



HAL
open science

Figuration, création et esthétique – Ethnographie des pratiques et anthropologie des images

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Figuration, création et esthétique – Ethnographie des pratiques et anthropologie des images. Anthropologie sociale et ethnologie. École des hautes études en sciences sociales, 2011. tel-03503353

HAL Id: tel-03503353

<https://hal.science/tel-03503353>

Submitted on 27 Dec 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.

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Figuration, création et esthétique
Ethnographie des pratiques et anthropologie des
images

Michèle COQUET

Document de synthèse soumis en vue de l'Habilitation à diriger
des recherches

Date de soutenance : 10 décembre 2011

Sommaire

Présentation p. 4

I

De la pratique artistique à l'ethnologie p. 8

Les apprentissages p. 15

Les ateliers p. 15

Bref aperçu d'une longue immersion en sémiologie p. 19

Débuts africanistes p. 32

II

1 – Agriculteurs et métallurgistes : une collaboration révélée par des images p. 37

Eléments de sociologie bwanou p. 41

Rendre visibles différentes formes de contrat social et culturel p. 45

Les corps comme lieux d'inscription d'un espace-temps humanisé p. 54

Cosmologies de la séparation p. 54

La formation du visage p. 59

L'étendue et la durée p. 61

La tortue : un modèle animal pour penser la diachronie p. 66

2 – Effets de ressemblance : du rapport indiciaire des images à la réalité dans quelques sociétés africaines p. 70

Indices, doubles et dédoublement p. 75

L'expression de la filiation par une scénographie des substances p. 86

3 – Voir, sentir, faire et figurer p. 89

Offrir du monde sensible une doublure intelligible p. 92

L'expérience partagée du *faire* p. 98

Expérience sensorielle et création p. 104

Bibliographie p. 112

Curriculum Vitae p. 116

Publications p. 121

Liste des textes figurant dans le dossier de travaux p. 129

Le texte qui suit est composé de deux parties.

La première décrit la trajectoire qui, partant d'études supérieures consacrées à l'art, à son histoire et à sa pratique, et après avoir passé par la sémiotique, m'a portée vers l'anthropologie. Pour ne pas avoir présenté le caractère rectiligne d'un parcours classique en sciences humaines et privilégié des recherches relatives aux arts, un choix qui, au début des années 80, m'attira dans le monde de l'ethnologie un accueil mitigé, cette trajectoire me parut longtemps marquée par un profil polymorphe qui en menaçait la cohérence. La reconstitution des principales étapes de ce parcours montre ici comment je réussis à croiser ces différentes directions. Le récit s'achève par l'évocation de ma rencontre avec les africanistes et leurs travaux relatifs aux expressions graphiques, peu après mon entrée au laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire ».

Le champ dans lequel j'inscrivis dès le départ mes recherches fut celui de l'anthropologie des arts et de l'esthétique. Durant ces mêmes années 80, les études en ce domaine étaient peu développées en France, contrairement à l'Angleterre et aux Etats-Unis où, sous l'impulsion des théories de la communication alors en cours, les publications et les colloques étaient nombreux. *La voie des masques* (1979) de Claude Lévi-Strauss ainsi que les chapitres XIII et XIV de son *Anthropologie structurale* (1958) formaient l'essentiel des textes que nous avons à notre disposition en français, proposant un point de vue anthropologique sur des ouvrages artistiques. Les publications en langue anglaise circulaient peu. Tous ces écrits concernaient surtout les productions des sociétés traditionnelles, non occidentales essentiellement.

Une fois devenue membre à part entière du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire » en 1990, j'y ai dirigé pendant cinq ans (de 1993 à 1998) des ateliers consacrés à des questions d'anthropologie des arts, après avoir fait brièvement partie d'une petite équipe de recherche animée par des collègues de l'ORSTOM et du CNRS, dont les travaux s'inspiraient tour à tour de ceux d'André Leroi-Gourhan ou de Erwin Panofsky. Ma participation au GDR

« Anthropologie, objets et esthétiques » (2000-2007) me permet de poursuivre l'expérience. Aujourd'hui, l'anthropologie des arts et la transdisciplinarité ont pignon sur rue et les atermoiements du passé m'apparaissent d'un autre âge. Mon arrivée, en 2005, dans l'équipe dirigée par Daniel Fabre, le Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), m'a permis d'élargir à nouveau le champ de mes recherches en ne les consacrant plus exclusivement à l'Afrique.

La seconde partie est consacrée à quelques-uns de mes travaux sur l'anthropologie des images, des pratiques de figuration et de création. J'ai choisi d'y reconsidérer des recherches récentes que des publications en cours ou à venir sont destinées à poursuivre et qui me semblaient porteuses de futurs objets d'étude. J'ai constitué trois dossiers : « Agriculteurs et métallurgistes : une collaboration révélée par des images », « Effets de ressemblance : du rapport indiciaire des images à la réalité dans quelques sociétés africaines » et « Voir, sentir, faire et figurer ».

Dans le premier, je reviens sur mes matériaux de terrain africains collectés entre 1981 et 1995 – j'y utilise cependant, par commodité, un présent de narration pour évoquer un passé en grande partie révolu –, sur lesquels j'ai peu publié mais, paradoxalement, beaucoup écrit. Disant cela, je n'évoque pas mon lointain travail de thèse mais les fragments d'un livre plusieurs fois recommencé et que j'ai décidé d'achever. La tradition que j'y décris, le marquage des corps par scarification, n'a plus cours, et la société qui la pratiquait a profondément changé. Différents éléments me poussent cependant à conclure.

Le marquage des corps par scarification avait acquis chez les Bwaba (Burkina Faso), la dimension d'un fait social total : à travers l'acte de marquage et les images qui en résultaient étaient réactualisés puis visuellement exprimés par inscription dans les corps, les fondements économiques, politiques, moraux, religieux et esthétiques de la société bwanou. Bien que ces pratiques aient été communes dans toute l'Afrique subsaharienne et en d'autres régions du monde depuis des temps immémoriaux, elles ont été très peu étudiées (quoique abondamment photographiées pour leur aspect souvent spectaculaire). La plupart des travaux anthropologiques sur le sujet émanent de chercheurs ayant étudié des sociétés océaniques (Alfred Gell, Marilyn Strathern, Nancy Munn, par exemple)

ou amazoniennes. Pour l'Afrique je ne connais, outre quelques articles épars, que le livre de James C. Faris, *Nuba Personal Art* (1972) ; l'analyse de l'auteur, fondée sur la grammaire générative et transformationnelle de Noam Chomsky, rend cependant sa compréhension difficile, et son utilisation à des fins d'information et de comparaison quasi impossible. *Last but not least*, je me sens redevable aux Bwaba de cette part de leur histoire dont, hormis dans la mémoire de quelques-uns, le souvenir s'estompe. Mon livre la leur restituera.

Le texte que je propose ici n'est pas à proprement parler une synthèse de ce que j'ai écrit. J'ai choisi plutôt d'y présenter deux approches : d'un côté, expliquer, par l'examen de quelques-unes de ses fonctions sociales et politiques, comment cette pratique, dans une société agricole ancienne, cimentait et structurait les relations de complémentarité entre métallurgistes et cultivateurs, et ce que les images produites rendaient visibles et/ou lisibles de ces relations ; de l'autre, révéler quelques-unes des représentations mentales et des enjeux symboliques relatifs à ces images des points de vue de leur exécution, de leur composition graphique et de leur iconographie.

Le second dossier est consacré à la notion de ressemblance, catégorie anthropologique « majeure » comme la qualifiait à juste raison Marianne Lemaire (1995) : enracinée dans l'expérience sensible et façonnée par la culture, elle touche aux relations humaines (parenté, amitié, conjugalité), aux comportements et aux pratiques (imitation, apprentissage), à la métaphysique (double, réincarnation, rapports entre vivants et morts, entre réalité tangible et imaginée). Evoquant l'étude comparative des mythes, Claude Lévi-Strauss écrivait : « ...la ressemblance n'existe pas en soi : elle n'est qu'un cas particulier de la différence, celui où la différence tend vers zéro. Mais celle-ci ne s'annule jamais complètement » (1971 : 32). Diverses ethnographies des sociétés africaines montrent comment ces dernières ont élaboré des représentations complexes de cet écart minimal à l'œuvre dans les rapports de ressemblance entre le même et le différent : la large place accordée aux doubles dans les croyances en témoigne. En témoigne également la conception qui s'y est développée des images anthropomorphes. Mon propos concerne plus précisément la ressemblance iconique. La question a été traitée par des historiens et des théoriciens des images

et de l'art occidentaux. Elle se pose aussi, de manière aiguë, pour les images africaines, qu'il s'agisse de statuaire ou de portraits photographiques.

Le troisième dossier présente des travaux plus récents et en cours. J'y fais retour sur les expériences acquises lors de mes premières études artistiques, relatives au façonnement des formes et des matériaux, aux gestes de fabrication et aux sensations, à l'élaboration intellectuelle d'un ouvrage. J'y propose une ethnographie des pratiques de figuration et de création où je convoque un artiste européen du XXe siècle, Picasso, et des enfants. Dans ce dernier cas, l'un des enjeux est de rendre compte de ce que les formes ouvrées à la main doivent à l'expérience sensorielle, comme de la manière dont celle-ci peut, par l'intermédiaire des artefacts, influencer sur l'élaboration des relations qui fondent toute existence sociale.

Le document de synthèse est suivi d'un curriculum vitae, de la liste de mes publications et de la liste des documents joints.

I

De la pratique artistique à l'ethnologie

C'est par l'art que je suis venue à l'ethnologie. Cette expérience artistique sous-tend l'ensemble de mes travaux pour ce qu'elle m'a appris : l'intimité particulière avec la matière de celui qui l'oeuvrant de ses doigts produit des formes ; la différence entre, d'un côté, la pratique elle-même qui engage profondément l'être, sur les plans physique, cognitif, intellectuel et esthétique, et concourt à la construction de sa relation au monde sensible, de l'autre, la description, le commentaire de la forme produite, et sa re-présentation par le discours. L'expérience artistique m'a amenée ainsi à comprendre en quoi la transformation du monde que constitue tout acte d'élaboration plastique pouvait constituer un acte de connaissance.

Je m'engageai dans cette voie au tournant des années 70 et 80. Elle me conduisit à un premier départ pour l'Afrique subsaharienne en 1981 où j'envisageai d'étudier divers types de figuration plastique, dont les marquages corporels. Au cours de ce séjour de neuf mois, je m'initiai à la pratique de l'ethnographie en m'aidant de ce que m'avaient appris quelques grands auteurs dont j'avais lu les textes avant mon départ. Parmi eux, comme pour tant d'autres, de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* et *Race et histoire*, mais aussi, de Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* ainsi que *Afrique noire : la création plastique*, et encore *De la souillure* de Mary Douglas. Jean-Pierre Vernant figurait également dans ce bagage.

A mon retour, diplômée de deux écoles d'art, je décidai de commencer des études d'ethnologie. Je ne considérais pas ce changement d'orientation comme une rupture, mais comme le développement d'une recherche initiée dans la réalisation d'œuvres matérielles (en sculpture, gravure, dessin et photographie), inscrites dans la mouvance des avant-gardes artistiques de la seconde moitié du XXe siècle, et poursuivie dans un ouvrage d'écriture portant sur les conceptions relatives à la représentation figurée dans une société rurale africaine. Il me

semblait que ce que j'avais appris en travaillant les formes et les matières, ne pouvait que me guider dans l'observation et la compréhension de pratiques de création étrangères à ma propre culture. Ma formation de plasticienne avait à mes yeux une fonction légitimante par rapport à l'objet d'étude que je m'étais choisi.

D'autres facteurs m'avaient également permis d'opérer ce passage des études artistiques à l'ethnologie. S'il me fut rendu possible par l'expérience du terrain chez les Bwaba du Burkina Faso, initiée en 1981, la transition fut également facilitée par une certaine similitude des objets considérés par les deux disciplines. Maints travaux artistiques de la seconde moitié du XXe siècle participent largement en effet d'une réflexion anthropologique qui porte sur la culture occidentale, ses conceptions du corps et de l'action, de la matière, des relations à l'espace et au temps, sur son rapport à la nature, ses croyances, la fonction des objets et des images qu'elle produit : ils sont les lieux d'expression d'une hybridation transdisciplinaire.

Les artistes des avant-gardes, des années 60, auxquelles je me référais alors, héritières des expérimentations cubistes, dadaïstes et des travaux de Marcel Duchamp, avaient entériné le refus des modes de représentation du réel tels qu'ils étaient enseignés par la tradition des beaux-arts. Ces artistes, anglo-américains surtout, dont je partageais les intuitions et les interrogations – parmi eux Robert Morris, James Turrell, Joseph Beuys, Richard Long, Robert Smithson, Giuseppe Penone... – menaient une réflexion nouvelle sur les propriétés des matériaux, sur les opérations de fabrication de toute œuvre de l'art, sur les types d'expérience sensible et comportementale et le rapport à l'espace qu'une présence physique instaure, sur la notion d'artefact. Ils se faisaient inventeurs et arpenteurs de lieux invitant les visiteurs de leurs œuvres à repenser le fait d'être corporellement et perceptuellement là et à devenir les agents de leurs dispositifs plastiques. Ils étaient intéressés autant par l'œuvre achevée, le résultat, que par la dynamique des relations dont elle était issue, et par les effets que sa présence provoquait. En cela, ils soutenaient les affirmations de leurs aînés, dont celle de Piet Mondrian, rejetant le sujet au profit de la structure relationnelle induite par la composition des éléments plastiques : « En art pur, il est impossible que le sujet soit une valeur ajoutée : c'est la ligne, la couleur et leurs relations qui doivent faire entrer en jeu le registre entier, sensuel et intellectuel de la vie intérieure... et non le sujet » (Mondrian 1985 : 24).

L'effacement du sujet (entendu comme le thème figuré dans l'œuvre) s'accompagnait d'une réflexion sur l'objet également héritée pour l'essentiel des dadaïstes et des cubistes. Ceux-ci, on s'en souvient, choisirent des objets du quotidien, sans valeur esthétique ou économique particulière, qu'ils intégrèrent tels quels à leurs réalisations ou qu'ils convertirent plus radicalement en œuvres. Ils en « trouvèrent » aussi. André Breton et les surréalistes explorèrent cette pensée de l'objet en recherchant la rencontre surprenante avec la « trouvaille », et ce qui l'accompagne : l'émotion produite par l'heureux effet de coïncidence qu'elle convoque. Libéré de l'emprise mémorielle de ses précédents possédants, l'objet trouvé devenait un objet à prendre, dont les fonctions mêmes pouvaient être redéfinies. Breton, d'une cuillère en bois acquise aux Puces, en fit le soulier de Cendrillon. Appropriation de l'artefact par réinterprétation de ses formes, détournement de ses fonctions originelles et attribution d'usages inédits, récupération et recyclage, composent autant d'opérations auxquelles les artistes du XXe siècle ont constamment recouru.

Nombre de ces artistes anglo-américains ont été marqués, à des degrés divers, par la philosophie pragmatiste de John Dewey et ses écrits sur l'art. On repère cette influence dans les commentaires qu'ils font de leurs travaux et la conception de leurs œuvres. Pour Dewey, il y a nécessité de mettre la pensée au service de l'action dynamique de l'expérience, même la plus modeste ; et la multiplication des expériences permet de connaître de manière toujours plus complète la réalité du monde qui nous entoure. Pour être vues et comprises, nombre d'œuvres des artistes que j'ai évoqués exigent que l'on en fasse l'expérience ; c'est particulièrement vrai d'un Turrell, qui donne masse et consistance « atmosphériques » à la couleur. Toutes matérialisent une continuité qualitative entre l'expérience humaine la plus banale, l'expérience scientifique la plus savante et l'expérience esthétique, paradigme de toute expérience. « Afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, écrit Dewey, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules : la voiture de pompiers passant à toute allure, les machines creusant d'énormes trous dans la terre, la silhouette d'un homme, aussi minuscule qu'une mouche, escaladant la flèche du clocher, les hommes

perchés dans les airs sur des poutrelles, lançant et rattrapant des tiges de métal incandescent. Les sources de l'art dans l'expérience humaine seront connues de celui qui perçoit comment la grâce alerte du joueur de ballon gagne la foule des spectateurs, qui remarque le plaisir que ressent la ménagère en s'occupant de ses plantes, la concentration dont fait preuve son mari en entretenant le gazon devant la maison, l'enthousiasme avec lequel l'homme assis près du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes qui s'élancent et les morceaux de charbon qui se désagrègent » (Dewey 2005 : 23).

L'oeuvre est une réalité qui engage celui qui la regarde et l'éprouve. Le sculpteur Richard Serra ne dit pas autre chose dans un entretien daté de 1973 lorsqu'il affirme que « le point focal de l'art c'est l'expérience de la vie au travers des oeuvres » (Serra 1990 : 27). Celle qu'il propose articule l'espace, le lieu et la pesanteur, mesurés à l'aune des proportions du corps humain. Beuys agit de même à sa manière. Lorsqu'il utilise des plaques de cuivre, de feutre, des blocs de graisse et du miel, il cherche à rendre perceptibles et présentes les qualités de ces matériaux, celles que l'on voit (par leur morphologie), celles que l'on connaît pour les avoir expérimentées par le toucher, celles relatives à leurs propriétés physiques (caractères conductible du cuivre, isolant du feutre et organique de la graisse et du miel, par exemple). Ces artistes conçurent leurs oeuvres comme la matérialisation d'une pensée de l'expérience sensorielle. En conséquence ils travaillèrent des matériaux périssables et fragiles, parfois de nature organique, ne permettant qu'une mise en forme indécise et éphémère, qu'ils soumièrent à l'action du temps ou à l'intervention hasardeuse des visiteurs : verre, caoutchouc, eau, cire, terre et boue, lumière, végétaux... Les processus mêmes de transformation (apparition et disparition, composition et décomposition, formation et déformation, compression et dilatation, liquéfaction et solidification, etc.), de même que les actions nécessitées par la réalisation d'ouvrages aux proportions souvent imposantes, devinrent constitutifs de l'existence et de la définition des oeuvres (le *dripping* de Jackson Pollock). Le principe d'entropie fut invoqué par les artistes du Land Art (Smithson) cherchant à bouleverser les frontières entre forme et matière. On travailla sur les gestes élémentaires, dont certains dressèrent des listes (Serra, Morris) : comme marcher, tracer, serrer, attraper, nouer, plier, déchirer, etc., avant de les enregistrer par la photographie ou le film, une démarche témoignant d'une volonté de capter l'essentiel des modes d'agir

humains. Je ne pense pas que ces artistes aient jamais lu « Les techniques du corps » de Marcel Mauss. Ils n'en ont pas moins exploré avec ardeur, sur un plan plus philosophique que sociologique il est vrai¹, une définition maussienne du corps conçu comme « le premier et le plus naturel objet [...] et moyen technique [s] » de l'homme (Mauss 1980 : 372).

Durant les deux dernières années de mes études en arts plastiques, je m'engageai à mon tour dans des démarches similaires que j'enregistrai par la photographie et la vidéo, explorant, à la suite de ces grands aînés, le triangle interactionnel associant par le truchement d'un corps en mouvement l'*objet* à son *lieu*, ou, dit sur le mode subjectif, l'engagement physique de soi dans une relation aux objets et à l'espace. Je fis miennes leurs propositions plastiques travaillant à construire la *présence* de l'oeuvre en l'installant dans une position de *quasi-sujet* face au spectateur. Je pris le lieu – une pièce fermée, un site antique, un monument, un paysage – comme un espace où inscrire une trace sous la forme de signes donnés par des graphismes, par une sculpture, par des éléments manufacturés assemblés, par les positions, les gestes et les déplacements d'un corps humain.

Les artistes que je viens d'évoquer s'interrogeaient sur ce qui fonde l'humanité de tout artefact ainsi que celle des actes qui le font surgir de la matière informe ; plusieurs d'entre eux (Turrell, Smithson, Pollock...) virent dans les cosmologies amérindiennes ou sibériennes (Beuys) ainsi que dans l'art de ces sociétés non occidentales une possible parenté spirituelle. Leurs travaux s'inscrivaient dans l'orbite des recherches qui, dans ces mêmes années 60 et 70, firent revenir, sur l'avant-scène anthropologique outre-Atlantique (mais aussi sociologique, philosophique, historique...), la question du corps dans l'action. Ce mouvement de retour fut inspiré, entre autre, par la phénoménologie – où le corps est appréhendé comme le lieu de la relation intentionnelle du sujet, percevant et sentant, au monde et à autrui –, la pragmatique – le corps comme instrument d'action et d'interaction avec le monde –, et l'anthropologie – ce que les hommes, selon les sociétés humaines, font de leur corps et à quelles fins. En cette époque comme en d'autres, l'art, du moins ses avant-gardes, semblable à une chambre d'échos, répercutait en leur donnant une forme visible et matérialisée les courants

¹ En ce qui les concerne. D'autres ont eu une approche sociologique presque militante explorant à travers leurs œuvres les questions relatives au genre par exemple.

d'idées qui animaient les sciences de l'homme. Les connexions entre ces différents univers de pensée mériteraient un développement en soi qui n'a pas sa place ici ; j'en mentionnerai quelques-unes au fil des pages. En tant qu'épreuve, pratique et acte de connaissance, l'art constitua ainsi pour moi une introduction aux sciences humaines.

La réhabilitation de la matière par les pratiques artistiques du XXe siècle, jointe à la connaissance personnelle que j'en avais acquise, modelèrent ma sensibilité et furent en partie à l'origine de l'intérêt que je portai, quelques années plus tard, alors que je séjournais chez les Bwaba, à une *chose* qui, avant même que l'on ne m'en parle, m'intrigua par sa configuration lorsque je l'aperçus. Il s'agissait d'un ballot composé de matériaux indéfinissables, maintenus tant bien que mal par des cordes, que recouvrait une épaisse couche de poussière terreuse mêlée de plumes et de croûtes de liquide séché ; la chose ressemblait à un paquet de détrit. La crainte dont il était entouré contribua sans doute à attiser ma curiosité mais ce fut surtout ce qu'il laissait affleurer des principes de sa composition et de son façonnement qui m'évoquèrent des manières de faire observées ailleurs. Ce qui me surprit également, dans un premier temps, fut le contraste entre le pouvoir dont il était investi ainsi que les nombreuses précautions relatives à sa manipulation et, d'autre part, son apparence informe, inachevée, ses contours indéfinissables, sa saleté repoussante, la négligence dans laquelle on semblait le tenir. La complexité structurelle de cet objet n'avait d'égale que celle des usages auquel il était soumis et des récits que l'on développait à son sujet. Je fus attirée par la coalescence du « noble » et de l'« ignoble » que mettait en oeuvre ce ballot de peaux.

Disparate et composite, en transformation continue, chose innommable pour moi parce que ne ressemblant à rien de connu, il m'apparut rapidement comme la condensation matérialisée de ce que les hommes projettent dans leurs artefacts : chacun d'entre eux est un microcosme, un révélateur de la réalité polymorphe, insaisissable et profondément vivante dans laquelle et pour laquelle il est conçu. La fascination que j'éprouvai à son égard nourrit un de mes premiers articles, « L'esthétique du fétiche », publié en 1985 dans un numéro des *Cahiers* du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire », qui traitait des objets « fétiches ». Un an plus tard paraissait le beau texte de Jean Bazin, « Retour aux choses-dieux », consacré à un objet très comparable observé chez les Bambara du

Mali. Je souligne cette contemporanéité en ce qu'elle me paraît révéler une sensibilité à l'égard de ces artefacts propre à l'époque, largement inspirée par les pratiques artistiques du XXe siècle, et diffusée chez les anthropologues étudiant la « vie sociale des choses ». Ainsi, Bazin encore, face à « l'accumulation parfaitement désordonnée d'objets parfaitement hétéroclites » de l'*installation* d'une artiste new-yorkaise, Martha Camarillo. « De chaque objet, pris et regardé isolément, on peut dire ce qu'il est (ou du moins on doit pouvoir le dire au prix de quelque information supplémentaire si besoin est) ; aucun n'est une œuvre d'art contemporain : ce sont des objets ordinaires, quelques spécimens des myriades d'objets dont est peuplée la banalité de notre quotidien, la vulgarité infinie du monde de la marchandise » (2008 : 570). L'analyse de Bazin rappelle qu'anthropologues et artistes partagèrent une réflexion comparable sur l'économie relationnelle qui unit tout artefact, non seulement à ceux qui l'utilisent, mais aussi aux autres objets avec lesquels il est utilisé, et par rapport auxquels il est conçu, des points de vue morphologique, fonctionnel et intellectuel, le réseau de ces relations couvrant une étendue aux frontières floues et mouvantes. Ce que montrent ces interrogations de Barbara Kirshenblatt-Gimblett au sujet de la muséographie des objets du quotidien : « Où l'objet commence-t-il et où finit-il ? [...] Devons-nous exposer la tasse avec la soucoupe, le thé, la crème et le sucre, la cuillère, la nappe et le napperon, la table, la chaise, la carpepe ? » (1991 : 387-388), ou encore les œuvres d'artistes comme Edward Kienholz et Ilya Kabakov qui exposait en 1995 au Centre Georges Pompidou les différentes pièces d'un intérieur soviétique, traces d'usage à l'appui, matelas crevé, affiches de propagande déchirées, crasse et saleté.

La pratique de la sculpture réunit le travail du corps et l'œuvre des mains : en d'autres termes, elle permet la réification d'une pensée plastique qui exige l'engagement du corps entier. Concevoir mentalement et par l'esquisse l'ouvrage futur, en imaginer la mise en forme, prévoir la composition des matériaux en fonction de leurs propriétés physiques et de leur aspect, constitua la partie technique de mon apprentissage. Ce n'était pas la plus difficile. L'autre consista en une initiation à l'histoire des arts moderne et contemporain fondée sur la fréquentation assidue des œuvres des artistes du XXe siècle. Le terme « fréquentation » cerne une démarche, essentielle à tout étudiant aspirant à devenir un jour (peut-être) un artiste. Il s'agissait, avec le secours moins des

analyses des historiens de l'art que des commentaires des artistes eux-mêmes, de se familiariser avec l'œuvre par le regard afin, au terme d'une observation à la fois analytique et critique, d'en acquérir une connaissance réfléchie, souvent rapidement mise à l'épreuve de manière plus ou moins consciente par l'expérimentation personnelle.

Les apprentissages

Les ateliers

Au sortir d'un baccalauréat de lettres classiques, je commençai des études d'arts plastiques et choisis, plutôt que la peinture, la sculpture, la gravure et le dessin. Je m'initiai à diverses techniques, appris à travailler différents matériaux et à produire des formes. Ces études durèrent six années. Six années d'apprentissage durant lesquelles j'appris à produire des œuvres de l'art. Mais que signifie, au juste, « produire des œuvres de l'art » ? L'étendue des expériences que je fis durant cette période ne concerna pas seulement l'acquisition de savoirs technique et artistique. Les premières années, passées à l'Ecole des métiers d'art et des arts appliqués, constituèrent aussi une initiation au « terrain » que j'allais entreprendre plus tard, dans une Afrique rurale que la modernité n'avait encore qu'effleurée. J'en décrirai brièvement le contenu : elles me confrontèrent aux rigueurs du travail manuel (celui de la sculpture) et à une certaine dureté du labeur et de l'effort physiques, ainsi qu'aux contraintes de la position d'apprentie, de sexe féminin de surcroît, dans un cadre d'enseignement où l'antique modèle de la relation maître d'atelier/apprenti régula encore pour une grande part la formation des étudiants. Perdre mon identité féminine en enfilant un bleu de chauffe, manier un verbe canaille, porter des sacs de ciment Lafarge de 50 kg sur l'épaule, une transformation physique qui me fut nécessaire pour affronter des instructeurs qui, pour certains, semblaient sortis tout droit des usines de Billancourt. Ces épreuves s'assortirent de la brusque révélation, à moi qui étais une « littéraire », de l'acuité du ressentiment des « manuels » à l'égard des « intellectuels ». La culture acquise dans les livres ou en famille, et qui me semblait constituer, ainsi qu'à une partie de mes compagnons d'étude, le sésame d'une compréhension du monde et d'autrui, était discréditée dans ce contexte : nous étions priés de la laisser au vestiaire avec les vêtements que nous portions au dehors.

Quand, quelques années plus tard, j'enquêtai auprès des forgerons bwaba qui furent durant tous mes séjours mes hôtes et mes interlocuteurs principaux, je tirai profit de ces expériences. Non seulement je partageai avec eux des savoir-faire, la connaissance des outils et des gestes, les éléments, en somme, d'une technologie commune, faisant ainsi l'expérience des « affinités profondes d'esprit » que crée une pratique technique partagée², j'étais en mesure également d'apprécier l'intensité des tensions sociales qui travaillaient la société bwanou, entre des lignages de cultivateurs, majoritaires en nombre, ayant la gestion foncière et rituelle de la terre, et des lignages d'artisans, prestataires de services indispensables à la survie de la collectivité villageoise mais regardés comme des étrangers. Du point de vue des cultivateurs, maîtres des lieux, seul le travail agricole était moralement noble ; celui des métaux, du bois, du coton, du cuir... était discrédité, chaque corps de métier faisant à son tour l'objet d'une évaluation qualitative propre et intégrée à une stricte hiérarchie, le groupe professionnel des cordonniers étant le plus déprécié. Je fus frappée par le fait que les forgerons, de leur côté, revendiquaient leur statut *d'homines fabri*, d'hommes de métier, détenteurs de savoirs technologiques aussi secrets que ceux des miroitiers, émailleurs, teinturiers et autres maîtres artisans de notre Moyen-Age et de notre Renaissance, en exhibant de façon volontiers ostentatoire les marques que laissaient sur leurs corps leurs activités : lors d'occasions festives, suie, poussière, copeaux de bois, vêtements déchirés tranchaient avec l'apparence soignée des cultivateurs. Une manière d'affirmer, par contraste, la dignité de leur profession, bien supérieure de leur point de vue au travail de la terre.

Côté sculpture, j'appris donc les techniques traditionnelles de modelage, de moulage, la taille du bois et de la pierre, puis la manipulation du ciment et des résines, la forge et la soudure à l'arc ; côté gravure, l'eau-forte, la taille douce, le vernis mou, la gravure sur bois. Je fus confrontée à la rudesse de la matière et à la diversité des matériaux dont j'appris à connaître la réaction et la résistance aux métamorphoses que je tentais de leur imposer. La sculpture est un travail de force

² Je reprends les termes de Pierre Francastel : « [...] les techniques sont ce qui rapproche positivement le plus les uns des autres les hommes de types divers qui forment une société. Non seulement les techniques les rendent, en effet, utilisateurs des mêmes objets, mais elles établissent des affinités profondes d'esprit entre des types d'individus aussi divers que des mathématiciens ou des peintres, des sculpteurs ou des mécaniciens » (1956 : 265).

qui implique un engagement physique proportionnel à la taille des œuvres à réaliser et aux techniques utilisées. Déplacer, soulever, porter, dégrossir, tailler, scier, nouer, emballer/déballer, composent un catalogue non exhaustif des actions laborieuses propres à l'exercice d'un art qui fut longtemps considéré comme étant plus fruste ou plus archaïque que les autres, parce que la part physique, et donc manuelle, de sa pratique semblait y tenir un rôle essentiel. Lorsque je m'exerçais à acquérir ce métier, je subis, sans le savoir et bien des siècles plus tard, les effets du débat théorique mené au XVe siècle par Léonard de Vinci et Leon Battista Alberti (entre autres), débat autant que combat d'ailleurs, destiné à récuser la classification médiévale des arts en arts libéraux et arts mécaniques, et à montrer la prééminence de la peinture, *cosa mentale*, sur la musique, la poésie ou la sculpture, cette dernière étant considérée comme incapable de rendre compte visuellement du spectacle du monde. En témoigne ce portrait édifiant du sculpteur par Léonard : « Le sculpteur fait ses œuvres avec plus d'effort physique que le peintre ; et le peintre les siennes avec plus d'effort intellectuel. Cela se démontre, car le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre, ou de la pierre quelle qu'elle soit, qui dépasse la figure enfermée dans son sein ; ce qui exige un exercice tout mécanique, s'accompagnant de beaucoup de sueur qui se mêle à la poussière et devient une croûte de boue : il a le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger, et il est couvert de petites écailles comme s'il avait neigé sur lui ; son logis est sale et plein d'éclats et de poussière de pierre » (Vinci, 1987 : 98).

Le sculpteur est un artisan, et comme tel un homme dont les mains sont aux prises avec les exigences de la matière dont il porte les stigmates. Ce qui caractérise un atelier de sculpture, c'est en effet un apparent désordre et une relative saleté que provoquent l'accumulation de poussières de bois, de métal, de plâtre, les coulures de graisse (sur les machines), de colles et de résines. S'y amassent tous les restes des opérations de fabrication. On y trouve des pièces finies, des ébauches attendant là, parfois depuis longtemps, d'être achevées, des œuvres en cours, et des rebuts. La terre, afin de demeurer malléable, est emballée de chiffons humides et tachés que l'on asperge régulièrement. Les odeurs y sont fortes, et s'y mêlent, selon les jours, le parfum du bois chauffé par la scie circulaire, les senteurs marécageuses de l'argile que viennent contredire celles de

l'huile rancie imbibant le plâtre avant moulage. Rien n'est figé dans l'atelier, lieu de transformation de la matière bien sûr, mais aussi de l'attente, de l'inachèvement des œuvres en cours.

Entre mes ateliers et celui des forgerons bwaba, je découvris par la suite une communauté de conduites de travail et de représentations, et une autre philosophie de l'objet. Dans la forge, les gestes du travail n'y sont jamais qu'interrompus la durée d'une nuit ou d'une cérémonie : la dispersion des outils et les ébauches posées au sol rappellent que l'atelier est le lieu par excellence de transformation de la matière en forme ouvrée, toujours en cours ou à venir. Seul l'objet achevé n'y a plus sa place. Mais il y laisse des traces qui sont ses restes : le sol de la forge est couvert d'un épais dépôt de copeaux, de scories et de cendres auquel il est interdit de toucher. On ne peut les déplacer ou les jeter au dehors : une forge ne se balaye pas. Y doivent demeurer à jamais les résidus que les opérations de fabrication ont retranchés du bloc de matière encore non formé, bois ou fer, et que le va-et-vient des pieds nus s'emploie à tasser : leur conservation dans l'atelier garantit l'intégrité de l'objet achevé, et depuis longtemps disparu, qui ne saurait être complet ou efficace sans la permanence de ses restes au lieu de sa fabrication, des restes qui en concentreraient l'essence. Je reprends là une réflexion de Roland Barthes sur le déchet qui me semble particulièrement congruente : « L'essence d'un objet a quelque rapport avec son déchet : non pas forcément ce qui reste après qu'on en a usé, mais ce qui est *jeté* hors de l'usage » (1982 : 146).

J'appris également le dessin : dessin d'après nature, rendu des proportions et du volume, des ombres et des lumières, des formes et du mouvement... L'acquisition de cette technique se révéla fort utile lorsque je débutai mes enquêtes. L'étude des compositions scarifiées exigeait en effet que j'en fasse des relevés graphiques et la tâche s'avéra ardue. Inscrites sur des corps vivants et remuants, à l'épiderme souvent altéré par l'âge, parfois d'une grande profusion, je peinais à dupliquer le tracé de ces dessins sur ma feuille de papier format A4 malgré l'extrême patience et gentillesse de mes « modèles » à mon égard. Je fis à cette occasion plus qu'en toute autre l'expérience du pouvoir heuristique du dessin et du principe énoncé par Goethe selon lequel : « Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu ». Car, en tentant de les reproduire, j'en eus une meilleure intelligence. Ce qui m'était apparu de prime abord confus, incohérent et vaguement répétitif, acquit par ce biais clarté et précision. Les règles de

composition se révélèrent à mon entendement et là où je ne voyais que des images semblables, je discernais des singularités et sus bientôt identifier des différences de style. Mes compétences de dessinatrice m'attirèrent une reconnaissance certaine de la part des forgerons, et de leurs femmes en particulier dont l'une des tâches consiste à composer et inciser ces images. Ils apprécièrent mes relevés graphiques où je partageais avec eux une même pratique du dessin. Ils m'assignèrent une place dans leur monde social : c'est ainsi que l'on me donna le nom de l'une de ces femmes graveuses de peau, décédée depuis quelques années, mais dont les œuvres continuaient à vivre sur l'épiderme des uns et des autres et – ce fut un grand honneur pour moi – dont la sûreté de trait rapprochait à leurs yeux ses dessins des miens. Ces relevés me permirent également de faire découvrir à mes « modèles » les images qu'on leur avait incisées sur le corps, découverte encore plus stupéfiante pour les compositions dorsales qu'ils n'avaient jamais pu observer.

Bref aperçu d'une longue immersion en sémiologie

L'année suivant mon premier séjour chez les Bwaba au Burkina Faso, alors Haute-Volta (1981), je m'inscrivis en DEA de linguistique (option sémantique générale) et commençai parallèlement des études d'ethnologie. C'est ainsi que je suivis conjointement les séminaires d'Algirdas-Julien Greimas, mon premier directeur de thèse, à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, et de Michel Cartry à l'Ecole pratique des hautes études, qui m'introduisit dans le laboratoire qu'il dirigeait alors, « Systèmes de pensée en Afrique noire », auquel je fus intégrée quelques années plus tard. Cartry devint, après le décès de Greimas, mon second directeur de thèse.

Quelques mois passés à la bibliothèque du musée de l'Homme avant mon départ, à étudier la documentation écrite et photographique relative aux scarifications corporelles confirmèrent mes intentions initiales : mener une enquête sur ce mode d'expression graphique par incision de l'épiderme dont je réalisais qu'il avait été très communément utilisé dans toute l'Afrique subsaharienne jusqu'aux années 60 au moins. Contre toute attente, je découvris que les recherches les concernant étaient anciennes, fragmentaires et qu'elles émanaient pour la majorité de médecins, passionnés d'une anthropologie physique d'un autre âge, pour laquelle ces pratiques relevaient moins de faits de culture que

de nature. Le choix d'un tel objet avait été, là encore, encouragé par mes études antérieures où, portée par la même vague primitiviste que les maîtres dont je suivais les traces – Paul Klee, Joan Miro ou Cy Twombly par exemple –, j'avais eu recours dans mes productions plastiques à des motifs graphiques comparables, largement inspirés de ceux que l'on observe dans les arts populaires, européens et exotiques. Ces artistes s'étaient constitués des vocabulaires de motifs dont la signification résidait cependant plus dans les jeux d'élaboration formelle auxquels ils procédaient d'une toile à l'autre que dans la projection d'un quelconque contenu sémantique.

Durant presque dix ans, mes études et mes recherches embrassèrent une double perspective, anthropologique et sémiologique – sémiotique plus exactement – la seconde se fermant progressivement au fur et à mesure que la première prenait de l'ampleur. En 1982, doctorante, j'entrais dans le Groupe de recherches sémio-linguistiques dirigé par Greimas et je pénétrais, sans trop savoir où je mettais les pieds, dans l'univers de la sémantique structurale. Durant ces années, le paysage intellectuel où j'évoluais fut marqué de la forte empreinte de la sémiotique greimassienne ; par son truchement, je m'initiais à l'histoire du structuralisme, en linguistique puis en anthropologie.

Née des concepts forgés par Ferdinand de Saussure, puis par l'un des fondateurs du Cercle de Copenhague, Louis Hjelmslev, cette sémiotique (il en existe d'autres) avait pour projet d'établir une théorie générale, à la fois structurale et générative, de « toutes les formes et de toutes les manifestations de la signification » appréhendées comme des énoncés, autonomes et autoréférentiels³. De ce point de vue, elle reprenait à son compte le postulat saussurien affirmant que « la langue doit être envisagée en elle-même et pour elle-même », ou bien encore qu'elle est « un système qui ne connaît que son ordre propre » ; elle prêchait un anhistoricisme sans appel et refusait tout droit d'existence au sujet. Les corpus analysés, qui servaient de modèles aux étudiants, étaient adaptés à ces exigences, selon la règle édictée par Barthes : « le corpus doit éliminer au maximum les éléments diachroniques ; il doit coïncider avec un état du système, une coupe de l'histoire » (dans *L'aventure sémiologique*, cité par

³ Greimas 1968 : 3. Rappelons qu'à la différence de la sémiotique, la sémiologie opérait dans le cadre d'une théorie de la communication en étudiant les systèmes de signes au sein de la vie sociale.

Dosse 1991 : 256). Malgré quelques entorses faites à l'orthodoxie par certains membres du groupe, la théorie sémiotique qu'avait élaborée Greimas obéissait à une tradition formaliste rigoureuse, ancrée dans la logique et les mathématiques. J'appris à jongler avec les termes et les concepts d'un métalangage fort sophistiqué. Je retirais un plaisir certain du sentiment que j'éprouvais de pouvoir rendre compte, par leur intermédiaire, de ce qui m'était présenté comme les règles structurales d'élaboration d'une signification inhérente aux objets que j'étudiais. Je tirais bénéfice, avant même d'en avoir *conscience* (aucune approche épistémologique de la discipline n'était proposée aux étudiants), de ce que la phonologie structurale avait enseigné à la sémiotique comme à l'anthropologie, passant « de l'étude des phénomènes linguistiques *conscients* à celle de leur infrastructure *inconsciente* », refusant « de traiter les *termes* comme des entités indépendantes, prenant au contraire comme base de son analyse les *relations* entre les termes », introduisant « la notion de *système* » (Lévi-Strauss, 1958 : 40).

D'ambition universaliste, la sémiotique greimassienne des années 80 étendait les catégories analytiques de la linguistique structurale à la littérature écrite et orale, aux pratiques discursives (verbales et non verbales), à la proxémique, à la musique, à l'architecture, aux images,...; elle postulait que les expressions plastiques, en tant que « langages » produisant du sens, devaient être étudiées avec les mêmes outils que la langue naturelle. Mes ensembles graphiques se prêtèrent parfaitement à l'exercice, ou du moins m'efforçais-je à ce qu'il en soit ainsi. J'ai depuis compris que mes travaux sur les expressions plastiques, que je plaçais sous l'autorité de la théorie greimassienne, s'inscrivaient dans une perspective d'analyse amarrée aux recherches menées au siècle précédent, et dont l'analyse sémiotique avait hérité. Cherchant à montrer que la structure morphologique de l'image obéit à un paradigme systémique, celles-ci portaient essentiellement sur le décor et l'ornement, considérant que leur composition obéissait à une « grammaire » articulant des éléments formels et/ou chromatiques organisés en un réseau relationnel.

L'image y était saisie à la manière d'un « énoncé », d'un ensemble clos, composé d'unités élémentaires organisées en un réseau de relations. Le terme d'« énoncé » n'apparaissait pas alors au sens que lui donna plus tard la linguistique. Mais l'application à l'image de principes formels d'analyse ouvrit la voie à une méthode interprétative qui vint à maturité dans les années 50 et 60

après que la linguistique a été érigée en « discipline pilote »⁴. J'ai évoqué quelques-unes des conditions épistémologiques de cette fermentation dans un texte publié en 2006 sur lequel je reviens dans les lignes qui suivent, « L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation ».

La seconde moitié du XIXe siècle voit naître les premiers travaux de sémantique et la phonétique connaît des développements importants. Se manifeste un intérêt croissant pour les formes dialectales, la linguistique comparée et l'étude généalogique des langues. En 1916, le cours de linguistique générale de F. de Saussure est publié, qui énonce les principes d'une étude scientifique des règles et des fonctions universelles des langues : y figurent les notions de « signe » et de « système », annonçant celle, encore à venir dans ce contexte, de « structure ». Le terme, et la notion qu'il recouvre, est couramment utilisé en architecture. Et c'est un architecte et théoricien de l'architecture, Gottfried Semper, qui propose, lors de conférences prononcées dans les années 1850, une théorie des formes s'appuyant sur l'étude des architectures antiques et médiévales, plaçant l'art textile – et ses composantes structurelles, nœud et maille – à l'origine de tous les autres. Il y décrit le processus artistique propre à l'architecture : celui d'une mutation de matériaux naturels et informes en formes régulières par la taille et le modelage, où tant chacun des éléments 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 » (Semper, 1985 : 62.). Il définit alors une « structure » élémentaire et universelle de l'architecture articulant quatre termes, le foyer tout d'abord, puis le mur, le toit et la terrasse.

De quels bénéfices, émanant de la linguistique, aurait été tributaire l'analyse des images au tournant du XIXe et du XXe siècle ? Il semblerait que sous l'influence conjointe de courants intellectuels et scientifiques, dont je ne peux restituer ici l'ampleur et la complexité, 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. Une rencontre que pointe Hubert Damisch dans sa remarquable préface au livre

⁴ J'emprunte cette expression à François Dosse (1991 : 35).

d'Aloïs Riegl, *Questions de style - Fondements d'une histoire de l'ornementation*, publié en 1883.

Dans cet ouvrage, 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 mène conjointement son analyse dans une perspective systématique et diachronique. Comme le souligne Damisch, l'attention des spécialistes russes du langage, et celle des fondateurs de la linguistique structurale a été retenue par les écrits de Riegl (Damisch 1992 : X) ; 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 œuvre ; en atteste le titre de cet ouvrage ultérieur, *Grammaire historique des arts plastiques - Volonté artistique et vision du monde*. 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 *Grammaire de l'ornement* par Owen Jones, en 1891, une *Grammaire du lotus* par William H. Goodyear... On serait tenté de dire que le terme de « grammaire » eut alors un égal succès, dans les intitulés, à celui que connut, par la suite, à partir des années 1920, celui de « langage ». Le général archéologue, Augustus L. Pitt-Rivers, procédant à l'étude morphologique des objets en les classant en séquences évolutives, recourut aux deux notions, suivant cette intuition que les formes des objets réfléchissent des idées : « En étudiant la grammaire des objets, nous pouvons apprendre à conjuguer leur langage » écrit-il en 1874 (Severi 2003 : 94).

Nombre de ces savants tentèrent d'appliquer à l'ornement, fruit d'un « procès d'abstraction ou d'idéalisation par le moyen de lignes » (Damisch 1992 : XIII), les principes de sélection observés dans la nature, et à découvrir les lois internes et structurelles de son développement (Goldwater 1988 : 35). Cette conception « relativiste » de l'analyse formelle et stylistique se retrouve dans certaines des études menées au début du XXe siècle. Jurgis Baltrušaitis, dans la conclusion de sa thèse éditée en 1931, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, livre ce passage étonnant où il pointe l'agencement structural de ses éléments plastiques : « Ce n'est pas l'improvisation spontanée ou un pur

caprice de poète qui fait naître cette 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 » (Baltrusaitis, 1931 : 363).

Cependant, dans les approches de l'image qui virent le jour durant cette longue période (plus d'un demi siècle sépare les travaux de G. Semper de ceux de J. Baltrusaitis), une référence explicite aux analyses morphologiques de la langue ne semble pas avoir été sollicitée, même si la formation de certains des auteurs cités comprenait des études linguistiques. Dans un article où il commente les conceptions développées au XIXe siècle sur la transmission des idées par les formes, Carlo Severi rappelle que, à l'inverse des images (ou des objets) dont la matérialité serait un facteur de stabilité, la langue, lorsqu'elle n'est pas écrite, y est fréquemment présentée comme un outil moins performant, parce que sujette à de constantes variations (Severi 2003 : 3). Le projet linguistique saussurien prit le contre-pied de ces positions.

En stipulant que la signification des représentations visuelles est le produit, comme dans tout langage, du procès unissant le signifiant au signifié, ou l'expression au contenu, la théorie greimassienne entérinait cette définition textuelle des images, à laquelle l'anthropologie recourait également. A partir de ces mêmes années 50 et 60, l'influence du modèle linguistique conduisit les spécialistes des images, qu'elles soient ou non occidentales, à user communément à leur égard de la notion de « langage », et à avoir recours, pour décrire leurs composants, à une terminologie de circonstance : on parle de « vocabulaire », de « syntaxe », de « formant », d'« icône », de « signe »... Ces emprunts contribuèrent à couler l'image dans le moule de la langue, tant il est vrai

qu'élargir, d'un champ donné à un autre, l'usage des termes et des concepts qui leur sont afférents, transforme le regard que l'on porte sur ce dernier. Les artistes eux-mêmes furent touchés par l'exubérance sémiologique. C'est ainsi que l'art conceptuel américain chercha à déconstruire l'objet en le présentant comme un « texte » aux signifiants multiples. L'exemple le plus connu du grand public est l'œuvre de Joseph Kosuth intitulée *Une et trois chaises* (1965), où se côtoient une chaise pliante en bois, une photographie de la même chaise, et l'agrandissement photographique d'une définition du mot « chaise » extraite d'un dictionnaire.

L'analyse sémiotique des représentations figurées exigeait une saisie relationnelle des traits de l'expression – formes, couleurs, matières, proportions, agencement...– et des traits du contenu – l'interprétation sémantique –, et une compréhension de leur mode d'articulation. La sémiotique plastique (tel est son nom) que nous pratiquions, associait fort heureusement au métalangage greimassien inspiré des mathématiques et de la logique, une approche intuitive et ludique qui devait beaucoup au projet de sémiologie des images proposé par Barthes dans ses *Mythologies* (1957).

En 1999, parut un recueil posthume d'articles de Gell, *The Art of Anthropology – Essays and Diagrams*, qu'il accompagna de commentaires recueillis peu avant son décès par l'éditeur de l'ouvrage, Eric Hirsch. Gell y évoque, dans la présentation d'un texte désormais célèbre, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », ses années 60 où, jeune diplômé, immergé dans l'« anthropologie sémiotique », il fut confronté à l'influence de Barthes et à la conception selon laquelle les objets, qu'ils soient d'art ou pas, pouvaient être traités comme des textes ; ou bien selon laquelle, en raison de leur existence physique et de leur matérialité, ils offraient une voie d'accès au sens (*meaning*) plus solide que le langage, évanescent par définition, la notion de « sens » étant entendue dans son acception sémiologique comme ce qui permet de communiquer. « The Technology of Enchantment... » est, selon son auteur, un texte où il s'émancipe des modèles socio-linguistiques, ou sémiotiques, d'analyse du sens au profit d'une vue plus psychologique, non-linguistique du vertige religieux (« in favour of a more psychological, non-linguistic view of religious vertigo ») pour mettre en relief l'efficacité cognitive des objets : « I do not think that meaning is an essential property possessed by works of art » ((Gell 1999 : 17-18).

La position théorique de Gell est sans concession : en revendiquant une opposition forte au dogme sémiologique dont il exclut les principes, il est tenté d'en soutenir un autre, le dogme « cognitiviste ». Ayant été soumise aux mêmes pressions, j'en comprends les raisons. Il s'agit cependant d'une posture de réaction aux accents presque militants. Gell était parfaitement conscient que les images et ce qu'il nomme non sans ambiguïté les « objets d'art » peuvent être fortement investies de « signification », au sens sémiologique du terme, par leurs concepteurs et utilisateurs. Dans la publication mentionnée précédemment (Coquet 2006), prenant le contre-pied de cette posture, je reviens sur les possibilités heuristiques d'une analyse qui articule les propriétés formelles et structurelles de l'image à la sémantique.

Les textes que j'écrivis entre 1982 et 1993 sont ainsi marqués, à des degrés divers, par la sémiologie et la sémiotique greimassienne. Ma thèse, *Le soleil mangé. Du langage des formes et des matières dans une société sans écriture, les Bwaba du Burkina Faso*, soutenue en 1994, suivait cette inflexion, perceptible dans son intitulé. J'y considérais les formes et les matières qui donnent corps aux images et aux objets, comme des éléments signifiants constitutifs d'un langage. L'analyse de ce langage plastique, menée auprès des artisans bwaba, a souffert de la difficulté que j'éprouvai au cours de sa rédaction à joindre deux points de vue antithétiques, l'un sémiotique et l'autre anthropologique, le premier niant ce sur quoi le second fonde sa légitimité : la dimension sociale et individuelle de toutes ces actions et productions humaines placées dans l'histoire, alors que le premier demeure en partie prisonnier de son postulat formaliste. « Le formalisme anéantit son objet », écrit Lévi-Strauss dans sa critique de l'ouvrage de Vladimir Propp, *La morphologie du conte* (Lévi-Strauss 1973 : 159), à qui la sémiotique greimassienne a beaucoup emprunté. Reconnaisant l'indiscutable intérêt de la méthode, il précise : « Avant le formalisme, nous ignorions sans doute ce que ces contes avaient en commun. Après lui, nous sommes privés de tout moyen de comprendre en quoi ils diffèrent. On a bien passé du concret à l'abstrait, mais on ne peut plus redescendre de l'abstrait au concret » (*Ibidem*).

Je reviens maintenant sur un des textes que j'ai publié en 1983 dans le bulletin *Actes sémiotiques – Documents* qu'éditait le Groupe de recherches sémiolinguistiques et l'EHESS. J'y vois aujourd'hui le témoignage d'un goût prononcé pour les approches formalistes. Il ne me fut pas inculqué par la théorie, mais par

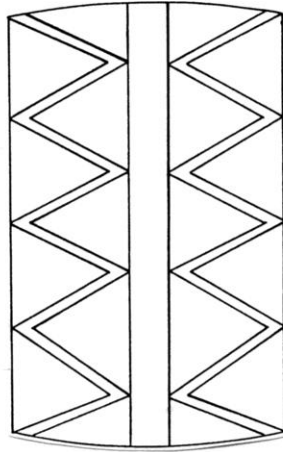
l'expérience acquise au cours de mes années d'apprentissage artistique ; elle m'avait permis d'appréhender la pratique de création d'objets comme de la pensée en acte.

Mon étude portait sur un objet de 3 cm x 2 cm environ, à l'ornementation fort modeste mais à la fonction éminente. Il s'agissait de la petite plaque de fer forgé, rectangulaire, aux deux extrémités coupantes (les plus étroites), avec laquelle les Bwaba incisaient les scarifications corporelles. La simplicité même de son décor m'intrigua. Le graveur l'avait-il composé selon son bon plaisir, sans tenir compte ni de la forme ni de la fonction de l'objet, ou, au contraire, l'avait-il tracé de manière à soutenir graphiquement l'une et l'autre ? J'entrepris de résoudre l'énigme en analysant l'ensemble des relations associant terme à terme les motifs entre eux d'une part, de l'autre, chaque motif à la position qu'il occupe dans le rectangle de la lame. Le résultat fut à la hauteur de mes espérances. J'avais déconstruit l'agencement que formait l'association des graphismes avec les propriétés de leur support et j'avais réussi à en extraire la relation sémantique nodale. Voici le détail de ce travail.

Le décor consiste en deux lignes parallèles traversant longitudinalement par son milieu la surface du rectangle ; elles forment un axe médian de part et d'autre duquel se développe dans la même direction une double ligne brisée qui prend alternativement appui sur chacune des deux lignes parallèles au centre et sur les bords mêmes de la lame, à gauche et à droite. Tout lignage bwanou possédait un jeu de ces lames ornées de motifs distinctifs, fabriquées et manipulées par les seuls forgerons ; leur agencement forme une composition emblématique permettant de les différencier. La description que ces derniers me donnèrent est la suivante.

Ils rapportaient la forme rectangulaire de l'instrument à celle de la section de tronc d'arbre enfoncé verticalement dans le sol de la forge, tronc dans lequel une enclume est fichée. Les deux lignes parallèles centrales figurent le trou dans lequel est planté le tronc, qui peut atteindre une profondeur de trois mètres ; la double ligne brisée dessine à la fois le chemin suivi par les défunts pour rejoindre le monde des morts, et la silhouette crénelée de collines cachant en leurs flancs des gisements de minerai.

Lame à scarifier :
l'objet et son dessin
(Relevé des dessins réalisé en 1981)



La disposition des motifs reproduit ainsi le plan élémentaire d'un territoire culturel, très similaire dans son principe de composition aux images scarifiées sur les torsos ; ce territoire comporte en son centre un trou, dans lequel a été introduit un long tronc d'arbre supportant une enclume, tout à la fois outil de travail et autel sacrificiel et, à sa périphérie, une chaîne montueuse pourvoyeuse de minerai. Je n'entrerai pas plus avant ici dans les détails d'une interprétation qui appellerait de plus amples développements, par ailleurs exposés dans ma thèse. Je tiens seulement à souligner la valeur heuristique d'une technique d'analyse, propre à dénouer un nœud de relations qui articulent des éléments formels à leur interprétation, lorsque celle-ci est appliquée à des images, figuratives ou non, conçues par leurs créateurs pour contenir une efficacité sémantique optimale. L'analyse me permet, non de découvrir les arcanes de l'agencement de ces relations, car cette découverte aurait certainement pu advenir par d'autres voies, mais de révéler d'emblée les propriétés signifiantes de la structure de l'image.

La description des forgerons laissait apparaître une équivalence morphologique et sémantique, indépendante des proportions respectives des deux objets, entre l'énorme tronc enterré verticalement et la petite lame de fer. La forme rectangulaire de celle-ci reproduit la silhouette de celui-là et mes commentateurs donnaient le *même nom* au tronc et à la lame. Conformément à la disposition qui est la leur dans l'espace réel de l'atelier, le trou dans lequel est planté le tronc – les deux lignes parallèles –, et le tronc lui-même – le rectangle de la lame – sont représentés pour être « lus » verticalement ; c'est de cette manière que les dessins font sens lorsque l'instrument est saisi par les doigts à l'instant où il est utilisé pour scarifier la peau : une action tout ensemble pratique et symbolique. Cependant l'interprétation de ces deux motifs révèle que leur disposition graphique inverse la relation réelle entre le tronc et le trou, sous le rapport contenant/contenu : la conformation générale de la lame est une figuration du tronc, alors que l'axe médian des deux lignes parallèles représente le trou dans lequel est planté le tronc. Cette inversion graphique des positions a une explication qu'une connaissance de l'économie symbolique de la forge permet de saisir.

Le tronc d'arbre, indissociable du trou qui le contient, est enfoncé dans la terre du sol de l'atelier. Le monde souterrain est le domaine des morts. Lorsque les forgerons utilisent l'extrémité émergée du tronc d'arbre et l'enclume qui y est plantée comme autel, ils activent la fonction conjonctive du dispositif : le sang de tout ce qui meurt sur l'enclume et le bois du tronc est destiné à l'autre monde et est censé emprunter cette voie verticale conduisant chez les morts. La petite lame de fer, au moment où la forgeronne entaille une peau et fait couler le sang intervient, elle aussi, comme un instrument permettant de joindre le monde des vivants à celui des morts du lignage, auxquels le sang est destiné. La fusion des formes – l'ensemble du rectangle de métal métallique de la lame reproduisant la forme du tronc de l'arbre – traduirait ainsi la symétrie des rôles entre le tronc et la lame. Il n'est pas certain que mes interlocuteurs aient eu conscience de la portée sémantique de cette inversion du rapport entre trou et tronc dans le décor de la lame. Quoiqu'il en soit, les instruments d'analyse que j'avais utilisés m'avaient permis d'isoler son « infrastructure *inconsciente* ». La méthodologie employée était adaptée à son objet.

Le décor de ce petit objet présentait une autre particularité. La fonction conjonctive entre vivants et morts, assurée par l'instrument lorsqu'il est utilisé, est, de surcroît, explicitement signifiée par le motif dédoublé du zigzag. Outre les collines ferrugineuses, celui-ci figure le chemin que prennent les défunts pour rejoindre le monde des morts (et parfois pour en revenir). Il est au demeurant très fréquemment tracé sur les objets rituels et les corps. Aucun élément graphique qui marquerait les bords du rectangle de la lame ne vient l'arrêter ou l'encadrer ; la figuration du chemin est contrainte, de bout en bout, dans son expansion, par les limites matérielles de l'objet même. Quels que soient en fait les supports sur lesquels il apparaît (dont la peau), ce zigzag n'est jamais ceint d'aucune bordure. Manière, peut-être, de rendre visible le désir de l'existence d'un lieu à jamais uni au monde des vivants où seraient assemblés les défunts.

Quelques années plus tard, à l'occasion du colloque *Lisières et bordures* (organisé en 1996 par l'Association Française pour l'Etude du Textile, AFET), j'ai présenté l'étude d'une autre composition plastique. Je reconsidérais là la notion de bordure, à la lumière des propositions des anthropologues, historiens et théoriciens de l'art⁵ de la période évoquée précédemment – le demi-siècle qui va de la fin du XIXe au début du XXe siècle. Comprendre les principes organisationnels et cognitifs qui sont au fondement de la composition des images motivait leur intérêt pour ce fréquent marquage visuel du bord des artefacts. Cette attitude m'apparaissait comme une préfiguration de ce que m'avait enseigné la pratique de l'analyse sémantique selon Greimas : il existe, dans tout « langage », une sorte de structure élémentaire de la signification.

Franz Boas voyait dans l'universalité de la bordure une réponse tant à des exigences techniques – camoufler la lisière d'un objet où demeurent visibles les opérations de finissage, par exemple – que décoratives et donc esthétiques (Boas 2003 : 85-88). A la suite de Riegl, dont il connaissait bien les travaux, Boas considérait qu'il existe une relation intime entre la technique et le sentiment de la forme, ou le plaisir – notion qui revient souvent dans son argumentation – que procure la production de la beauté (*Idem* : 41). En dernier ressort, l'ornementation des bords avait donc pour raison ultime une impulsion esthétique

⁵ J'ai déjà cité *The Grammar of Ornament* de Owen Jones (1868) et *Questions de style-Fondements d'une histoire de l'ornementation* de Aloïs Riegl (1893). Il y eut aussi *The Evolution of Decorative Art* de Henry Balfour (1893).

qui pousse à mettre en valeur la forme des objets à laquelle, précisait-il, sont toujours associées des idées (*Idem* : 88). Plus récemment, Ernst Gombrich a interprété le large recours aux motifs de bordure comme l'expression d'une intention de constituer, ou de souligner, un ordre visuel dans la réalisation duquel s'est exprimé un évident plaisir esthétique. Attentif à toujours comparer les réalisations savantes aux plus ordinaires, Gombrich souligne qu'un tel souci de finition intervient dans les actes de création en apparence les plus modestes, comme celui qui consiste pour la cuisinière à orner le pourtour de son gâteau d'une appétissante frise de cerises⁶.

Les multiples effets de sens qu'induit une bordure – camouflage de la lisière, esthétique de la finition, instauration d'un cadre de lecture mettant en valeur la partie intérieure, opposition entre un centre et une périphérie, inscription d'une limite créant une frontière, visuellement accentuée, entre ce qui relève de l'objet en tant que totalité concrète et ce qui est en dehors de lui,... – n'ont pas échappé aux tisserands africains. Qu'elles soient tissées, brodées, peintes ou teintées..., les bordures se rencontrent fréquemment à chaque extrémité de la chaîne de l'étoffe, soulignant ou annonçant visuellement les confins de l'étendue que constitue toute pièce textile. Dans certains cas, elles l'encadrent entièrement. Dans d'autres, elles sont absentes. Je recourus de nouveau à une approche « sémiotisée » de la structure formelle de l'image, en l'occurrence une longue couverture rectangulaire en laine et coton, appelée *khasa*, fabriquée et utilisée par les Peul du Mali. J'y montrais que les représentations relatives aux différents éléments du décor pouvaient être déterminantes pour inciter l'artisan à introduire, ou non, un élément de bordure.

Détaillons cet exemple. Le tisserand débute son ouvrage par une ligne horizontale de dessins à dominante noire suivie d'un bandeau parallèle ocre. Viennent ensuite d'autres motifs dispersés sur le fond blanc de la couverture. A l'autre bout de la pièce, ne figure aucun bandeau et le dernier motif demeure incomplet comme si l'artisan avait laissé son métier sans se soucier de finir son travail. Au fur et à mesure de la fabrication de l'étoffe, le tisserand crée ainsi un espace délimité latéralement, là où sont tendus les derniers fils de chaîne à gauche

⁶ Gombrich, 1979, chapitre 6.

et à droite, mais ouvert à l'extrémité supérieure où la chaîne continue, lestée au loin avec des pierres.

Comme dans le cas de la lame de métal, il revient à l'artisan de produire une glose relative aux motifs qu'il intègre à son décor en fonction du destinataire de l'objet : les tisserands ne sont pas des éleveurs. Travaillant à leur service, à l'instar des forgerons oeuvrant pour les agriculteurs, ils connaissent cependant leur clientèle. Les différentes traditions pastorales et les histoires des lignages de la région où ils vendent leurs tissus leur sont familières. Chaque pièce textile est ainsi conçue pour un acheteur particulier.

Le motif de départ de cette couverture porte le nom de « mère de la *khasa* ». Les dessins obtenus avec du fil noir qui le composent partiellement sont plus précisément décrits comme les éléments d'une bouche et d'entrailles féminines. Deux thèmes iconographiques sont invoqués par les tisserands. L'un intéresse l'ensemble du décor et suggère l'inscription d'un territoire, celui où vivent les Peul, comprenant les enclos familiaux, les chemins qui le parcourent et les monticules émergés de la saison des pluies où hommes et bêtes se rassemblent ; l'autre évoque une origine mythique de ce territoire à travers la description des parties génésiques d'un corps féminin. De même que l'ensemble de motifs appelé « mère de la *khasa* » est ce par quoi le tisserand marque visuellement le commencement de son ouvrage, de même ce qu'il figure, bouche et entrailles féminines, désigne la matrice d'où serait issu le territoire que les nomades et leurs troupeaux parcourent, ouvert au mouvement et à la multiplication des hommes et des bêtes, c'est-à-dire au vaste horizon du monde lui-même. Les motifs composant la bordure limitent moins qu'ils n'ouvrent sur l'étendue d'un tissu conçu pour être à l'image d'un espace idéalement infini (Coquet 2000).

Débuts africanistes

Les premiers travaux d'ethnologie en lesquels je trouvais un écho de l'intérêt que je portais aux représentations graphiques et plastiques des Bwaba furent ceux d'africanistes de l'école française d'anthropologie religieuse, parmi lesquels Marcel Griaule et Germaine Dieterlen. Le fait que je me formais à l'africanisme au sein du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire » dirigé par Cartry et qu'avait contribué à fonder Dieterlen en est la raison principale. Lorsque j'y fus admise, « Germaine » y siégeait toujours, tour à tour

impériale et minaudière. Pour elle, la question des représentations matérialisées, et des graphismes en particulier, était close : tout avait été écrit sur le sujet par Griaule et ses collaborateurs, dont elle-même. Elle m'en avertit sans délai.

« Sémio-bricoleurs » avant l'heure⁷ lorsqu'ils considèrent des objets ou des expressions graphiques, usant d'un vocabulaire d'inspiration saussurienne – système, signe, graphies, ... –, ils traquaient dans les figurations des Dogon, des Bambara, des Bozo, des Kurumba..., l'expression visuelle d'un sens caché, susceptible de leur donner la clef d'interprétation des manières de faire et de penser des peuples qu'ils étudiaient. L'analyse des différents points de vue selon lesquels Griaule envisagea ce qu'il nomma les « signes » graphiques soudanais reste, à ma connaissance, à faire ; de même que celle de leur ascendant sur les travaux des ethnologues africanistes dans ce domaine, analyse par ailleurs complexe à mener, tant les influences dont elle garde trace sont nombreuses et protéiformes.

Notons au passage que l'ethnographie des pratiques graphiques africaines a été ensuite négligée. Il n'est pas vain par ailleurs de rappeler que leurs travaux s'inscrivirent en partie, de manière très peu orthodoxe il est vrai et sans doute par un effet d'entraînement, dans le paysage sémiologique des années 50 et 60. C'est comme cela en tout cas que je les perçus à l'époque : les indices d'une telle parenté existaient. Je les repérai par exemple dans le livre d'hommage à Germaine Dieterlen, *Systèmes de signes*, paru en 1978. Il comprenait d'ailleurs un texte de Greimas (mais aussi de Lévi-Strauss) écrit en collaboration avec Joseph Courtés.

Evoquons brièvement certains aspects de cette teinture sémiologique des travaux africanistes de l'école française. Dans *Blasons totémiques des Dogon* qu'il publia en 1937⁸, Griaule qualifiait leurs compositions graphiques de « début d'écriture ». Il reprit plus tard cette idée, en stipulant une « primauté » ou une « souveraineté » originelles du motif graphique sur l'écriture (Griaule 1951 : 5) ;

⁷ Disons : avant la mode sémiologique. Griaule publie en 1933 *Silhouettes et graffiti abyssins*.

⁸ On peut supposer que cet article a été pour partie inspiré par les réflexions de Arnold Van Gennep sur les marques de propriété, publiées trente ans auparavant, en 1905, dans les *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* sous le titre « Notes sur l'héraldisation de la marque de propriété et les origines du blason ». En 1963, Cl. Lévi-Strauss et Nicole Belmont remettaient sur le métier les questions de la fonction, de la formation et de la transmission de ces signes graphiques à usages singuliers (« Marques de propriété dans deux tribus sud-américaines », *L'Homme*, 3 : 102-108).

celui-là, à l'inverse de celle-ci, étant pourvu d'une capacité connotative illimitée puisqu'il peut condenser, en quelques traits tracés d'un seul geste, un nombre infini de contenus sémantiques (*Idem* : 4-5). En 1972, Dieterlen et Youssouf Cissé réaffirmèrent ce principe dans *Les fondements de la société d'initiation du Komo*, en qualifiant les motifs graphiques utilisés par les initiés de « prolégomènes du mythe ».

L'expression de la fascination que Griaule éprouvait à l'égard de ces « signes » trouve son point d'orgue dans *Le renard pâle*, un ouvrage que paracheva Dieterlen, édité neuf ans après sa mort en 1965. Il demeure difficile aujourd'hui, en l'absence d'enquête complémentaire, de faire le départ entre ce qui, dans les reproductions et les interprétations proposées au lecteur, serait l'œuvre des Dogon eux-mêmes, ou du moins de quelques-uns d'entre eux, et ce qui relèverait de reconstructions nées de l'esprit inventif des auteurs. L'ouvrage fut édité au plein essor de la sémiologie⁹ mais après le prélude que constituèrent *Signes graphiques soudanais* (1951). Il fut suivi d'autres travaux s'inscrivant dans la même perspective. En 1969, Geneviève Calame-Griaule publia dans la revue de l'Association internationale de sémiotique, *Semiotica*, un texte intitulé « Graphies et signes africains »¹⁰. Durant ces mêmes années, Cartry, attentif à la fonction des motifs graphiques dans les pratiques rituelles gourmantché (Burkina Faso), divinatoires en particulier, leur consacrait à son tour trois publications (Cartry 1963, 1968 et 1978). Quelque dix ans plus tard, Philippe Jaspers, lui aussi membre du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire », faisait paraître un texte sur les ensembles graphiques minianka (Mali) (1979)¹¹. Mon tour vint en 1983 et 1984, avec deux articles sur des compositions graphiques bwaba, dont je repris le ton et la méthode dans ma thèse.

Les oeuvres de Griaule et de ses proches collaborateurs ont donné lieu à de nombreux commentaires critiques, parmi lesquels ceux de Mary Douglas, Jack

⁹ Dont la sémiologie appliquée aux images, à laquelle R. Barthes consacra durant cette période de nombreux articles, parus dans *Communications*, les *Annales*, la *Revue française de sociologie*.

¹⁰ En collaboration avec Pierre-François Lacroix.

¹¹ Je n'évoque ici que des recherches relatives à l'Afrique occidentale. A la même époque, d'autres travaux inspirés par la sémiologie, mais non par l'approche de Griaule, virent également le jour : je pense au remarquable ouvrage que Nancy Munn, anthropologue américaine, consacra à l'iconographie des Walbiri d'Australie (1973). Et avant elle et d'autres, aux travaux de André Leroi-Gourhan.

Goody ou de James Clifford. Ce dernier pointe ainsi quelques-unes des singularités de l'ethnographie griaulienne, quand elle cherche à définir les contours d'une « métaphysique » dogon inscrite partout dans la culture – habitat, gestes, systèmes graphiques, technologie, mythes, etc. –, particulièrement attentive à l'étude des aspects de la vie culturelle propres à la manifestation et au spectacle (masques, rituels publics, jeux). Pour Griaule, observe J. Clifford, « la vérité doit toujours *surgir*, être mise en lumière... » ; et il revient au chercheur initié et exégète, de recevoir et d'interpréter ce qu'il perçoit comme des « *révélation*s » (Clifford 1996 : 88).

Le motif graphique participe entièrement de cette dynamique initiatique et spectaculaire. Il est, précise l'ethnologue dans *Signes graphiques soudanais* en recourant à une métaphore inspirée par la chimie, le « précipité d'un mythe » (Griaule 1951 : 6). En chaque « signe » grait ainsi l'ineffable substance d'une *sophie* destinée à irriguer la culture, qu'un acte de dessin permettrait de révéler à l'« initié », ethnologue ou autochtone, doté des compétences requises pour interpréter ce qu'il voit. En effet, à l'instar des masques par exemple, les graphismes manifestent l'essentiel de leur signification en même temps qu'ils la dissimulent aux ignorants et aux néophytes.

Je dois dire, à la décharge de ces ethnologues, que l'ethnographie des représentations figurées dans des sociétés ne pratiquant pas l'écriture, qu'il s'agisse de compositions graphiques, picturales ou de réalisations plastiques en trois dimensions, exige – c'était la position de Gell –, et sauf à s'enfermer dans l'approche exégétique qui caractérise l'interprétation occidentale des images, de ne pas considérer les gloses des seuls spécialistes (prêtres de culte, responsables politiques, devins, imagiers...) qui ont suivi l'apprentissage requis. Car ces représentations relèvent alors d'un mode de communication partagé pour leurs créateurs, qui s'accordent sur les représentations de ce que doit être, à leurs yeux, l'ordre du monde. Dans la mesure où elle favorise la glose des clercs, l'approche sémiologique ignore commodément tout le reste : effets sensibles et cognitifs, émotions et affects, usages sociaux...

Au compte des influences ayant contribué à modeler cette approche des ensembles graphiques africains, il faut aussi porter l'interprétation de la formation et de la fonction des symboles par Lucien Lévy-Bruhl, dont Griaule suivit les cours à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris. « Comment l'insaisissable

sera-t-il saisi ? se demandait Lévy-Bruhl, comment ce qui est révélation devient-il expérience concrète ? En se modelant autant que possible sur l'autre expérience, en s'objectivant. Ce sera une des raisons d'être des symboles » (Lévy-Bruhl dans *L'Expérience mystique et les symboles dans la mentalité primitive*, cité par Keck 2003 : 8).

Montrer que le « signe » graphique est saisie fascinante de l'insaisissable, réduit aux proportions d'une modeste trace matérielle laissée par un doigt trempé dans la couleur – le dépôt du précipité – fut l'un des buts que s'assignèrent Griaule, certains de ses collaborateurs et maints ethnologues des générations suivantes. La sacralisation de pratiques graphiques qu'ils cherchèrent à mettre sur le même pied que les actes d'écriture et d'inscription d'une pensée mythique comparable à celles des Grecs anciens ou des chrétiens les incita à faire de l'herméneutique. En témoignent, par exemple, comme des symptômes, ces quelques phrases extraites de leurs travaux.

C'est par le « signe » « que les choses existent et prennent conscience d'elles-mêmes ; c'est par lui que l'homme, à son tour, entre en possession de la plus grande partie de son domaine qui est l'univers. Et c'est dans la mesure où il ne connaît pas le signe comme dans celle où il ne peut l'analyser – c'est-à-dire le posséder dans ses parties décomposées – qu'il se voit fermer certains secteurs de la connaissance totale des choses » (Griaule 1951 : 5). Et plus loin : Dieu « a dessiné et, dans le même temps, créé » (*Id.* : 13). Ou bien encore : chez les Dogon, « le développement des êtres et des choses de l'univers est préfiguré non seulement par les 266 *bummo* et leur multiplication, mais par la modification et la progression de la forme du signe qui aboutira à la réalisation de la chose ou de l'être » (Griaule et Dieterlen 1965 : 75). Dans la même veine : le « tracé divin d'une chose précède son existence » (Calame-Griaule et Lacroix 1969 : 269). Et pour finir : les Minianka tracent des « signes-mères » sur des tablettes qui reproduisent les dessins de la création de Dieu et figurent « le tracé de la genèse de toute chose et de tout être, inscrits dès l'origine dans la matrice divine » (Jespers 1979 : 80). Notons que rien ne fut écrit alors, ou bien peu, sur l'influence de l'islam dans la cosmologie de ces sociétés de l'aire mandé.

Malgré une grande réserve à l'égard d'ethnographies qui me semblaient reposer sur des commentaires fort éloignés de ceux, dépourvus de toute religiosité, que j'avais recueillis moi-même auprès des forgerons bwaba – et j'en

avais, dans un premier temps, conçu un certain dépit –, je perçus comme un air de famille entre les fondements de la sémiotique greimassienne et certaines hypothèses de cette école ethnologique. Ce qui me permit sans doute de bricoler à mon tour de la cohérence dans une trajectoire intellectuelle qui me paraissait semée d'énigmes, d'accidents et de chausse-trappes. Je compris bien plus tard que cette ressemblance reposait sur le postulat, établi tant par les « greimassiens » que par les « griauliens », chacun à leur manière, de l'existence d'un principe de transcendance, travaillant le langage pour les premiers, les « signes » graphiques et au-delà, la culture, pour les seconds.

II

1 – Agriculteurs et métallurgistes : une collaboration révélée par des images

En 1981, lorsque je fis la connaissance des Bwaba de Haute-Volta, je fus saisie par la profusion de leur marquage corporel. La manière dont je percevais leurs visages abondamment incisés de motifs parfaitement composés en était profondément affectée. J'eus alors le sentiment que, au visage donné par la nature, s'en superposait un autre, plus présent, dont la prégnance me pénétrait à mon tour, m'empêchant de voir leurs « vrais » visages. Cette impression première s'estompa progressivement, sans pour autant jamais disparaître, à mesure que je me familiarisais avec des personnes et apprenais à les connaître. A la perception des visages, j'intégrai les décors qui les ornaient et appréciai dans certains cas la cohérence visuelle des traits les uns avec les autres, qu'ils soient naturels ou incisés. Au moment même où j'éprouvais la surprise d'être confrontée à des visages pourvus de ce que l'on nommait alors en français d'Afrique des « cicatrices », ceux dont les visages étaient marqués¹² faisaient l'expérience inverse.

Au début des années 80, ces usages étaient en voie de disparaître dans la région où je séjournais. L'interdiction des gouvernements successifs depuis l'indépendance, les fortes peines auxquelles étaient condamnés les auteurs des incisions, dissuadèrent bon gré mal gré les villageois de soumettre leurs enfants à ces épreuves. La majeure partie d'entre eux comme les jeunes adultes présentaient déjà un épiderme glabre ; les décors complexes et achevés ne concernaient que les plus de trente ans. Face à des visages et des corps sans marquage, les adultes manifestaient leur réprobation assortie d'un certain désarroi qu'exprimait une question revenant fréquemment : que deviendrait le pays maintenant qu'il n'y avait plus de vrais Bwaba ? Les enfants sans *wini* [scarifications], disait-on,

¹² Je ne connus que plus tard les décors que beaucoup portaient sur leur torse car ils étaient couverts par les vêtements.

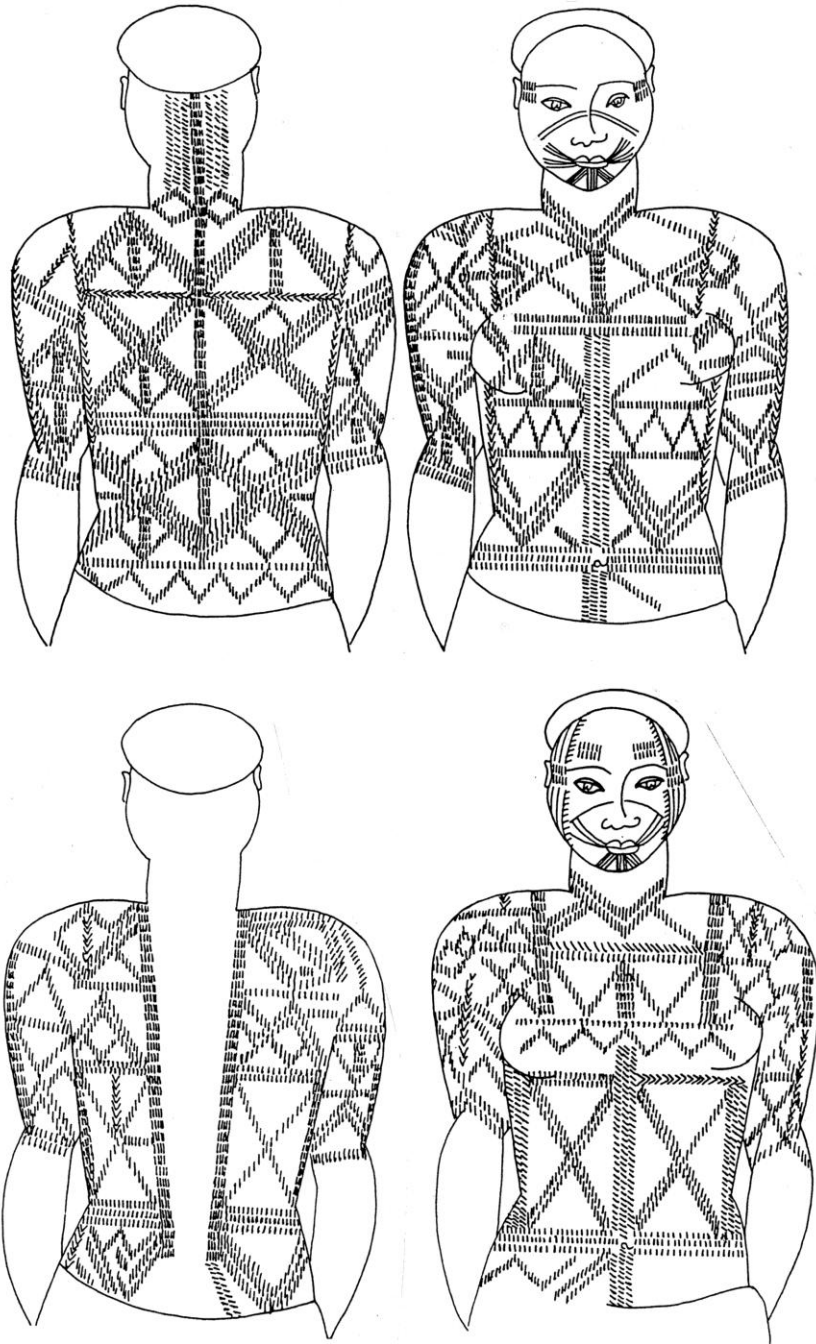
étaient comme des enfants qui n'étaient pas nés. La présence croissante de membres de la communauté vierges de toute marque scarifiée confirmait le caractère inexorable d'un processus en cours : la pénétration dans les campagnes des idéaux de la modernité.

Mon enquête ethnographique et la collecte de relevés graphiques en furent certainement facilitées. Cet effacement alla de pair avec de profonds changements sociologiques et un bouleversement du système de valeurs qui avait soudé les villageois. Les enfants étant désormais épargnés, alors que leurs visages étaient autrefois marqués au cours de cérémonies collectives vers l'âge de cinq ans, les jeunes des deux sexes considéraient à leur tour que la souffrance physique que provoquait l'incision du torse qu'ils devaient supporter à l'adolescence (hors du cadre de l'initiation), avait perdu sa raison d'être et en conséquence était devenue impossible à supporter. Les jeunes filles étaient particulièrement concernées, puisqu'aux générations précédentes, leur torse pouvait être beaucoup plus orné que celui des garçons, la coutume voulant qu'elles rivalisent de courage, en demandant qu'une grande surface de leur épiderme soit incisé. Autrefois, l'endurance et le courage étaient investis d'une valeur morale ; la personne ressortait grandie d'une épreuve dignement surmontée, physiquement, moralement et socialement – par la reconnaissance et l'admiration des autres. A présent, ces qualités, encore requises dans certaines activités comme la culture des champs d'un futur beau-père pour les garçons, préalable indispensable aux épousailles, tendaient à être négligées, ou investies dans d'autres types d'action¹³.

L'ornementation par scarification de l'épiderme constituait pour les Bwaba un mode d'expression graphique très sophistiqué à peu près sans équivalent dans la production des objets d'artisanat. Les poteries ou les réalisations en laiton ou en bois, les masques en particulier, présentaient de ce point de vue une bien moindre complexité. Si la plupart des ethnies voisines incisaient la peau de leurs membres, aucune n'avait élaboré de représentations par scarification qui présentent une profusion comparable. Entre tous les supports possibles que leur offrait le monde des objets fabriqués, les Bwaba avaient donc choisi, comme surface et matière d'inscription privilégiées, celles de leur corps vivant.

¹³ Quitter son village et sa famille pour aller travailler en Côte-d'Ivoire par exemple.

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



Leurs compositions scarifiées ne relevaient que marginalement d'un ordre décoratif. Il s'agissait d'images, dont les formes et l'agencement avaient été pensés en fonction d'intentions et de contenus précis. Les Bwaba, cependant, ne les « voyaient » pas tous de la même manière, selon la position et le statut qu'ils

occupaient au sein de leur communauté et la connaissance qu'ils avaient de leurs fonctions. Les enquêtes me révélèrent rapidement l'existence de différents niveaux de savoir dont je compris qu'ils réfléchissaient la subtile charpente articulant les relations et les positions sociales. Que rendaient donc visibles, plus que lisibles, ces images ? Disparaissant, de quelles autres disparitions témoignaient-elles ? Voici quelques éléments de réponse.

Pour la majorité des villageois, ces compositions, portées et exposées au vu de tous, jusqu'à ce que le port de chemises n'en cache une partie, n'étaient intelligibles qu'au titre d'emblèmes d'appartenance distinctive à des catégories sociologiques ; « c'est notre carte d'identité » me disaient-ils aimablement, pensant qu'en comparant leurs pratiques à celle que leur avaient imposée les gouvernements, en reprenant la tradition administrative des Blancs, je m'en tiendrais là de mes interrogations. Ou alors : « c'est pour la beauté ».

Il y avait en effet deux points sur lesquels les commentaires, surtout masculins, s'accordaient : celui de la beauté du corps des femmes aux torses gravés et du plaisir que les hommes avaient à caresser ces épidermes aux reliefs ténus et multiples. Ce consensus autour de la beauté était une manière d'hommage qu'ils rendaient à leurs épouses ou à leurs amantes, spécialement à celles dont le courage avait été exceptionnel pour qu'elles acceptent une incision de tout le torse et des bras. Femmes et hommes en retiraient une fierté légitime. Bien que ne sachant pas, dans leur majorité, les déchiffrer, les villageois partageaient donc cette conviction que ces inscriptions étaient constitutives de leur identité et de leur singularité. Leur existence dans le corps de chacun confirmait, au-delà des différences de statut ou de genre, l'appartenance à une culture commune, portée par les mêmes idéaux et les mêmes émotions esthétiques : en ces images avait ainsi pris racine un même sentiment de la beauté. Aux yeux de mes interlocuteurs, elles avaient l'évidence des faits qui, bien que communs, étaient investis d'une valeur inestimable.

Leur disparition fit que ce qui, auparavant, « allait de soi » – arborer sur le visage et le torse de profondes incisions – et relevait d'un ordre « naturel » des choses, parce que de tout temps et de mémoire d'homme on avait toujours procédé ainsi, devint un motif d'interrogation susceptible d'être soumis à la réflexion. Les ethnographes connaissent ces situations de transition auxquelles ils doivent souvent de pouvoir mener à bien leurs travaux de terrain. Les forgerons

auprès de qui j'enquêtai eurent recours pour me répondre, à un mode d'interprétation exégétique, suivant leur manière coutumière de production de récits étiologiques.

Leur métier, nécessitant le recours à l'action du feu pour transformer la matière, et la maîtrise des techniques afférentes, les avaient porté aux spéculations symboliques ; les images qu'ils créaient en sont une des matérialisations. C'est ainsi que, entrant dans la culture bwano par la porte des images, j'accumulais des fragments de mythes qui n'étaient pas véritablement des explications de la signification de ces images (rien de « sémiologique » donc). Ils constituaient plutôt une voie d'accès à la compréhension de ce qu'elles représentaient, puisqu'elles comportaient de nombreuses informations relatives au monde social, tel que les forgerons le concevaient. Ces mythes décrivaient en effet, sur le mode discursif, des faits relevant du même domaine de représentations que celles transcodées par les images. Sans toujours le vouloir, j'accompagnais et j'orientais ce travail d'exégèse. La saisie d'une composition scarifiée comme une totalité iconographique à interpréter fut la résultante de mes interrogations, de mes photos et de mes relevés graphiques. Aucun de mes interlocuteurs ne regardait ces images de cette façon. Leurs interprétations privilégiaient la partie sur le tout : ils pointaient du doigt certains motifs en les nommant, et ne me proposaient de l'ensemble qu'une lecture fragmentaire, sans presque jamais prendre en compte leurs positions relatives dans une totalité unifiée.

Pénétrer la société et la culture des Bwaba par la voie des images scarifiées, me permit non seulement de comprendre comment et pourquoi on les réalisait, ce qu'elles figuraient, les différentes manières dont elles étaient perçues, regardées et interprétées, la nature du lien unissant chacun aux images incisées dans sa chair, mais aussi d'approcher les conceptions bwaba relatives à la cosmogonie, à la reproduction des hommes, aux cycles agraires et aux rythmes temporels, aux principes régulant l'ordre social et les activités rituelles, à la conceptualisation des formes du monde propre aux artisans, à la société en somme. Elle me permit aussi de reconsidérer la question du statut imparti aux métallurgistes dans une société agricole.

Eléments de sociologie bwanou

Les Bwaba composent une société agricole segmentaire qui, au premier chef, associe deux groupes : les « gens de la terre » – les cultivateurs, les *buaba* proprement dit –, et des migrants considérés comme des étrangers, les « gens du fer » – les forgerons, ou *likiba*. Les ethnographies relatives à cette aire ont décrit la dualité de cette structure. Les gens de la terre sont les autochtones, descendants, dans la glose locale, des premiers occupants du pays. Du lignage fondateur d'un village est issu le *lè banso*, ou maître de la terre, en charge de l'autel dédié à cette puissance. Au maître de la terre revient, plus largement la gestion foncière, économique, rituelle et religieuse du territoire villageois, de ses arbres, de ses terres cultivées, du sous-sol où sont ensevelis les morts, des eaux qui l'habitent ; sa gestion concerne autant la culture que la chasse, la pêche que la cueillette de certains fruits. Les gens de la terre sont aussi maîtres de l'air et des eaux, garants de l'abondance des pluies, de la fertilité du sol et des récoltes ; ils « assurent la pérennité de l'existence du groupe en veillant au respect de la coutume, qui est respect de la volonté de la terre et des ancêtres » (Izard 1992 : 68). La « terre » est l'instance de contrôle social par excellence.

Si la sociologie générale de ces sociétés est connue, celle des relations entre cultivateurs et forgerons est nettement moins documentée. L'ambivalence du statut des forgerons parmi les populations agricoles de l'aire soudanaise a cependant été remarquée par les ethnologues : les forgerons, de même que les griots, sont tout particulièrement concernés par une attitude de marginalisation à leur égard « d'autant plus radicale et dans le même temps ambiguë, que ceux qui en sont l'objet ont plus d'importance dans la vie sociale et religieuse » (Izard 1985 : 17). L'intensité de cette mise à l'écart est variable selon les lieux, et certains événements de l'histoire locale sont susceptibles d'en modifier le degré.

Au sein de la société bwanou, les « forgerons » composent des groupes d'artisans statutaires endogames (comme on en rencontre dans toute l'Afrique de l'Ouest) : ils cumulent un ensemble de compétences qui, ailleurs, sont souvent le fait de corporations d'artisans distinctes. Compétences techniques : ces forgerons fondaient autrefois le minerai de fer, fabriquaient les armes et la poudre pour les fusils. Aujourd'hui encore, ils forgent et réparent l'outillage agricole et toute la coutellerie, travaillent les alliages de cuivre, modèlent la cire et l'argile, cisèlent et gravent. Ils sculptaient tous les objets mobiliers (dont les masques) et les

ustensiles domestiques ; ils tissent toujours d'amples couvertures à damiers ou des pagnes. Leurs femmes façonnent les poteries.

Compétences rituelles et cultuelles : alors que leurs époux, fossoyeurs, procèdent à la séparation définitive du mort d'avec sa communauté, les femmes ont pour tâche, en tant qu'accoucheuses, d'accueillir chaque nouveau-né. Elles excisent les filles et autrefois scarifiaient les corps. Aux hommes reviennent également la maîtrise d'éléments atmosphériques comme la foudre, une connaissance approfondie des propriétés thérapeutiques des plantes, et un pouvoir de médiation avec certaines puissances de la brousse ou du sous-sol, associé à leurs travaux d'excavation (puits et mines). On leur attribue, comme ailleurs, le pouvoir d'arbitrer les conflits.

Les forgerons ne cultivent pas. La « terre », entendue à la fois comme le matériau et l'étendue travaillés par les humains qui y font croître les végétaux nourriciers, et simultanément comme une puissance formée de l'ensemble des forces animant ce qui est sur terre et sous-terre, forces redoutables dont dépend leur survie, ne relève pas de leurs compétences mais des cultivateurs. En échange de leur collaboration technologique, thérapeutique, magique et cultuelle, ceux-ci leur ont donné une portion de sol où planter leur atelier, mobile par définition, où construire leurs habitations : ils leur cèdent une part des récoltes.

Les forgerons sont encore les desservants du grand culte communautaire, appelé *doo*. C'est dans leurs rangs que l'on trouve le maître de *doo* présidant à toutes les cérémonies relatives au culte dont il est le responsable attitré, une dignité qui l'investit d'une haute autorité morale. Ce personnage donne à chaque enfant né au village un nom qu'il est le seul à connaître, un acte préalable à son intégration dans la communauté cultuelle. Il dirige les cérémonies d'initiations à *doo* qui organisent la communauté en classes d'âge, lesquelles structurent profondément les relations entre villageois en créant des réseaux d'alliance indépendants de ceux existant entre les différents lignages. Aux forgerons encore est attribué le rôle de médiateurs avec les puissances végétatives de la brousse, activement sollicitées dans le cadre des pratiques agraires qu'organise ce culte.

L'art des forgerons est donc associé tant à la brousse (l'espace sauvage où ils vont extraire et fondre le minerai, produire du charbon de bois) qu'au village où ils bâtissent leur atelier, qu'ils décrivent comme étant la reproduction du *premier village*. En recourant à cette expression, ils se réfèrent à une fondation

non pas historique mais mythique, légitimant la nature transcendante de leurs connaissances techniques ; dans leurs mythes de création, les métallurgistes se décrivent comme les premiers humains, différenciés des créatures antérieures liées à la brousse, qui, une fois acquise la maîtrise du feu, ont introduit l'art de travailler avec des outils de fer, les semences et les plantes cultivées.

Certains traits architectoniques de l'atelier sont révélateurs de cette conception : unique parmi tous les toits du village, il est constitué de terre non damée, qui se recouvre d'herbe dès les premières pluies. Cette double propriété, terre non travaillée où germent librement des graines sauvages, confère à l'atelier son aspect de construction primitive qui, comme telle, renvoie aux temps anciens. Conformément au statut de « premier » homme, de maître des plantes cultivées et des instruments métalliques, le forgeron joue un rôle non négligeable dans la culture. Il décide de la mise à feu de la végétation avant les labours et les semailles, préside à ces dernières, est chargé de donner les premiers coups de hache aux arbres, lors du défrichage d'un nouveau champ ou de la construction d'une nouvelle maison : à cette occasion, il prononce les paroles nécessaires à l'apaisement des esprits logés dans les arbres abattus. L'autel de fondation de la forge reçoit à l'instar de l'autel de la terre les prémices des récoltes.

Ainsi esquissées, les relations entre les cultivateurs bwaba et leurs forgerons présentent une configuration bien différente de celle décrite par Michel Izard chez les tout proches Mossi. Au sein de la royauté mossi, les forgerons vivent une condition sociale particulièrement dure : au service des chefs, des gens de Cour et du roi, ils sont corvéables à merci ; peut-être les seuls véritables esclaves du royaume, précise l'auteur (Izard 1983 : 261), ils portent en sautoir un morceau de bois, une marque distinctive jugée infâmante. A tel point que certains, refusant la servitude, s'en sont allés chercher fortune ailleurs.

L'organisation socio-politique de la société bwanou révèle donc une faible marginalisation des forgerons. Au contraire, les relations entre cultivateurs et forgerons se caractérisent par une mutuelle dépendance, entrelacs de charges et de responsabilités réciproques ; en sorte que, les uns et les autres ayant leurs propres domaines d'action – le travail de la terre et le travail du fer –, les deux se recouvrent partiellement.

Les mythes énoncés par les forgerons illustrent cette complémentarité des rôles : aux cultivateurs la gestion de la terre et des eaux, aux forgerons le pouvoir

de transformer le minerai en fer et d'agir sur les forces garantes de la croissance des plantes. Ces récits insistent ainsi sur la légitimité des forgerons au titre de détenteurs d'une fonction religieuse et culturelle essentielle à la reproduction de l'ordre social. Complémentarité mais non égalité : les métallurgistes n'ont aucun droit foncier sur la terre. Ce rapport de complémentarité peut être marqué par une certaine tension entre les deux groupes. Bien que la prééminence sociale et politique reconnue aux autochtones aille de soi, il arrive que les forgerons ne soient pas loin de la mettre en défaut.

A titre d'exemple, je citerai un lignage d'artisans particulièrement influent grâce à son maître de forge, fin politique et stratège redouté, très impliqué dans le gouvernement des affaires villageoises, jusqu'à concurrencer en la matière un maître de la terre un peu faible. L'atelier, très imposant par sa surface, avait été bâti au centre du village, de sorte que pour se rendre d'un quartier d'habitation à un autre, il fallait le longer. C'était là des preuves très tangibles de son importance. Lorsque mourut ce maître de forge, le lignage des cultivateurs fondateurs exigea des forgerons qu'ils déménagent à la périphérie du village. Le grand atelier tomba en ruine tandis qu'un autre, aux dimensions modestes suffisant désormais aux activités de la forge, était édifié dans le nouveau quartier.

La spécificité des connaissances et des savoir-faire des artisans est maintenue par l'obligation rigoureuse de ne pas divulguer leurs secrets, qui concernent les opérations de fabrication et leur exégèse. Le mystère qui entoure leurs pratiques et leurs personnes, leur allochtonie, les contraintes de l'endogamie, le tout construit l'altérité des forgerons, que les comportements à leur égard contribuent à rendre effective. C'est une *femme*, disent les cultivateurs du forgeron, car il ne peut faire la guerre. Maître du fer et du feu, il ne peut ni blesser, ni être blessé par le fer lors de conflits. Mais il est le seul à pouvoir faire couler rituellement le sang des humains. Sa parole intervient après celle du maître de la terre, elle est la dernière, et celui qui refuse de l'entendre meurt foudroyé. Si le qualificatif « c'est une femme » désigne la fonction de pacificateur que la communauté alloue aux forgerons, il en affirme simultanément et avant tout l'irréductible différence et la position hégémonique de ceux qui l'utilisent.

Les forgerons ont fait leur cette position d'être à jamais des autres dans la société à laquelle ils appartiennent. Ils en jouent en adoptant dans la vie quotidienne ou cérémonielle des conduites caractéristiques qui en exacerbent les

traits. A l'inverse des cultivateurs qui, la journée finie ou les jours de fête, aiment sortir proprement vêtus et lavés, les forgerons arborent volontiers, en toutes circonstances, leurs habits troués et noircis par la suie. J'en ai connu plusieurs, parmi lesquels des maîtres de forge respectés, qui animaient les débits de boisson de leurs plaisanteries et de leur remarquable liberté de ton. Non que l'on ne trouvât pas de bons vivants chez les cultivateurs. Mais compte tenu des pouvoirs attachés à la corporation des forgerons et des connaissances particulières qu'elle détient, leur verve et leurs excès sont empreints, aux yeux des cultivateurs, d'une énergie et d'une tension propres, aiguës par leur familiarité avec la mort, puisqu'ils sont aussi fossoyeurs.

Rendre visibles différentes formes de contrat social et culturel

Si les forgerons sont des fabricants d'outils, ils sont aussi des facteurs d'images, qu'elles soient gravées, peintes, modelées, sculptées ou fondues, formées tant dans la matière que dans la langue qui façonne les mythes. La conception qu'ils en ont et l'usage qu'ils en font sont indissociables de la production d'une glose dont ils sont les auteurs exclusifs. Ces images ont contribué à installer, sur le mode visuel, une cohérence iconique et esthétique liant les hommes à leurs objets, contribuant à les rendre parents et substantiellement bwaba¹⁴. Pour les forgerons, inscrire des motifs graphiques sur les artefacts et sur les corps fut une manière de répandre en tous lieux les indices visibles de leur présence, un principe pleinement appliqué avec les scarifications corporelles.

Les cultivateurs affichent une grande indifférence quant à la signification des représentations figurées qui composent leur environnement matériel, qu'il s'agisse des objets usuels ou culturels, ou de ceux qui ornent leurs visages et leurs corps. Ils affirment volontiers que la question de l'interprétation des motifs composant ces images n'est pas leur affaire : c'est, disent-ils, celle des forgerons. Leur attitude fut longtemps pour moi une source d'étonnement. Comment pouvaient-ils ne pas chercher à connaître la signification de ces images

¹⁴ Comme l'écrit Paul Zumthor à propos des images médiévales : « Des liens se nouent entre les images produites par les divers arts pratiqués dans un certain espace durant un certain temps ; des échanges circulent, des réseaux se ramifient, au point qu'un *tissu iconique* [c'est moi qui souligne] tend à recouvrir la plus grande partie – virtuellement la totalité – du monde perçu » (1993 : 346).

complexes, qui modifiaient leur corps de façon définitive et douloureuse ? Comment se faisait-il que ce qui me semblait essentiel – la signification – leur était indifférent ? Avec le temps, je compris que ces images faisaient profondément sens pour eux aussi. Moins pour ce qu’elles figuraient, que pour ce que leur inscription scellait dans leurs corps.

Dans l’aire mandé et voltaïque, il revient toujours à certains – artisans et devins plus particulièrement –, à la suite d’un apprentissage particulier, d’acquérir les compétences nécessaires à l’interprétation des signes. La glose des forgerons ne concerne pas seulement les artefacts et les décors ; elle s’étend aux objets du monde donnés par la nature : une feuille d’arbre, une empreinte sur le sol, les galeries creusées par les insectes xylophages ou un paysage, peuvent se prêter tout aussi bien au jeu interminable du déchiffrement. Les métallurgistes apparaissent alors comme ceux qui, par la parole et ce qu’ils réalisent de leurs mains, transmutent le monde en images.

Dans leurs récits cosmogoniques, les forgerons attribuent à un même ancêtre un rôle ambivalent, à la fois fauteur de troubles et héros civilisateur, auquel les hommes doivent de vivre dans le monde tel qu’il est ; c’est à ce titre qu’ils revendiquent le pouvoir de transformer les corps. La raison mythique qu’ils invoquent fréquemment pour légitimer leur prééminence sur les cultivateurs dans ce domaine ne dit rien d’une réalité socio-historique bien différente. Car ce pouvoir spécifique, déterminant dans la définition de leur identité d’artisans, est le fruit d’un compromis qui s’inscrit dans l’histoire de leurs relations avec les groupes de cultivateurs. Il leur fut concédé par ceux d’entre eux, fondateurs de village qui, dans le passé, se sont assurés en priorité leurs services de métallurgistes.

Dans cette région, les groupes de forgerons ont participé à la réalisation d’un modèle communautaire tripartite de société agricole embryonnaire, partagé par nombre des sociétés de cette aire culturelle (Izard 1985, Le Moal 1980), dont je décrirai brièvement le processus de formation. Pour qu’il y ait village, il faut au minimum qu’au patrilignage fondateur s’adjoigne un second lignage, allié mais non apparenté (une seconde unité exogame) qui a reçu du premier des responsabilités politiques et religieuses, en échange des droits et des connaissances culturelles ou technologiques qu’il apporte, et un troisième lignage, dont les membres rempliraient une fonction médiatrice entre les deux précédents,

et entre ceux-ci et certaines puissances : ce tiers lignage serait idéalement composé de forgerons¹⁵.

Ainsi, selon les théories locales confirmées par l'ethnographie, la viabilité de cette société agricole repose sur la collaboration active des cultivateurs et des métallurgistes. La cléricature relative au culte de *doo* est fréquemment partagée entre les forgerons et les membres du second (dans l'ordre d'arrivée) lignage de cultivateurs. Les fondateurs, qui se considèrent comme les vrais autochtones, ont révélé les récits relatifs à la fondation du village à leurs métallurgistes ; ces récits sont évoqués lors du marquage des torsos des adolescents. Comme il advient fréquemment que des villages, n'ayant pas de forgerons installés sur leur territoire, aient recours aux services des forgerons d'un village allié, ceux-ci sont amenés à connaître d'autres récits que ceux du lignage au service duquel ils travaillent en priorité. Lors du marquage des torsos, cultivateurs et forgerons associent explicitement les images et les récits¹⁶.

Sur les torsos, ces images, formées de motifs obtenus par juxtaposition de petits traits incisés (voir mes dessins), figurent indifféremment trois types de lieux – des marigots, des bois sacrés et des collines – que relient des chemins ; ils comprennent en outre la figuration d'une instance non humaine, souvent présentée comme un reptile – python, vipère ou varan. Ces motifs composent le corpus iconographique de base auquel viennent s'ajouter d'autres, plus rares, qui représentent des plantes, des amulettes, des ceintures de cauris ou d'autres objets. Les compositions comportent plus ou moins de motifs : certaines sont assez sobres et se limitent à la figuration de collines et de chemins, d'autres forment des ensembles très denses, en particulier sur les torsos féminins. Les règles de composition ne varient pas d'une image à l'autre ; elles se différencient donc par l'ajout de détails, le remplissage, le choix et la répétition de tel motif plutôt que de tel autre¹⁷.

¹⁵ Les villages bwaba comportent plusieurs quartiers et autant de lignages, ou plus précisément de segments de lignage. Les gros villages pouvaient comprendre jusqu'à trois ou quatre mille personnes.

¹⁶ Le visage peut donc être incisé sans que le corps le soit, et lorsqu'ils le sont tous les deux, les types de dessins utilisés appartiennent à deux répertoires graphiques légèrement différents.

¹⁷ La composition des motifs sur le corps est une oeuvre qui demande la participation de plusieurs personnes : celle du doyen de lignage qui rappelle l'histoire de fondation à son homologue forgeron et la forgeronne graveuse de peau. Le doyen des forgerons indique à

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, sous la forme d'une cartographie de l'espace culturel lignager. Leur réalisation est donc d'emblée conçue comme indissociable d'une référence à un récit étiologique stéréotypé, et à l'événement qu'il décrit : la segmentation d'un lignage et l'installation première en un lieu déterminé d'un homme en général déjà accompagné d'une épouse et d'un fils, après qu'il a obtenu le consentement de l'instance « terre » dont le reptile est la manifestation animale. Si chaque villageois a le visage marqué, quel que soit le lignage auquel il appartient, seules les personnes, en particulier les femmes, nées dans un lignage de cultivateurs fondateurs de village, ou dans un lignage arrivé en second qui partage avec le premier certaines prérogatives sur la terre, sont susceptibles de présenter un torse orné.

Les images de torse constituent ainsi l'emblème visuel, immédiatement compréhensible comme tel par tous les villageois, d'une appartenance lignagère ; non pas parce qu'ils les interprètent (ils ne sont pas en mesure de le faire car ils ne savent pas la déchiffrer), mais parce qu'ils n'ignorent pas que seuls les gens de la terre portent ce type de composition, arborant ainsi le signe de leurs droits fonciers. Elles sont relayées par certains motifs incisés sur le visage qui désignent eux aussi l'appartenance du porteur au lignage fondateur. Pour les chefs d'un tel lignage, spécialement pour les maîtres de la terre, ces images sont plus qu'un élément signalétique. Ils savent, sans pour autant posséder un code dont la maîtrise revient aux seuls forgerons, qu'elles transcrivent précisément certaines données du récit étiologique légitimant leur statut et leurs droits.

La disparition des images scarifiées n'a pas entraîné celle des récits que les cultivateurs se transmettent toujours d'une génération à l'autre, même si leurs corps n'en exhibent plus les marques. Tout chef d'un lignage de fondateurs, et plus généralement ses anciens, connaît l'histoire de fondation de son lignage, de même que tout maître de forge, qui se pose comme le garant de la mémoire sociale, est censé avoir le souvenir, non seulement du récit propre au lignage ayant fondé le

la femme les motifs à inciser, éventuellement leur emplacement sur le torse. Celle-ci, à partir de règles de composition préétablies, dispose et multiplie les motifs créant ainsi, à chaque fois, une image nouvelle.

village sur le territoire duquel son propre lignage s'est installé, mais aussi le souvenir de ceux des villages alliés où lui et ses pairs interviennent en tant qu'artisans.

Pour résumer, disons que ces images différencient visuellement ceux qui sont nés dans un lignage de fondateurs (ou un lignage second) en inscrivant dans leur chair le signe d'un lien contractuel établi en des temps anciens entre des puissances de la terre et des hommes (l'ancêtre et les siens), lien sans lequel aucune existence d'une communauté humaine quelle qu'elle soit n'est possible. Autrement dit, chaque personne arborant sur le torse une image de ce type porte inscrite dans son épiderme la marque d'un contrat qui la lie ontologiquement à un territoire. Ce qu'expriment les forgerons à leur manière, lorsqu'ils disent que le motif dit de l' « os », qui figure la colonne vertébrale du reptile, est choisi pour être inscrit le long de la propre colonne vertébrale du porteur (et de la ligne axiale qui marque la symétrie bilatérale du corps humain) ; parce que c'est elle, dit-on, « qui fait tenir debout et ensemble » la personne. Le culte rendu à cette instance construit en effet le lignage en tant que groupement d'individus appartenant à une même lignée et liés par les mêmes obligations et interdits qui les tiennent également « ensemble », et « debout », c'est-à-dire vivants.

Pour traiter de cette fonction des images, l'ethnologue est tenté d'avoir recours à un vocabulaire juridique. Si l'on adopte cette perspective, elles apparaissent ressortir à la fois au *sceau*, en ce qu'elles tiennent lieu d'emblèmes pour un groupe social déterminé, celui des gens de la terre, authentifiant les corps sur lesquels elles sont gravées comme issus du lignage de l'ancêtre fondateur, et à l'*acte*, au sens de pièce écrite qui authentifie un fait ou une obligation. Comme telles, elles engagent ceux qui les portent à accomplir certaines tâches d'ordre sacrificiel et cultuel. C'est une des raisons pour lesquelles les images du torse ne sont incisées qu'à la puberté, âge auquel l'individu est en mesure de prendre part biologiquement et socialement à la reproduction du lignage en engendrant à son tour, comme de remplir certaines obligations rituelles ou concernant plus généralement la vie communautaire (Coquet 2006).

La médiation des images permet d'inscrire dans le corps un contrat passé entre la forme hypostasiée d'une puissance, la terre, et des fondateurs de village. Or, ceux-ci, pour procéder au marquage, font appel non à des artisans étrangers et itinérants, comme cela se passe dans les ethnies voisines, mais à leurs propres

métallurgistes. Ce choix, avec l'inscription qu'il implique des signes dans la chair d'un contrat, témoigne d'une autre forme d'alliance.

Si les cultivateurs ont donné aux forgerons un lieu où édifier leur atelier et de quoi se nourrir, ceux-ci leur ont apporté non seulement les instruments de fer nécessaires au travail de la terre mais aussi le cadre socio-religieux permettant de penser et de rendre efficace l'association de la métallurgie à la culture. Ce cadre est le culte de *doo*, dont les rites accompagnent et organisent les activités agricoles et une grande part de la vie sociale. Les cultivateurs, pour prix de cette alliance culturelle, doivent amener leurs enfants à la forge où ils subiront l'opération de la scarification. A cette occasion, leur sang est recueilli et enterré aux abords de la forge. Cette règle est intangible : lorsqu'un village ne comprend pas de métallurgistes, la forgeronne graveuse de peau se déplace pour venir en scarifier les enfants ; mais elle en rapporte impérativement le sang. Chaque groupe d'enfants amené à la forge, un lignage après l'autre, forme quelques années après une partie de la classe d'âge qui débute l'initiation à *doo*.

Ainsi, la réalisation de ces images implique différents acteurs que lient des rapports de complémentarité et de dépendance, rapports asymétriques puisque les forgerons ne sont pas des autochtones et peuvent toujours être chassés et contraints à s'exiler. Elle témoigne du caractère effectif d'une complémentarité dont la structure serait la suivante : les fondateurs contractent une première alliance auprès de l'instance de la terre ; or l'alliance ne peut porter ses fruits qu'avec l'intervention des métallurgistes, pourvoyeurs de services pour l'ensemble de la communauté, les uns techniques — la fabrication des instruments agricoles —, les autres culturels — la gestion des cycles agraires et des relations aux forces végétatives, condition *sine qua non* de la réalisation du contrat primordial passé par l'ancêtre cultivateur avec la terre.

Un événement historique a concouru à la confirmation de cette fonction essentielle des artisans. Lors de la conquête coloniale et militaire de la région (de 1896 à 1899 et surtout de 1915 à 1916), des conflits meurtriers opposèrent aux Français plusieurs peuples voltaïques (Bwaba, Bobo, Marka, Mossi...). Entre 1915 et 1916, les forgerons ont été particulièrement concernés par l'effort de guerre : fabrication de pointes de flèches empoisonnées et de pièges comportant des pointes de métal acérées, réparation des fusils et préparation de la poudre, fonte des balles... autant de travaux qu'ils devaient mener à l'arrière des fronts

pour répondre aux besoins des insurgés. Période dramatique, puisque les Français ont maté la rébellion dans le sang, mais période glorieuse. Le courage que démontrèrent les Bwaba, et d'autres, face aux épreuves infligées par un ennemi impitoyable et la capacité à fédérer leurs actes de résistance manifestée par des populations qui entretenaient que peu de relations entre elles, parce qu'elles étaient étrangères les unes aux autres par la langue, le territoire, l'organisation sociale, le cycle rituel..., faisaient toujours, au début des années 80, l'objet de commentaires et de récits où les faits historiques se mêlaient étroitement à la légende. La révolte contre le colonisateur avait laissé des traces vivaces dans les mémoires des plus âgés.

Les cultivateurs reconnaissaient encore aux forgerons l'importance de leur participation à ces opérations guerrières d'autrefois. Loin de présenter les artisans comme les héros d'un âge mythologique, un point de vue défendu par les intéressés eux-mêmes à travers leurs mythes¹⁸, les cultivateurs les voyaient comme des acteurs historiques essentiels. Il est alors possible de faire cette hypothèse : ces événements renforcèrent la collaboration culturelle entre les fondateurs et leurs métallurgistes, ce qui aurait eu entre autres conséquences concrètes, des marquages plus abondants des torsos féminins. Par le truchement de ces inscriptions, les fondateurs affirmèrent à la fois la visibilité de leur pouvoir politique et religieux sur la terre, le pouvoir de procréation de leurs filles, et l'exclusivité de leurs liens avec leurs artisans. Ceux-ci, de leur côté, exprimèrent ces relations nodales en arborant eux aussi des torsos ornés, quoique dans de moindres proportions. Les images qu'ils portent figurent elles aussi des chemins, des itinéraires et des lieux, lesquels ne renvoient cependant pas à des récits de fondation, mais à des récits relatant une autre forme d'alliance encore, avec, cette fois-ci, les puissances chthoniennes des excavations d'où ils extraient le minerai qui ne constituent en aucun cas des lieux de fondation puisqu'ils ne s'inscrivent pas dans la territorialité lignagère des gens de la terre.

¹⁸ Un point de vue, il me semble, plutôt rhétorique énoncé par Izard par exemple, dans le contexte très différent, il est vrai, d'une société extrêmement hiérarchisée où les artisans sont des exclus du pouvoir politique : « Empilage de couches de peuplement d'origines et d'époques différentes, le groupe des forgerons est situé hors du temps, comme si le caractère fondamental et singulier de la maîtrise du feu en avait fait, dès l'origine de l'humanité, de muets spectateurs d'une histoire qui ne les concerne pas, leur intervention dans celle-ci ayant eu lieu une fois pour toute » (Izard 1985 : 16). Les forgerons bwaba, quant à eux, étaient loin d'être muets.

Les corps comme lieux d'inscription d'un espace-temps humanisé

Cosmologies de la séparation

Déjà nés au monde humain, les enfants « naissent » une seconde fois le jour du marquage de leur visage, en tant que membres à part entière de leur patrilignage. Si tous considèrent cette opération nécessaire à la poursuite de la construction de l'enfant comme individu socialement défini, occupant une place dans une lignée, seuls les forgerons ont développé une réflexion sur la dimension cosmologique de l'acte. Les mythes d'origine qu'ils relatent ne dérogent pas aux lois du genre, qui mettent invariablement en scène une série de transformations accompagnant la destruction d'une harmonie primitive et fusionnelle.

Dans un monde où la lumière n'existe qu'à l'état crépusculaire (celle même des éclipses de soleil), où le soleil et la lune de même que le ciel et la terre, sont collés l'un à l'autre, des créatures jumelles, un frère et une sœur, elles aussi accolées et faites de feuillage, se promènent dans la forêt en se nourrissant tantôt d'elles-mêmes, tantôt de ce qui les entoure. Selon les versions, l'une des deux créatures avale un morceau de feu solaire, ou bien la foudre tombe tandis qu'un éclair fend le firmament. Dans les deux cas, le résultat est le même : l'univers entier s'embrace.

Ces événements introduisent des disjonctions dans un monde jusque-là marqué par la continuité. Le ciel et la terre se séparent, de même que le soleil et la lune, ce qui différencie soudain le jour de la nuit. Chacune des créatures feuillues se sépare de sa moitié gémellaire, donnant naissance à des êtres sexuellement distincts.

Certaines versions recourent à la figure de l'avalement du feu solaire. Elles mettent en scène la mort du fautif dans les flammes. Le drame provoque les pleurs du jumeau demeuré vivant qui, en coulant, s'inscrivent sur son visage. C'est ainsi que surgit le monde terrestre des hommes, régi par un ordre temporel que vient structurer la durée limitée de toute existence. Depuis, tous les humains portent la marque du caractère irrémédiable, introduit par la mort, d'une séparation d'avec l'état primordial d'un univers continu sous tous les rapports : le motif des « larmes », incisé sur chaque joue de part et d'autre du nez, visualise cette marque originelle dans la chair de chacun (Coquet 1994).

Si les mythes associent étroitement l'apparition de la première scarification à la rupture avec un état du monde caractérisé par l'union fusionnelle de ses composants où l'espace et le temps n'existent pas encore, ils insistent également sur cette séparation d'avec l'autre monde qu'induit la vie, et, à l'inverse d'avec ce monde-ci, que provoque la mort. Certains éléments regardant la réalisation des scarifications relaient, sur un mode concret, ce qu'explicitent les mythes sur le plan symbolique.

Ainsi, la coutume veut, lorsque un enfant en bas âge pleure trop, qu'une petite entaille latérale soit faite sur l'une de ses deux joues pour arrêter ses larmes, qui témoigneraient du désir qu'il a de retourner vers le monde des ancêtres d'où il est censé venir. L'incision dans ce cas est investie d'une double fonction : signe de reconnaissance d'un retour, que l'on cherchera sur la joue d'un prochain nourrisson si celui-ci venait à décéder, signe aussi d'une séparation recherchée. En faisant appel à la forgeronne pour qu'elle incise la peau des joues de l'enfant, bien avant que le temps ne soit venu pour lui de recevoir les scarifications du visage, les parents espèrent qu'il échappe à une mort prématurée et qu'il reste parmi les vivants. Un même geste d'incision est effectué sur le visage (parfois sur d'autres parties du corps) d'un nourrisson, dont la naissance suit celle d'un ou de plusieurs frères ou soeurs morts en bas âge. On dit alors de lui qu'il est le même enfant qui revient mais qui ne se décide pas à rester parmi les vivants ; on dit aussi parfois – commentaire qui fait intervenir une autre dimension explicative – qu'il n'est pas un être humain mais un génie de brousse. Pour empêcher que l'enfant ne décède, la forgeronne lui incise un motif dans l'épiderme, donné de préférence par des alliés à plaisanterie du patrilignage de l'enfant. La scarification précoce de la joue prétend mettre un terme définitif au désir, considéré comme naturel chez les nourrissons, de retourner dans l'autre monde. Elle en détache définitivement l'enfant, réitérant la coupure du cordon ombilical qui a séparé l'enfant du corps de sa mère.

Autre trace, autre cicatrice en effet d'une séparation essentielle, celle du nombril. Les Bwaba, et les peuples de l'Ouest africain en général, arboraient fréquemment de larges scarifications ombilicales. Le nombril était même parfois le seul lieu du corps orné. Il est vu comme la trace d'un lien entre un dedans du corps et un dehors et, pour cette raison, souvent comparé à un puits dont la configuration, qu'il soit naturel ou fait de main d'homme, offre à l'imaginaire, en

vertu d'une correspondance analogique efficace, un modèle idéal pour représenter le passage d'un état à un autre, ou la conjonction entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts. Le nombril apparaît plus généralement comme la « scarification » du lien qui reliait l'enfant, non seulement au corps de sa mère, mais aussi à cette part jumelle, le placenta, destinée à retourner chez ses ancêtres agnatiques, et qui livre une partie du matériau à partir duquel ces mêmes ancêtres fabriquent de nouveaux vivants. Il constitue en fait la première scarification corporelle, obtenue par la première coupure effectuée sur le corps à la naissance. Les enfants souffrant d'une hernie ombilicale, proéminente, et ne présentant de fait aucune trace de cette coupure, sont considérés avec un respect particulier, comme si la rupture avec l'ailleurs où chaque vivant est censé prendre forme et substance n'avait pas été complètement consommée dans leur cas. A ces enfants-là sont confiées certaines fonctions rituelles qui ne reviennent jamais aux autres.

Cette petite cicatrice, apanage des mammifères, n'a pas seulement inspiré les réflexions des Bwaba sur la question de l'origine. C'est en lisant les pages malicieuses que Jacques Lacarrière consacre dans *L'été grec* au débat qui agita les peintres byzantins que je pris conscience de l'attention universelle qui lui est vouée (Lacarrière 1975 : 93-94) : fallait-il figurer Adam et Eve avec ou sans nombril ? se sont demandés les moines de l'Athos. Ni l'un ni l'autre n'étant nés selon les règles de la viviparité, certains d'entre eux, ne considérant que la question des origines, les peignirent sans nombril. D'autres, à l'inverse, reconnaissant leur fonction de modèle pour leur descendance humaine, optèrent pour la représentation de cette cicatrice.

La cosmogonie élaborée par les forgerons bwaba comporte également une interprétation sociologique de leur condition. La première opération de fonte y est décrite comme le fruit d'une transgression : l'avalement d'un morceau de soleil provoque l'embrasement du gourmand avec sa jumelle et leur fusion dans un premier haut-fourneau. Cette combustion originelle engendre un premier instrument de fer, prototype de tous les instruments agricoles à venir, qui est aussi le premier objet culturel, un rhombe. Lorsque les forgerons évoquent l'acte de celui qu'ils considèrent comme leur ancêtre à tous, Binluio, ils le désignent toujours comme celui qui a « mal agi » ou qui a commis une « faute ». La suite du mythe résonne d'accents sotériologiques, la « faute » provoquant la séparation de la terre et du ciel et l'éloignement des deux divinités tutélaires, Soleil et Lune. La terre est

alors « confiée » à un premier homme, le forgeron ; celui-ci doit, en échange, sacrifier sa propre fille, nommée « Main gauche fermée », Maani Pon ; laquelle livre en mourant un secret qu'elle tient enfermé dans sa main, une petite tortue.

La manière dont, dans leurs mythes, les forgerons explicitent la position et les fonctions qui sont les leurs au sein de la communauté reflète l'ambiguïté de leur statut. Ils se décrivent comme les plus faibles mais aussi comme ceux à qui « tout a été confié ». Connaissant tous les secrets de la révélation de la métallurgie et de l'agriculture mais condamnés au silence, comme ceux qui sont les « premiers » (ce que ne manquent jamais de rappeler les conteurs), ils occupent à d'autres égards la place de « seconds », derrière les cultivateurs, à l'instar de leurs homologues dogon qui ont pour ancêtre mythique un fauteur de troubles, voleur d'un feu solaire qui couve depuis lors dans chaque foyer de cuisine et au cœur de la forge.

Il ressort de ces discours qu'ils se posent comme responsables, au bénéfice de l'ensemble de la communauté humaine, de l'acte transgressif qui a permis au monde et aux créatures du commencement de rompre avec un état d'indifférenciation pour donner naissance à la société humaine.

Le sang qui coule au jour de l'opération du visage n'irait pas seulement, comme l'analysent les intéressés, nourrir les ancêtres lignagers des enfants et des adolescents ; désigné comme le « mauvais sang », il est aussi, dans la conception qu'en ont les métallurgistes, ce qui doit être rendu (puisque le sang contient dans sa chaleur et sa couleur la trace du feu englouti), pour que l'humanité ne retourne pas à l'indifférenciation primordiale des sexes et de l'ordre cosmique, et que se perpétue le cycle des échanges entre les humains et le cosmos.

Un épisode du mythe d'origine décrit l'apparition des larmes versées par l'une des premières créatures de feuilles à l'annonce de la mort de son jumeau comme l'événement qui distingue l'apparition de l'humanité. Seuls les humains pleurent en effet, et ils pleurent en deux occasions majeures : leur naissance, bien qu'à ce moment-là il n'y ait pas encore de liquide lacrymal proprement dit, et lors d'un deuil même si, dans ce cas aussi, il n'y a de pleurs possibles que dans l'intimité de la maison, puisqu'il revient aux pleureuses convoquées pour l'occasion d'exprimer publiquement la peine ressentie par les proches du défunt et, au-delà, par l'ensemble de la communauté.

Lors du marquage de leurs visages, les enfants pleurent à nouveau, et pour de bon ; ce qui sera prohibé au moment de l'incision du torse est permis ce jour-là, parce que leurs cris témoignent, dit-on, de leur « seconde naissance ». Comme lors de leur naissance biologique, du sang coule, mais il sourd cette fois-ci de leur propre corps et on le destine aux ancêtres lignagers. Qualifier l'opération du visage de « seconde naissance » est une manière d'évoquer la fonction d'individuation lignagère des marquages qu'illustre un argument fréquemment sollicité par les Bwaba.

Le défunt, au terme du voyage qui le conduit au séjour des morts, auprès de ses ascendants paternels, doit être reconnu par ceux-ci aux motifs qu'il porte sur le visage, une reconnaissance rendue impossible s'ils font défaut. Du point de vue des morts, si l'on peut dire, les visages de chair lisse apparaîtraient en effet semblables, alors que l'image qui y a été scarifiée dans l'enfance permettrait en revanche de les individualiser. La nécessité, pour chaque vivant, d'être reconnu après la mort par ses propres ascendants était telle, que les Bwaba n'hésitaient pas à affirmer que l'entaille des scarifications devait être suffisamment profonde pour atteindre l'os de la boîte crânienne, bien que l'incision de l'épiderme jusqu'à l'os eut été impossible à réaliser, au risque de provoquer le décès.

Ces commentaires témoignent d'une croyance, commune dans cette aire culturelle : la reproduction des vivants n'est possible que parce qu'ils ont des ancêtres puisque les ancêtres de chaque patrilignage sont censés intervenir dans la conception de leurs descendants, et ne se manifestent à eux que pour autant que les vivants leur rendent un culte. L'incision de la scarification marquait alors l'intégration définitive des enfants à leur lignée. Naissant ce jour-là à leurs ancêtres lignagers en tant que vivants, ils sont destinés une fois décédés, à participer à leur tour au cycle de l'autoreproduction du lignage. Jusqu'au jour de l'opération, on considère que les enfants n'ont pas complètement quitté l'autre monde – à la fois séjour des morts et espace des génies de la brousse. N'en étant pas « séparés », ils sont toujours susceptibles, par le truchement de naissances suivies de décès précoces, d'aller et venir entre là-bas et ici. Devenir un être définitivement « séparé » est, au dire des métallurgistes, un processus fondamentalement lié à la scarification, et donc, à la création par ce geste d'un visage pour chacun.

La formation du visage

La séparation concerne les nouveaux-nés, à travers le processus de la naissance, aussi bien que les enfants le jour de la scarification de leur visage, et les morts. Dans tous les cas, des procédures rituelles tendent à la rendre irréversible, et cette nécessaire disjonction entre ce monde-ci et l'autre est une préoccupation constante des vivants. Ne pas avoir de scarifications faciales, c'est « ne pas être né », c'est demeurer semblable aux génies de brousse qu'aucune marque ne distingue les uns des autres et qui se fondent dans un même ensemble uniforme ; ce qui fait différence au sein de leur multitude, ce sont les lieux dont ils tirent leur spécificité. Être « né », ce serait donc avoir un « visage ». J'ai évoqué ailleurs les étapes du processus de création du visage (Coquet 1994) ; je les rappellerai brièvement, en y ajoutant quelques éléments nouveaux.

Les Bwaba ne conçoivent pas le visage comme une partie du corps donnée naturellement à la naissance à chaque être humain. Ou plutôt, si chacun semble bien avoir un visage, le *visage*, tel qu'ils l'entendent, celui qui inscrirait la nature de vivant « séparé », se constitue progressivement. Les forgerons affirment que le petit d'homme n'a pas véritablement de « visage », ou de face, *yaho*, lorsqu'il naît et que celle-ci serait en réalité son dos. Cette interprétation s'inscrit dans une conception largement partagée par les populations mandé-voltaïques. Au cours de sa vie – cette vie qui s'écoule en un seul sens –, chaque être humain suit une direction calquée sur la course du soleil qui, de l'est, lieu de toutes les naissances, le porte vers l'ouest où se trouve le monde des morts. Corroborant cette représentation, il devra, tout au long de son existence et lors d'occasions rituelles, actualiser cette orientation en plaçant son corps dans l'espace en fonction de cet axe majeur, n'offrant que son dos à l'est et tournant son visage vers l'ouest, ou inversement.

En bref, le cours de la vie obéirait à un cheminement orienté durant lequel l'homme montre son dos au lieu d'où il vient et sa face au lieu où son destin de vivant le conduit, c'est-à-dire à la mort. Dans sa tombe, le défunt sera couché sur le côté, le visage tourné vers l'est, ultime inversion augurant, de ce jeu de positions, une naissance future. Aussi, dit-on, de l'enfant nouveau-né, qu'il n'a qu'une face, son dos, manière de définir le lien qui l'unit encore profondément à cet ailleurs dont il vient et où il manifeste fréquemment le désir de retourner. Cette inversion du schéma corporel du petit enfant, n'ayant pour visage que son

dos, par rapport, à la fois, à la direction normale du schéma postural et par rapport à celle de la direction symbolique qui oriente le cours de la vie, fait également de lui un être semblable au génie de brousse à la morphologie inversée, puisque sa face regarde dans le sens opposé à la direction que pointent ses pieds.

Acte de disjonction d'avec un état d'indifférenciation, le marquage du visage a pour effet d'instituer l'enfant en tant qu'humain socialisé appartenant à un lignage et un village. Les motifs incisés figurent ainsi différents éléments propres à l'espace du village et au monde des hommes. Ressortissant surtout au domaine des artefacts et à la sphère domestique : tombe, fouet à sauce, arc, poteaux de la maison, instrument de musique, natte..., ils sont distribués et attribués différemment selon le sexe de la personne et son identité sociologique. Le visage ne prend donc réellement forme qu'après l'inscription de ces motifs, un acte qui, à travers la coupure de l'épiderme, entérine la séparation d'avec un ailleurs où sont censés agir conjointement, quoique dans des registres différents, génies de brousse et ancêtres. En devenant un être habitant du village, l'enfant acquiert simultanément le statut de membre de son patrilignage. La transformation est rendue visible par l'inscription d'une image qui lui crée un *visage* en modifiant réellement les traits que la nature lui a donnés. C'est aussi à travers l'incision d'un ou de plusieurs motifs sur le visage qu'est marqué le « retour » chez l'enfant d'un ancêtre patrilinéaire.

Ajoutons que le choix du visage, pour dire le village, entérine sa fonction naturelle essentielle : réunir les organes (yeux, oreilles et bouche) nécessaires à la communication avec autrui et à l'expression de la subjectivité. Pour illustrer cette observation, je prendrai l'exemple d'un motif que l'on rencontre sur tous les visages. Il figure, à l'aide de trois traits, les poteaux de bois qui soutiennent le toit de toute maison de fondation, abri de l'autel des ancêtres et de la sépulture du fondateur. Ce motif est inscrit aux commissures des lèvres ou il entoure, lorsqu'il est placé verticalement sur le pourtour du visage, les yeux et la bouche. Ces deux emplacements, autour des yeux et/ou de la bouche, corroborent sur le plan graphique les fonctions relationnelles du regard et de la parole et contribuent à fonder d'un point de vue symbolique l'homologie entre le visage et le village : au sein du village, prennent forme et se tissent entre vivants les relations interpersonnelles et interlignagères qui structurent la vie collective. Et c'est à partir de ces centres culturels que constitue, dans l'espace villageois, chaque

maison de fondation de lignage, que se perpétuent les liens entre les vivants et les morts sans la collaboration desquels le village ne serait pas.

Le processus de socialisation de tout individu doit donc comporter ce rite d'inscription qui révèle les principes axiomatiques gouvernant l'organisation sociale : différenciation des sexes et des fonctions correspondantes, différenciation des statuts – cultivateurs issus de lignages de fondateurs ou de lignages arrivés plus tardivement sur les lieux, forgerons métallurgistes ou musiciens... –, différenciation des rôles socio-religieux enfin. Ce n'est donc qu'une fois pourvus d'un *visage* marqué des signes du *village* que les jeunes filles après la puberté mais avant qu'elles ne soient mères et quelques jeunes hommes issus des lignages de fondateurs, retournaient au quartier des forgerons pour se faire orner le torse.

L'étendue et la durée

Selon le point de vue partagé des forgerons et des cultivateurs, le geste d'ouverture de la peau – les cicatrices s'inscrivent en creux dans l'épiderme – reproduit celui du cultivateur ouvrant la glèbe de sa houe ; il oeuvre à la perpétuation des vivants au sein du lignage, de même que le labour prépare les semailles et les moissons à venir. Le travail de la peau par la lame et le tatouage des plaies par le noir de fumée constituent deux temps de l'opération qui doivent être lus à la lumière de cette équivalence, entre le corps humain et la terre : la surface du visage et celle du torse sont comme « brûlées » et noircies par le passage d'un feu, semblable à celui qui brûle la végétation des essarts pour mieux la préparer aux récoltes futures. L'épiderme des enfants et des adolescents subit ainsi le même traitement que la terre cultivable : il est « ouvert » et comme « brûlé ». L'équivalence, posée par la scarification, entre les traitements du corps et de la terre porte en filigrane les linéaments d'une autre relation : de même que les feux d'essartage ont pour objectif de rendre la terre plus fertile, le rite de la scarification avait, entre autres fonctions, celle d'assurer la fécondité des femmes et généralement la perpétuation du lignage.

Dans la configuration générale du corps et par rapport au visage, centre de l'expression des émotions et de la communication, le torse occupe une position que l'on pourrait qualifier de périphérique. Il n'est pas doté d'une expressivité comparable à celle du visage, même s'il n'en est pas exempt. C'est ce que semblent

exprimer d'autres groupes septentrionaux, les Bwa-Pwesya, lorsqu'ils le désignent comme le « vide de la face ». Rappelons que les images du torse figurent une cartographie de l'espace cultuel lignager comportant différents lieux qui, pour chaque personne, correspondent à ceux où l'ancêtre, lors de son errance originelle en quête de nouvelles terres, en rencontra l'occupant, un reptile, et obtint de ce dernier l'autorisation de défricher, bâtir une maison et fonder une famille en échange de certains engagements culturels. Ces sites, enclos dans le territoire villageois, sont tous conçus comme des poches de brousse matérialisée par diverses configurations naturelles : un arbre aux proportions remarquables, un marigot, un tertre ou un bosquet abritant fréquemment des reliefs singuliers (excavation, talus pierreux, rochers...). Les membres du lignage s'y rendent régulièrement pour honorer l'instance de la terre et renouveler l'alliance première sans laquelle le lignage est condamné à périr.

La brousse, dans l'imaginaire des Bwaba, offre une représentation inversée de ce qui constitue le village et leur humanité : sans rien qui la délimite, elle s'étend à l'infini et constitue le déjà-là du monde. Les mythes racontés par les forgerons en donnent tous une description concordante : la brousse relève du continu, de l'indifférencié ; c'est le domaine des animaux sauvages, mais aussi de créatures, génies ou animaux, dont le mode de présence est l'apparition. Précisons ici que les motifs du visage ne représentent jamais d'objets ou de lieux relevant de la brousse.

Ces images du torse seraient le signe de l'équivalence suivante : de même que le village ne peut comprendre dans le périmètre de son territoire des morceaux de brousse, espace par définition indéfinissable, illimité et, par conséquent, irréprésentable, que parce qu'il en est une extraction, de même cette partie du corps qu'est le torse ne pourrait comporter de motifs figurant ces poches de brousse qu'en ce que quelque chose de chaque être humain vient aussi de là. Village et corps ne contiendraient donc la brousse qu'en ce qu'ils fondent leur origine en elle. Ce rapport métonymique est traduit graphiquement par une inclusion. Ce qui relève du continu est ainsi contenu dans les limites d'une image elle-même inscrite en un lieu circonscrit, celui d'un corps vivant.

Les images du torse donneraient donc à voir une représentation de cet ailleurs où les vivants placent les ancêtres et les génies de brousse, les uns et les autres étant censés intervenir dans les affaires de procréation. Les humains, leurs

ancêtres et les génies forment trois catégories d'êtres unis par un même morphisme et un même système de circulation de substance. Les génies et les humains cohabitent ; ils se partagent l'*étendue* du monde visible, les hommes au centre et les génies à la périphérie, leurs espaces respectifs empiétant largement l'un sur l'autre.

Si les humains et les génies sont en relation dans l'*étendue*, les humains et les ancêtres, auxquels aucune place n'est assignée dans l'*étendue* visible, le sont dans la *durée* puisque humains et ancêtres sont associés dans la circularité de la reproduction du lignage (je reprends là les propositions éclairantes de Izard, 1992 : 135-136). La présence des ancêtres chez les humains comporte des caractéristiques qui la distinguent radicalement de celle des génies. A l'inverse de ceux-ci qui, émanant de l'espace sauvage, appartiennent au déjà-là du monde, les ancêtres n'existent que par une descendance qui perpétue leur mémoire et à travers laquelle ils « reviennent ». Chez les Bwaba, ce n'est que lors de leur visite annuelle, au moment des funérailles collectives, qu'ils feraient une brève incursion dans l'*étendue* où se côtoient les humains et les génies, en suivant un parcours zigzagant qui les conduit au village, après qu'ils ont visité les lieux de fondation du lignage et fait des stations à ses autels. Un motif en ligne brisée représente ce parcours imaginaire.

L'iconographie des images de torse, figurant des lieux et des itinéraires, repose sur des motifs en rubans formés de hachures verticales, décrites par les forgerons comme autant de « jours ». Rappelons que, pour les humains, l'espace est nécessairement vécu unitairement avec le temps : il n'est d'espace réel que celui que l'on parcourt, ce qui prend toujours du temps, temps et espace étant éprouvés par le corps en action. Cette expérience est traduite par l'image : la succession des incisions, renvoyant à celle des jours, convertit ici l'*étendue* (l'espace culturel) en *durée* dans laquelle s'inscrivent par définition les naissances, les morts et le retour des ancêtres chez les vivants.

« Les jours sont dans les *wini* [scarifications] » répètent les forgerons. Ce disant, ils insistent sur la dimension comptable de ces successions de traits, que l'on retrouve dans les injonctions rituelles touchant aux déambulations (faire trois fois le tour, aller tant de fois de haut en bas, se diriger tant de fois vers telle ou telle direction...), comme aux dons sacrificiels (tant de cauris, tant de poulets, de chèvres ou de boeufs, etc.). On peut dire plus généralement que si les opérations

de comptage font partie des activités mentales quotidiennes, elles acquièrent dans la vie rituelle une intensité particulière. Les motifs scarifiés en rubans, qu'ils soient sur le visage ou sur le torse, font d'ailleurs moins l'objet d'un comptage que d'un décompte. De ces rubans de traits multiples, les forgerons extraient des sommes de jours bâties sur le nombre cinq, une quantité qui sert de base arithmétique à nombre de sociétés africaines, et correspond à la somme des jours que fait la semaine.

L'ensemble des traits formant ces rubans n'est donc pas compté pour aboutir à une somme de jours. On ne dit pas, en effet, « tel motif comporte tel nombre de traits égalant tel nombre de jours », mais plutôt, « dans tel motif, il y a tel nombre de jours ». Ces jours sont toujours ceux que l'on compte avant qu'un rituel soit effectué, afin d'en fixer la date, ou bien ceux que comprendra ce même rituel. Mais si, dans les images du torse la somme des cinq jours est reproduite un nombre non calculable de fois, elle est en revanche inscrite de manière déterminée dans un autre motif qui orne les tempes de tous les Bwaba et qui figure une cithare. Celui-ci comprend deux rangées superposées d'environ quinze incisions verticales, chaque rangée renvoyant à la somme de quinze jours qui font le mois bwanou, quinzaine qui correspond à la phase ascendante de la lune. Les forgerons disent de ce motif qu'il figure le calendrier des Bwaba. Ils le comparent volontiers aux calendriers commerciaux ornant les murs des maisons. La matrice graphique de ce système de comptabilité temporelle, qui prévaut pour l'ensemble des images du torse, serait ainsi gravée dans le motif de la cithare.

Je reviens maintenant à la question de la spatialisation, par l'image, de durées temporelles transcrites par l'itération d'unités semblables, les petits traits. Leur somme renvoie à des jours dans l'ordre temporel, et à des itinéraires et à des lieux dans l'ordre spatial, les premiers traçant les contours des seconds. A la conception et à l'organisation des actions humaines font aussi écho certaines propriétés structurelles de l'image ; j'ai relevé précédemment un rapport semblable entre l'emplacement choisi sur le corps pour l'inscription du motif de la colonne vertébrale du reptile figurant la terre, superposé à la propre colonne vertébrale du porteur, et le rôle essentiel que les membres du lignage attribuent au culte rendu à cette instance. La semaine traditionnelle bwanou de cinq jours ne s'inscrit pas dans une division du temps qui comprendrait un « moment axial » fournissant le « point zéro du comput » (Benveniste 1974 : 71).

Les Bwaba définissent fréquemment la position qu'occupe un événement dans l'écoulement du temps en termes spatiaux. Ils disent par exemple : « tel événement est survenu tel jour qui était le jour du marché de tel village ». Ou bien : « tel rite ne peut avoir lieu tel jour car c'est le jour du marché de tel village », chaque jour étant associé à un marché. Pour définir dans le temps de quel marché il s'agit (s'il s'agit du marché d'il y a une semaine, deux semaines, ou qui doit avoir lieu dans un mois, etc.), chacun calcule en fonction du jour du marché de son propre village qui revient régulièrement tous les cinq jours, la semaine traditionnelle bwanou correspondant au temps écoulé entre deux marchés¹⁹. Ainsi, un habitant d'un village donné connaît, dans un rayon d'une cinquantaine de kilomètres, et pour tous les jours de la semaine, les villages où se tiennent les autres marchés, leur ordre de succession ne changeant jamais. Au-delà, il ne sait pas.

Dans ce cas, situer dans le temps un événement et établir un comput est une opération qui ne peut se faire qu'à partir, non pas d'un « point zéro » du temps mais d'un « point zéro » de l'espace, à savoir le village dont le marché est pris comme lieu de référence pour compter les jours et nommer les autres marchés. La situation dans le temps d'un événement n'est alors mesurable qu'à partir d'un centre, le village, et à l'intérieur d'un périmètre défini, celui correspondant au territoire où se fait la circulation des hommes et des biens entre villages relativement proches qui entretiennent entre eux des relations d'échange. En conséquence, la représentation du temps écoulé à partir d'un événement passé ou du temps séparant l'instant présent d'un événement futur, passe nécessairement par une projection spatialisée du temps, en fonction des différents lieux où se tiennent les marchés. Les Bwaba ont choisi des repères spatiaux pour positionner objectivement des événements et définir leur propre situation dans le temps par rapport à ces mêmes événements²⁰.

L'image scarifiée offre une transcription visuelle de ces conceptualisations. Le territoire figuré n'est pas celui de villages et de marchés mais de lieux culturels lignagers reliés par des itinéraires qui sont aussi des sommes de jours. Mais rien, dans l'image, ne permet d'identifier précisément les lieux représentés, ni la nature

¹⁹ Un système comparable chez les Tiv du Nigeria a été décrit par Paul Bohannan (1967).

²⁰ Il y a d'autres manières d'exprimer la durée séparant un événement d'un autre que je ne prends pas en compte ici.

ou l'époque des événements évoqués, ni le nombre de jours sollicités pour les commémorer. Les images scarifiées ne proposent aucun ancrage dans une temporalité et une spatialité définies par la norme objectivante de l'Histoire. Elles se ressemblent toutes, et il faut le recours d'un interprète, le forgeron, pour connaître les lieux et les événements qui y sont figurés. L'interprète, à son tour, ne peut accomplir sa mission sans resituer chaque image par rapport à cet autre centre que constitue la personne qui porte l'image. Dans le cas de la division de la durée du temps en jours – de ce temps que E. Benveniste appelle « chronique », « temps des événements qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements » (Benveniste 1974 : 70), chaque événement est localisé par rapport à un point originaire, spatial, qui est celui du marché et à partir duquel se calcule la succession des semaines. Dans l'autre cas, celui de la temporalité et de la spatialité transcrites par l'image, chaque événement, ou lieu du territoire, ne peut être identifié et localisé que par rapport au porteur même de l'image, remplissant lui aussi la fonction de point « zéro », ou de centre, en tant que son existence est ontologiquement indissociable de cet autre centre qu'est le site de fondation de son lignage et, par conséquent dans le cas des images scarifiées, du village. Les propriétés structurelles de l'image – l'itération en ruban de petits traits – expriment l'idée que les actions des hommes sont prises dans la grille d'un temps socialisé et quantifié par la somme de ces unités itératives que sont les jours ; elles signifient également que les lieux figurés, bien qu'appartenant à la brousse, ne deviennent représentables que parce qu'ils sont pris dans le temps et l'espace mesurés des hommes que contiennent et circonscrivent les limites tangibles d'un corps vivant.

La tortue : un modèle animal pour penser la diachronie

Les images profuses du torse me parurent dans un premier temps fort confuses. Je mis longtemps à comprendre comment les forgeronnes procédaient pour les composer d'autant que, n'ayant pu assister aux opérations elles-mêmes, je n'avais à disposition que des descriptions de ces cérémonies. Une observation attentive et la reproduction dessinée de ces images me permit de percevoir l'existence de règles formelles d'agencement des motifs que je retrouvais, dans leurs grandes lignes, d'une composition à l'autre. J'appris enfin l'existence d'un modèle visuel, connu et mémorisé par les forgeronnes, qui guidait l'exécution des

images : c'est celui que forme le dessin des plaques cornées du plastron des tortues.

Pour les forgerons, les compositions scarifiées relèvent d'une forme de citation des dessins que porte la tortue, qu'elles soient sur le visage ou sur le torse, de telle sorte que tout corps scarifié, serait comme marqué du signe de la tortue. L'animal apparaît fréquemment dans les contes, les mythes et l'iconographie de tout l'Ouest africain. Dans leurs représentations, les Bwaba ont convoqué trois espèces zoologiques, chacune occupant une position définie en fonction de son biotope, de sa morphologie et de son comportement : les grandes collections d'eau sont ainsi connues pour abriter une tortue au corps aplati et de grandes dimensions (jusqu'à un mètre de longueur) qui a l'habitude de s'enfouir lorsque l'eau vient à manquer au coeur de la saison sèche pour attendre le retour des pluies. Une autre tortue vit dans les terrains secs et caillouteux. Son environnement naturel semble avoir modelé sa morphologie en lui donnant une carapace épaisse et lourde. Elle peut atteindre quatre-vingts centimètres de longueur et possède des pattes pourvues d'excroissances écailleuses semblables à de grosses épines : pour lutter contre la sécheresse elle creuse de profonds terriers qu'elle partage parfois avec d'autres animaux, pythons, porcs-épics ou renards. Enfin, une troisième espèce passe la majeure partie de son existence dans l'eau. Mais c'est une tortue qui mène si l'on peut dire une double vie, à la fois terrestre et aquatique, diurne et nocturne. En saison sèche, elle s'enterre, elle aussi, dans le sol boueux des marigots asséchés. Une fois achevée la période d'estivation, dès les premières grosses pluies survenant vers le mois de mai, les tortues redeviennent actives. Leur réapparition confirme empiriquement l'alternance des saisons, la saison des pluies étant considérée comme la période par excellence d'activité de la lune, à qui l'on attribue la disparition et l'apparition des eaux du ciel.

Semblables aux animaux des mythes amérindiens étudiés par Lévi-Strauss jouant le rôle d'opérateurs binaires, ces trois tortues forment ensemble un système. Constatant la remarquable longévité de l'animal et ses changements d'état accompagnant ceux des saisons, ayant remarqué les anneaux de croissance, comparables à ceux des arbres, qui circonscrivent chaque écaille de sa dossière, les Bwaba lui ont assigné une fonction essentielle : rendre intelligibles les rythmes temporels. C'est ainsi que nombre de leurs contes et de leurs mythes mettent en scène une tortue voyageuse, que son lent déplacement conduit d'un lieu marqué

par l'aridité, souvent une colline, à son contraire, un espace verdoyant et humide ou un marigot, guidée dans sa marche par la lune dont elle suit la révolution mensuelle dans le ciel nocturne.

Les mythes et les contes bwaba utilisent la combinatoire des trois tortues pour articuler des catégories opposées et le passage de l'une à l'autre : créant ici la succession des jours et des nuits, la tortue accompagne là l'alternance des saisons, gouvernant le passage du sec à l'humide, de la stérilité à la fertilité et la prospérité. Ces transformations se réalisent à la fois dans l'espace et dans le temps. Par son cheminement, elle joint des espaces exactement inverses l'un de l'autre : éminence caillouteuse et excavation gorgée d'eau. Et ce mouvement même scande la suite des jours dont la somme compose chaque lunaison, portant pas à pas le monde hors de la saison sèche, matérialisée par la colline, vers les eaux de l'hivernage.

Fertilité et prospérité : deux conditions qui nous ramènent à des processus essentiels à toute société d'agriculteurs pour qui la notion d'abondance allie bonnes récoltes et descendance nombreuse. Agriculture et procréation ont en commun d'être étroitement concernées par les cycles temporels qui organisent la matière vivante, qu'elle soit végétale ou humaine : pour la végétation, le rythme des floraisons et des mûrissements ; pour les femmes, le retour régulier du flux menstruel et le temps compté de la grossesse. C'est ainsi que, côté agriculture, les tortues sont convoquées dans tous les rites agraires où il y va du maintien de la régularité des saisons. Avant les semailles du mil par exemple, le maître de la terre fait des offrandes à des effigies de tortue en terre afin que des pluies conséquentes assurent la germination des semences et des récoltes suffisantes ; ou bien encore, il enterre l'animal dans un champ lorsqu'une rupture d'interdit menace la fertilité de la terre. Côté fécondité des femmes : une préparation comportant des éléments extraits du corps d'une tortue est donnée aux femmes désirant avoir un enfant, ou pour faciliter un accouchement.

La gravure dans les corps de figurations de lieux et d'itinéraires culturels inscrit la continuité du lien générationnel qui unit le porteur de l'image au lieu de fondation de son lignage, selon une topologie qui réunit l'origine des lignées passées et à venir. Les lieux et les itinéraires incisés reproduisent ceux que l'ancêtre lignager aurait, le premier, dessinés par son déplacement et que le porteur de l'image en certaines occasions est amené à parcourir à son tour. Ils sont

pris dans une temporalité à laquelle les forgerons ont donné une structure, celle de l'agencement des plaques cornées de la tortue, et une configuration, les hachures. Parce qu'elles sont incisées dans la chair, ces images actualisent une relation d'« empiètement », réalisée lors de l'opération, entre le monde et le sujet, alors que la matière du monde entre dans le corps et est éprouvée par lui : ce qui entre, c'est la lame, les substances introduites dans les plaies, la répétition des incisions et la douleur qu'elles provoquent et, à travers elles, le compte des jours et des actes nécessaires à la réalisation de rites essentiels à la reproduction de la société.

2 – Effets de ressemblance : du rapport indiciaire des images à la réalité dans quelques sociétés africaines

Qu'est-ce que cette image représente ? En fonction de quelle idée de la ressemblance a-t-elle été conçue ? Ressemblance, notion à la définition extensible et aux contours poreux : « Le fait est qu'une image, pour représenter un objet²¹ doit en être un symbole, [...] y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nullement *nécessaire* pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre », écrit Nelson Goodman dans *Langages de l'art* (1990 : 35), une fois, précisons-le, évacuées les contraintes de l'imitation d'un objet par sa représentation et admis le fait qu'il n'y a pas de ressemblance objective possible. Opération accomplie avec les recherches plastiques du siècle dernier ce dont témoigne cette remarque de Goodman, philosophe rompu aux triturations de la forme auxquelles ont procédé les arts moderne et contemporain. Car la double question de la représentation de la figure humaine et de sa ressemblance à son modèle demeure entière lorsque l'on change d'univers culturel pour se porter vers des sociétés où les images sont plus rares, leur réalisation et leur usage soumis à d'autres contraintes. Je ne partage pas le point de vue selon lequel l'art figuratif exotique (ou antique²²) n'aurait manifesté aucun intérêt pour la ressemblance au motif que, fréquemment soumis à des impératifs culturels et religieux, il ne ferait que supporter la représentation de souvenirs visuels ou d'images mentales. Je pense au contraire que le rapport de ressemblance, ô combien anthropologique, rapport construit tant par qui fabrique que par qui regarde, est toujours à l'œuvre dans la production des images. Nombre d'exemples africains illustrent d'autres modes de penser la ressemblance.

Les représentations anthropomorphes africaines, conservées dans le formol des définitions de marchands (la fameuse « figure d'ancêtre »), ont été oubliées des ethnologues, sans doute parce que l'habitude occidentale de regarder les

²¹ Pomme ou bataille navale, peu importe comme le précise l'auteur.

²² Voir à ce sujet Paul Veyne (2003) : « Je crois que les images puisent leur origine première dans l'éthologie, dans l'inconscient, dans la psychologie des profondeurs, comme on voudra » (*Idem* : 103).

représentations du corps humain comme allant de soi, a conduit à les envisager comme des images déterminées par des fonctions figuratives plus ou moins identiques aux nôtres. Les ethnologues se sont davantage intéressés aux masques qu'à la statuaire : l'une des raisons de leur attention est le fait que les rites où apparaissent les masques mobilisent le plus souvent l'ensemble de la société. Une autre vient de l'intérêt, voire de la surprise et de l'étonnement, que suscitent l'étrangeté de leurs formes et la beauté des chorégraphies masquées. A l'inverse, la statuaire, souvent recluse dans des sanctuaires et sollicitée dans le cadre de cultes peu spectaculaires, n'est pas pourvue d'attraits comparables ; si ce n'est comme objets de collecte et de collection, deux modes d'appropriation et de redéfinition de leur effet de présence que révèle la caméra d'Alain Resnais et Chris Marker dans *Les statues meurent aussi* (1950-53). L'objectif y fixe les visages de statues de bois, de ministres et de soldats des rois de Bénin surgissant hors de leurs plaques de cuivre, qui nous fixent en retour de leurs iris dilatés. Les auteurs ont su rendre compte, par l'artifice de la prise de vue, du magnétisme puissant qu'exercent ces objets lorsque l'on est engagé avec eux dans une confrontation frontale, celle-là même qui est recherchée dans les scénographies cultuelles.

J'évoque ce documentaire car il pose aussi la question de la ressemblance iconique. Les auteurs stigmatisent de manière implacable l'art du portrait réaliste enseigné dans les écoles africaines modernes : « Incapable désormais d'exprimer l'essentiel, le sculpteur se rattrape sur la ressemblance. Nous lui avons appris à ne pas sculpter plus loin que le bout de son nez ». Cette réflexion est moins commandée par une connaissance de la pensée et de l'art africains (que, de leur propre aveu, ils ne possèdent pas), que par une position anticolonialiste. Elle leur valut d'ailleurs la censure de certains passages de leurs commentaires.

Ces propos manifestent au demeurant un point de vue esthétique qui revendique, pour l'« art nègre », une négation des conventions mimétiques prévalant dans l'art naturaliste européen. Était-ce aussi simple ? Sunday Jack Akpan, sculpteur nigérian de portraits grandeur nature et réalistes, moulés dans le ciment puis peints, dont les œuvres se retrouvent elles aussi exposées au musée, après avoir rempli des fonctions commémoratives essentiellement funéraires pour des particuliers, commente en ces termes ses propres travaux : « My work is authentic because I mould cement to make it look like a real person ». Les

sculptures naturalistes ont effet désormais leur place dans la production plastique africaine contemporaine ; pour autant, il n'est pas certain que la transition rapide entre les manières ancienne et moderne de figurer l'être humain, ait entraîné une rupture dans la perception de ces représentations.

Comment les utilisateurs de représentations anthropomorphes, ceux à qui leur usage et leur mise en scène sont destinés, les voient-ils ? Que disent-ils de leur ressemblance plus ou moins poussée avec leur modèle humain, et comment pensent-ils le lien créé par ce rapport ?

L'étude de cas précis, empruntés à l'Afrique subsaharienne – portraits sculptés de rois, portraits photographiques funéraires ou politiques, effigies de culte... –, m'a révélé comment la perception et la compréhension de la ressemblance iconique y faisaient appel aux catégories du double, du reflet et, pour finir, aux théories locales de la personne, confirmant cette fascination humaine pour les copies et les doubles. J'ai ainsi montré que, dans les sociétés africaines, l'imitation pointilleuse de certains éléments du réel que l'on peut observer dans la statuaire, vise moins à reproduire fidèlement celui-ci qu'à instaurer avec le monde immatériel des défunts, des ancêtres et des esprits, une relation d'indissociabilité comparable à celle du reflet ou de l'ombre avec sa source, modèle relationnel empirique naturellement réalisé. La production d'une ressemblance iconique serait ainsi la voie choisie pour exprimer, sur un mode plastique, la complémentarité, saisie sur un plan métaphysique, des deux faces d'une réalité perçue comme dédoublée ; réalité que les Mossi (Burkina Faso) nomment « monde du regard à l'endroit » pour ce monde-ci, et « monde du regard retourné » pour l'autre, d'où surgissent des existants dont l'apparition imprévue surprend toujours.

J'ai eu l'opportunité de mettre en scène visible et tangible cette réflexion lors de l'exposition d'inauguration du musée du quai Branly, *Qu'est-ce qu'un corps ?*, dont j'étais l'une des commissaires. Cette scénographie fut assortie d'un texte écrit avec Michael Houseman, « Le corps et ses doubles » (2006), publié dans le volume qui accompagnait cette manifestation. Ces travaux menés en collaboration faisaient suite à deux études antérieures ; l'une, « Les voies multiples de la ressemblance. Effigies culturelles et portraits photographiques africains », publiée en 2005 ; l'autre, consacrée au portrait royal, forme un chapitre de mon ouvrage, *Arts de cour en Afrique noire* (1996).

Ma recherche relative à la question de la « ressemblance » est née des constats suivants.

En Afrique subsaharienne, autrefois essentiellement pour les besoins des cultes, ont été réalisées au sein des sociétés d'agriculteurs (les pasteurs n'étant pas, ou peu, concernés par cette tradition figurative), 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 censées séjourner dans l'au-delà. Le principe de ressemblance, exprimée dans l'imitation avec des degrés de fidélité très variables, y est sollicité pour penser la médiation opérée par l'image entre le monde des hommes et celui que peuple un vaste ensemble d'entités : dieux, esprits, fondateurs mythiques, défunts... Par contraste, la peinture et le dessin, largement diffusés eux aussi, sont des techniques de représentation davantage marquées par le non figuratif et le géométrique ; le fait que les figurations du vivant, humain et animal, soient plutôt réalisées en volume qu'en plan doit donc être souligné. La tridimensionnalité leur confère un corps comparable sur ce point à celui de leur modèle, ce qui est une condition nécessaire à l'effet de ressemblance recherché.

Revenons brièvement aux Bwaba. Quelques exemples montrent que si le principe de ressemblance est au cœur de leurs entreprises de figuration, il permet des réalisations très disparates formellement. Les Bwaba n'ont pas développé une grande tradition de statuaire. Ils recourent cependant à des figurations d'êtres à la morphologie humanisée dans divers contextes, où la mise en scène trahit une volonté certaine de créer des effets de présence par le truchement de la ressemblance : pas de représentations anthropomorphes, à vrai dire, qui n'aient pour objectif d'instaurer de tels effets. Ils sont inhérents à la réalisation et à l'existence de ce type de figures.

Toute maison de fondation abrite un couple de statuettes représentant une catégorie de « génies » nommés *nawa*. Par leur composition et leur implantation, elles évoquent le lien qui les unit à la terre : faites de glaise non cuite, elles sont dépourvues de pieds et le bas de leur torse fait souvent corps avec le sol. Elles semblent ainsi surgir de la matière dont elles sont faites. On dit d'elles en général qu'elles représentent des génies du village, des génies, si l'on peut dire, « apprivoisés ». En conséquence, elles portent toutes le motif des « larmes » incisés sur leur visage. En réalité, ces effigies *nawa* dressées dans la pénombre de

la maison de fondation désignent des entités du territoire dont l'ancêtre se concilia les faveurs, pour lesquelles il installa lui-même l'autel, destinées à remplir au bénéfice de sa descendance le rôle de puissances tutélaires. Délimitant l'autel, un petit remblai de terre marque une frontière discrète entre leur espace propre et le reste de la maison. A côté d'elles, une ou plusieurs poteries contiennent l'eau des libations ; elle reflète le peu de lumière parvenant jusqu'à elles. Rats, souris et poulets viennent y boire et se sustenter ; des reliefs de nourriture y sont même laissés intentionnellement. Les fourmis en particulier s'y installent et parcourent la surface des statuettes de leurs incessantes déambulations. Mais on peut supposer, à l'inverse, que l'on a dressé les statuettes sur la fourmilière ; les effets produits par le mouvement des insectes seraient alors délibérément recherchés de façon à ce que la vie paraisse habiter en permanence les effigies en les dotant d'une apparence animée, manière de rendre effective la présence d'êtres immatériels par le biais du sensible.

Autres figurations anthropomorphes : les statuettes en laiton utilisées par les devins. Elles représentent de petits êtres surnaturels dont la vision constitue le préalable indispensable à l'investiture de cette fonction. Elles sont, comme dit un devin bwanou en recourant pour les décrire, en français, au vocabulaire de la photographie, « des photos des vues ». Par « vue », il entend désigner l'objet de ces visions, les petites créatures de brousse, dont l'image produite doit ensuite être aussi fidèle à son modèle que le serait une photographie. Le fait que les figurines soient toujours identiques dans leurs formes, vite ébauchées, ne remet pas en cause la réalité du rapport de reproduction qui les lie à leurs modèles.

Etudier ce que certaines de ces images nous disent de la façon dont est conçue ou utilisée la ressemblance, et les effets qu'elle produit, exige de comprendre le cadre conceptuel qui préside à leur création et en oriente la perception par leurs utilisateurs, différente des nôtres, à mon sens. L'acte consistant à réaliser une reproduction imagée de l'homme n'est pas quelconque. Il a donné lieu, dans chaque culture, à de nombreuses interrogations sur la nature ontologique de l'image et sur le rapport qui lie la figure à son modèle. Ma recherche a d'abord porté sur la conceptualisation autochtone de la fonction indiciaire de la statuaire et du portrait photographique, que l'étude des contextes culturels d'utilisation de ces images permet d'éclairer ; puis, dans une perspective comparative, elle a intégré ensuite d'autres formes non anthropomorphes de

matérialisation de l'humain que proposent certains autels d'ancêtres : ils recourent différemment au principe de la ressemblance.

Indices, doubles et dédoublement

La statuaire culturelle villageoise, déposée sur les autels des sanctuaires, ne représente pas des personnes réelles mais des fondateurs mythiques de village, de lignée, de dynastie, de société secrète ou de culte. Dans nombre de sociétés exotiques où l'on répugne à réaliser des figurations de personnes vivantes, le portrait est vu comme une image reproduisant son modèle de manière sensible ; elle met la personne dans la situation délicate d'être dédoublée. Seul le roi, compte tenu de sa nature quasi divine, n'est pas concerné par cette règle, bien au contraire : les figurations de souverains sont relativement nombreuses, et j'y reviendrai. On préfère donc figurer des personnages à l'existence hypothétique, que l'éloignement généalogique et temporel rapproche d'êtres divins, accroissant d'autant leur pouvoir de protection et d'intervention auprès des vivants.

Les caractéristiques propres à cette statuaire se retrouvent aujourd'hui dans le portrait photographique. Les gens des campagnes comme ceux des villes recourent désormais à la photographie en de très nombreuses occasions : pour se procurer une carte d'identité, à l'occasion d'un mariage, afin de témoigner d'une amitié, pour une naissance,... Mais la visite chez le photographe peut être motivée par une autre intention : acquérir une image de soi qui exalte la dignité d'une vie respectable. Ces photos-là, conçues comme des mises en scène de la personne sociale, vont être exposées au moment des funérailles, puis souvent oubliées une fois finie la période de deuil. Hommes et femmes se font photographier face à l'objectif, vêtus de leurs plus beaux habits, debout ou assis, le visage impassible, dans une position hiératique. Ils s'y montrent semblables, par leur pose et les emblèmes de statut social qu'ils exhibent, aux fondateurs figurés dans la statuaire d'autel auxquels ils cherchent à ressembler. Sculptures et portraits photographiques coexistent donc dans un même espace social et culturel.

La manière dont le portrait photographique s'est imposé dans des contextes culturels en Afrique subsaharienne permet de supposer qu'il 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

montre que celui-ci agit comme le révélateur d'une histoire de l'image, selon une théorie de la représentation figurée autre que la nôtre 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 est d'ailleurs beaucoup moins proliférant.

Nombre de 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, et sur lesquels le thérapeute, le sorcier ou tout simplement autrui sont susceptibles d'agir à des fins bénéfiques ou maléfiques. Le même terme, ou l'un de ses dérivés, peut être employé pour nommer l'image de manière générique, qu'elle soit photographique, peinte, modelée ou sculptée. Ces usages ne relèvent pas de la simple métaphore. Ils sont relayés par une constellation d'actes et de comportements qui les enracinent dans le réel. L'élaboration de la catégorie du double est empiriquement fondée sur les expériences jumelles du reflet dans l'eau et de l'ombre portée d'un corps. Je cite ici un passage de la publication de 2005 :

« Le reflet propose à celui qui s'y regarde, une image 'ressemblante', non pas tant 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, unit à son support matériel le double ou le reflet, celui-ci étant conçu comme une des manifestations de celui-là. 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 » (Coquet 2005 : 309-10).

Le portrait photographique paraît ainsi explicitement pensé comme relevant de la catégorie du reflet, de l'ombre ou du double, sans en être non plus complètement l'équivalent. Il est utilisé au moment du décès pour deux raisons principales. L'image de la personne qu'il figure est considérée comme semblable à son double, à la façon du reflet dans l'eau ; par sa présence visuelle, on cherche à maintenir la cohésion des composantes de la personne défunte jusqu'à l'achèvement des rites de deuil, au terme duquel, pense-t-on, ces composantes subissent diverses transformations pour produire, entre autre, de nouveaux vivants.

Les amis et les proches du défunt l'y « reconnaissent ». En réalité, si le portrait est identifié comme celui de tel ou tel, c'est avant tout parce que la personne photographiée arbore là les signes de son statut et des vêtements aisément identifiables par ses proches : types de pagne ou de robe, chapeau et turban, colliers et bagues. La reconnaissance ne concerne pas les traits du visage. L'équivalence posée entre le portrait d'une personne et son double s'appuie moins sur un processus de reconnaissance qui demeure hypothétique – la qualité de la photographie ne permet pas toujours que l'on reconnaisse celui qui s'est fait photographié – que sur un postulat : la photographie, exactement comme le double, entretient avec sa source – le sujet photographié – une relation de type indiciel qui fonde son authenticité.

On se souvient de la théorie peircienne du signe, qui établit un lien de causalité dynamique entre l'indice et l'objet qu'il dénote : la fumée est l'indice du feu. Gell y a recouru pour modéliser sa théorie de l'art, entendu comme système d'action sur le monde (Gell 1998 : 6). Dans le dispositif relationnel qu'il a appelé « Art Nexus » et qui comprend quatre termes pouvant remplir les fonctions d' « agent » ou de « patient » : l'artiste, l'indice, le prototype et le destinataire, les objets occupent la position d'indices d'intentionnalités (*agenciers*). Jean-Claude Schmitt recourt aussi à la notion d'indice, afin d'explicitier le mode de présence que réalisaient les images médiévales religieuses. Il écrit : « Les formes figuratives et les couleurs sont plutôt conçues comme les *indices* de réalités invisibles qui transcendent les possibilités du regard. Les images ne sauraient 'représenter' – au sens habituel du terme – de telles réalités. Tout au plus peuvent-elles chercher à les 'rendre présentes', à les 'présentifier' » (Schmitt 2002 : 24). Il me semble que certains éléments des définitions de l'indice proposées par Peirce

permettent, dans le cas africain, de préciser plus avant l'usage et la conception des images.

L'indice est physiquement connecté à son objet ; il forme avec lui une paire organique (« The index is physically connected with its object ; they make an organic pair ». Peirce 1894). Ou bien encore, il est un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote, en vertu du fait qu'il est réellement *affecté* par cet objet. En conséquence, les modifications subies par l'objet se répercutent dans l'indice. Ces propositions offrent un cadre heuristique imprévu à l'étude des matériaux africains. Ainsi, le double, en tant qu'« indice » de la personne, manifesterait de manière visible les troubles que celle-ci subit sans pour autant qu'ils soient toujours visibles chez elle. Il arrive par exemple que la présence d'un double dans l'espace collectif soit interprétée comme le signe annonciateur, perceptible par quelques-uns, de la mort prochaine de la personne elle-même alors que celle-ci ne présente aucun symptôme de cet avenir funeste. D'une telle logique relationnelle, il découle en effet que, lorsque le référent du reflet, de l'ombre ou du double n'est plus visible, ou disparaît, ces trois indices ne peuvent renvoyer qu'à l'absence. Il y a plusieurs types d'absence, mais celle de la mort est définitive. Quand un double est reconnu par les vivants, cela signifie souvent que la personne n'est plus.

On commente volontiers l'existence et les actions des doubles dans les conversations ordinaires. Voici à titre d'exemple le point de vue donné à l'ethnologue par Binduté Da, natif du pays lobi (Burkina Faso) : « Le *tuh* (double) vit avec la personne dont il fait partie, mais il agit le plus souvent avant elle. Quand je reviens chez mon père, il s'y trouve déjà depuis un jour ou deux. S'il a eu un accident sur la route, j'aurai un accident de voiture. Mon *tuh* me précède auprès de la femme que je rencontre la nuit. Nos *tuh* s'accordent avant nous. On dit aussi que le *tuh* quitte le corps d'une personne quand il est très effrayé : en apparence, la personne est la même, mais c'est devenu une enveloppe vide. Elle finira par devenir folle, idiote ou muette et mourra. Pour cette raison, il ne faut pas effrayer les très jeunes enfants qui, si vite, prennent peur » (Fiéloux 1993 : 221).

Les explications de Binduté portent sur des expériences communes : le voyage, que l'on parte loin de chez soi ou que, venant de loin, on y retourne, est un épisode de l'existence susceptible de provoquer une sorte de décentrement intérieur. Quitter pour partir, c'est se séparer de lieux et d'êtres chers ; à l'inverse,

partir pour revenir, c'est retrouver des lieux connus chargés de mémoire, et resserrer des liens que l'éloignement géographique a parfois contribué à détendre, de telle sorte que le voyageur paraisse désormais semblable à un étranger. Binduté interprète ce sentiment temporaire de décentrement ou de perte relatif au départ, comme étant provoqué par le détachement du double.

D'autres états émotionnels et affectifs appellent le même commentaire tels que la nostalgie, le désir, l'amour, l'émerveillement, la peur ou la terreur. Les très jeunes enfants seraient particulièrement vulnérables à la peur car l'émotion que celle-ci provoque en eux est susceptible de rompre leur fragile équilibre psychique : c'est-à-dire, d'un point de vue africain, de détacher irrémédiablement d'eux leur double, rendu à tout jamais vaguant, comme pour les fous. La dangerosité des émotions trop intenses, en déstabilisant la personne et en faisant « fuir » son ou ses doubles, nuit également à l'ordre social. Très loin de l'Afrique occidentale, chez les Sulka de Nouvelle-Bretagne, on connaît des représentations similaires, dont l'évocation offre un utile élément de comparaison. Le saisissement que provoque la beauté des masques y est vécu comme une agression, et conçu comme un préjudice porté au spectateur sous emprise, appelant une réparation sous forme de dons d'objets hautement valorisés (monnaie de coquillage, colliers de dents d'opossum...) afin de pacifier une relation déséquilibrée par un excès de beauté (Jeudy-Ballini 1999 : 14).

Les matériaux africains relatifs aux représentations plastiques laissent supposer que ce rapport indiciel a été exploré pour penser et décrire les principes métaphysiques et phénoménologiques au fondement de toute existence, celles des humains en particulier. Selon ces principes, le monde réel des corps matériels, qui est donné, n'existerait qu'en ce qu'il produit des indices, preuves en retour de sa tangibilité. Comme exemple de ce jeu spéculatif sur la réversibilité entre ce monde-ci et ce monde-là, de tout objet en son reflet, de la personne en son double, je donnerai cet exemple également pris chez les Lobi auprès d'un sculpteur. Celui-ci travaille au service d'un clan pour qui il réalise des figures anthropomorphes en bois, sièges de puissances ancestrales nommées *thila*, et destinées à être érigées dans le sanctuaire familial. Le style de ces effigies doit idéalement demeurer identique d'une génération à l'autre, et les sculpteurs sont garants de cette continuité car, dit-on, « les *thila* cherchent à fréquenter uniquement ce qu'ils connaissent » (Bognolo 1997 : 129). En d'autres termes, les

puissances ancestrales du clan doivent pouvoir reconnaître à leurs formes ces niches iconiques qui matérialisent leur présence, et dans lesquelles elles sont appelées à demeurer lorsque le doyen du clan s'adresse à elles. Il a alors devant lui des effigies de bois qui occupent la position d'interfaces entre l'ici des vivants et l'ailleurs des esprits et des ancêtres ; du point de vue des vivants, de même qu'elles occupent la position d'indices d'une réalité autre, de même sont-elles censées agir sur les esprits en tant qu'indices de ce monde-ci.

Dans la définition de Peirce citée plus haut, l'indice se définit par une relation de contiguïté « naturelle » à son objet, avec lequel il forme une « paire organique ». Dans le cas du reflet ou de l'ombre, la contiguïté est également spatiale. L'expérience de cette contiguïté forme le creuset de l'élaboration des représentations relatives au lien avec l'autre monde.

La ressemblance iconique est un moyen particulièrement efficace d'exprimer visuellement et plastiquement l'existence de ce lien. La statuaire culturelle appartient au corps des indices façonnés de main d'homme. Mais cette fonction doit être actualisée par les manipulations rituelles – gestes, paroles, libations – pour devenir effective. Les rites relatifs aux effigies lobi figurant des *thila* en donnent l'exemple : par leur médiation, les puissances ancestrales invitées par le doyen du clan viennent en ce monde-ci. L'effet de contiguïté peut être obtenu parce que les effigies, par leurs formes, ressemblent aux humains de ce monde-ci et sont dans un rapport indiciel à celui-ci, dont sont également issues les puissances ancestrales.

Dans ces sociétés africaines, il serait fait continuellement appel aux indices pour, en retour, fonder l'existence du monde réel et infléchir les effets des actions que l'on y conduit. Les hommes s'évertuent à reproduire et à intensifier, par le truchement des images qu'ils fabriquent, ce modèle empirique de relation, une construction qui se passe de toute transcendance et est régulièrement activée pour comprendre et représenter l'articulation entre le monde des vivants et celui des ancêtres et des esprits, conçu comme le reflet de ce monde-ci. La statuaire figurant des fondateurs mythiques exhibe des attributs propres aux humains dans ce but : exprimer et donner à voir le caractère insécable du lien qui unit les membres d'un clan à son ancêtre apical, ou les adeptes d'un culte au fondateur de ce dernier.

Concevoir l'image « ressemblante » comme la matérialisation de l'articulation entre ce monde-ci et l'autre, permet de regarder différemment des réalisations plastiques distinctes de celles considérées jusqu'ici. Elles sont caractérisées par une intention explicite de représenter le plus précisément possible certains éléments du monde réel. J'évoquerai brièvement ce type de statuaire, comparable de ce point de vue au portrait photographique où se manifestent les mêmes intentions réalistes.

Les effigies de bois sculpté des Baoulé (Côte-d'Ivoire) relèvent de cette catégorie. Les exemplaires réalisés à la fin de la période coloniale, durant les années quarante et cinquante, appelés « colons » par les Européens parce qu'elles arboraient des vêtements occidentaux, et « bois peints » par les autochtones, furent particulièrement appréciées des collectionneurs occidentaux. Ils y virent, là où se négociaient pour les intéressés des relations personnelles et vitales avec des êtres de l'au-delà, l'expression naïve d'une fascination pour les apports de la modernité urbaine à travers l'usage de couleurs industrielles et la figuration de costumes citadins. Ces effigies représentent ceux que les Baoulé nomment les hommes ou les femmes de l'« autre monde », ou *blolo*, que les défunts rejoignent après leur mort et où demeurent les esprits des nouveaux-nés. Chaque femme et chaque homme reste intimement liés sa vie durant à une entité de sexe opposé résidant dans ce *blolo*, appelée, selon qu'elle est homme ou femme, « époux » et « épouse de l'autre monde ». Lorsque des difficultés surviennent au cours de l'existence, le devin peut ordonner la fabrication d'une figurine ; l'intervention des « époux » de l'au-delà dans la vie des hommes et des femmes concerne en effet de nombreux problèmes relatifs aux affaires de fécondité, de mariage, à la réussite dans le commerce ou les études. Le sculpteur a alors pour tâche de confectionner et de peindre une effigie aussi belle que possible, afin qu'elle plaise à l'entité de l'au-delà, ou, si l'on reprend les termes *lobi*, qu'elle s'y « reconnaisse ». Je reprends ici le développement et la conclusion publiés dans le texte que j'ai consacré à ces questions.

« 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 [...]

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 [...]

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

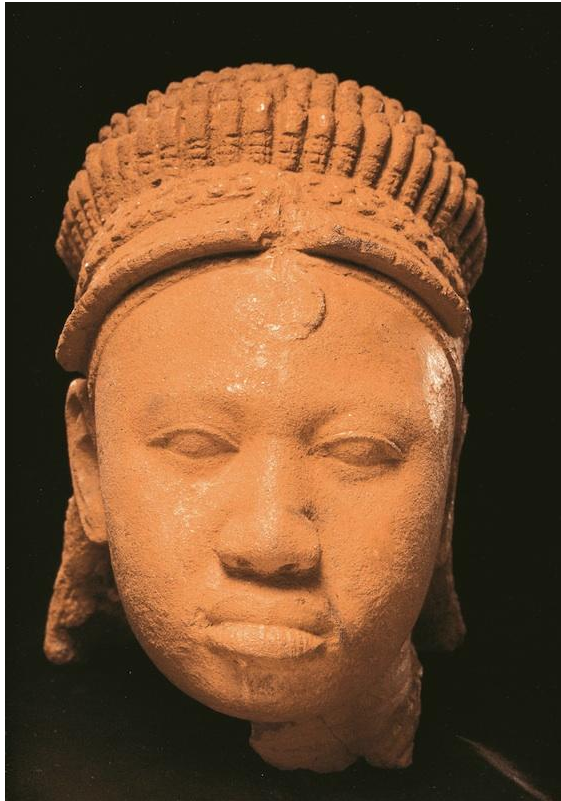
indissociables des points de vue sexuel et spirituel, décrite comme un couple, une figure à l'aide de laquelle est pensée la corrélation entre ce monde-ci et l'autre. Le réalisme des effigies baoulé, impliquant donc un travail de copie des apparences sensibles, sert très précisément cet objectif, non 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 [...]

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 » (Coquet 2005 : 314-317).

Il existerait ainsi pour ces images africaines « un travail de copie des apparences sensibles », plus ou moins minutieux selon l'habileté et la volonté des artisans, portant sur des éléments concrets et quantifiables : costumes, parure, coiffure, scarifications, emblèmes, types de textiles et leurs motifs... Cependant, dans les exemples présentés, l'objectif poursuivi n'est pas de procéder à une imitation illusionniste du réel, bien que des réalisations obéissant à de tels critères existent aussi dans la tradition figurative africaine. Je m'inscris ici en faux contre les tenants du tout « chimérique » qui, méprisant la matérialité des images et leur enracinement dans la chair du monde, les réduisent à l'état de supports d'opérations mentales et de gloses et, ce faisant, excluent de l'appréhension cognitive par les humains des images qu'ils produisent, leur part fondatrice.

Afin d'explicitier encore ce qui vient d'être affirmé, je donnerai deux ultimes exemples empruntés à l'étude du portrait royal que j'ai publiée en 1996 dans *Arts de cour en Afrique noire*. J'ai considéré à ce sujet les différents choix plastiques opérés par les artisans de cour pour représenter le corps du souverain et la royauté, afin de saisir ce que le traitement formel des effigies de roi nous révèle des conceptions autochtones de la royauté. Poursuivant la réflexion amorcée sur l'imitation et la ressemblance iconique, je commenterai dans les lignes qui suivent

les seuls portraits à tendance réaliste, où la figuration des qualités physiques de l'homme vivant exprime les propriétés constitutives de la royauté.



Une expérience, unique pour l'Afrique, a été menée par les artisans de la cour des rois de la cité-Etat d'Ile-Ife dans l'actuel Nigeria, entre le XI^e et le XIV^e siècle ; elle n'a pas été renouvelée jusqu'à ce que soit adopté en ville le modèle occidental d'un réalisme naturaliste, celui-là même que condamnaient Alain Resnais et Chris Marker. Les portraits en terre cuite, en cuivre et en laiton d'Ile-Ife figurent des hommes et des femmes, rois et reines pour la plupart. Les sculpteurs ont accordé une attention toute particulière au traitement du modelé des chairs du visage : galbe des joues, tension des maxillaires, affleurement des globes oculaires dans les orbites, marquage des cernes, ourlet des oreilles, autant de traits qui semblent saisis sur le vif. L'attention portée à l'implantation du nez, au gonflement des narines, au dessin des lèvres renflées dit combien grand était le désir, chez les sculpteurs de la cour, de rendre compte par les formes du souffle et du frémissement des visages vivants. Une telle connaissance de la structure musculaire du visage humain est le fruit d'une observation minutieuse et passionnée, d'un long travail d'apprentissage et de la volonté de reproduire fidèlement ce que révèle à l'observateur un visage réellement présent. Certains de ces portraits auraient été utilisés lors des cérémonies royales de fin de deuil,

coiffant un corps articulé grandeur nature ; l'effigie, entièrement habillée, était présentée aux deulleurs. La fermeté des chairs propre à la jeunesse rendue par le modelé, plus encore que l'impassibilité de l'expression et le caractère androgyne de ces portraits, constituait le moyen figuratif privilégié pour exprimer deux propriétés essentielles de la royauté africaine : être incorruptible et éternelle.



▲ 48. EFFIGIE DE CHEF.
 XIX^e siècle. Bois.
 Angola, tshokwé (style du pays d'origine).
 H. : 35 cm.
 Bruxelles, collection particulière.

Autre exemple, celui des effigies de chefs tshokwé (Angola) où c'est moins le modelé du visage que celui de la musculature du corps qui est sollicitée pour célébrer et signifier la singularité royale. Les sculpteurs tshokwé ont fixé dans la matière certains traits de la gestualité royale : pouces prêts à presser les lamelles métalliques de la sanza, mains tendues vers l'avant ou vers le pubis, mains frappées l'une contre l'autre, sont des postures propres à ce corpus. Une attention particulière a été portée à la configuration des mains et des pieds, en général de grande taille, où les doigts, les phalanges, les ongles sont modelés avec précision. Pieds et mains surprennent par

leur naturalisme poussé. Contribuant à intensifier cet effet, des cheveux naturels faisant office de barbe étaient ajoutés par les sculpteurs. En introduisant dans la sculpture de la matière organique humaine, les artisans installaient cette dernière dans une position de quasi adéquation avec la réalité de chair du chef.

La musculature tendue et l'hypertrophie des mains et des pieds des effigies de chefs expriment l'excès de vitalité corporelle. Elles rappellent aussi que, dans la vie réelle, être chef requiert de faire certains gestes, d'agir et d'engager physiquement son corps. Ce qu'ont exprimé les sculpteurs tshokwé dans l'attention qu'ils ont portée aux muscles des membres, aux mains et aux pieds, c'est qu'en chaque corps humain, celui du chef plus qu'en tout autre, s'inscrit la mémoire des actions accomplies et d'un engagement dynamique dans le cours de l'existence. Signification supplémentaire de cette codification plastique en régime royal : les gestes du souverain sont susceptibles d'agir en lieu et place de la parole.

L'expression de la filiation par une scénographie des substances

Cette recherche sur la fonction indicielle des images anthropomorphes aurait été incomplète sans celle que suscita l'exposition du musée du quai Branly, déjà citée, consacrée plus précisément aux sociétés de l'aire mandé-voltaïque (Afrique de l'Ouest). Elle associait divers usages et matérialisations des représentations de l'humain. Je reviens brièvement sur cette expérience.

La scénographie proposait un parcours mettant en rapport deux espaces : d'un côté, au niveau du sol, un amas de matière indistincte, de la terre, évoquant les autels d'ancêtres, des photographies d'autels réels et la silhouette d'un cadavre recouvert d'un linceul ; de l'autre, à hauteur des yeux, des portraits photographiques d'individus vivants faisaient face aux visiteurs et aux effigies d'ancêtres mythiques en bois auxquelles ces portraits ressemblent par leur pose et leurs atours. La jonction entre les deux espaces était assurée par des figurines de nouveaux-nés surplombant une poterie semblable à celles utilisées pour contenir le placenta. La mise en scène tendait à faire comprendre l'essentiel des conceptions locales de la reproduction biologique et sociale des humains, en montrant que le corps des vivants est censé se constituer au travers d'un double lien de filiation avec les ancêtres, et selon deux modalités de transmission : l'une repose sur une circulation ininterrompue des substances (via le placenta et les

corps) : l'autre sur une confrontation spéculaire des formes entre les vivants et les représentations de fondateurs de lignée ou de culte (Coquet et Houseman 2006 : 27-28).

Les autels de culte aux ancêtres sont en effet composés d'éléments d'où la figuration est absente, ou réduite à l'état d'esquisse. Étroitement associés à des défunts, ces autels sont généralement formés d'éléments disparates, parfois méconnaissables, liés par de la terre : petites poteries, pierres, boules et blocs de terre, branchages, figurines grossièrement taillées. Leur caractère composite résulte non seulement de l'hétérogénéité des matériaux utilisés, mais aussi des résidus d'offrandes et de libations qu'ils reçoivent : sang, plumes, poils, bouillie de céréales. Ces compositions cumulatives ne sont pas de banales figurations des défunts. Par les attentions rituelles dont elles sont l'objet, elles participent activement à la transformation des morts en ancêtres lignagers. Représentations matérielles à la fois fabriquées et indifférenciées prenant le relais du cadavre décomposé, ces autels attestent l'engagement des vivants à ne pas desserrer le lien qui les rattache à leurs morts. Ce ne sont pas les indices de réalités visibles ou invisibles mais de la matière mutante et évolutive, des « corps vagues ». J'ai employé cette expression au sujet d'un ballot de peaux observé chez les Bwaba (voir *supra* et dans ma thèse, 1994)²³.

Les autels offrent une représentation quantifiée d'une population d'ancêtres auxquels les vivants rendent un culte. L'addition progressive d'éléments (fourche, bâton, pierre, poteries...), dont chacun est le signe d'un mort devenu ancêtre, fait grossir l'ensemble, de sorte que la masse de l'autel devient proportionnelle à la durée écoulée depuis la fondation du lignage, et au nombre de ses membres défunts. Quel que soit le type d'autel, le lien entre morts et vivants ne repose pas ici sur une permanence des formes, comme dans la statuaire, mais sur une communauté matérielle évoquée par l'omniprésence de la terre qui constitue la matière de base de l'autel. La compréhension autochtone du lien substantiel entre vivants et morts s'appuie en effet sur l'idée que la terre constitue la matière originelle de l'univers, des corps humains aussi, et que sa fertilité dépend toujours du bon vouloir des ancêtres. Ces autels et le va-et-vient des vivants venant

²³ Expression inspirée par un commentaire de Barthes portant sur les graffiti au crayon de l'artiste américain Cy Twombly, qu'il qualifie du terme « vague » avant de conclure par cette éclatante affirmation : « le vague est vivant » (1982 : 147).

honorer leurs défunts d'une libation permettent d'établir une continuité matérielle entre la masse de terre, sorte de reliquaire de fragments corporels desséchés, et les supports matériels des puissances ancestrales que sont les branches, les rameaux fourchus et les pierres d'autel. Cette continuité est d'ailleurs maintenue par une humidification régulière qu'entretiennent les liquides sacrificiels.

C'est ainsi qu'images anthropomorphes de modèles d'un côté – les fondateurs mythiques –, conçus sur le mode d'une ressemblance avec les humains, et constructions mêlant la terre à d'autres matériaux – les autels où les vivants transforment leurs défunts en ancêtres –, proposent deux modes de représentations contradictoires, l'un figuratif, l'autre non, et pourtant complémentaires. Ces deux modes sont adoptés par nombre de sociétés de cette aire culturelle pour rendre compte de ces « existences » que sont les fondateurs mythiques et leurs ancêtres généalogiques, auxquelles ils rendent des cultes distincts. Les accumulations intervenant dans le culte des ancêtres sont comparables à celles formant ces objets cultuels en forme de ballot, obtenus par superposition de peaux et de matières sacrificielles, évoqués plus haut.

3 – Voir, sentir, faire et figurer

Océanie : « On ne travaillerait pas la nacre, le jade d'ornement, ou la sculpture ajourée, si le soleil n'avait sa part dans la valeur qu'on leur donne ; ni le plumet de plumes éclatantes, s'il ne devait flotter au vent ; ni le roseau, s'il ne devait chanter dans la flûte. Observer tous ces objets jusqu'aux détails techniques de leur fabrication est juste, mais leur intérêt esthétique n'éclate vraiment que dans l'ensemble auquel ils appartiennent et au sein duquel les indigènes les tiennent pour des choses et même des personnes vivantes.

Vivantes et façonnées par des mains vivantes, qu'a soutenu la longue patience nécessaire pour mener à bien l'entreprise : – disque de jade martelé et usé par frottement durant deux ou trois ans – manteau de plumes exigeant les chasses d'une génération pour amasser le duvet flamboyant – sculptures au ciseau de pierre, gravures burinées avec une dent pointue » (Leenhardt 1947 : 128).

Extrême-Orient : « Il n'existe rien dans le monde végétal ou le monde minéral qui suggère ou qui rappelle les laques, leur froide densité, leur nuit lisse, sur laquelle glisse une ténébreuse lumière ; elles viennent de la résine d'un certain pin, travaillée et polie longtemps, dans des huttes construites au-dessus des cours d'eau, à l'abri de toute poussière. La matière de leur peinture, qui tient à la fois de l'eau et de la fumée, n'est plus ni l'une ni l'autre, puisqu'elle possède le secret contradictoire de les fixer sans qu'elles cessent d'être fluides, impondérables et mobiles » (Focillon 1984 : 53-54).

Amazonie : « Même s'ils ne sont pas en tenue cérémonielle, le goût de l'ornement est si vif que les hommes improvisent constamment des parures. Beaucoup portent des couronnes : bandeaux de fourrures ornés de plumes, anneaux de vannerie également emplumés, tortils d'ongles de jaguar montés sur un cercle de bois. Mais beaucoup moins suffit à les ravir : un ruban de paille séchée, ramassé par terre, rapidement arrondi et peint, fait une coiffure fragile sous laquelle le porteur paradera jusqu'à ce qu'il lui préfère une fantaisie inspirée par une autre trouvaille ; parfois dans le même but, un arbre sera dépouillé de ses fleurs. Un morceau d'écorce, quelques plumes fournissent aux inlassables modistes un prétexte à une sensationnelle création de pendants d'oreilles. Il faut pénétrer dans la maison des hommes pour mesurer l'activité dépensée par ces

robustes gaillards à se faire beaux : dans tous les coins, on découpe, on façonne, on cisèle, on colle ; les coquillages du fleuve sont débités en fragments et vigoureusement polis sur des meules pour faire les colliers et les labrets ; de fantastiques constructions de bambou et de plumes s'échafaudent. Avec une application d'habilleuse, des hommes à carrure de portefaix se transforment mutuellement en poussins, au moyen de duvet collé à même la peau » (Lévi-Strauss 1955 : 263-264).

Un théoricien et historien de l'art, et deux anthropologues : le lexique des auteurs trahit l'émotion suscitée par la beauté et la grâce des objets produits. Il manifeste l'extrême attention portée aux propriétés des matériaux, et révèle, entre facteurs d'objets et observateurs, une commune sensibilité à l'égard de la réunion perceptible de deux règnes dans l'objet ouvré : celui des matériaux et phénomènes naturels, la lumière, surtout, qui fait surgir de l'opacité l'éclat, le reflet, les couleurs, mais aussi le vent, l'eau ou la fumée : et celui de la culture qu'introduit l'action humaine sur la matière.

Matériaux que l'on transforme et qui transforment à leur tour (les « robustes gaillards » que le duvet collé sur l'épiderme convertit en « poussins »), ces actions ne sont pas l'œuvre d'un seul, elles engagent une collectivité.

Ces morceaux choisis parlent le langage de l'esthétique, entendue dans son acception première : ce qui agit sur nos sens, ce qui les meut d'un mouvement qui suscite en nous du plaisir, de la joie, l'émerveillement, le ravissement, la stupeur ou la peur, ce qui, pour reprendre les termes de Dewey (voir *supra* p. 10), jaillit de la matière brute de l'expérience. Touchés par ce qu'ils voient, les trois auteurs ont analysé en quelques lignes la manière dont l'esthétique, mode à la fois personnel et collectif de perception, d'interprétation et de transformation du monde pénètre la culture, ciselant les gestes, les mots, les corps et les productions des hommes, de même que les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Sans doute n'est-ce pas un hasard si deux d'entre eux, Focillon et Lévi-Strauss, sont familiers de la pratique du dessin, de la gravure et plus largement des ouvrages manuels pour s'y être eux-mêmes appliqués.

Dans un petit ouvrage publié en 2007 à l'intention d'un public élargi, intitulé *Arts primitifs, arts populaires, arts premiers*²⁴, j'ai intégré deux de ces citations parce qu'elles me semblent offrir de formidables évocations de la « vie des formes dans la matière », suivant les principes de cette « science de l'observation » que Focillon concevait comme « une phénoménologie, au sens étroit du mot » (1984 : 51). Une phénoménologie qui fait appel à l'expérience sensorielle. J'ai écrit ce texte quelques mois après l'inauguration du musée du quai Branly, ayant à l'esprit les débats qui ont précédé et accompagné la création de cette institution, et au terme desquels les anthropologues n'avaient pas réussi à imposer leur point de vue, ni sur ce que devait être, à leurs yeux, le nouveau musée des civilisations, ni sur une définition acceptable des arts « autres ».

J'ai choisi d'y proposer quelques clés anthropologiques d'interprétation permettant à des non spécialistes de comprendre d'autres esthétiques et usages des objets et des images, par le biais de la connaissance que nous avons de nos propres sociétés rurales. Afin de rendre ma démonstration pleinement opératoire, je n'y ai considéré que des productions comparables pour avoir été réalisées entre 1860 et 1960 environ, par des sociétés ayant un mode de vie similaire et des savoir-faire techniques équivalents. Quinze photos couleur groupées au début de l'ouvrage présentent en images la démonstration reprise dans le texte, où l'art populaire européen figure aux côtés de créations africaines, américaines ou océaniques. Manière d'introduction à un réexamen des différentes catégories, annoncées par le titre du livre. Forgées par l'histoire de l'art pour définir les productions humaines, qu'elles soient ou non exotiques, tels que « sauvage », « primitif », « populaire » ou « premier », ces épithètes sont le fruit d'une histoire composite et ce que nous appelons art « primitif » n'est, très exactement, que l'art « populaire » des peuples exotiques.

J'accorde dans ce livre une large place aux matières et aux matériaux, aux couleurs et aux odeurs, poursuivant là un objectif annoncé dans une publication antérieure, où je tentais une définition de l'anthropologie de l'art à la faveur d'une demande faite par Martine Segalen dans le cadre d'un ouvrage collectif (2001). Une position que je persiste à défendre dans un autre article (« Voir, sentir, figurer », à paraître dans *L'Homme*), où je dénonce une certaine indifférence de

²⁴ Un texte où je mettais à profit certaines réflexions publiées dans le chapitre d'un livre collectif, « Heurs et malheurs des arts exotiques » (2000).

l'anthropologie des arts et de l'esthétique « aux propriétés physiques des objets, formes, matières, couleurs, sons, odeurs, ... ; à ce qu'en font ceux qui les manipulent et les conçoivent ; aux conditions et aux règles guidant leur élaboration et leur agencement ; aux qualités sensibles de l'expérience. L'heure est en effet davantage aux théories de la relation à l'œuvre finie, entendue au sens très large — action et réaction, perception et réception, cognition et émotion — qu'à une réflexion sur la matérialité des oeuvres. Certains modèles analytiques, qui cherchent à couler dans des cadres inspirés des sciences exactes la réalité profuse et vivante des faits de culture, peinent à rendre compte de cette réorganisation de l'expérience sensible que constitue toute opération de transformation de la matière du monde en formes ouvrées ».

Je continue ainsi : « En façonnant une forme de ses mains, l'être humain a l'immense privilège de pouvoir éprouver à volonté, par les sens et en toute conscience — à chaque fois, en somme, qu'il décide de réitérer son geste — les qualités concrètes du réel. Il est significatif de constater que les sociétés dites développées ne valorisent désormais ce mode de rapport au réel — produire de ses mains des formes ouvrées —, que lorsqu'il est le fait des petits enfants ou des artistes. Elles réservent ainsi ces activités soit à une période limitée de l'existence où elles sont mises en oeuvre dans un cadre très circonscrit, celui de l'école maternelle, soit à un groupe minoritaire, les artistes, marginal, en terme d'efficience sociale. Aux premiers comme aux seconds, on octroie la liberté d'explorer le monde par les sens et de transcrire cette expérience en fabriquant des artefacts qui portent, dans leur matérialité même, les traces physiques de cette confrontation. La création et l'usage d'images médiatisées par d'autres images, vers laquelle nous portent les outils informatiques, sont en revanche devenus une activité partagée par tous. Leur primauté sont le symptôme d'un renoncement à saisir autrement que par la seule vision la réalité concrète d'un monde que nous partageons avec le reste du vivant ».

Offrir du monde sensible une doublure intelligible

En recourant à cette formule, je paraphrase une proposition énoncée par Lévi-Strauss au cours des échanges qu'il eut avec Didier Eribon au sujet de la peinture naturaliste (les natures mortes de l'Age d'or hollandais) (2008 : 239). La peinture, pour Lévi-Strauss, et plus généralement toute création de formes,

témoignent d'une opération où la pensée (ou l'entendement) relayée par le geste, prend en charge l'expérience sensible du monde. Je fais mien son refus d'un « divorce entre l'intelligible et le sensible », refus qu'il relève au sein des « cultures dites primitives » ; celles-ci nous encouragent « à découvrir une secrète harmonie entre cette quête de sens, à quoi l'humanité se livre depuis qu'elle existe, et le monde où elle est apparue et où elle continue de vivre : monde fait de formes, de couleurs, de textures, de saveurs et d'odeurs... » (1983 : 165-166).

M'interrogeant dès 1981 lors de mon premier terrain chez les Bwaba, sur cette articulation et plus précisément sur les configurations de ce passage du sensible à l'intelligible et les conditions de sa réalisation, j'avais enquêté auprès des forgerons et entrepris de traduire leur théorie des formes d'après ce qu'en dévoilaient leurs récits cosmogoniques, leurs commentaires sur leurs propres ouvrages ou sur divers autres objets du monde.

Les forgerons ont recours en priorité à trois termes, *sana*, *yaho*, *wiini*, qu'ils détournent en partie de leur usage courant lorsqu'ils les emploient dans leurs récits cosmogoniques, afin de décrire trois états de la matière et de penser les processus de fabrication auxquels leur activité les soumet quotidiennement ; ce qu'ils sont socialement chargés de transmettre par les mots qu'ils emploient d'une densité toute particulière. Ces termes et ce qu'ils dénotent se réfèrent en réalité à une même expérience du monde, que l'on soit ou non forgeron, tel qu'il s'offre à la vue et à l'usage, puisque chacun s'emploie à le modeler par ses actes en fonction de règles communes. Depuis toujours, les uns et les autres le parcourent, y dorment, y naissent et y meurent, le scrutent et l'interrogent. Ce que les forgerons en disent révèle une perception partagée par les autres. La connaissance que j'ai acquise de leurs récits cosmogoniques, ajoutée à celle des emplois courants de ces termes m'a permis, en retour, d'opérer une traduction de leur propre perception du monde sensible au travers de la mienne. Tant il est vrai que « nous n'avons jamais affaire aux choses mêmes mais à la manière dont nous les sentons à travers la manière dont nous les parlons – et dont on nous les décrit » (Michaud 1991 : 6). Tentant ici cette transcription, je donnerai à titre indicatif quelques éléments permettant de saisir le champ sémantique couvert par chacun de ces termes. Il révèle les linéaments d'une phénoménologie autochtone née de l'observation de la réalité concrète du monde sensible.

Saahoun, (pl. *sana*) désigne premièrement la peau. Le terme s'emploie, comme en français, pour désigner tant la peau de l'homme ou de l'animal que celle des fruits. Au pluriel, il est utilisé pour nommer le corps, c'est-à-dire un ensemble d'éléments — os, chairs, liquides, organes— enceints dans l'enveloppe de la peau. L'emploi du pluriel implique d'autres usages. S'il signifie généralement la pluralité de peaux ou de corps, il revêt des sens particuliers dans certains contextes. Lorsqu'il est employé à la place d'un singulier et accompagné d'un complément d'appartenance, comme dans l'expression « le corps de l'enfant va bien », il désigne à la fois la peau de l'enfant comme contenant des os, des chairs, des viscères, et ce qui rend cet ensemble vivant, à savoir le souffle, la chaleur, l'ombre et le double, et pourvu d'intelligence. Lorsque ce même pluriel est utilisé sans complément, il désigne un certain état du monde à son commencement : *sana* signifie avant tout la terre en tant que matière primordiale et agissante. Cet usage spécifique du pluriel apparaît fréquemment dans les récits cosmogoniques. Ici, le terme *sana*, reprenant implicitement l'ensemble des acceptions qu'il recouvre lorsqu'il désigne le corps de la personne, désigne le monde où vivent les hommes, qui était là avant qu'ils n'existent, un monde constitué d'une masse de terre où prévalent certaines formes, animé de principes comparables à ceux qui habitent le corps, comme le souffle du vent ou la chaleur du feu solaire.

La forme archétype de *sana* est donnée par le tertre des collines composées de terre et de pierres ; la langue est d'ailleurs riche en vocables pour décrire les différents types de collines selon leur silhouette, la présence ou non de végétation ou leurs proportions. Si, dans les récits, le terme *sana* désigne couramment cette réalité-là de la masse terreuse des collines, il peut être appliqué également à d'autres configurations conçues comme relevant de la même catégorie et qui ont pour trait commun d'être en terre et de former des excroissances : les murs de la maison, parce qu'ils sont la substance solide de l'habitation, parce qu'ils contiennent en leur sein tous les *sana* de ceux qui y vivent, et parce qu'ils surgissent de cette masse originelle qui est la terre, sont pensés comme son prolongement. Il en est de même pour les autels coniques qui jaillissent du sol des différents quartiers du village, pour les hauts-fourneaux, et en général, pour tout monticule de terre rencontré dans le paysage. Le monde du commencement, *sana*, se présente comme un tertre. Comme tel, il est fréquemment figuré dans les images par une ligne brisée délimitant trois triangles. *Sana* désignerait « ce à

partir de quoi », en tant qu'agencement complexe de matières, de formes et de mouvement, le monde commença à exister et « ce » dont le monde est fait.

Yaho en langage courant signifie « devant », « ce qui est devant », « celui qui marche en tête », mais aussi la face, le visage : « ton visage est ton guide, parce que c'est par là que tu vois », dit-on. Lorsqu'ils emploient le terme *yaho*, les Bwaba désignent également la forme apparente d'une chose, sa configuration, sa découpe, sa silhouette, ce qu'embrasse le regard, ce qui vient à lui : tout objet possède donc un *yaho*. Dans les mythes, de même que Dieu, ou Soleil dans sa version forgeronne, peuvent être dénommés *sana*, de même la lune est fréquemment appelée *yaho* ; lorsqu'elle apparaît dans sa plénitude, elle offre aux regards un disque blanc que les forgerons conçoivent comme un *yaho* parfait à plusieurs titres. La lune n'est que surface, sans épaisseur ; elle évolue dans l'étendue du ciel et de ce point de vue s'oppose, tout en lui étant complémentaire, à ce qui constituerait son terme contraire, *sana*, qui est masse, densité et épaisseur. C'est en ce sens que les forgerons disent souvent que le *yaho* de ce qu'ils appellent *sana*, la masse terreuse du monde, est la lune. Dans les représentations qu'ils ont construites de l'un et de l'autre, une propriété commune les unit, leur circularité : le tertre de terre comme la pleine lune sont ronds, l'un en trois dimensions, l'autre en plan. Le *yaho*, c'est également la surface de toute chose. Dans cette logique, l'eau est conçue comme un *yaho* exemplaire : sa profondeur ne peut être appréhendée par le regard, elle n'est que surface, pur plan, miroir parfait dans lequel se refléchit le visage, cet autre *yaho*, de celui qui s'y regarde. Ce que montre le *yaho* de l'eau, c'est l'image inversée de l'autre monde, celui du « regard retourné », où les êtres et les choses sont comme à l'envers. Ainsi, tout morceau de matière possède une surface, un « devant », c'est-à-dire un *yaho*. La notion de *yaho* ne semble cependant prendre tout son sens que lorsqu'elle est définie en relation avec celle de *wiini*. J'en viens à ce troisième terme.

Wiini vient du verbe *wii* qui signifie « faire une marque avec un objet pointu », de préférence en fer. *Wiini* est un pluriel désignant en premier lieu les traces, toutes celles que laisse le passage d'un instrument de ce type sur une surface plane, manifestées en principe par une incision ou par un procédé assimilé, comme lorsque la potière utilise un épis de maïs pour imprimer un décor dans la terre molle ; ce terme n'est cependant pas utilisé pour dénommer les empreintes laissées par les êtres vivants sur le sol, qui, elles, se nomment *laa*. Les

dessins effectués avec un burin de fer sur du métal, avec une herminette sur le bois, avec une lame de fer dans la peau, se nomment *wiini*. *Wiini* se rapporte encore à d'autres graphismes : ceux des galeries creusées par l'insecte dans le bois, les nervures des feuilles, les écailles du python ou les plaques cornées de la carapace de la tortue, la ligne aveuglante de l'éclair dans le ciel, les lignes et les traits surgissant au passage du stylo sur une feuille, et dans certains contextes, les sillons des champs. Le même terme peut servir encore à décrire une figure linéaire réalisée en volume : on dira des vertèbres, alignées pour composer la colonne vertébrale, qu'elles forment des *wiini*. Lorsque les forgerons nomment ainsi les nervures de la feuille ou les vertèbres, ils font alors appel à ce mot pour ce qu'il permet de désigner couramment du point de vue formel, des réseaux de lignes ou de traits répétés, et fonctionnel, une armature qui maintient ensemble un assemblage de parties distinctes. Le mot *wiini* comprend donc à la fois l'idée d'éléments identiques, disposés linéairement – vertèbres, petits traits des scarifications, nervures des feuilles, caractères d'écriture ou d'imprimerie...–, et celle d'une image composée de traits dont chacun opère comme une césure sur une surface, tel le motif scarifié dans l'étendue de la peau ou l'éclair dans l'étendue du ciel. Cette césure, idéalement, serait en creux. Les *wiini* apparaissent ainsi comme des ensembles organisés de lignes et de traits se détachant sur une surface, le *yaho*.

Dans les usages du terme *wiini* point une autre intention : rendre compte de cette expérience visuelle, très commune, qui veut que le regard, lorsqu'il est confronté à une large étendue ou à une surface ne comportant aucun accident, se promène librement. Lorsque l'homogénéité de cette surface est rompue par une trace, aussi minime qu'une ligne, un point ou un trait, l'attention se fixe alors sur cet élément. La surface, en tant que face extérieure d'un corps et étendue déployée, ne peut en effet être perçue en tant que telle, si elle ne comprend soit un cadre soit une discontinuité qui lui donnent dimensions et proportions : pour les forgerons, le ciel n'existerait en tant que *yaho* que lorsque y scintillent les étoiles, y apparaît la lune ou y surgit l'éclair. Il n'y a pas, disent-ils, de *yaho* sans *wiini*. A l'image du ciel sans étoiles est la brousse vierge de toute présence humaine, sans villages, champs, puits, sentiers. Ni cultivée, ni cultivable, elle est pensée comme stérile. La terre fertile porte en revanche en son sein les traces, *wiini*, de l'activité humaine, celles du passage de la houe.

Toutes ces traces n'occupent pas une position identique. Avant de désigner la marque des galeries creusées par l'insecte xylophage, les nervures de la feuille ou la zébrure de l'éclair, le terme *wiini* concerne surtout les traces que produit l'homme à l'aide d'un instrument et qui prennent forme dans la matière du monde, corps humain, bois, terre,... A ce sujet, les forgerons sont formels : les hommes ne peuvent pas créer de *sana*. Seulement des *wiini*. La langue yorouba a forgé un terme à la polysémie comparable, *la*, « entaille » : celles de la hache dans le bois, de la nouvelle route au milieu de la végétation, d'une frontière entre deux territoires, de l'espace compris entre les deux paupières, des scarifications aussi... Par extension, il est employé pour exprimer l'idée de « civilisé » : les lignes incisées sur les visage et les corps, sur la terre par l'ouverture d'un chemin, d'une route ou l'empreinte d'une frontière relèveraient toutes de l'intervention humaine sur le chaos ou l'informe de la nature. Cet ensemble de représentations que qualifient les trois termes, *sana*, *yaho*, *wiini*, n'épuise pas la diversité de la réflexion des forgerons sur les formes et les matières, qui comporte d'autres aspects où interviennent des processus intégrant des opérations différentes.

Par leur intermédiaire, les Bwaba ont cherché à conceptualiser ce que leur proposait l'expérience d'un monde composé de masses, dont celle, première par son immensité et son épaisseur, de la terre, qui offre aux hommes la surface où ils appuient leurs pieds dans la marche, où ils se couchent et vers laquelle ils se penchent pour en extraire leur subsistance en y inscrivant leurs marques ; une conceptualisation qui intègre la perception que l'homme a du monde à travers celle de son propre corps, de sa posture et de sa situation dans l'espace. En conséquence, cet ensemble porte en lui la question de la division des masses, en particulier à travers la figure de la symétrie et de la latéralité. Si la terre comprend un « devant », une face et une surface, *yaho*, habitées par les êtres animés et les choses, elle n'apparaît pas véritablement comme une masse pourvue d'un « derrière » ou d'un dos. Les Bwaba affirment en général que sous la terre se trouve une immense étendue d'eau dont le fond serait le derrière de la terre. Mais ceci demeure une face cachée. La masse qui, dans le monde, par la structure visible de sa morphologie, propose une face et un dos nettement différenciés parce qu'en opposition, c'est le corps humain.

L'expérience partagée du *faire*

Comment l'expérience partagée du *faire naître des formes* concourt-elle à la fois à la transmission des univers plastiques et esthétiques et à celle d'un certain ordre social ? En quoi, par ailleurs, les formes ouvrées sont-elles la projection de dispositions émotionnelles ou intellectuelles, fruit d'un apprentissage qui engendre une communauté de regard ? J'ai proposé des éléments de réponse à cette question dans quelques publications où je suis partie d'observations ethnographiques portant sur les actions et les productions plastiques des enfants.

Dans « Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre » (2009), je considère les modelages en terre crue de figurines de bovidés réalisés par de jeunes pasteurs africains. La découverte de ces petits objets rapportés par Edward Evans-Pritchard du pays nuer et réunies depuis dans les collections du Pitt Rivers Museum à Oxford, dont certains révèlent une très grande maîtrise de la stylisation de formes réelles, m'a incitée à traquer ces travaux enfantins dans d'autres sociétés pastorales, africaines et européenne (le massif alpin où le bois remplace l'argile). Il m'est apparu rapidement que ces figurines constituaient une sorte de *topos* des enfances et adolescences pastorales, dès lors que les bovins occupaient dans les économies des sociétés concernées une position capitale ; à cette différence près que la réalisation des figurines en Afrique ne concerne pas les adultes qui n'y apportent jamais leur concours contrairement à ce que l'on pouvait observer en Europe, où il arrivait aux adultes de produire ce type d'objet. Dans les deux cas, les formes données à ces modestes ouvrages, d'une génération à l'autre, traduisent, de manière à la fois comparable dans les intentions et très différente dans la réalisation, un lien vital à l'animal. L'intérêt que j'ai porté à ces représentations a également été attisé par leur étroite ressemblance avec celles qui, dans l'Antiquité, furent fabriquées en masse sur les rives orientales de la Méditerranée, moins pour des impératifs ludiques que culturels. En relevant cette correspondance, je ne prétends évidemment à aucune hypothèse comparatiste. Je tiens seulement à souligner dans ces figurines d'animaux un même recours à la miniaturisation, à l'illusion que celle-ci donne de mieux maîtriser l'être réel qu'elle reproduit ainsi que les interactions sociales dans lequel cet être est engagé, fût-il un animal. Je voyais également dans cette similitude une forme de preuve de la complémentarité des usages profanes et sacrés de ces figurines, maintes fois interrogée dans le cas des jouets, et confortée

par l'exemple africain où les modelages de bovidés façonnés par les enfants finissent souvent par être déposés par les adultes dans des sanctuaires collectifs ou familiaux.



Bœuf. Terre crue. Nuer (Soudan). H. : 120 mm environ. Oxford, Pitt Rivers Museum (mission E. Evans-Pritchard).

Les formes conçues et façonnées par les enfants africains et européens privilégient la représentation d'un animal qui est au centre de la vie sociale de leur communauté, et même de la vie spirituelle pour les pasteurs africains, chez qui il est la matrice des représentations à l'aide desquelles ils disent et conçoivent leur société et le monde qui les entoure. Ces figurines sont à la fois les instruments et les enjeux des joutes, des défis, des simulations et des échanges qui rythment le déroulement des jeux ; le recours au modèle réduit, le processus même de sa fabrication comme l'adaptation sur un mode ludique et condensé des interactions empruntées aux adultes permettent alors aux enfants de totaliser la somme des sensations et des émotions éprouvées au contact du bétail, et de l'articuler aux codes et aux règles régissant des rapports sociaux déterminés en grande partie par l'élevage : si en effet jouer avec des miniatures d'animaux façonnées à la main familiarise avec les règles de la vie sociale, le fait de matérialiser en formes plastiques les sensations nées du contact avec les animaux concourt tout autant à cet apprentissage.

La médiation de l'artefact n'opère donc pas seulement sur le plan de la sociabilité et de la représentation. Par représentation, j'entends une relation de

type analogique entre la figure et son modèle, où le recours à un modèle réduit de vache réelle permettrait à l'enfant de se familiariser avec le monde adulte, par copie et imitation. Pour que cela marche, il faut qu'il y ait autre chose. Cette médiation opère aussi sur le plan de l'esthésie. C'est le point sur lequel j'ai insisté. Dans les deux cas, africain et européen, l'intimité avec le bétail est acquise dès la petite enfance. Les mains qui façonnent des miniatures d'animaux tiennent leur compréhension des formes de cette proximité relationnelle et d'une attention constante portée aux bêtes. Enfants et adolescents transposent ainsi, dans la matière, des expériences esthétiques et affectives intenses qui ne fructifieront que lorsque, ayant définitivement laissé leurs figurines de terre ou de bois et devenus adultes, ils posséderont à leur tour des vaches et des boeufs et seront donc en mesure, par leur intermédiaire, de prendre pleinement part à la vie sociale.

En étudiant ces œuvres enfantines, je suis partie des objets pour remonter aux pratiques et à la société. J'ai ainsi cherché à décrire le rôle essentiel de ce processus d'*imprégnation* de formes hautement valorisées socialement (animales et bovines dans ce cas) et de leur diffusion dans une réalisation culturelle spécifique, celle d'œuvres enfantines.

J'ai été confortée dans mon interprétation par les analyses de Michael Baxandall sur la peinture du Quattrocento italien. L'historien montre que les règles de figuration et de composition y obéissent à des principes acquis lors de l'apprentissage à la vie sociale ou culturelle qui conditionnent, sur le mode cognitif, la perception et l'élaboration de ces images. L'art de jauger les tonneaux et les quantités de marchandises formait sur un mode identique l'œil du marchand et celui du peintre. Le premier en usait pour son commerce, le second pour composer l'espace de ses tableaux. Ce faisant, l'un et l'autre regardaient les œuvres picturales de manière comparable. C'est chez un autre théoricien de l'art, Erwin Panofsky, que je trouvais des outils pour penser la nature de ces « connexions concrètes » qui, à une époque et dans une société données, servent de liant entre le monde des formes et d'autres domaines de la réalité sociale. Je me réfère ici à son *Architecture gothique et pensée scolastique*. Panofsky eut des précurseurs comme Heinrich Wölfflin, dont j'ai décrit la position expérimentale dans cette même publication (2009). On se souvient que Panofsky y compare la *Somme* de Thomas d'Aquin et la cathédrale gothique, qu'il conçoit comme des ensembles intelligibles composés selon des méthodes identiques, telle que la

séparation rigoureuse qui s'y établit entre les parties, se réclamant de principes de clarification et de hiérarchisation comparables. L'enseignement philosophique et théologique de la scolastique médiévale aurait ainsi exercé sur les architectes une influence qui porta ces derniers à modifier la structure de l'édifice roman pour en faire surgir l'édifice gothique, dont la structure, entièrement révisée au regard de ces principes, présenta alors une fragmentation en divisions et subdivisions uniformes scandées par l'unique voûte d'ogive.

C'est en ayant ces travaux en mémoire que j'entrepris l'étude du recueil de dessins à l'encre collectés en 1936 par Thérèse Rivière (sœur de Georges Henri) auprès des Ath Abderrahman Kebèche, élèves et cultivateurs de l'Aurès, pour le compte du musée d'ethnographie du Trocadéro (Coquet 2009). J'y ai identifié la présence d'affinités structurelles entre des formes d'expression relevant de réalités différentes : des dessins coraniques, des représentations dessinées de scènes réelles, des positions dans l'espace rituel. Ces dessins ont pour auteurs des hommes adultes et des garçons (le plus jeune a 11 ans). Ils y ont figuré divers moments de leur existence agro-pastorale : homme conduisant son attelage de mulets lors des labours ou sur l'aire à battre, homme juché au sommet d'un palmier et procédant à la récolte des dattes, troupeaux de chèvres et de mulets flanqués de leur berger ou de leur bergère, chevauchées, scènes domestiques (femme battue par son mari, homme en train d'uriner...). Aux côtés de ces dessins librement agencés, il existe deux autres types de composition. L'un recourt aux frises horizontales dans lesquelles des animaux de bât (mulets et dromadaires) se suivent en file indienne. L'autre, plus fréquent, se présente sous la forme d'un rectangle afin de mettre en scène des moments de la vie collective cérémonielle (mariage et circoncision principalement). Je me suis plus particulièrement intéressée à ce dernier mode de transcription d'événements hautement ritualisés.

Un cadre extérieur, formé de personnages assis, en entoure un second, souvent ouvert, celui que trace la ligne des danseuses et parfois des hommes tirant

des salves de fusil, comprenant à son tour en son centre un petit rectangle où est

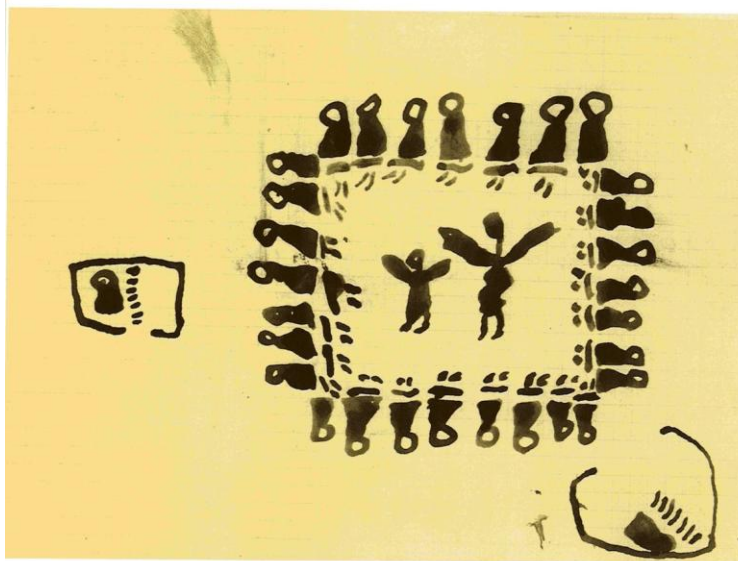
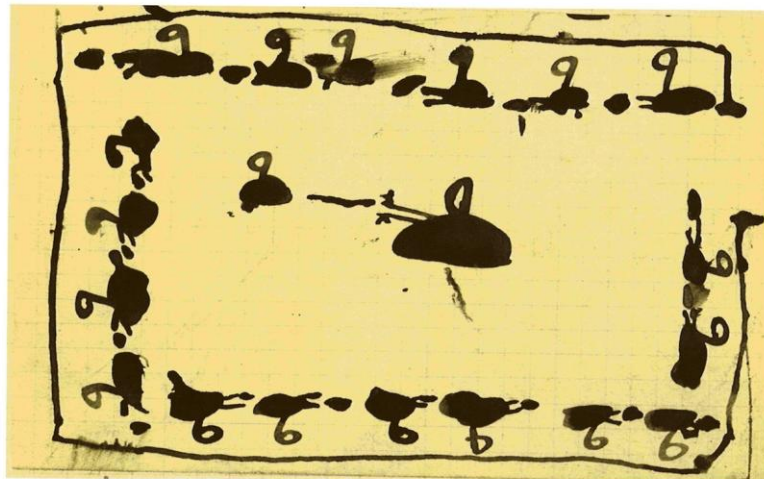


Fig. 7 Deux circoncisions. Abdelbaki Temissa, fraction des Ouled Khallaf, 11 ans. Fonds Thérèse Rivière, musée du quai Branly. Les hommes assis entourent deux danseuses. Chacun chez soi, les jeunes garçons au pied du *hiji*.

Fig. 8 École coranique. Lakhdar Tasourit, fraction des Ouled Remili, 13 ans. Fonds Thérèse Rivière, musée du quai Branly. Le *taleb* bat un élève.



esquissée la silhouette des jeunes époux. Ce troisième rectangle peut être également placé sur le bord du cadre extérieur, comme celui qui contient le jeune circoncis. Suivant un mode très ancien dans l'histoire de la représentation des rapports spatiaux, le modèle adopté par les Aurésiens conjugue deux types de transcription, l'un en plan, l'autre en élévation : les personnages assis ou les danseuses sont transcrits en élévation et dessinent le plan au sol de la place de danse ou de réunion.

La composition graphique de ces scènes transcrit sur le papier la structure de l'espace cérémoniel. Ces festivités collectives ne se déroulent pas sur une place que circonscrit la disposition des maisons du village, mais sur une aire dégagée où le terrain est aplani : là ont lieu les danses des femmes et les parades des hommes. Des tentes y sont également installées, destinées aux notables, aux cuisines et au

repos des danseuses. L'implantation des tentes des notables et des danseuses ainsi que le cercle des spectateurs masculins assis en tailleur, formant un cordon liant les unes aux autres, donnent à l'aire ses limites : ce sont donc les acteurs du rite qui, à chaque fois et au moment même, redéfinissent par la disposition de leurs corps le tracé de l'aire cérémonielle à l'intérieur de laquelle se déroule le spectacle de la fête. Cette fonction essentielle d'inscription spatiale conférée aux participants masculins est exprimée dans les dessins par le cadre extérieur formé de la juxtaposition de personnages assis. Le même mode de transcription est utilisé pour représenter le lieu de l'école et le moment de la récitation des versets coraniques : alignement des écoliers traçant une aire rectangulaire au centre de laquelle officie le maître. Mais, à la différence de ce qui se passe sur la scène réelle des cérémonies de mariage et de circoncision, les enfants ne forment pas à l'école autour du maître une assemblée très structurée. Ainsi, si la composition rectangulaire reproduit souvent une disposition spatiale réelle, elle désigne plus généralement tout espace, dont l'école coranique, où les actes que l'on y accomplit sont ritualisés.

Le plan rectangulaire suivant lequel les acteurs du rite se positionnent dans l'espace reproduit une forme très présente dans la culture des Aurésiens, marquée par l'écrit. Le plan des dessins et des scénographies se retrouve dans la figure du damier et de ses variantes, que les enfants apprennent à tracer sur leur planche d'école, elle-même rectangulaire, en même temps qu'ils s'exercent à reproduire les caractères d'écriture, et qu'à leur tour les adultes dessinent volontiers en y apportant divers enjolivements. Je rappelle dans cette publication que ce type de décor se retrouve dans les copies du Coran circulant en Afrique du Nord et en Afrique occidentale où, repère visuel aidant à la lecture et à la récitation, il indique, à la manière de l'enluminure médiévale, le commencement d'une sourate ou d'un verset et marque visuellement à la fois une pause et une articulation entre deux parties du texte qui se suivent et entre deux temps de lecture de ce texte. A la veille des fêtes, celles de l'Aïd el – Kebir et de la fin du Ramadan en particulier, durant lesquelles l'école est fermée, les enfants ornent chacun leur planche d'une ou de plusieurs de ces compositions qui en couvrent la surface. D'après l'interprétation locale recueillie par Rivière, le motif en damier figure l'espace de l'école coranique ; le damier composé de carreaux traversés par des diagonales, ou même un seul de ces grands carreaux, reproduit le plan de la mosquée. Durant

les vacances scolaires, ces dessins préserveraient la planche de bois d'un état de vacuité incompatible avec la fonction éminente qui était la sienne, recevoir l'écriture des paroles divines et fondatrices de l'islam ; ils en signalent la suspension tout en affirmant son caractère temporaire.

La composition en damier peut également être rapportée à d'autres graphismes, certains à vocation ludique, tel que le carré arabe, un parent de notre morpion, ou d'autres à usage talismanique, les carrés magiques, employés dans les rites de protection et de propitiation. Leur grille sert de support à un système symbolique de nombres auquel la tradition islamique recourt pour expliciter la hiérarchie des éléments composant l'univers. Les écoliers (et les adultes) utilisent donc le même diagramme, rectangle ou carré en réalité, appartenant à un corpus graphique religieux codifié pour figurer une scénographie réelle où ce schème est également prégnant puisque reproduit par la disposition des corps. Ce faisant, ils rendent compte du travail de façonnage par le religieux de la vie sociale comme de leur existence personnelle.

J'ai évoqué précédemment les correspondances structurelles relevées par Panofsky entre les principes d'exposition de la pensée systématisés dans la *Somme* théologique de Thomas d'Aquin telle qu'elle était enseignée au XIIIe siècle dans les collèges universitaires, et la structure des cathédrales gothiques, entre la philosophie théologique et le travail des maîtres de chantier. Inspirée par ce texte, mais aussi par les observations que j'avais pu faire chez les Bwaba, où j'avais remarqué certaines homologies entre représentations graphiques et spatialisation des corps au cours d'actions rituelles, j'ai relevé dans le corpus de dessins aurésiens des correspondances comparables. Il m'a semblé possible, toutes proportions gardées, de concevoir en termes proches le processus à l'œuvre chez les Ath Abderrahman où la culture religieuse lettrée, que les garçons intègrent à travers l'apprentissage du dessin à l'école coranique, de la lecture et de l'écriture d'un texte sacré, est convertie en un schème formel qui, intériorisé par les individus, se diffuse ensuite pour être mis en pratique et actualisé en contexte rituel à travers la spatialisation des corps.

Expérience sensorielle et création

Le colloque « Histoire de l'art et anthropologie » organisé en juin 2006 au musée du quai Branly, qui réunissait anthropologues et historiens de l'art, fut pour

moi l'occasion de remettre sur le métier la question de la fabrication et du façonnage d'une oeuvre. Dans le texte issu de ma participation à cette manifestation, « Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une oeuvre », j'ai rendu compte de deux expériences : celle d'un théoricien de l'art, Heinrich Wölfflin, qui, travaillant sur l'oeuvre de Dürer, chercha à acquérir une intelligence intérieure des procédés de création formelle propres à cet artiste en maîtrisant à son tour, autant que faire se pouvait, la technique du dessin ; celle du spectateur du film *Le mystère Picasso* (1955), concocté par Henri-Georges Clouzot, qui est convié à regarder moins l'artiste en train de dessiner ou de peindre, que la genèse des dessins et des peintures nés de sa main rendue invisible grâce à un stratagème ingénieux : la caméra n'est pas située derrière Picasso de manière à suivre ses gestes mais de l'autre côté d'un écran qui ne livre à la caméra que les oeuvres saisies dans le mouvement de leur création, comme si elles surgissaient d'elles-mêmes de la surface blanche de l'écran.

J'ai esquissé une première saisie ethnographique de leur fabrication en restituant ce que le spectateur est susceptible de percevoir et de comprendre. Celui-ci assiste en effet aux différentes étapes de leur formation et de leur déformation, aux hésitations et aux investigations formelles en cours. Ce qu'il voit est cependant un film, fruit d'une sélection de séquences établies par le réalisateur au cours du montage, afin d'élaborer une autre oeuvre dans laquelle celles de Picasso sont enchâssées ; Clouzot ne filme pas Picasso à la volée dans l'intimité de son atelier mais dans les studios de La Victorine, à Nice. De telle sorte que la prégnance de l'objet-film, comprenant les commentaires en voix off du cinéaste et quelques espagnolades musicales assorties de solos de batterie, risque d'estomper la vérité, car vérité il y a et demeure, du geste pictural qui n'est pas feint. Visionner le film demeure une expérience étonnante : chaque crissement du feutre sur le rectangle blanc de l'écran, initiant une nouvelle séquence, annonce un commencement absolu, comme vierge de tout antécédent, appelant le déploiement d'une image dont le parachèvement est une promesse de complétude et de surprise mêlées. L'élaboration de l'image se réalise ainsi dans le partage de l'expérience de la fabrication, entre l'artiste qui la conduit et celui qui le regarde faire et en interprète les mouvements.

J'ai découvert récemment que le peintre britannique, David Hockney, grand admirateur de Picasso, a donné une suite à cette expérimentation novatrice en

utilisant certaines applications de son iPad : les résultats picturaux en ont été exposés sous le titre *Fleurs fraîches*. La technique est la suivante : Hockney « peint » et dessine en caressant des doigts son écran tactile. La mémoire de l'instrument enregistre tous les gestes, à la seconde et au millimètre près, de l'élaboration de chaque œuvre : gommages, essais et renoncements, changements de direction. Une genèse qui nous est restituée grâce à la technologie numérique et qui est constitutive de l'œuvre à regarder, conçue non plus comme le résultat d'un processus dont les étapes sont désormais inaccessibles à la vue, mais comme la somme des gestes et des états de la fabrication susceptibles d'être livrés au regard dans leur intégralité et sans retouche.

Ces observations portent sur des questions relevant traditionnellement du champ de l'histoire et de la théorie de l'art. La position que j'ai adoptée part cependant d'un postulat différent. J'ai rapproché la démarche de Wölfflin de celle de l'ethnographe : c'est à la manière d'un ethnographe, en se confrontant aux contraintes manuelles et techniques posées par la pratique du dessin, que Wölfflin explore la pensée plastique d'un artiste aussi distant de lui, des points de vue chronologique et culturel, que pouvait l'être Dürer, peintre et graveur de la Renaissance. La posture ethnographique – consistant dans ce cas moins à se mettre dans la peau que « dans la main » de l'artiste allemand – implique un tel déplacement : s'approcher au plus près des conditions sensorielles et techniques de l'expérience de la création, entendue ici (je l'ai annoncée précédemment) comme l'opération de transformation de la matière du monde en formes ouvrées. C'est à cette tentative d'approche – entrer dans l'intimité des actes et des sensations qui ont conduit à produire ces formes – que je me suis livrée dans l'étude des modelages des enfants de pasteurs africains et de leurs usages ; ces objets révèlent le caractère socialement construit de leurs relations aux animaux. J'ai trouvé dans la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, telle qu'il l'applique au goût dans ses travaux sur les amateurs de musique ou de vin, une approche semblable. Il invite à adopter une conception réflexive de l'activité des amateurs en étant attentif aux « opérations et aux techniques utilisées pour se rendre sensible aux objets recherchés et pour *se sentir sentir* ». « Le goût, dit-il, est un *faire sentir*, un *se faire sentir*, et aussi, à travers les sensations du corps [...] un *se sentir faire* » (2006).

Les « techniques » d'élaboration de la connaissance de l'animal, de la réalité sensorielle de son corps, de ses mouvements, des manifestations de ses états psychique et émotionnel, sont inhérentes à l'apprentissage du métier d'éleveur. Un bon éleveur est celui qui aura su développer ces qualités. Moins technique que pratique en réalité est l'exercice d'un contact physique étroit avec les animaux, particulièrement poussé chez certains pasteurs africains à propos desquels on peut en effet légitimement parler d'*imprégnation*. Evans-Pritchard, commentant les ébats des enfants nuer dans les étables, évoque une « symbiose ». Dans le cas africain, celui-ci porte les jeunes pasteurs à façonner des épures idéales de terre condensant l'ensemble des propriétés morphologiques valorisées de l'animal vivant qu'ils palpent, tâtent et manoeuvrent des mêmes doigts avec lesquels ils triturent la terre. Le travail du modelage réfléchit cette « analyse perceptive, déjà combinatoire et capable d'une activité logique au niveau de la sensibilité, qui, relayée par l'entendement, confère une signification aux phénomènes » ; cette proposition est de Lévi-Strauss (1971 : 501). Je la rapprocherai volontiers d'une phrase de Maurice Merleau-Ponty, d'obédience moins structuraliste que phénoménologique : « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture » (1964 : 16). Que je propose de transformer comme suit : c'est en *prêtant* son corps aux animaux qu'il soigne, garde et regarde que le petit pasteur les change en d'innombrables figurines.

Afin de mener à bien cette recherche, je me suis tournée vers l'enfance, âge des commencements et des émotions initiales et initiantes, âge de très vive réceptivité aux manifestations sensibles du monde surtout lorsqu'elles sont perçues comme premières par celui qui les vit, âge autant qu'état propice à l'invention, « état d'un Etat qui n'aurait pas encore édifié ses frontières » comme le précise Jean-Bertrand Pontalis (1986 : 95). La mémoire de l'enfance, celle des couleurs, des odeurs, des formes,... que des gestes et des mots ont chargé d'émotions et d'affects, irrigue en permanence toute existence humaine. Elle donne aux actes de création leur poids, leur densité, leur impulsion et même leur gravité : une réflexion que j'ai placée au cœur d'une analyse publiée dans *Gradhiva* (2009), « Picasso ou l'enfance en boucle ». J'y considère l'usage que Picasso fit de la relation qu'il entretenait avec sa propre enfance et les pratiques de figuration qu'il y avait développées pour rénover constamment son œuvre.

Ce « retour » à l'enfance a été préparé par le livre susmentionné, *Arts primitifs, arts populaires, arts premiers* (2007), où j'acceptais la règle de jeu proposée par les éditeurs : écrire pour des non spécialistes en leur donnant les moyens de répondre à leur tour aux questions des plus ingénus, ce qui impliquait que ces mêmes questions soient anticipées pour être contenues par le texte. L'exercice, qui est moins facile qu'il n'y paraît, est bien connu des enseignants. Les étudiants que j'initiais à l'ethnologie dans les cours que je donnais à l'université de Paris X m'y ont souvent confrontée. Des remarques et des interrogations enfantines, préalablement recueillies devant des images ou des objets que je leur présentais, et auxquelles sont en partie amarrés développements et analyses, émaillent les pages de ce texte. Elles expriment entre autre la puissance des émotions que provoque la découverte d'objets méconnaissables par leurs formes inédites, leurs matériaux inconnus et leurs compositions apparemment bizarres. Il ressortit de cet exercice que certaines œuvres exotiques ont conservé la capacité à provoquer de forts états émotionnels, qui ne laissent pas d'évoquer celui qui envahit Picasso, encore lui, lors d'une visite au musée d'ethnographie du Trocadéro dans les premières années du XXe siècle, avant qu'il n'ait peint *Les Demoiselles d'Avignon*, et qu'il décrivit comme suit : « Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ? » (Picasso 1998 : 136). Dans cet ouvrage, en m'appuyant sur des réactions enfantines que rejoignent celles des adultes, unies par un même étonnement face à l'extrême nouveauté, j'ai souligné ce que *font arriver*, en matière d'émotions et de questions, à ceux qui les découvrent certaines œuvres d'art populaire, originaires d'Europe ou d'ailleurs.

Je précise que cet intérêt pour l'enfance a également été favorisé par le séminaire qu'a organisé Daniel Fabre sur ce qu'il a nommé « L'autre de l'art », où a été évoquée l'histoire de la lente intégration dans le champ de l'art, depuis le milieu du XIXe siècle, des « arts autres », non savants, ensemble hétérogène comportant les œuvres d'art dit populaire, celles des indigènes des colonies, mais aussi des fous, des bergers, des magdaléniens...et des enfants. Ce séminaire a été suivi d'un autre consacré aux cultures d'enfance, organisé à l'EHESS par Claude Macherel, anthropologue européeniste, membre du LAHIC, et moi-même, de 2007 à 2009.

Je finirai cet exposé de l'état de mes travaux par l'évocation d'une étude en cours, qui poursuit celles que je viens d'évoquer, dont la publication est destinée à l'ouvrage collectif que je dirige avec Cl. Macherel, intitulé à ce jour *Cultures d'enfance* (à paraître chez CNRS Editions). Elle porte sur le texte d'un journal écrit dans les années 1904-1905 par une enfant, durant ses sixième et septième années, Opal Whiteley. Ce journal, redécouvert en 1992 après avoir été publié une première fois en 1920 aux Etats-Unis, fut traduit en français en 2006. Mon objectif n'est pas de l'appréhender en tant qu'objet littéraire ou poétique – ce qu'il est aussi –, ni de questionner la pratique enfantine de la narration de soi. J'y cherche autre chose.

Née le 11 décembre 1897 à Colton (État de Washington), Opal est décédée le 16 février 1992 à l'hôpital psychiatrique Napsburry de Saint-Albans, au nord de Londres, à 95 ans. Elle passe son enfance dans les camps de bûcherons de l'Oregon où travaille son père. C'est une enfant très précoce, qui entre à l'école à 5 ans, un an avant l'âge réglementaire, en sachant déjà lire un peu. A 6 ans, elle commence à rédiger un journal en utilisant tous les bouts de papier qui lui tombent sous la main, vieilles enveloppes, sacs d'épiciers et papiers d'emballage sur lesquels, à l'aide de crayons, elle écrit sans relâche en lettres majuscules, accumulant au fil des jours ces feuillets épars qu'elle cache dans une boîte. Incomprise de ses proches, constamment rabrouée, elle se réfugie sous un lit pour écrire, profitant des moments où elle est punie ce qui, à la lire, advient quasi quotidiennement. Durant la période que le journal couvre, elle habite une maison de bûcherons sise non loin de la ferme de ses grands-parents et de ses oncles et tantes, à la lisière de la forêt où elle passe toutes ses heures de liberté.

Le journal témoigne d'une profonde propension de son auteur à l'empathie avec les autres vivants, animaux et végétaux. Elle leur attribue des qualités humaines, tirant une partie de son inspiration de la littérature naturaliste avec laquelle l'école l'a familiarisée, en particulier de la série des manuels scolaires *Cyr's Reader*. Elle ne semble guère cultiver d'amitiés enfantines bien que quelques camarades d'école figurent dans son récit. Opal fait donc société toute seule. Ou plutôt, elle fait société avec d'autres existants qui ne sont pas des humains, une société à la formation de laquelle elle convoque aussi bien des animaux, domestiques ou sauvages, que des végétaux et certains éléments naturels – le vent, l'eau de la rivière, la pluie, l'arc-en-ciel. Société à l'organisation de

laquelle elle pourvoit par des actes – il s’agit de menus rituels effectués dans les frontières d’un territoire qu’elle s’est approprié, en des lieux qu’elle visite périodiquement et auxquels elle a attribué une fonction (la « cathédrale », l’ « hôpital », la « cache en mousse ») –, et par des nominations. « C’est un monde où vivre où tout le monde a beaucoup à faire. Il y a grand besoin de choisir des noms pour les choses » écrit la petite Opal (2006 : 182). Ainsi peuple-t-elle cette société qu’elle se crée d’êtres (arbres, plantes, animaux) qu’elle désigne par des noms propres (une centaine en tout) empruntés à ses livres d’école, aux almanachs, aux calendriers et à la Bible. Cet appariement improbable de noms savants avec des choses du monde est pour beaucoup dans l’étonnant effet poétique qui se dégage des pages du journal. Pour exemple : Geoffrey Chaucer, « un petit écureuil qui a été blessé par le chat noir », Félix Mendelssohn, « une bien-aimée souris », Keats, « un chêne dans l’allée », Vaillant Horatius, le chien de berger, Lars Porsena de Clusium, « un corbeau qui aime beaucoup ramasser des objets », etc. On retrouve chez Opal ce goût enfantin des mots que leur son davantage que leur sens, leur signification étant souvent méconnue, porte à imaginer et à créer des langues secrètes ; on se souvient du « presbytère » de Colette, exemple littéraire maintes fois cité, ou de l’ « éolien », langue cryptée forgée par le couple de jumeaux des *Météores* de Michel Tournier, fondé lui aussi sur des faits réels.

Le philosophe allemand Theodor Lipps, père de la première théorie scientifique sur l’empathie, définissait cette faculté comme celle qui donne un accès direct au « soi étranger ». Opal en paraît fortement dotée ; à l’âge adulte, cette faculté prit la dimension pathologique de la schizophrénie. Le journal décrit en effet, sous la plume d’une enfant et non d’un adulte engagé dans l’anamnèse de sa propre enfance, un ensemble d’états et d’actions propres à cet âge d’extrême sensibilité, mus par la volonté, très déterminée chez Opal, de construire un rapport réflexif aux êtres et aux choses du monde. *Se sentir sentir*, pour reprendre l’expression de Hennion, serait sa profession de foi pour « aller à la découverte de ce qu’il y a derrière l’écorce des choses »²⁵, et certains commentateurs du journal y ont d’ailleurs relevé la récurrence des mots *feel* ou *feeling*. De nombreux passages témoignent de cette quête. En voici deux. Le premier relate la découverte

²⁵ J’emprunte l’expression à Walter Benjamin, autre écrivain de l’enfance.

d'un cocon : « ... j'ai vu un berceau de soie à une branche de noisetier [...] Il était crème avec une feuille de noisetier à moitié enroulée autour. Je l'ai mis contre mon oreille et j'ai écouté. Il avait une petite voix. Ce n'était pas une voix qui avait un son. C'était une voix du cœur. Pendant que j'écoutais, j'ai senti ce qu'il sentait. Il sent de belles choses » (*Idem* : 93). Le second ne concerne pas un être vivant mais des morceaux de bois que sa mère l'envoie quérir pour nourrir le poêle : « En les prenant je les ai regardés de près [...] Je réfléchissais. Je pensais aux arbres qu'ils étaient tous avant d'être débités. Je me demandais ce que je ressentirais si j'étais un tout petit morceau de bois qu'on coupe à un très gros arbre. J'ai pensé que cela me ferait très mal. Je sentais ce que sentaient les morceaux de bois. Et ils se sentaient très tristes » (*Idem* : 91).

Ce rapport réflexif modèle sa perception du monde qu'elle définit à de nombreuses reprises comme « un monde merveilleux où vivre ». Phrase conjuratoire pour une fillette bien peu heureuse dans ce monde-ci et contrainte de s'en créer un autre, de lui donner forme pour faire face à la peur, et parfois même à l'effroi, que provoquent en elle certains actes accomplis par ses proches. La création d'un *monde merveilleux où vivre*, où l'univers des choses s'offre librement à la transformation et à l'imagination, est une entreprise à laquelle elle se voue quotidiennement. Inlassablement, elle tisse les fils de ce monde qui n'existe que par la grâce de sa présence et du regard qu'elle porte sur lui, par ce qu'elle y fait et en fait, par ce qu'elle en écrit. Il y a d'ailleurs dans la matérialité du journal, nuée de feuillets manuscrits et fragiles, l'expression d'une multitude (ou d'une *collection*) qui l'apparente à ce même univers végétal au sein duquel elle trouve refuge.

Entrer dans l'intimité des actes et des sensations qui ont conduit à produire les formes des figurines des enfants d'élèves, tel a été l'objectif poursuivi dans les deux études précédentes. Le journal d'Opal rend cette intimité plus accessible en dévoilant, de manière souvent étonnante, voire dérangeante, quelques portions de cet « état » d'enfance ; il révèle aussi les procédés auxquels son auteur recourt pour créer ce *monde merveilleux où vivre*. Leur analyse formera la matière de la publication à venir.

Bibliographie

- Arendt, Hannah 1983 [1961]. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, Agora.
- Baltrusaitis, Jurgis 1931. *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Librairie Ernest Leroux.
- Barthes, Roland 1982. *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, Seuil, Points/Essais.
- Baxandall, Michael 1985 [1972]. *L'oeil du Quattrocento – L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, NRF.
- Bazin, Jean 2008. *Des clous dans la Joconde – L'anthropologie autrement*, Toulouse, Editions Anarcharsis.
- Benveniste, Emile 1974. *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Tel.
- Boas, Franz 2003 [1938]. *L'art primitif*, Paris, Editions Adam Biro.
- Bognolo, Daniela 1997, « Djeto ! fais attention ! Le 'chemin de la sculpture' chez les Lobi du Burkina Faso », *Journal des Africanistes*, 67, 1 : 123-141.
- Bohannon, Paul 1967, « Concepts of time among the Tiv of Nigeria », *Myth and Cosmos*, sous la direction de John Middleton, New York, Garden City, Natural History Press.
- Cartry, Michel 1963, « Note sur les signes graphiques du géomancien gourmantché », *Journal des Africanistes*, 33, 2 : 275-306.
- 1968, « Laalebasse de l'excision », *Journal des Africanistes*, 38, 2 : 189-225.
- 1978, « Le statut de l'animal dans le système sacrificiel des Gourmantché (Haute-Volta), *Systèmes de pensée en Afrique noire*, cahier 3, Le sacrifice II : 17-58.
- Clifford, James 1996 [1988]. *Malaise dans la culture - L'ethnographie, la littérature et l'art du XXe siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Damisch, Hubert 1992, préface à *Questions de style* de Aloïs Riegl : IX-XXI, Paris, Hazan.
- Dewey, John 2005 [1982]. *L'art comme expérience*, Pau, Farrago.
- Dieterlen, Germaine et Cissé, Youssouf 1972. *Les fondements de la société d'initiation du Komo*, Cahiers de l'Homme, Paris, Mouton.
- Dosse, François 1991. *Histoire du structuralisme – I. Le champ du signe, 1945-1966*, Editions La découverte, Textes à l'appui.

- Fiéloux, Michèle 1993. *Biwanté – Récit autobiographique d'un Lobi du Burkina Faso*, Paris, Karthala.
- Focillon, Henri [1943] 1984. *La vie des formes*. Paris, PUF.
- Francastel, Pierre 1956. *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Editions de Minuit.
- Fréchuret, Maurice 1993. *Le mou et ses formes – Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, Editions de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, collection Espaces de l'art.
- Gell, Alfred 1998. *Art and Agency – An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Gell, Alfred 1999, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », *The Art of Anthropology – Essays and Diagrams*, London School of Economics Monographs on Social Anthropology, Vol. 67, London & New Brunswick, The Athlone Press.
- Goldwater, Robert 1988 [1938]. *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF.
- Gombrich, Ernt 1979. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press Limited.
- Goodman, Nelson 1990 [1976]. *Langages de l'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- Greimas, Algirdas-Julien 1968, « Pratiques et langages gestuels », *Langages*, 10, juin : 3-35.
- Griaule, Marcel 1937, « Blasons totémiques dogon », *Journal des Africanistes*, 7 : 69-78.
- Griaule, Marcel et Dieterlen, Germaine 1951. *Signes graphiques soudanais*, Paris Hermann.
- Hennion, Antoine 2006, « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses », dans *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, sous la direction de Michel Peroni et Jacques Roux, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube : 161-174.
- Izard, Michel 1983, « Le royaume du Yatênga et ses forgerons : une recherche d'histoire du peuplement (H.V.) », dans *Métallurgies africaines – Nouvelles contributions*, textes réunis par Nicole Echard, Mémoires de la Société des Africanistes, 9
- 1992. *L'odyssée du pouvoir – Un royaume africain : Etat, société, destin individuel*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

- Jaspers, Philippe 1979, « Signes graphiques minyanka », *Journal des Africanistes*, 49, 1 : 71-102.
- Jeudy-Ballini, Monique 1999, « 'Dédommager le désir' – Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie–Nouvelle-Guinée) », *Terrain*, 32 : 5-20.
- Jolly, Eric 2001, « Marcel Griaule ethnologue : la construction d'une discipline (1925-1956) », *Journal des Africanistes*, Les empreintes du renard pâle, 71,1 : 149-190.
- Keck Frédéric 2003, « Le primitif et le mystique chez Lévy-Bruhl, Bergson et Bataille », *Methodos*, 3. <http://methodos.revues.org/111>.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1991, « Objects of Ethnography », in D. Lavine & I. Karp (eds), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution Press : 386-443.
- Lacarrière, Jacques 1975. *L'été grec – Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Plon, Terre humaine.
- Leenhardt, Maurice 1947. *Arts de l'Océanie*, Paris, Les Editions du Chêne.
- Le Moal, Guy 1980. *Les Bobo – Nature et fonction des masques*, Paris, Travaux et documents de l'O.R.S.T.O.M.
- Lemaire, Marianne 1995, « La notion de ressemblance en Afrique de l'Ouest », *Journal des Africanistes*, 65, 1 : 55-82.
- Lévi-Strauss, Claude 1955. *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- 1971. *L'homme nu*, Paris, Plon.
- 1973. *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon.
- 1983. *Le regard éloigné*, Paris, Plon.
- Mauss, Marcel 1980 [1936], « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.
- Merleau-Ponty, Maurice 1964. *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, Folio/Essais.
- Michaud, Yves 1991, présentation des *Formes de l'intention – Sur l'explication historique des tableaux* [1985] de Michael Baxandall, Editions Jacqueline Chambon.
- Mondrian, Piet 1985, « L'art plastique et l'art plastique pur », catalogue de l'exposition *Piet Mondrian*, Fondation Maeght, 23 mars-16 mai 1985.
- Munn, Nancy D. 1973. *Walbiri Iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society*. London, Cornell University Press.
- Panofsky, Erwin 1967 [1948]. *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris,

Editions de Minuit.

Picasso, Pablo 1998. *Propos sur l'art*, rassemblés par Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, Art et artistes.

Pierce, Charles S. 1894, « What is a sign ? ».

<http://www.iupui.edu/%7Epeirce/web/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>.

Pontalis, Jean-Bertrand 1986. *L'amour des commencements*, Paris, Gallimard (Folio).

Riegl, Aloïs, 1992 [1883]. *Questions de style – Fondements d'une histoire de l'ornementation – Grammaire historique des arts plastiques – Volonté artistique et vision du monde*, Paris, Hazan.

Schmitt, Jean-Claude 2002. *Le corps des images – Essais sur la culture visuelle au Moyen-Age*, Gallimard, Le temps des images.

Semper, Gottfried 1855, "London lecture of Autumn 1854 - On Architectural Symbols", *Res, Anthropology and Aesthetics*, Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 9, Spring : 61-67.

Serra, Richard 1990. *Ecrits et entretiens – 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong Editeur.

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 : 77-128.

Veyne, Paul 2003, « Réflexions de méthode à propos des sculptures de Palmyre », *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, sous la direction de Yolande Escande et Jean-Marie Schaeffer, Editions You-Feng.

Vinci, Léonard (de) 1987. *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault.

Whiteley, Opal 2006 [1920]. *La rivière au bord de l'eau – Journal d'une enfant d'ailleurs*, La Cause des Livres.

Zumthor, Paul 1993. *La mesure du monde – Représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Seuil, collection Poétique.

Curriculum Vitae

Michèle COQUET

Née le 21 décembre 1956 à Neuilly-sur-Seine

Chargée de recherche au CNRS depuis le 1^{er} septembre 1997

LAHIC – IIAC, 11, rue du Séminaire de Conflans – 94220 Charenton-le-Pont

mcoquet@ivry.cnrs.fr

Titres universitaires

Diplôme de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art (ENSAAMA), Paris, 1978.

Diplôme de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD), Paris, 1980.

DEA en linguistique (option sémantique générale) à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 1982.

Doctorat d'ethnologie à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE), Paris, 1994.

Titres professionnels

Maître-assistante en histoire et anthropologie de l'art à l'Ecole d'Architecture de Paris-La Défense, Nanterre (1994-1997).

Chargée de recherche de 1^{ère} classe au CNRS depuis septembre 1997.

Membre du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire » de 1990 à 2005.

Membre du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), IIAC, depuis 2005.

Missions

Mission au Niger et au Burkina Faso. Premier séjour chez les Bwaba, au Burkina Faso (de décembre 1980 à juillet 1981).

Missions suivantes chez les Bwaba en février et mars 1983, de décembre 1984 à avril 1985, en janvier et février 1993 (financement du laboratoire «Systèmes de pensée en Afrique noire »), en décembre 1994 et janvier 1995 (financement du laboratoire «Systèmes de pensée en Afrique noire »).

Recherches auprès des collections africaines de musées d'ethnographie européens

Sur les collections de textiles et les archives photographiques de l'époque coloniale (en 1988 et 1989)

France : Paris - Musée de l'Homme et musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.

Mulhouse - Musée de l'Impression sur étoffes.

Suisse : Bâle - Museum der Kulturen, et Basler Mission.

Portugal : Lisbonne - Museu do Ultramar e Etnográfico.

Allemagne : Berlin - Museum für Völkerkunde.
Belgique : Tervuren - Musée royal de l'Afrique centrale.
Angleterre : Londres - Museum of Mankind.

Sur les collections concernant les arts de cour (1993-1994)

France : Paris - Musée de l'Homme et musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.
Lyon - Musée africain des Pères Blancs.
Belgique : Tervuren - Musée royal de l'Afrique centrale.
Angleterre : Londres - Museum of Mankind. Oxford - Pitt-Rivers Museum.
Autriche : Vienne - Museum für Völkerkunde.
Italie : Museo nazionale preistorico ed etnografia «Luigi Pigorini ».

Enseignement et formation

Chargée de cours en
et en anthropologie générale, niveau DEUG, université de Paris III (1986-1991)
Chargée de cours en histoire de l'art africain, niveau DEUG, université de Paris X-
Nanterre (1997-2003)
Chargée de cours en ethnologie, niveaux DEUG et licence, université de Paris X-
Nanterre (1998 à 2000)
Séminaire bi-mensuel intitulé « Des enfants : entre culture et sauvage », en
collaboration avec Claude Macherel, LAHIC-EHESS, musée du quai Branly
(2007-2009).
Maître-assistante en histoire et anthropologie de l'art à l'Ecole d'Architecture de
Paris-La Défense, Nanterre (1994 à 1997).
Tutorat de maîtrises, DEA et thèse à l'université de Paris X-Nanterre.

Animation scientifique

Co-organisatrice, en 1996 et 1999, des colloques annuels de l'Association pour la
recherche en anthropologie sociale (APRAS), intitulés respectivement :
« Iconologie de l'objet : réflexion anthropologique » et « Muséographie et
temporalité », Paris.
Co-organisatrice, en 2002, dans le cadre du GDR 2156 « Anthropologie, objets et
esthétiques » du colloque international « Art et anthropologie : perspectives »,
Paris, CNRS.
Co-organisatrice, en 2004, de la Journée d'étude, « *L'art primitif* de Franz Boas –
Réflexion autour de l'ouvrage fondateur de l'anthropologie de l'art », Paris,
Collège de France.
Associée au séminaire « Qu'est-ce qu'un corps » de Stéphane Breton à l'EHESS
(2002-2003).

Responsabilités collectives, management de la recherche et diffusion de la culture scientifique

Membre élu du conseil scientifique du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire » (2000- 2003).

Membre de l'Association pour la recherche en anthropologie sociale (APRAS). Au conseil d'administration de 1995 à 2005. Présidente de l'association de 2002 à 2005.

Membre de la commission des spécialistes, 20ème section (ethnologie, préhistoire, anthropologie), Paris X-Nanterre (2000-2007).

Membre du comité de rédaction du *Journal des Africanistes* de 1996 à 2001.

Responsable de la rubrique « Des arts d'Afrique » dans le *Journal des Africanistes* de 1996 à 2000.

Membre du comité de rédaction des *Cahiers* du laboratoire « Systèmes de pensée en Afrique noire » (de 2003 à 2006).

Membre du comité de rédaction de *Gradhiva* depuis 2004 (avec interruption de 2006 à 2008).

Membre de l'Iranian Institute of Anthropology and Culture de Téhéran et collaboratrice à leur programme « Anthropology and Culture ».

Présidente du groupe de travail Maghreb – Afrique sub-saharienne auprès de la Mission de préfiguration du musée des Arts et des Civilisations du quai Branly de septembre 1998 à avril 1999.

Co-commissaire de l'exposition inaugurale « Qu'est-ce qu'un corps », Paris, musée du Quai Branly, juin 2006-novembre 2007.

Activité éditoriale

Responsable du numéro du *Journal des Africanistes* intitulé « Des objets et leurs musées », 1999, 69.

Co-direction de l'ouvrage collectif *Les cultures à l'œuvre – Rencontres en art*, publié par Biro éditeur et les éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

Directrice de la collection « Anthropologie, arts et esthétiques » aux éditions Adam Biro (2001-2007).

Traductions (de l'italien au français)

– de Giovanni Careri :

Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion

baroque, Paris, Editions Usher, collection Histoire et théorie de l'art dirigée par Louis Marin, 1990, 189 pp.

– de Giuliano d'Angiolini :

« Le son du sens : Machaut, Stockhausen - La *Ballade 34* et le *Chant des Adolescents* », *Analyse musicale*, 1987, octobre : 43-51.

« *Tierkreis*, oeuvre pour instrument mélodique et/ou harmonique : un tournant dans le parcours musical de Stockhausen », *Analyse musicale*, 1989, janvier : 68-73.

Livret du CD « Grèce : musique de l'île de Karpathos », *Musique du monde*, Buda Musique, 1996.

« Notes sur la polyphonie de tradition orale à Ceriana (Italie) », *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du colloque de La Napoule (2 et 3 mars 2000), textes réunis par Luc Charles-Dominique et Jérôme Cler, Modal Editions, 2002 : 171-221.

Principales contributions à des colloques et des séminaires

Colloque organisé par l'Association italienne d'études sémiotiques *Point de vue et observation. Analyse et typologie des discours*, Bologne, mars 1986. Communication : « Il terzo occhio ».

Séminaire annuel « Anthropologie politique » dirigé par Michel Izard, Laboratoire d'anthropologie sociale, EHESS, mai 1988. Communication : « Abstraction et art primitif ».

Workshop franco-autrichien de sémiotique organisé par l'URL 7 (CNRS) et l'université de Salzbourg autour du thème *Temps, histoire, structure*, Paris, Institut culturel autrichien, juin 1989. Communication : « La conception du temps et sa transcription dans une société sans écriture ».

Colloque international organisé par la Fondation Transculturala, *Paradoxe des représentations du divin*, Hammamet, Maison de la Méditerranée, juin 1994. Communication : « Faire naître un visage ».

Colloque organisé par le Centre de Recherche Imaginaire et Création de l'Université de Savoie, *Matins du monde - L'imaginaire des cosmogonies*, Chambéry, Université de Savoie, novembre 1995. Communication : « Hommes et dieux en présence: réflexions sur une histoire de la genèse des formes ».

Colloque international de l'APRAS organisé par Danielle Geirnaert, Claude-François Baudez et Michèle Coquet, *Iconologie de l'objet : réflexion anthropologique*, Paris, musée de l'Homme, juin 1996. Communication : « Une dynamique de la dissymétrie dans les représentations d'une société de l'Ouest africain ».

Séminaire « Carrefours asiatiques » organisé par Simone Pauwels, Nanterre, Université de Paris X, janvier 1998. Communication : « Présences de l'objet. Penser en images et en matières ».

Colloque annuel de l'APRAS organisé par Claude-François Baudez et Antoinette Molinié, *Regards anthropologiques sur le nouveau musée de l'Homme*, Paris, musée de la SEITA, mars 1998. Communication : « L'objet retrouvé. Le musée comme centre de ressources, de recherche et de formation ».

Colloque organisé par Georges Roque, *Hierarchy between High and Low in Modern Visual Arts*, Oxford, Maison française, octobre 1998. Communication : « Primitive Art and its Paradoxes ».

Colloque international à la mémoire du Professeur Adrian A. Gerbrands organisé par l'Université de Leiden et par le Rijksmuseum voor Volkenkunde, *Material Culture ; A Multidisciplinary Approach*, novembre 1998. Communication : « Images de rituel dans quelques arts de cour d'Afrique noire ».

Présentation de la synthèse du groupe de travail Afrique, journée organisée par la Mission de préfiguration du musée des Arts et des Civilisations du quai Branly, Paris, CNRS, avril 1999.

Colloque international organisé par le Horniman Museum et le Museum Ethnographers Group Conference, *Glimpses of Africa - Museums, Scholarship and Popular Culture*, Londres, Horniman Museum, mai 1999. Communication : « Crossed Perspectives on the Imagery of African body ».

Colloque annuel de l'APRAS, *Muséographie et temporalité*, organisé par Claude-François Baudez, Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Antoinette Molinié, Paris, musée de la SEITA, novembre 1999. Discutante de deux intervenants, Martine Segalen et Karel Arnaut.

Colloque international *Art et anthropologie : perspectives* organisé par le GDR 2156 « Anthropologie, objets et esthétiques », Paris, CNRS, novembre 2002. Communication : « Ressemblance, simulacres et représentation ».

Journée d'étude organisée par Michèle Coquet et Marie Mauzé, *L'art primitif* de Franz Boas – Réflexion autour de l'ouvrage fondateur de l'anthropologie de l'art, avec le concours du GDR 2156, « Anthropologie, objets et esthétiques », Paris, Collège de France, janvier 2004. Communication : « L'anthropologie de l'art à l'épreuve du style ».

Séminaire annuel du Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL), EHESS, « Réévaluation des avant-gardes - Mondialisation des arts », mars 2004. Communication : « Le réalisme dans la statuaire populaire africaine contemporaine : un emprunt à l'imagerie occidentale. Quelques réflexions autour de la question de l'appropriation ».

Séminaire annuel de Philippe Descola, EHESS, mars 2005. Communication : « Paysage, topographie rituelle et représentation ».

Colloque *Le pouvoir en images - Représenter la puissance politique en Afrique*, organisé par le CEMAF (Centre d'études des mondes africains), l'Agence universitaire de la francophonie, l'Ecole doctorale d'histoire de Paris 1, Paris, Centre Malher, mai 2006. Communication : « L'effet de portrait ».

Colloque international *Cultures enfantines*, organisé par le Centre International des Langues de l'université de Nantes, Nantes, mars 2007. Communication : « Expressions plastiques enfantines au sein de sociétés à tradition orale ».

Séminaire annuel de Philippe Descola, EHESS, janvier 2007. Communication : « Variante sur le thème du corps et ses doubles ».

Colloque *En corps humain ? Le corps modifié entre art, science et société*, organisé par l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Paris, Palais de la Découverte, mars 2007. Communication : « L'image au corps ».

Colloque international *Histoire de l'art et anthropologie*, organisé par le Comité Français d'Histoire de l'Art et le musée du quai Branly, Paris, INHA et musée du quai Branly, juin 2007. Communication : « Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une image ».

Second colloque d'anthropologie de l'art, *Ethnic Art and National Unity*, organisé par l'Iranian Academy of the Arts et l'Iranian Sociological Association. Téhéran et Ispahan, novembre 2007. Communications : « La figuration de l'homme dans les images culturelles : une étude comparée des traditions occidentales et africaines » et « L'anthropologie de l'art africain ».

Séminaire annuel de Philippe Descola, Collège de France, janvier 2010. Communication : « De la beauté en Afrique ».

Séminaire annuel de Sophie Archambault de Beaune et François Sigaut, « Techniques et répartition des tâches dans les sociétés préindustrielles », EHESS, janvier 2011. Communication : « Partage des compétences, savoir-faire graphique et construction des rapports entre cultivateurs et métallurgistes ».

Publications

Thèse et livres

1993

Textiles africains, Paris, Adam Biro, collection Textures dirigée par Monique Lévi-Strauss, 159 p., 157 ill., 2 cartes, 19 fig., biblio., index, gloss.

(Comptes rendus dans *Journal des Africanistes*, *Le Journal du CNRS*, *African Arts*, ...).

1994

Le soleil mangé. Du langage des formes et des matières dans une société sans écriture, les Bwaba du Burkina Faso, 480 p., 128 ill., thèse de doctorat d'ethnologie, Paris, EPHE.

1996

Arts de cour en Afrique noire, Paris, Adam Biro, 159 p., 150 ill., 2 cartes, biblio., index.

(Comptes rendus dans *L'Homme*, *Le Journal du CNRS*, *La Quinzaine littéraire*, *Cahiers d'études africaines*, *Le Monde*, *Journal de Genève*, ...).

1998

African Royal Court Art, translated by Jane Marie Todd, The University of Chicago Press, Chicago and London.

(Comptes rendus dans *African Arts*, *The Journal of African History*).

2007

Arts primitifs, arts populaires, arts premiers, Biro Editeur et Nathan, 144 p.

(Compte rendu dans *Journal des Africanistes* ...).

A paraître en 2012 (contrat signé avec CNRS Editions) :

Cultures d'enfances, ouvrage collectif dirigé et introduit par Michèle Coquet et Claude Macherel.

Titre du chapitre : « "Un monde merveilleux où vivre". Opal Whiteley, l'état d'enfance et la création (Oregon, Etats-Unis d'Amérique) ».

Chapitres de livres

1990

«Les valeurs sauvages» (table ronde avec Pierre Amrouche, Michel Izard et Louis Perrois), *La mesure des irréguliers - Symptôme et création*, Nice, Z'édicions (Le Singleton): 167-173.

1991

«Marquage corporel», *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, dirigé par Pierre Bonte et Michel Izard, Paris, PUF : 449.

1993

«Les savanes de l'Afrique de l'Ouest : les masques sculptés», *Le grand atlas de l'art*, Paris, Encyclopaedia Universalis, tome II : 498-499.

1995

«Des dieux sans visage - De la morphologie des masques de feuilles bwaba (Burkina Faso)», *Objets - Signes d'Afrique*, sous la direction de Luc de Heusch, Snoeck - Ducaju et Zoon : 21-35.

1998

«Las artes de los antiguos reinos de Ifé y Benin», *Africa. Magia y poder, 2500 años de arte en Nigeria*, Fundación «la Caixa», Barcelona : 51-78.

2000

«Heurs et malheurs des arts exotiques», *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la direction de Georges Roque, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon : 291-311.

«Contradictory Images : Bwaba Leaf Masks and Fibre Masks with Carved Heads (Burkina Faso)», *African Worlds*, sous la direction de Karel Arnaut et Joseph Eboreime, Londres, Horniman Occasional Papers series : 145-159.

2001

«L'anthropologie de l'art», *Ethnologie : concepts et aires culturelles*, sous la direction de Martine Segalen, Collection U Sociologie, Paris, Armand Colin : 140-154.

2004

«Les masques en Afrique de l'Ouest», *Le monde de l'art*, Encyclopaedia Universalis : 476-479.

2005

«Les voies multiples de la ressemblance - Effigies culturelles et portraits photographiques africains», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 295-317.

«Epilogue - Anthropologie et histoire. L'art en perspective», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 365-379.

2006

«L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation», *De l'écrit africain à l'oral - Le phénomène graphique africain*, sous la direction de Simon Battestini, L'Harmattan : 89-109.

«Le corps et ses doubles» (en collaboration avec Michael Houseman), *Qu'est-ce qu'un corps? - Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, sous la direction de Stéphane Breton, Michèle Coquet, Michael Houseman, Jean-

Marie Schaeffer, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro, Musée du quai Branly, Flammarion : 25-57.

2008

« Les arts d'Afrique de l'Ouest », *Encyclopaedia Universalis*, 1^{er} volume : 460-64. CD version 13 : 2-9.

2009

« Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre », *Cannibalismes disciplinaires – Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor, Institut national d'histoire de l'art et musée du quai Branly : 213-226. <http://actesbranly.revues.org/90>.

Publications dans des revues avec comité de lecture et actes de colloque

1983

« Le discours plastique d'un objet ethnographique », Diplôme d'études approfondies en linguistique (option sémiotique), EHESS, publié dans *Actes sémiotiques-Documents*, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Paris, EHESS, CNRS, V. 44 : 5-23.

1984

« Mythes et scarifications », *Res, Anthropology and Aesthetics*, Peabody Museum of Archeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge University Press, 7/8, spring/autumn : 70-92.

« Une représentation plastique du temps » (en collaboration avec Luc Régis), *Calendriers d'Afrique*, Systèmes de pensée en Afrique noire, Cahier 7, Paris, EPHE-CNRS : 121-139.

1985

« Une esthétique du fétiche », *Fétiches, objets enchantés, mots réalisés*, Systèmes de pensée en Afrique noire, Cahier 8, Paris, EPHE-CNRS : 111-139.

1987

« Les dessous cachés de l'art abstrait », *Actes sémiotiques - Bulletin*, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Paris, EHESS-CNRS, X, 44, décembre: 7-11.

« Il terzo occhio », *Carte semiotiche*, Rivista dell'Associazione italiana di Studi semiotici, Firenze, La Casa Usher, 4-5, settembre : 133-135.

« Naissance d'un style : les masques à lame bwaba du Burkina Faso », *Anthropologie de l'art: formes et significations*, Paris, ORSTOM, fascicule I, novembre : 109-116.

1989

« Les cavaliers du Guimbala », *Cruzeiro Semiotico*, Semiótica concreta : Conhecimento de Objectos, Associação Portuguesa de Semiotica, Lisboa, n. 10, Janeiro : 24-35.

1990

« Terres debout », *La mort en ses miroirs*, sous la direction de Michel Costantini, Paris, Méridiens Klincksieck (Sémiotique) : 25-31.

« Quiproquos - A propos d'esthétique africaine », *Journal des Africanistes*, Paris, 60 (2) : 53-64.

Avant-propos à « Illusions de la mythologie » de Claude Calame, *Nouveaux actes sémiotiques*, Université de Limoges, PULIM, 12 : 1-4.

1994

« L'envers du regard », *Journal des Africanistes*, Paris, 64 (2) : 39-63.

« Faire naître un visage », *Dédale*, Maisonneuve & Larose, n°1 et 2, automne : 195-208.

« De l'anthropologie de l'art », *Journal des Africanistes*, Paris, 65 (2) : 225-233.

1996

« Africa 95 Festival », *Journal des Africanistes*, Paris, tome 66 (1-2) : 315-317.

1998

« Penser en 'objet' ou les voies de l'esthétique », *Journal des Africanistes*, Paris, tome 67, fasc.2 : 129-133.

1999

« Au sujet du futur musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations. Compte rendu des séances de travail du groupe « Afrique », *Journal des Africanistes*, Paris, tome 69, fasc. 1 : 283-296.

« Des objets et leurs musées - En guise d'introduction », *Journal des Africanistes*, Paris, tome 69, fasc. 1 : 9-27.

2000

« Crossed perspectives on the imagery of the African body », *Journal of Museum Ethnography*, Museum Ethnographers Group, Oxford, 1999-2000, Issue No.12, May 2000 : 101- 108.

« Bordures africaines : images du corps et morcellement de l'étendue », *Lisières et bordures*, Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Etude du Textile (AFET)(Paris, 13-14 juin 1996), sous la direction de Françoise Cousin, Sophie Desrosiers, Danielle Geirnaert et Nicole Pellegrin, Bonnes, Editions Les Gorgones : 165-181.

2001

«L'histoire au coeur du musée», *Ateliers*, Temporalité et muséographie-Colloque de l'Association Pour la Recherche en Anthropologie Sociale, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, n.23 : 64-69.

2009

« Picasso ou l'enfance en boucle », Arts de l'enfance, enfances de l'art, *Gradhiva*, 9 : 82-101.

« L'album de dessins indigènes'. Thérèse Rivière chez les Ath Abderrahman Kebèche de l'Aurès (Algérie) », Arts de l'enfance, enfances de l'art, *Gradhiva*, 9 : 188-203.

2011

« Fleuve Congo. Afrique d'Afrique centrale », *Universalis 2011*, Encyclopaedia Universalis, L'année culturelle : 239-240.

A paraître en 2012 :

– « Voir, sentir, figurer », *L'Homme*, numéro de juillet-septembre.

– « “Nous élimons, disent-elles, le plus beau des danseurs“. Regards croisés sur une propriété relationnelle des corps », *Revue de synthèse*.

Publications dans des revues sans comité de lecture

1988

« Un essere in metamorfosi », *Medico e bambino*, Milano, Edifarm, Anno VII, 1, gennaio : 75-78.

1990

«Les cavaliers du Guimbala : histoire d'un style», *De l'art nègre à l'art africain*, Actes du 1er colloque européen sur les Arts d'Afrique noire, Paris, Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, 10-11 mars, Arnouville, Arts d'Afrique noire: 11-16.

1994

«Les frontières de la création», *Arts d'Afrique noire*, Arnouville, 89, printemps: 19-25.

2008

« L'homme face à son image et ce qu'il y voit », *Pazhouhesh Nameh-e-Farhangestan-e-Honar - Research Journal of the Iranian Academy of Arts*, 6, décembre-janvier 2007-2008 : 12-33.

Comptes rendus

1996

- *L'Homme*, 139, juil.-sept.. A propos de *African Art in Transit* de Christopher Steiner, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, et de *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and*

Edwardian England de Annie E. Coombes, New Haven & London, Yale University Press, 1994.

- *Cahiers d'Etudes africaines*, 141-142, XXXVI-1-2. A propos de *The Yoruba Artist. New Theoretical Perspectives on African Arts*, Rowland Abiódun, Henry J. Drewal et John Pemberton III, eds., Washington-London, Smithsonian Institution Press, 1994, et de *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*, de Enid Schildkrout et Curtis A. Keim, New York, American Museum of Natural History/Seattle, University of Washington, Washington Press, 1990.

1997

- *L'Homme*, 143, juil.sept.. A propos de *The Art of Benin* de Paula Girshick Ben-Amos, British Museum Press, 1995.

1998

- *L'Homme*, 148. A propos de *Beauty in Context. Towards an Anthropological Approach to Aesthetics* de Wilfried Van Damme, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill, 1996.

- *Journal des Africanistes*, «Parcours de conversion», tome 28-Fascicule 1-2. A propos de *Patrimoines du Sud. Collections du Nord - Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)*, de Louis Perrois, ORSTOM, Institut français de recherche scientifique pour le développement en coopération, 1997.

1999

- *L'Homme*, 149. A propos de *The Scramble for Art in Central Africa*, Enid Schildkrout et Curtis A. Keim (eds), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- *L'Homme*, 152. A propos de *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale*. Paris, Karthala/Orstom, 1997.

2001

- *L'Homme*, 157. A propos de *Art and Agency - An Anthropological Theory* de Alfred Gell, Clarendon Press, Oxford, 1998.

- *L'Homme*, 160. A propos de *The Art of Anthropology - Essays and Diagrams*, de Alfred Gell, edited by Eric Hirsch, 1999, London School of Economics Monographs on Social Anthropology, vol. 67, The Athlone Press, London & New Brunswick, NJ.

- *Journal des Africanistes*, 71. A propos de *Arts premiers - Le temps de la reconnaissance*, de Marine Degli et de Marie Mauzé, Histoire, Découvertes, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

2005

Journal des Africanistes, 75, 1. Au sujet de *Serrures du pays dogon*, de Alain Bilot, Michel Bohbot, Geneviève Calame-Griaule, Francine Ndiaye, 2003, Paris, Editions Adam Biro : 311-313.

2007

L'Homme, 181. Au sujet de *Histoire singulière de l'art bamoum (Cameroun)*, de Claude Tardits, 2004, Afredit-Maisonneuve & Larose : 241-243.

2010

Journal des Africanistes, 80. Au sujet de *Land of the Flying Masks – Art and Culture in Burkina Faso – The Thomas G.B. Wheelock Collection*, de Christopher D. ROY et Thomas G.B. WHEELLOCK, 2007, Munich, Berlin, London, New York, Prestel : 325-327.

L'Homme, 195-196. Au sujet de *Masques bobo. Vie, formes et couleurs*, de Guy Le Moal, Paris, Biro-IRD/Tervuren, 2008, Musée royal de l'Afrique centrale : 540-542.

Liste des textes figurant dans le dossier de travaux

Ethnologie des Bwaba

1985

« Une esthétique du fétiche », *Fétiches, objets enchantés, mots réalisés*, Systèmes de pensée en Afrique noire, Cahier 8, Paris, EPHE-CNRS : 111-139.

1994

– Chapitres issus de la thèse et remaniés (2002) :

« Tableaux d'une anthropogonie – De quelques masques bwaba et de leurs semblables » (38 pages).

« Les ressorts de la commémoration : un principe d'objet culturel » (38 pages).

– « L'envers du regard », *Journal des Africanistes*, Paris, 64 (2) : 39-63.

1995

« Des dieux sans visage - De la morphologie des masques de feuilles bwaba (Burkina Faso) », *Objets - Signes d'Afrique*, sous la direction de Luc de Heusch, Snoeck - Ducaju et Zoon : 21-35.

2000

« Contradictory Images : Bwaba Leaf Masks and Fibre Masks with Carved Heads (Burkina Faso) », *African Worlds*, sous la direction de Karel Arnaut et Joseph Eboreime, Londres, Horniman Occasional Papers series : 145-159.

2006

« L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation », *De l'écrit africain à l'oral - Le phénomène graphique africain*, sous la direction de Simon Battestini, L'Harmattan : 89-109.

Anthropologie des arts et esthétique

1987

« Les dessous cachés de l'art abstrait », *Actes sémiotiques - Bulletin*, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Paris, EHESS-CNRS, X, 44, décembre: 7-11.

1989

« Les cavaliers du Guimbala », *Cruzeiro Semiotico*, *Semiótica concreta* : Conhecimento de Objectos, Associação Portuguesa de Semiotica, Lisboa, n. 10, Janeiro : 24-35.

1990

– «Quiproquos - A propos d'esthétique africaine », *Journal des Africanistes*, Paris, 60 (2) : 53-64.

– «Les valeurs sauvages» (table ronde avec Pierre Amrouche, Michel Izard et Louis Perrois), *La mesure des irréguliers - Symptôme et création*, Nice, Z'édicions (Le Singleton): 167-173.

1998

«Las artes de los antiguos reinos de Ifé y Benin», *Africa. Magia y poder, 2500 años de arte en Nigeria*, Fundación «la Caixa», Barcelona : 51-78.

2000

— «Heurs et malheurs des arts exotiques», *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la direction de Georges Roque, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon : 291-311.

– «Crossed perspectives on the imagery of the African body», *Journal of Museum Ethnography*, Museum Ethnographers Group, Oxford, 1999-2000, Issue No.12, May 2000 : 101- 108.

– «Bordures africaines : images du corps et morcellement de l'étendue», *Lisières et bordures*, Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Etude du Textile (AFET)(Paris, 13-14 juin 1996), sous la direction de Françoise Cousin, Sophie Desrosiers, Danielle Geirnaert et Nicole Pellegrin, Bonnes, Editions Les Gorgones : 165-181.

2001

«L'anthropologie de l'art», *Ethnologie : concepts et aires culturelles*, sous la direction de Martine Segalen, Collection U Sociologie, Paris, Armand Colin : 140-154.

2005

«Epilogue - Anthropologie et histoire. L'art en perspective», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 365-379.

Musées

1999

– «Des objets et leurs musées - En guise d'introduction», *Journal des Africanistes*, Paris, tome 69, fasc. 1 : 9-27.

– «Afrique» – Rapport de synthèse du groupe de travail, Mission de préfiguration du musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations.

Autour de la notion de ressemblance

2005

«Les voies multiples de la ressemblance - Effigies culturelles et portraits photographiques africains», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 295-317.

2006

«Le corps et ses doubles» (en collaboration avec Michael Houseman), *Qu'est-ce qu'un corps? - Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, sous la direction de Stéphane Breton, Michèle Coquet, Michael Houseman, Jean-Marie Schaeffer, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro, Musée du quai Branly, Flammarion : 25-57.

Pratiques de création et enfance

2009

– «Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre», *Cannibalismes disciplinaires – Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor, Institut national d'histoire de l'art et musée du quai Branly : 213-226. <http://actesbranly.revues.org/90>.

– «Picasso ou l'enfance en boucle», *Arts de l'enfance, enfances de l'art, Gradhiva*, 9 : 82-101.

– «L'album de dessins indigènes'. Thérèse Rivière chez les Ath Abderrahman Kebèche de l'Aurès (Algérie)», *Arts de l'enfance, enfances de l'art, Gradhiva*, 9 : 188-203.

Liste des documents joints

Ouvrages

1993

Textiles africains, Paris, Adam Biro, collection Textures dirigée par Monique Lévi-Strauss, 159 p., 157 ill., 2 cartes, 19 fig., biblio., index, gloss.
(Comptes rendus dans *Journal des Africanistes*, *Le Journal du CNRS*, *African Arts*, ...).

1996

Arts de cour en Afrique noire, Paris, Adam Biro, 159 p.

2007

Arts primitifs, arts populaires, arts premiers, Biro Editeur et Nathan, 144 p.

Ethnologie des Bwaba

1985

« Une esthétique du fétiche », *Fétiches, objets enchantés, mots réalisés*, Systèmes de pensée en Afrique noire, Cahier 8, Paris, EPHE-CNRS : 111-139.

1994

– Chapitres issus de la thèse et remaniés (2002) :

« Tableaux d'une anthropogonie – De quelques masques bwaba et de leurs semblables » (38 pages).

« Les ressorts de la commémoration : un principe d'objet culturel » (38 pages).

– « L'envers du regard », *Journal des Africanistes*, Paris, 64 (2) : 39-63.

1995

« Des dieux sans visage - De la morphologie des masques de feuilles bwaba (Burkina Faso) », *Objets - Signes d'Afrique*, sous la direction de Luc de Heusch, Snoeck - Ducaju et Zoon : 21-35.

2000

« Contradictory Images : Bwaba Leaf Masks and Fibre Masks with Carved Heads (Burkina Faso) », *African Worlds*, sous la direction de Karel Arnaut et Joseph Eboreime, Londres, Horniman Occasional Papers series : 145-159.

2006

« L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation », *De l'écrit africain à l'oral - Le phénomène graphique africain*, sous la direction de Simon Battestini, L'Harmattan : 89-109.

Anthropologie des arts et esthétique

1987

« Les dessous cachés de l'art abstrait », *Actes sémiotiques - Bulletin*, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Paris, EHESS-CNRS, X, 44, décembre: 7-11.

1989

« Les cavaliers du Guimbala », *Cruzeiro Semiotico*, *Semiótica concreta : Conhecimento de Objectos*, Associação Portuguesa de Semiotica, Lisboa, n. 10, Janeiro : 24-35.

1990

– «Quiproquos - A propos d'esthétique africaine », *Journal des Africanistes*, Paris, 60 (2) : 53-64.

– «Les valeurs sauvages» (table ronde avec Pierre Amrouche, Michel Izard et Louis Perrois), *La mesure des irréguliers - Symptôme et création*, Nice, Z'édicions (Le Singleton): 167-173.

1998

«Las artes de los antiguos reinos de Ifé y Benin», *Africa. Magia y poder, 2500 años de arte en Nigeria*, Fundación «la Caixa», Barcelona : 51-78.

2000

— «Heurs et malheurs des arts exotiques», *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la direction de Georges Roque, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon : 291-311.

– «Crossed perspectives on the imagery of the African body», *Journal of Museum Ethnography*, Museum Ethnographers Group, Oxford, 1999-2000, Issue No.12, May 2000 : 101- 108.

– «Bordures africaines : images du corps et morcellement de l'étendue», *Lisières et bordures*, Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Etude du Textile (AFET)(Paris, 13-14 juin 1996), sous la direction de Françoise Cousin, Sophie Desrosiers, Danielle Geirnaert et Nicole Pellegrin, Bonnes, Editions Les Gorgones : 165-181.

2001

«L'anthropologie de l'art», *Ethnologie : concepts et aires culturelles*, sous la direction de Martine Segalen, Collection U Sociologie, Paris, Armand Colin : 140-154.

2005

«Epilogue - Anthropologie et histoire. L'art en perspective», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 365-379.

Musées

1999

- «Des objets et leurs musées - En guise d'introduction», *Journal des Africanistes*, Paris, tome 69, fasc. 1 : 9-27.
- «Afrique» – Rapport de synthèse du groupe de travail, Mission de préfiguration du musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations.

Autour de la notion de ressemblance

2005

«Les voies multiples de la ressemblance - Effigies culturelles et portraits photographiques africains», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 295-317.

2006

«Le corps et ses doubles» (en collaboration avec Michael Houseman), *Qu'est-ce qu'un corps? - Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, sous la direction de Stéphane Breton, Michèle Coquet, Michael Houseman, Jean-Marie Schaeffer, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro, Musée du quai Branly, Flammarion : 25-57.

Pratiques de création et enfance

2009

- «Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre», *Cannibalismes disciplinaires – Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor, Institut national d'histoire de l'art et musée du quai Branly : 213-226. <http://actesbranly.revues.org/90>.
- «Picasso ou l'enfance en boucle», *Arts de l'enfance, enfances de l'art, Gradhiva*, 9 : 82-101.
- «L'album de dessins indigènes'. Thérèse Rivière chez les Ath Abderrahman Kebèche de l'Aurès (Algérie)», *Arts de l'enfance, enfances de l'art, Gradhiva*, 9 : 188-203.