuellement perceptible du défunt, parfois la seule pour les générations ne l'ayant pas connu, susceptible de gommer le souvenir de l'homme qu'il avait été, et ce, avec d'autant plus d'intensité que, très fréquemment, les rituels *ako* avaient lieu une vingtaine d'années après le décès. Une fois ceux-ci accomplis, l'image d'un défunt magnifié, éternellement jeune, pourvu d'un visage dont les traits se perpétuaient dans ceux de sa descendance, demeurait vivace dans les mémoires.

Si les effigies *ako* ont disparu avec les fastes des cérémonies de levée de deuil qui accompagnaient leur exhibition, d'autres images, tout à fait comparables du point de vue du dessein préalable à leur réalisation plastique, ont pris le relais. Celles-ci sont exécutées en ciment peint par des sculpteurs tels que S. J. Akpan précédemment cité. Elles ont une taille humaine et sont installées sur les tombes. Réalisées d'après des photographies des défunts, elles semblent poursuivre la tradition des effigies *ako*. Cependant, en milieu yoruba, leur usage révèle certaines différences. D'une part, toute personne ayant les moyens de payer le travail d'un sculpteur peut commanditer pour son parent une oeuvre de ce type : elle n'est pas réservée aux seuls membres des classes sociales élevées. D'autre part, cette pratique serait à l'origine le fait de Yoruba christianisés : cette statuaire, bien qu'également requise pour

célébrer un chef décédé, se rencontrerait surtout dans les cimetières chrétiens aux abords des églises (Thompson Drewal 1990 : 40-41). Le recours à ce type de représentations à destination funéraire n'est cependant pas propre aux Yoruba. Au sud du Ghana, des effigies réalistes des défunts, également de ciment peint et grandeur nature, veillent sur l'emplacement de leurs tombes (Wendl 2001 : 97-98). Les sociétés lagunaires de Côte-d'Ivoire usent aussi d'une scénographie comparable (Blackmun Visona 1990 : 61)(6). Dans tous les cas cités, les défunts sont figurés par des bustes (parfois coulés en bronze pour les plus riches) reprenant la tradition du portrait telle qu'elle s'est développée en Europe, au XIX^e siècle en particulier, ou comme assis sur un siège à l'occidentale, ou encore en pied et saisis dans une pose hiératique, toujours revêtus de beaux tissus, portant les parures et les insignes traditionnels et modernes témoignant du prestige dont ils jouissaient durant leur vie parmi les hommes. Dans tous les cas aussi, ces effigies sont effectuées d'après photo et non pas sur le vif et encore moins de mémoire.

Au sud du Ghana, de la Côte-d'Ivoire comme au Nigéria, ces figurations de défunts s'inscrivent dans une longue histoire de l'image funéraire. La coutume de l'effigie *ako* aurait, si l'on en croit la tradition orale yoruba, plusieurs siècles d'ancienneté ; il est en effet possible, au regard des têtes d'Ilé-Ifé dont la destination funéraire semble probable, que le caractère réaliste de sa facture ne soit pas, dans son cas, un trait récent. Par ailleurs, on trouvait, chez les peuples de la lagune ivoirienne, des poteries anthropomorphes à la panse sphérique, dont l'extrémité du col allongé était modelée en forme de tête humaine et qui avaient pour fonction de figurer des dignitaires défunts. Ces poteries doivent être rapprochées de celles encore en usage en pays akan (Ghana et Côte-d'Ivoire), une coutume là encore ancienne puisque remarquée dès le XVII^e siècle (7). Des têtes commémoratives, aux dimensions en général réduites, des torsos, de petites effigies debout et assises étaient modelés en terre et peints à l'occasion des funérailles d'un membre d'une famille royale ou de dignitaires, puis déposés avec des offrandes de nourriture dans un bois à proximité du cimetière. Les figurines en pied représentaient les membres de la famille du défunt, ses serviteurs et ses assistants, l'ensemble reconstituant le groupe humain qui l'entourait de son vivant. Ces effigies de terre cuite sont encore fabriquées et utilisées dans des contextes funéraires concernant les membres d'un clan royal ou noble. A la manière de leurs homologues *ako*, elles sont exposées assises aux deulleurs, vêtues de riches textiles et exhibant des emblèmes de pouvoir (8). Tous ces modelages présentent cependant une facture où la stylisation est marquée et aucun n'atteint la taille humaine.

Il existe au Nigéria une autre tradition de la sculpture funéraire, déjà attestée au début du XIX^e siècle (Hammersley Houlberg 1973 : 25), que nous n'avons pas encore mentionnée, celle qui, chez les Yoruba, consiste, lorsqu'un jumeau meurt, à faire sculpter une statuette mesurant entre vingt et trente centimètres, appelée *ere ibeji*, littéralement "effigie de jumeau".

Cette figurine est chargée de se substituer à l'enfant défunt au cours des cérémonies qui lui sont dédiées et auxquelles doit participer, durant toute son existence, le jumeau demeuré vivant. Lorsque les deux jumeaux disparaissent en bas-âge, les parents font exécuter un couple de statuettes. Dans tous les cas, il est précisé au sculpteur le sexe du ou des enfants et le dessin de leurs scarifications faciales est tracé sur les figurines dont les formes demeurent simplifiées et identiques. La mère les enduit de colorants (indigo pour la coiffure, craie blanche pour le visage), employés traditionnellement comme cosmétiques. Les figurines sont parées de colliers, de bracelets et vêtues ; elles sont également rituellement et périodiquement lavées, couchées pour dormir et nourries des plats normalement destinés aux jumeaux durant leur enfance. Aujourd'hui, des poupées de plastique coloré vendues sur les marchés et destinées aux jeux des fillettes servent également d'*ère ibeji*.

Quel qu'ait été, dans le passé, le degré de conformité de cette statuaire avec un modèle humain, il convient de noter que c'est dans les sociétés qui avaient une tradition de représentation figurative du mort que semble s'être développée avec le plus de succès aujourd'hui une sculpture réaliste destinée à célébrer et commémorer les défunts où les sculpteurs (et même les peintres désormais), afin de soutenir leur effort d'exactitude, requièrent la collaboration de la photographie.

L'image photographique

L'effigie *ako* comme celle en ciment peint grandeur nature trahissent une volonté explicite de façonner des représentations de personnages singuliers. Cet objectif est cependant atteint de manière différente selon que l'on considère l'une ou l'autre de ces effigies. Dans le premier cas, le sculpteur proposait une interprétation rajeunie et idéalisée de son modèle ; dans le second, le sculpteur cherche plutôt à reproduire l'apparence d'une personne particulière en ayant recours à un vocabulaire iconographique individualisant et naturaliste (calvitie, détails morphologiques, objets particuliers ayant appartenu au défunt tels que sacoche, chapeau, etc.). L'effigie en ciment peint ne figure pourtant le défunt ni moins bien ni mieux que d'autres plus stylisées ou plus élémentaires dans leur forme ; comme le dit N. Goodman dans la citation rapportée en introduction, toute image peut représenter à peu près n'importe quoi. Elle le figure cependant différemment parce qu'habitée par une préoccupation majeure, celle de la reproduction fidèle d'un modèle, portant de plus en plus sur le rendu des physionomies : aujourd'hui les sculpteurs n'hésitent pas, par exemple, à transcrire dans la matière les rides du visage. L'intervention de la photographie sur laquelle ils s'appuient y compte pour beaucoup. L'effigie en ciment peint tirerait ainsi son origine à la fois de la pratique antérieure de la fabrication, en trois dimensions, de sculptures funéraires et du portrait photographique à l'apparition plus récente. Chercher à rendre présent l'absent en affirmant, sur le mode réaliste, une ressemblance avec la vie, non seulement par la pose, les

yeux ouverts pourvus de pupilles ou l'habillement, mais aussi par les dimensions et surtout la reproduction des caractères physiologiques, semble être une disposition nouvelle dans l'histoire de l'image africaine, malgré l'exception des effigies *ako* qui ne réunissent cependant pas toutes ces particularités. Les statuettes de jumeaux ne participent pas pour le moment à cette évolution pour des raisons qui tiennent certainement au fait qu'elles figurent des êtres humains morts prématurément, avant de devenir des individus socialement accomplis, et à l'identité ambiguë : les jumeaux sont souvent regardés comme des créatures marquées de l'empreinte du monde des génies ou des esprits. Hier les poteries anthropomorphes, si elles construisaient par l'effet même de leur matérialité une présence d'ancêtres, ne prétendaient pas instaurer avec le monde des défunts une proximité reposant sur une telle imitation du réel.

Cette innovation manifeste plus généralement une adaptation à une nouvelle culture des images, désormais omniprésente, que véhiculent les affiches, les magazines et autres supports imprimés utilisant abondamment le portrait photographique et plus encore la copie, par le dessin ou la peinture, de ce dernier, une technique fréquemment employée dans les placards publicitaires à vocation commerciale ou politique. Il convient alors d'examiner de plus près la place qu'occupe le portrait photographique dans le monde des images africaines.

Bien que les portraits photographiques offrent aujourd'hui une grande diversité typologique, il en est un dont le style demeure privilégié lorsqu'il s'agit de l'utiliser à des fins cérémonielles. Ce portrait, surtout en milieu traditionnel, comporte des caractéristiques récurrentes : le sujet est photographié de face, au centre de l'image, vêtu de ce qu'il a de mieux, le visage impassible, les bras et les mains tombant le long du corps ou reposant sur les genoux selon qu'il se tient debout ou assis, et brandissant éventuellement des attributs statutaires. La composition axiale montrant le sujet de face apparaît à tous, photographes et photographiés, comme étant la plus lisible, celle qui respecte le mieux l'intégrité du corps devant apparaître entier dans l'image. Cette photographie tend à saisir le personnage social, son "image publique" : "prendre la pose, c'est se respecter et demander le respect" rappelle Pierre Bourdieu dans l'un des textes qu'il a consacré à cet art (1965 : 51-52, 117). Ainsi les codes qui régissent le portrait photographique en milieu paysan corse ou alsacien, pour reprendre ces cas particuliers commentés par le sociologue, ne semblent plus si éloignés de ceux qui ont cours dans l'Afrique rurale. Cet aspect de la fonction sociale de la photographie avait été très tôt compris par les chefs yoruba qui auraient, pour certains dès les années 1930, substitué l'habituelle effigie funéraire de bois par un portrait de ce type (Sprague 1978 : 52). Comme on l'aura compris, la statuaire de ciment peint en reprend les codes de représentation : frontalité, hiératisme, inscription du statut social par l'intermédiaire des vêtements et des objets. En réalité, ces codes existaient déjà dans la statuaire en bois figurant les ancêtres et les fondateurs mythiques de clans ou de cultes ; et lors des occasions cérémonielles, les chefs et les dignitaires se présentent toujours à la collectivité dans les poses et les atours fixés

désormais par l'image photographique ou par la sculpture en ciment peint. De ce point de vue, la statuaire comme le portrait photographique prolongent certaines pratiques de la présentation de soi, antérieures à leur apparition.

Une autre donnée permet de compléter cette lecture. Si le portrait photographique assis ou en pied donnant une image publique et solennisée de soi est devenu courant, il ne peut se dissocier, en Afrique, de cet autre type de portrait que constitue la photo d'identité. Comme le rappelle justement Jean-Bernard Ouedraogo, la photographie populaire y est avant tout celle de la carte d'identité (1996 : 29-31). Pour la majeure partie des Africains ruraux, la première rencontre avec la pratique photographique survient le jour où ils se rendent chez le photographe de leur village pour se procurer la petite image nécessaire à l'établissement de ce document surchargé de valeur symbolique. Celui-ci représente pour tous le contrôle qu'exerce désormais l'Etat sur les individus en tant qu'instance moderne du pouvoir, à la fois lointain et souvent extrêmement tracassier. Il impose une nouvelle identité sanctionnée par l'écriture (celle de l'inscription, entre autres, des nom, prénom, lieu de naissance et de résidence, ...), qui, sans se substituer à l'identité familiale, lignagère et villageoise, apporte à son tour son lot de contraintes ; le portrait photographique qui s'y trouve nécessairement collé en ratifie l'authenticité au même titre que les données écrites y figurant. Il signifie en d'autres termes : ce bout de papier comportant des signes souvent difficilement déchiffrables pour son propriétaire lui donne, face aux agents de l'Etat, un statut, éventuellement des droits et représente bien celui à qui il est demandé de le montrer. En atteste la photo. L'autorité politique dont l'administration est une des émanations garantit l'adéquation de la photo d'identité à celui qu'elle permet ainsi d'identifier : il s'ensuit que la conviction selon laquelle la photographie ressemble à son modèle s'appuie en grande partie sur le fondement légal de cette relation (9). Elle oriente désormais la perception et l'interprétation de tout portrait photographique, et *a fortiori* du portrait à usage cérémoniel, comme celles du portrait sculpté qui en dérive en partie.

Afin de perpétuer le souvenir de leurs défunts, figurés autrefois dans les régions que nous avons citées par des modelages souvent très stylisés, les vivants font exécuter aujourd'hui des portraits réalistes ; et l'usage de l'effigie funéraire, hier réservé à quelques privilégiés, connaît maintenant une large diffusion. Cette nouvelle manière de façonner, par le biais de la ressemblance iconique, une représentation du mort serait une conséquence indirecte non seulement de la prolifération, surtout en milieu urbain, des images photographiques, mais aussi de la conscience partagée et empiriquement fondée de la fonction d'identification de la photo. En transformant le portrait photographique en une sculpture, le sculpteur opère une transmutation d'images dont l'un des objectifs -garantir l'"identité" entendue à la fois comme équivalence du modèle et de son portrait et singularité absolue de l'un et de l'autre- est préservé. Ainsi, la relation que l'on cherche à instaurer avec le monde des

morts par l'intermédiaire des images passe désormais par un autre mode de construction formelle de la proximité à l'invisible ; elle s'appuie cependant sur une conception de la réalité, préexistante à l'avènement des images modernes, qui agirait comme un filtre cognitif à leur compréhension.

Une réalité dédoublée

Certaines langues de l'Afrique occidentale emploient le même terme pour désigner ce que les ethnologues classent parmi les composantes de la personne, à savoir l'ombre, le reflet dans l'eau ou dans un miroir, ou encore le double qui se détache du corps malade et qui erre après la mort, sur lesquels le thérapeute, le sorcier ou tout simplement autrui sont susceptibles d'agir à des fins bénéfiques ou maléfiques. Ce même terme, ou l'un de ses dérivés (10), peut être employé pour nommer, de manière générique, l'image, qu'elle soit photographique, peinte, modelée ou sculptée.

Par définition, le reflet propose à celui qui s'y regarde, une image "ressemblante", non pas tant cette fois-ci d'un point de vue visuel (le reflet dans l'eau par exemple est souvent troublé et obscurci) mais plutôt pour la position indicielle qu'il occupe par rapport à la chose qu'il reflète. Il n'existe pas en effet de reflet (ou d'ombre) qui ne recouvre les contours et la silhouette d'une existence tangible quelle qu'elle soit. Les croyances relatives aux doubles errants, devenus dangereux pour les hommes, de défunts dont les funérailles n'ont pu être accomplies, reposent, en partie, sur la certitude qu'un lien ontologique mais non pas indéfectible (11), unit à son support matériel le double ou le reflet, celui-ci étant conçu comme une des manifestations de celui-là (12). Les devins exploitent cette propriété en lisant dans l'image réfléchie par l'eau. Pour eux, comme pour leurs clients, il est communément admis que cette image ouvre sur une autre réalité, mitoyenne de la réalité tangible du monde visible des vivants, entretenant avec cette dernière un rapport comparable à celui qui unit toute ombre et tout reflet à la chose matérielle qu'ils reproduisent, c'est-à-dire à la chose dont ils redoublent, par l'image, la présence.

Ainsi, le portrait photographique paraît explicitement pensé comme relevant de la catégorie du reflet, de l'ombre ou du double bien que n'en étant pas non plus complètement l'équivalent. Si l'on en croit certains usages linguistiques, il partagerait ce sort avec les autres figurations anthropomorphes. Cependant, il semblerait que cette appartenance lui vaille des interprétations qui ne s'appliquent pas aux autres images.

Beaucoup de photographes ghanéens appellent leur appareil-photo "machine-attrape-ombre" et les négatifs "fantôme de mort" (Wendl 1998 : 151). Se faire prendre en photo, dit-on, peut entraîner l'affaiblissement des forces vitales de la personne dont on tire le portrait. Une femme enceinte n'ira pas chez le photographe de peur qu'un tel accident n'arrive à l'enfant qu'elle porte. Le double, détaché du corps d'un défunt, deviendrait insaisissable et

agressif : on dit qu'il peut aveugler le photographe ou endommager son négatif (*Ibidem*). Il arrive par ailleurs que celui-ci, répondant aux désirs et aux goûts de ses clients, recoure à l'art du montage pour proposer sur la même image deux portraits identiques de la même personne ; ou bien encore que des ami(e)s ou des co-épouses se fassent photographier par paires en portant éventuellement le même costume ou en adoptant la même pose, de sorte à paraître le double l'un ou l'une de l'autre. Abolissant les ombres, l'éclairage intense est souvent réparti de manière homogène, comme si ce qui était déjà perçu comme le double ou le reflet d'une personne ne pouvait à son tour faire de l'ombre.

Le portrait photographique semble, dans certains cas, être intentionnellement utilisé à la suite d'un décès lorsque le double errant devient menaçant. Au sud du Ghana, la tradition veut désormais que, durant la période succédant immédiatement à la mort d'une reine mère ashanti, les femmes, toutes classes sociales confondues, se précipitent pour se faire photographier en "reine mère", arborant pour l'occasion les parures et les tissus propres à ce titre. Il serait erroné de voir dans ce geste la seule expression d'une quelconque frivolité féminine. Tobias Wendl rapporte cette pratique aux rites d'inversion propres aux funérailles : à cette occasion, des femmes du commun seraient autorisées à devenir reines le temps d'un cliché photographique (2001 : 87-88). Bien que manquent des données plus précises, d'autres explications paraissent recevables. En effet, la mère d'un *asantehene*, ou souverain ashanti, joue un rôle considérable : le système de succession étant matrilineaire, elle transmet la royauté à son fils, assimilé au soleil. Comparée quant à elle à l'astre lunaire, elle l'assiste dans ses fonctions et est considérée comme la mère de tous. Au vrai, elle compose avec son fils un couple en lequel s'incarne la royauté. Sa disparition suscite alors un trouble d'autant plus grand qu'elle ampute, physiquement et symboliquement, le pouvoir royal de l'une de ses deux composantes. En faisant exécuter de nombreux portraits de "reines", les femmes ne tenteraient pas de prêter un visage de substitution à la disparue : elles contribueraient plutôt par leur intervention à engendrer des représentations de l'autorité et de la souveraineté à l'instant même où celles-ci se trouvent diminuées, et à combler cette vacance par une profusion soudaine d'images. Enfin, il est possible que la réalisation de ces portraits photographiques soit également une manière de réponse à une situation vécue comme potentiellement dangereuse alors que le double de la défunte, détaché de son support corporel mais n'ayant pas encore rejoint définitivement le monde des morts, demeure présent parmi les hommes. Le portrait photographique fixe les traits d'une personne vivante : la relation qui unit l'une à l'autre est d'ordre spéculaire, de même que celle qui l'unit à son reflet, à son ombre ou à son double. Tout se passerait alors comme si la démultiplication iconique de cette relation tentait, par l'intermédiaire d'un artifice -les photos ne reproduisant pas le visage réel de la reine-, de préserver jusqu'à l'achèvement des rites funéraires, cette unité que compose tout être humain vivant avec son double et que la mort s'apprête à défaire.

Un projet comparable soutiendrait la production des portraits photographiques de jumeaux chez les Yoruba. La statuette d'*ibeji* peut désormais être remplacée par une photographie réalisée à l'aide d'un montage, éventuellement bien après la mort de l'enfant. Deux portraits du même jumeau resté vivant sont effectués, l'un le représentant, l'autre le figurant habillé et coiffé selon le sexe du petit disparu. Les deux portraits sont ensuite réunis dans une même composition ; grâce à l'illusion opérée par le montage, les deux jumeaux, le vivant et le "mort", semblent siéger côte à côte. C'est alors la photo qui assiste aux rites en lieu et place de la figurine et qui est placée sur l'autel destiné à cet usage. Parfois, lorsque les deux jumeaux viennent à mourir et qu'aucune photo ni montage n'ont pu être réalisés à temps, le couple d'*ère ibeji* normalement sculpté pour un tel événement est lui-même photographié et exposé (Sprague 1978 : 57).

La statuette ou la photo de jumeau jouerait dans ce cas un rôle similaire à celui que remplirait tout portrait photographique lorsqu'il est exposé aux côtés de la dépouille : signifier la cohésion d'un corps, composé de différents principes vitaux (tels que l'ombre, le souffle, l'esprit, etc.), que la mort vient rompre. C'est ainsi qu'il faudrait penser la relation qui unit le jumeau demeuré vivant à l'image sculptée ou photographique de son jumeau mort. Le terme *ejire* signifiant "deux qui sont un", également employé par les Yoruba pour désigner les jumeaux, éclairera notre propos. Il tire son origine d'une conception de la personne qui veut que chaque homme possède un principe spirituel siégeant dans le ciel auquel il est intrinsèquement lié et qui reproduit les actions mêmes qu'il commet sur terre. La paire que forment les jumeaux est alors conçue comme étant composée non pas de deux êtres humains doublés de deux principes spirituels, mais d'un être humain qu'accompagne dans la naissance son propre principe spirituel (Hammersley Houlberg 1973 : 23)(13). En cas de décès de l'un des jumeaux, la réalisation d'une statuette ou d'une photo deviendrait alors essentielle à la préservation d'un couple dont l'intégrité physique doit nécessairement être préservée au risque d'entraîner la mort du survivant.

L'articulation entre ce monde-ci et l'autre que permet de matérialiser et de rendre perceptible l'image "ressemblante" n'intéresse pas seulement le portrait photographique ou sculpté et le contexte funéraire.

Les effigies de bois sculpté des Baoulé de Côte-d'Ivoire (les exemplaires anciens en particulier) sont très appréciées en Occident pour la finesse de leur travail de sculpture. La plupart de ces statuettes sont taillées afin de représenter ceux que les Baoulé nomment les hommes ou les femmes de l'"autre monde", ou *blolo*, que rejoignent les défunts après leur mort et où demeurent les esprits des nouveaux-nés. Chaque femme et chaque homme restent intimement liés leur vie durant à une entité de sexe opposé résidant dans ce *blolo*, appelée, selon qu'elle est homme ou femme, *blolo bian*, ou *blolo bla*, littéralement "époux" et "épouse de l'autre monde". Dans certains cas, lorsqu'un problème survient à l'entrée dans l'âge adulte,

tel que la stérilité dont la cause est en général imputée à la jalousie éprouvée par l'époux du *blolo* envers le conjoint terrestre, le devin ordonne la fabrication d'une figurine ; l'intervention des "époux" de l'au-delà dans la vie des hommes concerne en fait tant les questions de fécondité et de mariage que celles touchant à la réussite dans les affaires ou les études. Le sculpteur a pour tâche de confectionner et de peindre une effigie aussi belle que possible afin qu'elle plaise à l'entité de l'au-delà. Les effigies de style ancien ont été remplacées aujourd'hui par d'autres comportant en lieu et place des attributs de la socialisation d'antan ceux de maintenant : aux coiffures traditionnelles ont été substituées d'autres à la mode des villes et aux scarifications corporelles des vêtements colorés et les accessoires de la modernité souvent imités avec une grande exactitude.

Toute personne entrant en possession d'une effigie *blolo* instaure avec celle-ci et avec l'être qu'elle représente une relation intime et obligée. Elle doit régulièrement lui offrir de la nourriture et de l'argent et surtout lui réserver une nuit par semaine, une contrainte que le conjoint humain est tenu de respecter. L'étroitesse du lien qui unit un Baoulé à ce compagnon de l'autre monde s'exprime tant par les nombreux gestes d'attention qu'il manifeste à l'égard de l'effigie, par les paroles qu'il choisit pour lui parler que par la manière dont il évoque ce lien lui-même. Nous citerons pour exemple ce propos rapporté par Susan Vogel illustrant de manière explicite la profondeur de cet attachement : "Elle est dans la maison...C'est ma femme [...]. Elle est quelque chose qui doit être caché. Celle qui est ici dehors [dans le monde visible], c'est celle que je montre à mon père. 'Voici ma femme'. L'autre, je la cache. Elle m'apporte du bonheur. Et c'est ce bonheur que je donne à l'autre [à mon épouse terrestre] qui est ici" (Vogel 1997 : 247. Notre traduction).

Pour les Baoulé vit donc à leurs côtés un être de sexe opposé, dans cette autre réalité qui n'est rendue visible qu'en certaines occasions comme le rêve, ou qu'à certains individus doués de voyance. L'image sculptée assure la médiation entre l'entité du *blolo* et son conjoint terrestre, non seulement par l'entremise de manipulations ritualisées, puisqu'elle est nourrie, habillée et lavée comme s'il s'agissait d'un être humain, mais aussi par sa configuration empruntant au monde visible ses formes et ses couleurs, traitées cependant sur le mode superlatif de l'idéal. L'homme (ou la femme) de l'au-delà que l'on rencontre dans les rêves, avec lequel le conjoint d'ici-bas doit apprendre à vivre, dont il est souvent, et à son tour, jaloux, est ainsi figuré par le sculpteur sous l'aspect de l'époux parfait, non seulement par sa morphologie répondant aux canons esthétiques en vigueur, mais aussi par sa tenue vestimentaire qui révèle, pour les effigies masculines, quelques modèles socialement valorisés : homme d'affaires, footballeur, policier, ancien combattant...

La facture des effigies baoulé dénote une grande attention prêtée au rendu des coiffures et de l'habillement dont la précision n'est pas si éloignée de celle que l'on peut observer dans de nombreuses statues funéraires en ciment peint. Cependant, ces figurines ne

sont, bien évidemment, pas réalisées d'après photo et n'offrent jamais de dimensions égales à la taille humaine : elles excèdent rarement les quarante centimètres et relèvent davantage de la miniature. Elles ne proposent pas un portrait de ces partenaires de l'autre monde qui, aux dires des intéressés eux-mêmes, se manifestent au dormeur sous de multiples traits et ne possèdent pas d'apparence fixe : l'image sculptée n'en offrirait qu'une parmi d'autres suivant les injonctions données par le devin au sculpteur censées traduire les vœux du conjoint de l'au-delà. Elle ne rend donc pas compte d'une quelconque ressemblance entre l'effigie et l'être de l'au-delà, même si le soin apporté à la facture et le souci explicite d'exprimer, dans les détails du costume ou de la coiffure, certains idéaux sociaux et esthétiques, contribuent à la création d'une représentation dont on devine qu'elle permet à son possesseur d'imaginer qu'elle lui révèle l'aspect de ce conjoint invisible et de se laisser aller à la rêverie d'une vie meilleure (14). Les propos des Baoulé à ce sujet sont unanimes : il faut surtout que la figurine représente un "être humain du village", c'est-à-dire un être humain arborant les signes de la socialisation, et qu'elle soit belle.

Chaque statuette joue un rôle d'intermédiaire entre une entité qui se manifeste sous des dehors changeants et une personne qui forme avec cette dernière un couple aussi indéfectible que celui unissant, chez les Yoruba, tout être humain à son principe spirituel et tout jumeau à son jumeau. Quelle serait plus précisément la teneur de ce rôle ? Les couleurs qui habillent l'effigie baoulé ne peuvent être comparées aux ors et aux gemmes des images et des objets cultuels médiévaux dont l'éclat incitait l'esprit pieux au transport mystique ; elles ne sont pas les "indices de réalités invisibles" et n'expriment aucune transcendance. Des principes autres que ceux qui gouvernaient l'image cultuelle médiévale déterminent l'articulation entre la figurine baoulé, le modèle de la réalité tangible dont elle tire son apparence et l'entité qu'elle représente.

Le rôle donné par les Baoulé à ces effigies présuppose une autre conception de ce que constituerait l'ici et maintenant du monde visible et sensible qu'illustrent, entre autre, la notion de double ou de reflet et certains usages de la photographie évoqués précédemment. Le monde visible ne peut être dissocié de sa face invisible où l'on dit que résident les entités immatérielles et les défunts ; chez les Baoulé, la personne et l'être de l'au-delà forment une paire de termes indissociables des points de vue sexuel et spirituel, décrite comme un couple, une figure à l'aide de laquelle est pensée la corrélation entre ce monde-ci et l'autre. Le réalisme des effigies baoulé, impliquant donc un travail de copie des apparences sensibles, sert très précisément cet objectif, non pas celui de dire que l'autre monde est comme ce monde-ci et *vice versa*, mais d'exprimer visuellement, par l'imitation, cette corrélation ; il permet également que l'effigie ressemble à une "personne du village", qu'ainsi elle soit dans une relation de proximité avec celle-ci qui confine à celle qu'entretient avec sa source matérielle le reflet lui-même. Le processus même de l'imitation serait ainsi la voie choisie

pour exprimer, sur le mode plastique, la complémentarité, saisie sur un plan métaphysique, de ces deux faces de la réalité perçue comme une totalité dédoublée.

Le réalisme des effigies baoulé n'est pas le fruit d'une évolution moderne ; les statues anciennes révélaient déjà l'intention qu'avaient leurs auteurs de rendre compte très précisément des coiffures de leur temps, des scarifications en usage et des caractéristiques anatomiques esthétiquement valorisées par leurs contemporains. La ressemblance alors recherchée avec une "personne du village", pour reprendre l'expression d'usage, répondait aux mêmes présupposés que ceux que nous venons d'énoncer. Quel qu'ait été, en général, dans les sociétés ici évoquées, le degré de fidélité rejoint par les sculpteurs, celui-ci aurait toujours eu pour vocation d'exprimer, par le biais d'une certaine ressemblance de l'image à son modèle, cette autre relation qui veut que, à la manière de la médaille composée d'un avers indissociable d'un revers, ce monde-ci appelle nécessairement ce monde-là auquel il "ressemble" sans pour autant être le même. Il est troublant de constater à ce sujet que les Yoruba christianisés et islamisés, parents de jumeaux, n'abandonnent pas pour autant la tradition de l'ère *ibeji* afin de se conformer aux préceptes de leurs religions respectives. Lorsqu'ils n'ont pas recours au montage photographique, ils font fabriquer des figurines en bois de facture très rudimentaire comme s'il fallait, après que les frontières de l'imitation eurent été repoussées à leurs limites extrêmes, que la forme conserve la trace d'une lointaine correspondance avec son modèle humain, afin d'exprimer le lien vital unissant le jumeau resté vivant ici-bas à son jumeau mort, le dédoublement créé par la paire gémellaire demeurant ainsi visuellement perceptible.

La ressemblance qu'atteindrait la statuaire en ciment peint est encore comprise au travers de l'usage administratif du portrait photographique ; l'habitude aidant, il est probable que l'interprétation réaliste l'emporte progressivement dans la représentation plastique et que, à l'instar de ce qui s'est passé en Occident, les images figuratives soient progressivement interprétées à travers l'expérience de la photographie. Les voies suivies pour parvenir à ce résultat auront cependant été bien différentes des nôtres.

Notes

(1) Cette anecdote est rapportée par Ernst H. Gombrich (1971 : 154). Il existe d'autres versions de cet échange. Voir Matisse, 1972: 163.

(2) Illustrant cette affirmation, N. Goodman rapporte la répartie faite cette fois-ci par Picasso au sujet d'une critique portant sur le portrait de Gertrude Stein effectué de sa main et jugé non ressemblant. Il aurait répondu à sa manière lapidaire : "Aucune importance ; il le deviendra" (1990 : 58).

(3) Parmi ces derniers, outre Gombrich et Goodman, voir également Belting et Freedberg.

(4) En Afrique subsaharienne, là où un tel usage existait autrefois, n'avaient droit à ce que soit réalisée pour eux une effigie, en général de manière posthume, que les grands personnages, rois, reines, chefs et dignitaires.

(5) Une photo de l'une des dernières effigies *ako* figure dans l'ouvrage de Frank Willett, 1971 [1967]. *Ifé, une civilisation africaine*, Editions Jules Tallandier, Collection Jardin des Arts, planche 2, p.34.

(6) Aujourd'hui, au sein des sociétés lagunaires, les hommes influents comme les patrons d'entreprise se font faire des portraits en ciment ou en bois peint, pour eux-mêmes et pour les membres de leur famille, qu'ils placent au bord de la rue principale de leur village en les soumettant à la contemplation de tous lors des festivités annuelles.

(7) Cette coutume, observée dans tout le sud de la zone akan, a été commentée de manière suivie par les Européens : parmi ceux-ci, de Marees en 1602, Bosman en 1705, Rattray au début du XX^e siècle. Pour plus d'informations, voir le texte de Herbert M. Cole et Doran N. Ross, *The Art of Ghana*, 1977, Los Angeles, University of California, Museum of Cultural History : 117-127.

(8) Cf. figure 265 p. 123 de l'ouvrage de H.M.Cole et D.N. Ross (voir note précédente).

(9) Nous rejoignons ici les conclusions de Giordana Charuty au sujet des photographies effectuées au début du siècle dernier par des spirites : "...le portrait photographique ne détient pas sa valeur identificatrice de la technique mise en oeuvre, parce qu'aucune procédure technique ne saurait garantir la ressemblance, c'est-à-dire *instituer* la valeur indicielle du signe photographique. Il y faut des pratiques sociales fondées sur un acte d'autorité politique...". Charuty 1999 : 79. Voir aussi à ce propos Bourdieu 1965 : 108, 109, 113.

(10) Par exemple dans les langues bobo ou bwamou parlées essentiellement au Burkina Faso. Pour le bobo, voir Millogo, 1992.

(11) C'est en effet le rôle des rites funéraires que de rompre les attaches qui unissent ce double au corps du défunt.

(12) L'Europe a nourri des croyances similaires qui composèrent autant de sources d'inspiration pour la littérature romantique, allemande en particulier. Voir à ce sujet *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl*, par Aldabert von Chamisso, un récit paru à Leipzig à la fin des années 1830, relatant l'histoire d'un homme ayant vendu son ombre au diable et qui ouvrit la voie à de nombreux autres de la même veine. Je rejoins par ailleurs les propositions de Louis Millogo dans son analyse de la notion d'image chez les Bobo. Millogo, 1992 : 261-265.

(13) Un des interlocuteurs de l'auteur précise : "Nous ne pensons pas que chaque jumeau a sa contrepartie [*counterpart*] dans le ciel ; ils sont la contrepartie l'un de l'autre" (notre traduction). *Idem*.

(14) Dans un ouvrage consacré à ces statuettes, Philip L. Ravenhill les nomme *vehicles of reverie*. Ravenhill, 1996 : chapitre 6.