

Ethnocentrisme et création

Sous la direction de Annie Dupuis,
avec la collaboration de Jacques Ivanoff



Ethnocentrisme et création

Sous la direction de
Annie Dupuis
avec la collaboration de Jacques Ivanoff

Ethnocentrisme et création

Éditions de la Maison des sciences de l'homme

Relecture

Laurent Bruel et Nathalie Fourier

Suivi éditorial

Nathalie Fourier et Luc Tesnière

Mise en page

Luc Tesnière et Mélodie Leblois

Illustration de la couverture

Tapis en sachets en plastique.
Meadowlands, Soweto, Afrique du Sud.

Long : 110 cm

Acquis en 1988. Collection particulière.

© Cliché Manuel Valentin, 2001

© 2013

Éditions de la Maison des sciences de l'homme

ISBN : 978-2-7351-1298-2

Imprimé en France

SOMMAIRE

Avant-propos	9
Annie Dupuis	
Présentation	11
Annie Dupuis	

Première partie Discours et regards

<i>Arts traditionnels et histoire(s)</i>	37
Annie Dupuis	
<i>Contribution à l'étude des masques du Gabon</i>	61
Jean-Claude Andrault. Entretien avec Yves Le Fur réalisé en 1998 à partir de ses notes de terrain et revu par les auteurs en 2013.	
<i>Mort et créativité dans la tradition des amazones du Dahomey</i>	67
Suzanne Preston Blier	
<i>De l'œil et du goût. Histoires de connaissances et de reconnaissance sur le marché de l'art primitif</i>	81
Solen Roth	
<i>Étoiles filantes. La parabole des terres cuites anthropomorphes du Delta intérieur du Niger (Mali), années 1940-1990.</i>	101
Cristiana Panella	

Deuxième partie Espaces de la création

<i>La culture comme création</i> Joëlle Zask	131
<i>Le cumul d'exotismes, ou la séduction esthétique du pire</i> Véronique Nahoum-Grappe	145
<i>Recyclage et récupération dans la production artistique africaine</i> Manuel Valentin	155
<i>Figures duelles et bipolaires dans l'art papou du xx^e siècle</i> Christian Coiffier	165
<i>L'esthétique de la biodiversité</i> Olivier Ferrari	179
<i>Des « images intérieures » à la création plastique</i> Jacques Lombard	195

Troisième partie Oralité et expression esthétique

<i>La créativité orale chez les LoDaaga (Ghana)</i> Jack Goody	223
<i>Récits chantés : La « composition mémorative » Épopées palawan et sama dilaut (Insulinde)</i> Nicole Revel	231
<i>Relations réciproques entre oralité et création dans les arts plastiques Exemples américains : inuit, tsimshian, navajo, kuna et shipibo</i> Michel Perrin	249
<i>L'art décoratif et la vision du monde De l'oralité à la peinture murale au Togo</i> Anani Kokou Amenyedzi (†)	263

- Fragments d'un discours mythique. Exégèse et création de cosmologies dans la tradition orale oksapmin (Papouasie-Nouvelle-Guinée)* 277
Lorenzo Brutti

Quatrième partie Tradition et création

- Quelle valeur pour quel art chez les Moken ?* 297
Jacques Ivanoff
- Les représentations de naq en Birmanie comme vecteur d'intégration culturelle* 323
Maxime Boutry et Bénédicte Brac de la Perrière
- Artistes novateurs et création communautaire. Un exemple d'invention de la tradition au Mexique* 349
Aline Hémond
- Innovation et création comme révélateurs de la tradition* 371
Suzanne Fürniss
- L'artiste yoruba et son désir d'histoire du XIX^e au début du XXI^e siècle* 383
Hélène Joubert

Cinquième partie Innovations ou ruptures ?

- Dynamique des arts plastiques africains contemporains* 395
Marie-Hélène Boisdur de Toffol (†)
- Du peintre-dalang à l'ouvrier et à l'artshop Les métamorphoses de la peinture sous verre à Cirebon (Java Ouest)* 417
Jérôme Samuel
- Contexte socio-historique et création Les cas du Sud-Est nigérian et du Grassfields camerounais* 437
Matthieu Salpeteur

Les danses africaines traditionnelles : des pratiques contemporaines 451
Mahalia Lassibille

Recherches introspectives et expérimentales sur le chant diphonique 471
Tran Quang Hai

Sixième partie Enfance et création

Les figurines en pâte de riz de la fête de la mi-automne 495
Dinh Trong Hieu

Art de l'enfant et enfance de l'art 515
Thierry Lejard

Présentation des auteurs 531

Avant-Propos

Les chapitres de cet ouvrage ont été écrits pour la plupart dans les années qui ont suivi le colloque *Histoire de l'art et création*, organisé par l'équipe Techniques et Culture du CNRS., l'année où s'ouvrait Le musée du quai Branly.

La problématique de la création y est traitée dans sa généralité. Outre les arts visuels, il s'agit en effet de considérer les productions tant matérielles qu'intellectuelles et performatives des sociétés dites « traditionnelles » mais aussi d'interroger les représentations et concepts qui y sont associés. Cette approche s'inscrit dans la continuité de recherches initiées dès les années 1970 autour des collections du musée de l'Homme, dans l'esprit des travaux de Jacqueline Delange et de Michel Leiris.

La recherche anthropologique française a depuis commencé à donner sa place à ces aspects des arts extraeuropéens. Les textes de ce volume n'ont cependant pas donné lieu à des remaniements importants, l'intérêt des thématiques abordées dans les différents chapitres, tant du point de vue historique qu'anthropologique et artistique, offrant des perspectives suffisamment riches et nous permettant de proposer aux spécialistes et aux amateurs cette belle réflexion de trente auteurs internationaux, pas toujours en phase avec certains discours et regards officiels, ou encore certaines idées reçues.

Outre ces auteurs pour leur contribution, je tiens à remercier à des titres divers : Lucette Albaret, Pierre Amrouche, Laurent Bruel, Emmanuelle Corne, Nathalie Fourier, Muriel Hutter, Jean-Luc Jamard, Mélodie Leblois, Jacques Lombard, Véronique Nahoum-Grappe, Luc Tesnière et Margarita Xanthakou.

Annie Dupuis

PRÉSENTATION

ANNIE DUPUIS

Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être « la science de l'homme »¹, qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur... Je pense souvent à cette science, et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais.

Pablo Picasso, cité par Brassäi (1964 : 123)

Autrefois l'artiste étudiait au Louvre les chefs-d'œuvre. Aujourd'hui, il va au British Museum pour envisager l'histoire entière de l'humanité, reconnaître l'historicité des cultures passées et prendre ainsi conscience de sa propre historicité. L'intérêt anthropologique prend ainsi le pas sur l'intérêt purement esthétique.

Hans Belting (2007 : 13)

Si les travaux sur les arts dits traditionnels abondent et se sont multipliés ces dernières années avec la création du musée du quai Branly, l'intérêt public porte davantage sur les œuvres que sur ceux qui les ont produites ou les produisent, moins encore sur les processus créatifs mis en jeu, c'est-à-dire sur la relation de l'artiste à son œuvre. L'étonnante déclaration « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux » (manifeste de Jacques Kerchache pour l'entrée des objets d'art « premier » au Louvre, 1990) personnifiait ainsi curieusement les objets (du moins les chefs-d'œuvre). C'était en fait poser en norme universelle une liberté créatrice dont les sociétés modernes auraient jusqu'ici détenu le privilège. En outre, dans la mesure où il ne s'agissait que de chefs-d'œuvre, déclarés tels par le monde occidental, c'était ce monde – en l'occurrence, le collectionneur

1. Souligné par moi.

Jacques Kerchache – et non leurs auteurs qui devenait le « père créateur » de cette naissance, leur inventeur. Cela ne renseignait guère sur le sentiment de l'artiste, tout artiste, face à sa création. Aussi importe-t-il de revenir vers ce dernier et vers ce qui préside à cette naissance « première » afin de tenter de comprendre ce qui fait le propre de « l'homme créateur » (« homme » entendu, bien évidemment, au sens générique de l'espèce humaine), ici ou ailleurs. À ce sujet, Pablo Picasso déclarait : « La peinture est plus forte que moi. Elle me fait faire ce qu'elle veut », exprimant ainsi la dialectique de la relation entre l'artiste et son œuvre, ce qui le pousse à présentifier ce qui n'est pas directement perceptible – représentations (Goody 2007), images (Belting 2004) – au moyen d'un « médium » spécifique, une technique artistique souveraine. On est ainsi conduit à s'interroger sur le processus par lequel l'artiste va utiliser sa force créatrice, s'y soumettre pour transcrire ces images, et sur l'origine de ce pouvoir des images dans leur diversité culturelle (esprits, Dieu, génies, inconscient...) que certains êtres sont aptes à percevoir, à saisir et à traduire mieux que d'autres, ce qu'Henri Matisse exprimait en ces termes : « Si je crois en Dieu? Oui, quand je travaille. Quand je suis soumis et modeste, je me sens tellement aidé par quelqu'un qui me fait faire des choses qui me surpassent » (Matisse 2005 [1972] : 238). Dans un contexte « traditionnel », de façon tout à fait comparable, le peintre ghanéen Ayathor peint d'après les visions qu'il reçoit des vodous qui lui apparaissent sous diverses formes (Dupuis 2004) et déclare que la peinture l'a « épousé » dès sa naissance. Ce qui ne l'empêche pas, par ailleurs, d'exécuter des peintures – et des sculptures – profanes, tels des portraits, d'après nature ou d'après photographie. C'est donc en priorité sur l'homme créateur dans toute sa diversité et non sur l'objet fini, l'œuvre achevée, chef-d'œuvre ou non, que les textes de ce volume s'interrogent. Cela nécessite de sortir du domaine des arts visuels, le plus souvent seuls pris en compte, par référence à l'art de la peinture, dominant en Occident, et d'échapper à la confrontation peinture/sculpture quasi-obsessionnelle, par référence exclusive à la forme et par fixation au primitivisme, l'oubli de la couleur – qui est cependant une préoccupation majeure chez les peintres – et d'autres éléments comparatifs, tels certains commentaires émis sur les facteurs de la création des œuvres.

Au-delà de cette vision réductrice, en s'intéressant à cet « homme créateur », à ce qui en fait un homme de son temps et de sa culture, mais aussi à « ce qui transcende ces deux paramètres, tout en s'y enracinant² », il ne s'agit

2. Propos tenus par Daniel Arasse sur France Culture.

pas de parler uniquement dans cet ouvrage de la production artistique « des autres » au regard d'une vision occidentalement ethnocentrée, mais d'interroger la problématique dans sa généralité, chez les autres comme chez nous.

Il s'agit en outre de prendre en compte l'historicité de toute production artistique, dans le sens où l'on admet que « toute forme artistique est une forme historique » où interviennent le genre, le matériau et la technique, et renvoyant à des contenus et à des fonctions, mais aussi de se dégager de la notion de beau, notion subjective à laquelle l'art ne saurait être réduit. Il s'agit enfin de s'orienter vers une « théorie générale de l'historicité de l'art et de ses produits » (Belting 2004 : 175).

Dans ce but, les chapitres de la partie « Discours et regards » s'interrogent sur la manière dont les arts « exotiques » sont ou ont été perçus et regardés au cours de notre propre historicité (notamment les contextes politiques) selon une définition de l'art et de l'histoire de l'art occidentale, mais de s'interroger aussi sur les représentations variées (idées reçues ou éclairées) des populations qui les ont produits³. Ainsi peut-on distinguer discours officiel « politique », discours d'amateur d'art, discours scientifique, discours marchand, et situer chacun d'eux dans une perspective anthropologique.

Le chapitre, « Arts traditionnels et histoires », souligne le poids des contextes historico-politiques sur la représentation des civilisations autres, et l'importance de la variation des regards depuis le xv^e siècle, au moment des grandes découvertes des continents. Ainsi pour le continent africain : les premiers contacts positifs, d'estime réciproque et d'échange, entre les souverains des royaumes d'Afrique centrale et ceux d'Europe, puis la longue éclipse de quatre siècles de traite jusqu'à l'époque coloniale ; l'amnésie de cette longue parenthèse jusqu'au mouvement primitiviste, et aujourd'hui la glorification d'un « autre » sans histoire, « premier ». Pourtant, au cours de cette longue période, des jugements éclairés ont été portés, des collections se sont constituées, des sources historiques ont été écrites, des recherches effectuées, donnant un autre éclairage sur l'art et la création artistique de ces sociétés. Elles incitent à s'interroger sur cette persistance dans la croyance en un « primitif », tantôt méprisé, tantôt glorifié. Se référer à ces sources permet de

3. L'ouvrage reprend en partie les thèmes abordés lors du colloque « Histoire de l'art et création dans les sociétés traditionnelles. Une perception ethnocentrique de l'objet d'art ? » organisé par Annie Dupuis et Jacques Ivanoff (Laboratoire « Techniques et Culture »), avec le soutien du CNRS, du Muséum national d'histoire naturelle, du musée du quai Branly et du ministère des Affaires étrangères (Paris, Grande Galerie de l'évolution du Muséum national d'histoire naturelle, les 11, 12 et 13 mai 2006).

se distancier de l'ethnocentrisme et d'introduire une approche comparative des modes de représentation dans différents espaces culturels, notamment celui de la troisième dimension, dont la perspective à angle unique apparaît comme un cas particulier (Arasse 2003 [1999]).

Suzanne Preston Blier aborde la question de la relation entre violence et création à travers l'exemple de l'ancien royaume du Dahomey et ses amazones, protectrices du Palais royal d'Abomey. Une des plus fameuses statues du Dieu Gu, dieu de la guerre et des artistes, exposée aujourd'hui au pavillon des Sessions du Louvre, prise de guerre coloniale présentée dans les années 1960 parmi les chefs-d'œuvre du musée de l'Homme, cristallise cette double symbolique : elle renvoie à une autre violence guerrière également associée au pouvoir, celle de l'appropriation des œuvres et de la force créatrice et reproductrice d'artistes de populations conquises. Dans cette statue, le pouvoir royal fut ainsi mis en image par un artiste captif de guerre, qui inspira Paul Hazoumé pour son œuvre littéraire *Le Pacte de sang*, symbole puissant de vie générée par la mort. D'où, pense l'auteur, cet extraordinaire pouvoir de fascination pour les amazones, femmes guerrières capables de donner la vie comme la mort par le rôle qui leur était conféré dans l'ancien royaume du Dahomey. À travers cette statue emblématique et ces femmes guerrières associées au pouvoir, la notion de valeur patrimoniale est ici, en outre, à questionner à plusieurs niveaux : croisement d'histoires (de l'ancien royaume du Dahomey, de l'Empire français...), de symboles (de la guerre, de la conquête, de la violence, du sacré...), mais aussi, sur le plan plus général des sources de la création. Nous sommes au cœur du sujet.

Dans son entretien avec Yves Le Fur, Jean-Claude Andrault donne à voir l'exemple d'une relation entre artistes africains et amateur d'art, non pas amateur de salles de vente, mais de qui a observé sur place le dynamisme de la création à l'œuvre, au cours d'une carrière de médecin au Gabon. En recueillant par passion des objets offerts, achetés ou trouvés (certains objets, dès lors qu'ils ne sont plus en fonction pouvant en effet être jetés ou abandonnés), il a constaté la plasticité des styles régionaux, comment ils s'influencent, s'hybrident au contact les uns des autres, ce qu'il a nommé les « intermédiaires », et a entretenu des relations suivies avec les facteurs d'œuvres, qui lui ont parlé de leur expérience d'artiste. Il a pu ainsi, notamment, dresser une carte des styles des masques – de ces fameux masques blancs du Gabon – des différents groupes, de leur pureté stylistique ou de leur métissage selon leur degré de proximité ou d'éloignement avec d'autres populations, aspect peu évoqué par ailleurs, tant perdure la conception d'un style ethnique type, élaboré à partir de la notion de chef-d'œuvre.

Autre vision d'amateur, celui du milieu de l'«art primitif» en Europe, interrogé par Solen Roth : qui sont les connaisseurs qui déterminent ces critères d'authenticité, de beau, de traditionnel sur le marché de l'art primitif? Qui peut dire : « Ceci est un chef d'œuvre » ? L'auteur analyse le fonctionnement d'un système autoréférentiel « qui renferme la démarche sur elle-même ». Quatre cercles de référence sont ainsi identifiés, qui tournent autour des notions d'authenticité, de tradition, et surtout de la qualité de connaisseur reconnu par le cercle des spécialistes. Le système n'est pas complètement clos, mais la manière dont l'un d'entre eux peut parfois s'en démarquer, en modifier les règles et les critères, est tout aussi étroite et balisée. Somme toute, l'analyse de ce mode de fonctionnement pourrait s'adapter à tout académisme, dans les milieux scientifiques comme dans les milieux artistiques ainsi que dans leurs instances de légitimation et de reconnaissance. En conclusion, elle met aussi en relief le lien subtil entre marché de l'art et discipline ethnologique.

Toujours dans le domaine du marché de l'art, Cristiana Panella donne un aperçu du processus de création et de destruction de « chef-d'œuvres » sur le marché international de l'art africain à travers l'exemple des « terres cuites de Djenné » du Delta intérieur du Niger, à travers la généalogie du concept et de sa terminologie pour la création subséquente du « logo Djenné ». Lors des premières découvertes, entre 1930 et 1940, ces objets sont associés à l'art funéraire du fait de la proximité de jarres mortuaires. Avec les fouilles des années 1952 et 1970 et l'intérêt du marché, un vocabulaire esthétique valorisant se constitue : la mention « terre cuite de fouille » remplace « *undetermined culture, Mali* » ; puis « terres cuites du Mali » cède le pas à « statuette de Djenné ». Des interprétations symboliques et fonctionnelles sont énoncées malgré l'absence de tout contexte : la dénomination gagne en précision, indiquant la datation à la thermoluminescence – qui a cependant révélé ses limites. Ces objets vont ainsi fonctionner comme un miroir (Baudrillard 1968) permettant toutes les projections, valorisant le collectionneur et constituant le « *pedigree* », selon la définition de Sally Price⁴, tandis que l'exposition « Vallées du Niger⁵ » se souciera de contextualiser ces productions et de les restituer à

4. « Comme celui d'un animal de pure race, le pedigree d'une œuvre d'art est un arbre généalogique authentifié qui fournit à l'acquéreur potentiel une garantie quant à la valeur de son achat. [...] Le pedigree d'une œuvre d'art donne la liste non seulement des propriétaires précédents, mais aussi des expositions et des publications où elle a figuré, des ventes où elle a changé de mains, et des prix obtenus lors de chaque transaction » (Price 2006 : 154).

5. Paris, musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO), du 12 octobre 1993 au 10 janvier 1994 ; Leyde, Rijksmuseum voor Volkenkunde, mars-mai 1994 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, juin-septembre 1994 ; Bamako, musée national du Mali,

une continuité historique. Les démarches nationales et internationales contre le pillage et la perte irrémédiable des informations contextuelles vont freiner le processus et conditionner une autre forme de valorisation, dégriffer l'objet Djenné qui devient Bani-Niger. L'identification objets de pillage déconcertera spécialistes, marchands et gens de musée. Telles des « étoiles filantes » les terres cuites « s'évaporent » dans les années 1990. L'anthropologie n'a pas encore inscrit à ses programmes de recherche, nous dit l'auteur, l'étude des réseaux marchands de l'art africain. La question se pose : comment « changer les paramètres classiques de construction des chefs-d'œuvre » ?

Les chapitres de la partie « Espaces de la création », interrogent les contextes dans lesquels la création s'exprime et prend sens, le lien entre milieu naturel et culturel et geste créateur, qu'il s'agisse de la confrontation à un milieu spécifique et/ou de la rencontre d'un exotisme, notamment des processus d'appropriation, de détournement et d'intégration de modèles exogènes, mettant en relief l'aspect dynamique de toute création.

Véronique Nahoum-Grappe s'interroge sur un certain goût de l'exotisme, qu'elle nomme « esthétique du pire » : la fascination de l'« autre », hors des lieux traditionnels d'expositions (galeries, musées...), traduit par un « cumul d'exotismes » à l'aspect inquiétant ou douloureux dans certains milieux jeunes caractérisés par la fascination pour le morbide, les modifications corporelles (*piercing*...) et la recherche de sensations limitées. Elle questionne également et surtout l'esthétisation ambiguë de la pauvreté, d'une certaine vision misérabiliste et paternaliste des populations traditionnelles, dans des milieux à l'abri du besoin : la création de soi-même ou de son environnement privé à partir de jeux d'identification/contre-identification, de mise à distance, aux motivations à connotations vraisemblablement conjuratoires, aux fins de se faire peur et/ou de se rassurer lorsque l'on ne risque rien.

C'est également cette opposition société occidentale/société « traditionnelle » que Joëlle Zask, répondant à la problématique proposée par l'ouvrage, met en question, par une option philosophique refusant l'opposition dichotomique artiste occidental créateur/artiste traditionnel reproducteur de modèles, accompagné de son corollaire autonomie absolue de l'un/immersion totale de l'autre. Elle se réfère particulièrement au concept de participation de John Dewey et à l'anthropologie culturelle du début du *xx^e* siècle (Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Edward Sapir notamment),

octobre-décembre 1994; Ouagadougou, Musée national, janvier-mars 1995; Lagos, National Museum, avril-juin 1995; Niamey, Musée national, juillet-septembre 1995; Nouakchott, Musée national, octobre-décembre 1995; Conakry, Musée national, janvier-mars 1996.

qui soulignent l'aspect vivant, dynamique de toute culture, ce qui permet de situer chacune dans une histoire qui se fait par un jeu de transmission et de renouvellement des acquis par des individus singuliers. Ainsi, il n'y a pas, du point de vue de la création, de différence entre l'artiste primitif et l'artiste civilisé, dont l'activité relève de l'expérience la plus achevée d'un peuple, de son expérience « en tant qu'expérience ».

Manuel Valentin s'attaque à une autre idée reçue sur le chef-d'œuvre et la création en se penchant sur la question du recyclage, l'opposition modernité/tradition au bénéfice de la tradition, soulignant que ces oppositions reposent sur des représentations simplistes. S'interrogeant sur le concept de recyclage (*recycling*) et sur celui de matière première, il précise qu'ils relèvent tous deux de la relation à l'environnement et répondent à une même définition : ils sont gratuits, accessibles à tous, abondants « au point de donner l'impression d'être des matières premières inépuisables ». Valentin donne plusieurs exemples issus de l'Afrique subsaharienne, dont le plus célèbre est offert par la statue du dieu Gu, actuellement au pavillon des Sessions – celle-là même sur laquelle s'arrête, on l'a vu, la contribution de Suzanne Preston Blier –, qui laisse apparaître un boulon vissé d'origine européenne. Valentin évoque également les reliquaires kota, précisant que le recyclage se pratique et s'inscrit dans les processus créatifs de toutes les sociétés du monde. Au-delà de l'aspect matériel, de la matière première dont l'objet est constitué, il y a l'aspect sémantique dont l'objet fini est délesté ou investi. Au sens strict, pense l'auteur, l'objet de recyclage n'est pas toujours un déchet, mais « un objet qui a perdu son sens » à un degré plus ou moins élevé, et subi une mutation matérielle et fonctionnelle. De ce point de vue, dit-il, nos musées ne font pas autre chose : recycler des objets et leur conférer un nouveau statut, un nouvel usage en les transformant. Mais c'est avant tout la notion de « déchet » qui est ici en question, de ce qui est, pour chaque culture, bon à conserver et bon à jeter, et, au-delà, la notion de patrimoine...

À partir d'un exemple *a priori* « classique » d'un corpus homogène, Christian Coiffier analyse les représentations picturales qui le constituent, en relation avec un mode de représentation du monde : les figures bipolaires, à doubles visages inversés, des peintures, présentes également dans la sculpture et la gravure des populations de Papouasie, lisibles dans les deux sens, en liaison avec la représentation du reflet dans un environnement maritime. L'importance de la tête, du crâne des défunts chez ces populations prend toute son importance dans ces représentations picturales. La richesse symbolique commune aux populations de la vallée du Sépik, au Nord, et du golfe de Papouasie au Sud n'ont pas empêché le développement

de styles artistiques bien individualisés. On perçoit ici la part de création individuelle, dans un contexte imaginaire et formel partagé.

Le chapitre suivant, par Olivier Ferrari, pourrait être donné comme une illustration de la théorie de Joëlle Zask présentant la « culture comme création », la manière dont l'identité d'un peuple se maintient et se régénère par l'adaptation aux circonstances, la confrontation aux catastrophes naturelles, aux pressions extérieures, aux pouvoirs. La conception de la nature du peuple moklen de Birmanie, perçue comme une propriété à gérer, à respecter et à embellir, est mise à l'épreuve par une double catastrophe : celle du tsunami de 2004, et celle, interventionniste, des organisations internationales. La perception par les Moklen du raz-de-marée, auquel ils ne s'opposent pas, mais avec lequel ils composent, donne lieu à une interprétation autre de l'événement que celle de l'Occident, à une prise de conscience accrue de ce qui fonde leur identité, leurs valeurs. Cela donne à penser sur l'image de fragilité que l'on prête aux sociétés non-industrielles, leur capacité à résister, à choisir et à utiliser les apports extérieurs en fonction de leurs besoins – notamment leur faculté à faire revivre les espaces dévastés par les exploitations industrielles – leur manière d'être au monde, leur représentation des concepts de nature et de culture.

Partant des « images intérieures » Jacques Lombard, dans le sillage des travaux de Hans Belting, se réfère aux représentations de base qui constituent l'apprentissage sensible-social de tout individu. Elles peuvent être partagées par les individus de la même culture, mais, non visibles, l'artiste leur donnant une forme propre qui pourra émouvoir, enchanter les membres de sa communauté. Nous sommes proches de l'homme créateur dont parle Picasso. Ainsi, précise l'auteur, dans l'exemple privilégié de l'art funéraire sakalava, « Tous les éléments fondamentaux de représentation du monde et de la société sont présents... qu'il s'agisse du pouvoir, de la richesse, des hiérarchies, du sexe et de l'amour, de la notion de parenté et de filiation, du travail ». Toutes ces notions sont reprises dans une narration faite d'images. Choissant trois thèmes majeurs : « l'aiguisé, le bœuf, l'amour et le cosmos » et leur évolution stylistique dans le temps, l'auteur propose une présentation de séries « d'images expliquant les images » (images renvoyant à des images intérieures), en rupture avec un discours académique classique et tentant d'introduire le lecteur « à une certaine perméabilité ».

Les auteurs des chapitres de la partie « Oralité et expression esthétique » interrogent la dimension même de l'oralité dans ces cultures « traditionnelles » – mais également dans les cultures « modernes » –, et analysent la

manière dont la création s'y déploie, compte tenu de la place qu'y prend ou non l'écriture. Chacune des contributions de cette partie établit un lien entre diverses modalités d'expression artistique, de l'oralité proprement dite aux arts plastiques en passant par la musique, et rend particulièrement sensibles les processus créatifs, la relation entre émotion, œuvre et médium tant chez celui qui produit l'œuvre que chez celui auquel elle est destinée et à laquelle il prend plus ou moins activement part.

Dans le chapitre « Créativité orale chez les Lo Daaga, Jack Goody souligne la « dichotomie désastreuse » entre la perception des sociétés modernes capitalistes et les autres. L'histoire commence avec l'écrit pour les modernes, habitués à un écrit toujours changeant. Cependant, la notion de tradition culturelle est moins stricte qu'on le suppose et varie considérablement selon les domaines. On peut ainsi parfaitement, en Afrique subsaharienne, parler de création dans le domaine de la culture, non dans celui de l'agriculture. Il est en effet plus facile de répéter dans les arts visuels que dans de longues récitations orales. Ainsi pour « le » mythe : les récitations de longs textes, à de longs intervalles, ne peuvent être répétées à l'identique même s'il existe des moyens mnémoniques (tels les sièges mémoriels des Asante). Cela explique que les variations des récitations du *bagre*, recueillies par lui chez les Lo Dagaa (nord Ghana) pendant vingt ans, aient changé considérablement, pas seulement de façon superficielle mais structurellement et dans la terminologie de base. Le fait qu'il n'y ait pas de référence écrite permet au récitant de spéculer, l'imagination n'étant pas au demeurant la prérogative d'une culture, pas plus que la création. Dans le cas du *bagre*, les versions diffèrent pour un même récitant. Il est impossible sans texte de référence de réciter par cœur – comme on l'a cru et affirmé cependant –, alors que l'opposé est vrai pour nombre de sociétés à écriture : les juifs, les chrétiens, les musulmans (mais aussi les Indous avec les textes védiques) ont conservé les mêmes livres sacrés depuis deux mille ans, tandis que l'agriculture a chez eux considérablement changé pendant la même période. Les réformes comme les fondamentalismes ne sont possibles que par référence au texte de la parole de Dieu. Par contre, l'exemple du *bagre*, partagé par des populations différentes (matrilinéaires et patrilinéaires) ne nous dit pas qui l'a inventé, modifié, et par référence à quel modèle. On peut dans le même ordre d'idée renvoyer aux nombreuses transcriptions des chansons de geste et des épopées dues à la liberté d'improvisation des jongleurs.

Nicole Revel met en relief tout ce qui contribue à la construction de l'œuvre, l'espace créatif et la fixité qui sont les siens : l'implication de

l'auditeur, le rôle de la voix (transport chamanique, poétique de la voix inspirée), du chant (magnification des paroles quotidiennes, échange avec les invisibles : fleurs de paroles), le rôle de la posture (contact avec les ancêtres et technique du corps), l'implication de l'auditoire, « ces “interprètes silencieux”, selon la formulation heureuse de Claude Lévi-Strauss ». À travers deux exemples, elle présente les règles de composition du récit, les actants (héros et adjuvants : serviteur, servante, oiseaux), le rôle du récit d'ensemble ayant une valeur morale « modèle des actions humaines » avec portée thérapeutique et rédemptrice. L'épopée remplit bien sa fonction de mémoire de la coutume. Nicole Revel présente avec finesse la dynamique de l'événement, notamment l'appel aux auditeurs « interprétants affectifs, interprétants énergétiques et interprétants logiques ». Ainsi la transmission s'accomplira-t-elle spontanément à travers un auditeur aspirant dont le résultat, qualifié de « composition mémorative » par Mary Carruthers, est une activité pratiquée au Moyen Âge sous la désignation « *res* », composition sans écriture, création permanente dans le cadre de la tradition.

Michel Perrin se place sur le terrain, propre à toutes les cultures, de la création poétique face à la nature et aux éléments, à la capacité d'anthropomorphiser le monde et d'exprimer par le langage et la création plastique les mystères, les peurs et les interrogations qu'il suscite. Fascinant exemple que celui des peintures de sable thérapeutiques, associées au mythe et au chant : les vertus curatives de l'art et du verbe. On peut évoquer les rouleaux magiques éthiopiens étudiés par Jacques Mercier. Mais ici, les peintures doivent rester éphémères, « lieux où les dieux entrent et s'en vont ». Le cas des Kuna est très particulier, articulant subtilement les savoirs artistiques de genre, art de la parole pour les hommes, valorisé, art vestimentaire de ces fameux *molas*, spécialité des femmes en principe exclues du savoir mythique. En fait, leurs réalisations sont bien des représentations de ces êtres fantastiques de la terre, de la mer et du ciel, évoqués par les récits des hommes, « *molas* des chemins des pères » qui, en revanche, donnent forme et couleurs aux paroles des hommes, parant de *molas* personnages et objets de leurs récits. Autre processus de réalisation de dessins thérapeutiques chez les chamanes shipibo d'Amazonie péruvienne, que le chamane réalise d'après ses visions accompagnées de chants qui leur correspondent, dessins qui soignent le malade, entrent dans son corps et le guérissent. Est perçu le lien entre image, vision, chant, poésie, peinture, la perméabilité des organes des sens, le passage immatériel/matériel, esprit/corps, ressenti et évoqué aussi par des artistes occidentaux (Victor Hugo, notamment, personnifiait et donnait forme aux éléments dans des compositions graphiques et poétiques).

Autre aperçu de la perméabilité des modes d'expression, l'exemple que donne ici Anani Amenyedzi sur le passage de l'oralité aux arts plastiques par son approche des peintures murales, art populaire, en phase avec la transformation de l'environnement urbain, dans l'ère eve ouatchi du Togo maritime, dont le panthéon est proche de celui du Bénin et de l'ancien Ifé. L'image et la lettre délivrent des messages sur des supports profanes (portières des taxis, devantures des ateliers...) et sacrés (murs des couvents vodous et des cimetières) d'êtres surnaturels (divinités, ancêtres...). L'auteur interprète l'art décoratif comme une écriture de l'histoire où se croisent histoires personnelles et histoire de la communauté : « Le syncrétisme ; la représentation d'un monde invisible en relation avec le monde visible ; les parcours et les épreuves de l'existence humaine ; les métaphores historiques et les réalités mythiques. » Les animaux représentent allégoriquement les forces adverses ou protectrices qu'il convient de se concilier, illustrant comment des solutions sont données à des crises personnelles, comment des centres religieux se créent, comment de nouveaux vodous sont importés de cultures proches ou lointaines (Bénin, Ghana, Inde...), le rôle qu'y joue la divination, en permettant de modifier son destin, de lutter contre les forces mauvaises, l'adversité, la sorcellerie. L'art décoratif est ainsi « utilisé avec habileté en puisant dans le fond culturel local et en ciblant les préoccupations actuelles et réelles », et jouant, là aussi, un rôle pleinement thérapeutique. L'historicité (continuité et changement) de l'expression artistique est ainsi perçue tant dans ses modes d'expression que dans son contenu, son expression formelle, son adaptation à l'environnement.

Autre exemple de l'évolution de l'adaptabilité de l'oralité à la modernité, le texte de Lorenzo Brutti souligne la souplesse de la tradition orale, livrant dix versions du mythe de Yuan-ku, la femme sans vagin, ancêtre mythique des Oksapmin de Nouvelle-Guinée. L'anaphore « mais comment tout cela avait-il commencé ? » permet d'énoncer plusieurs versions de ce récit mythique, énoncées par des membres de clans différents. L'auteur constate qu'il est en effet impossible de donner une version cohérente de ce mythe qui en aucun cas ne suit « les règles de la logique aristotélicienne, ni les canons du théâtre grec car il n'y a pas, dans sa dialectique, de rationalité, ni dans son déroulement unité de temps, de lieu et d'action ». Il met aussi en évidence le rôle de la part personnelle du narrateur comme le souligne Jack Goody. La comparaison des versions permet cependant de repérer les invariants du récit : les personnages, la direction et l'itinéraire, le sacrifice humain final. Un autre mythe racontant une autre histoire de la création de l'humanité, avant l'arrivée de Yuan, insérera quant à lui « de façon extrêmement artistique » l'arrivée des Occidentaux – comme le font

de nombreuses cosmogonies de sociétés traditionnelles –, exemple du talent des détenteurs de parole à créer « de nouvelles cosmogonies mythiques ». La distinction entre événements récents, dont les locuteurs ont été témoins, et événements mythiques est établie et relève de deux concepts différents. La chronologie des changements du mythe, en liaison avec des changements économiques, idéels et religieux auxquels les Oksapmin ont apporté une réponse culturelle adaptée, peut être établie – c'est le cas notamment du retour à certains éléments de la culture permettant la conservation de territoires, parfois *via* l'outil culturel qu'est Internet.

Les chapitres de la partie suivante « Tradition et création » mettent davan tage en relief la manière dont une tradition perdure en se diversifiant, en empruntant et en réinterprétant des thèmes nouveaux étrangers et de nouveaux modes d'expression tout en conservant son identité, par l'initiative d'individus particulièrement créateurs, soulignant le rôle de ces individus dans la créativité de ces sociétés « traditionnelles ». Mais n'en est-il pas de même dans les sociétés « modernes » ?

S'interrogeant sur la notion d'exotisme, Jacques Ivanoff souligne, malgré leur disparition régulièrement annoncée, la permanence des sociétés traditionnelles, leur capacité d'adaptation reflétée dans leur art. Il questionne le paradoxe de la valeur attachée à ces œuvres dans le monde occidental du fait du contenu sacré qu'elles recèlent et dont cependant l'Occident tend à les dépouiller. L'analyse de la terminologie moken concernant l'artiste et ses productions éclaire la façon dont se découpent les champs artistique et esthétique chez ce groupe. Son vocabulaire esthétique distingue deux champs de la création, celui de la relation au divin et un autre plus profane, lié au savoir et au savoir-faire technique. Les modes d'expression artistique propres à la société des Moken, nomades de la mer, résistent et/ou s'adaptent aux apports et aux demandes de l'extérieur : monde moderne et État birman. Ici prédominent les notions de choix, d'adoption et de rejet, la mise en évidence du souci d'affirmation de valeurs identitaires marquant les limites des apports, même forcés, extérieurs : est approprié ce qui fait sens. À travers le découpage conceptuel de ce qui apparaît comme relevant de l'art – tout ce qui appartient au sacré constituant par ailleurs « un corpus en soi » –, le chant et la danse apparaissent comme les mieux identifiés parce que linguistiquement les mieux définis. La littérature orale, qui n'entre pas dans le registre de la sacralité, laisse plus de place à la créativité, le conteur apparaissant « comme la caisse de résonance des aspirations du groupe ». Cette contribution renvoie au texte de Joëlle Zask sur la capacité des cultures à s'autocréer et à se définir – l'homme étant pour les Moken le seul être capable de chanter –, et renvoie

aussi bien à ce qui caractérise l'oralité opposée à l'écriture perçue comme dessin, mais aussi à la poésie qui est incontestablement un bien partagé par toutes les cultures.

Dans le chapitre sur les *naq* de Birmanie, Maxime Boutry et Bénédicte Brac de la Perrière présentent l'évolution des manifestations artistiques dans l'univers politico-religieux birman et l'interdépendance des deux domaines : représentations bouddhiques et cultes adressés aux *naq*, divinités multiples d'origines diverses, particulièrement le groupe d'esprits tutélaires des « Trente-Sept Seigneurs », objet d'un culte de possession, notamment celui de deux d'entre eux : la Dame de Pégou et U Shin Kyi, encore marginal mais objet d'un culte très répandu. Cela permet d'étudier la logique d'apparition de la figuration des *naq*. Celle de la première est liée à l'histoire de la ville, dont légende a été fixée par écrit au début du XIX^e siècle : une jeune femme coiffée d'une tête de buffle représentée diversement, en des fixes sous verre puis sous forme de statues de taille variable placées sur des autels en liaison avec la possession. U Shin Kyi, Maître des Eaux Salées, protecteur des pêcheurs, jeune homme muni d'une harpe avec laquelle il séduit les esprits féminins, accompagné d'un tigre et d'un crocodile. L'appropriation territoriale accompagne le développement de la pêche, et aux images de ce *naq* s'ajoutent une représentation statuaire renvoyant à un plus grand pouvoir et à une birminisation du territoire. Les auteurs posent l'hypothèse qu'il s'agit d'une étape d'un processus comparable à celui de la Dame de Pégou, d'intégration future de ce *naq* dans les rituels de possession et dans celui plus vaste des Trente-Sept Seigneurs. Ces deux parcours mettent en relief « une relation d'étroite interdépendance entre le principe de la figuration et une démarche identitaire », intégrant détails du mythe et canons des trois dimensions de la statuaire birmane, toutefois interprétées par le sculpteur. Les auteurs révèlent ainsi le lien complexe entre politique, économie, religion... et création.

Aline Hémond donne un autre exemple percutant et riche d'évolution créatrice qui vient s'inscrire contre l'idée reçue que les sociétés indiennes ne permettraient pas la créativité individuelle. La Mésoamérique a été le lieu du Nouveau Monde, souligne-elle, où métissages social, culturel, technique et esthétique sont apparus tôt et avec force, comme le montrent les études historiques (Alberro 1992; Gruzinski 1988) : « Emprunts et syncrétismes ont façonné les sociétés indiennes, mais aussi créoles, de manière originale depuis l'époque coloniale, ce que révèle aussi l'analyse des images (Hémond et Ragon 2001). » La part de création individuelle demeure mal évaluée, constate l'auteur. À partir de l'exemple des peintres nahuas, elle analyse avec

rigueur la manière dont la créativité s'exerce, dont les savoirs se transmettent, se hiérarchisent et s'évaluent, et dont les styles s'élaborent selon des critères plastiques précis au sein de multiples écoles. Elle étudie notamment le cas du peintre Nicolás de Jesús, internationalement renommé pour ses lithographies. Ce sont tout autant l'héritage dont il est porteur, sa position dans son lignage que ses capacités personnelles d'innovation et d'intégration de la modernité qui lui ont permis de se distinguer de ses pairs. L'approche historique permet de mieux appréhender les capacités étonnantes de création plastique des peintres contemporains : échanges commerciaux dès le xvi^e siècle, migrations saisonnières depuis au moins le xix^e siècle, activité artisanale intense en vue de troc, multiplication des contacts, puis développement du tourisme ont favorisé le développement de la créativité, l'expérimentation de nouveaux supports, tel l'*amate* (papier fait d'écorce battue), sur lequel sont transférés les motifs des poteries, mais aussi les *historias* (histoires) aux scénarios parfois très élaborés. Ils ont donné lieu à la formation d'écoles au sein desquelles de grands talents se sont révélés. L'auteur retrace les circonstances de la création et de l'essor de ce nouvel art, le développement de la thématique, les essais et les erreurs avant la définition d'une véritable technique artistique reprise par la communauté, depuis le support céramique jusqu'au support bidimensionnel en passant par la peinture de la feuille comme support-sol : comment de nouvelles recherches formelles s'élaborent, les premières dans la logique de l'évolution telles « des codex modernes », l'invention de solutions graphiques pour la représentation de l'espace. Autres aspects importants de l'analyse d'Aline Hémond : la reconnaissance du talent artistique liée à une vision « diabolique » de la création, à la valorisation du travail nécessaire pour y parvenir, et la distinction entre « grands » et « petits » créateurs. Enfin, à partir de l'itinéraire de Nicolás de Jesús, Aline Hémond montre comment « une représentation plastique de situations contemporaines peut s'ancrer de manière innovante dans une "image du monde" fort ancienne », et déterminer un mode de représentation de l'espace lié à la représentation du monde, donc à une plasticité de la tradition.

Dans le domaine musical et rituel, Suzanne Fürniss s'intéresse au rôle de l'individu dans le processus de création, plus particulièrement dans un rituel de circoncision chez les Baka du Nord-Cameroun, groupe pygmée implanté dans la région depuis trois générations en contact avec une quinzaine d'autres peuplades. Dans l'ensemble, les Baka font preuve d'une grande créativité, tant un niveau individuel que collectif, dans divers domaines de la vie sociale et religieuse. Dans l'exemple des masques, la créativité intervient au niveau formel mais également spirituel : une nouvelle forme correspondant

à l'arrivée d'un nouvel esprit. La circulation des personnes, dans le contexte des alliances, au sein d'un vaste territoire, favorise la fragmentation des patrimoines, la dispersion des savoirs et des savoir-faire musicaux et rituels. Mais c'est par des individus reconnus comme doués et charismatiques que se propagent de nouveaux rituels, de nouvelles danses, de nouvelles musiques, et que se font les apprentissages. Ainsi, est apparu autour de la circoncision un rituel introduit par un maître-circonciseur dans lequel l'innovation est totale, introduisant une symbolique militaire jusque-là inconnue, déployant une hiérarchie qui doit sans doute au modèle colonial, largement théâtralisée et exaltant le courage. La symbolique du soldat reste cependant proche de celle des chasseurs de grand gibier que sont les pygmées, activité qui fait couler le sang et dans laquelle peut survenir la mort, tout comme du reste la circoncision évoquée dans l'aspect chanté du rituel. À cela s'ajoute la confection de costumes et d'armes, mais aussi une musique spécifique, qui cependant conserve la polyrythmie identitaire baka. Cette contribution est une subtile mise en évidence des processus de création et d'évolution au sein d'une population, ainsi que du cadre par lequel la création peut s'exercer et prendre sens – ou parfois muter, comme c'est le cas pour la place des femmes dans cet exemple particulier.

Dans le chapitre, « L'artiste yoruba et son désir d'histoire, du XIX^e au début du XXI^e siècle », Hélène Joubert donne un autre aperçu des mutations de la « tradition ». Contre le cloisonnement hier/aujourd'hui, elle souligne la recherche des artistes yoruba du Nigeria pour l'écriture de leur propre histoire de l'art, de leurs mythes et, depuis 1980, de leurs arts. Après la période coloniale au cours de laquelle des modèles exogènes ont été imposés, l'émergence d'une conscience identitaire a généré un désir de mémoire très fort. Les parcours d'artistes sont encore mal connus. Parallèlement à l'engouement occidental pour la sculpture, les artistes africains – formés aux modèles des colonisateurs et confrontés au défi de leur « inaptitude à reproduire le réel, infirmée par les productions de l'ancienne cité d'Ifé (XIII^e/XV^e siècle) admirée et décrite par des voyageurs (Leo Frobenius, notamment) » – n'ont cessé de produire de plus en plus d'œuvres picturales. Le problème de l'art africain contemporain est encore marqué par cette méconnaissance et ce malentendu de l'histoire.

Le travail d'identification des artistes nigériens est amorcé dans les années 1950 par William Fagg, avec l'identification du maître d'Ise Olowe (*circa* 1878-1938). Entre autres exemples, Hélène Joubert évoque la porte à double battant dont il fut l'auteur, longtemps exposée au British Museum, et qui raconte la visite historique d'officiers britanniques au roi de la ville d'Ikere en 1901. L'un des battants représente les Occidentaux de façon caricaturale,

tandis que sur l'autre sont représentés le roi et sa suite avec faste et dignité. Au cours de la période coloniale, deux tendances se dessinent, l'une fidèle à la tradition, l'autre dépréciant les modèles du passé et se targuant d'égaliser le langage pictural du colonisateur, tel Onabolu ajoutant l'art du paysage à celui du portrait, et insérant à l'occasion des messages politiques. Les indépendances marquent l'éclosion d'écoles d'art florissantes. Chez beaucoup d'artistes expatriés en Europe et aux États-Unis, un retour aux traditions orales s'affirme, une recherche d'hybridité intégrant les apports du Nord et du Sud se fait jour, cet éloignement permettant paradoxalement de retrouver ses racines, dont Twins Seven Seven, artiste autodidacte multidisciplinaire est un bel exemple. Nombre de techniques empruntées au passé, signe de retour aux sources, sont utilisées par les jeunes artistes.

Toutes ces mutations sont loin de contredire l'identité yoruba, dont nombre de proverbes réfèrent à la régénération. Les liens avec les anciens artistes traditionnels sont patents à travers les redéfinitions d'identité et les expériences artistiques multiples, pour peu qu'on les regarde bien.

Dans les chapitres de la partie « Innovations ou ruptures ? », l'accent est porté prioritairement sur les liens entre tradition et modernité par plusieurs contributions, ces liens sont traités ici plus spécifiquement – cet aspect étant par ailleurs généralement peu ou pas pris en compte, lorsqu'il n'est pas dénié.

Soulignant que toute création s'inscrit dans une trame historique, Marie-Hélène Boisdur de Toffol⁶ rappelle cependant le cas particulier de l'Afrique subsaharienne créée par la situation coloniale et la « crise de filiation » que cette dernière a déterminée. La nécessité pour les artistes africains de se positionner en cherchant de nouvelles solutions qui ne soient ni répétition ni rejet d'un passé révolu, ni une conformation au modèle importé. Elle donne l'exemple du « Japon de l'immobilité », qui a su conserver son identité, préserver l'essentiel tout en intégrant les apports exogènes. Elle cite plusieurs exemples de cette préservation de l'identité – ce rapport au passé n'impliquant pas nécessairement la répétition, intégrant les métissages, les processus de transmission – trace un panorama des arts plastiques de l'Afrique subsaharienne, posant concrètement la question de l'articulation entre mémoire et création, celle du rapport au passé des créateurs contemporains. Elle rappelle le rôle du cadre urbain dans le surgissement d'arts populaires nouveaux, d'arts officiels tels le vohou-vohou à Abidjan

6. L'article de Marie-Hélène Boisdur de Toffol a été rédigé en 2000. Disparue prématurément, l'auteur n'a pu le mettre à jour et citer des artistes qui ont émergé depuis. Ceci mis à part, l'article demeure d'une totale pertinence.

ou les expériences de l'École des arts de Dakar liée au courant impulsé par Léopold Sedar Senghor, et présente les travaux d'artistes contemporains comme Ousmane Sow.

Jérôme Samuel apporte un autre exemple des liens complexes entre traditions anciennes et modernité par l'analyse du parcours de la peinture sous-verre à Java, dans la ville et l'aire culturelle historiques de Cirebon, technique introduite et adoptée auprès de celle de la porcelaine très ancienne, dont elle partage les qualités de poli. À son apogée dans les années 1930-1950, la demande a bientôt disparu, pour ressurgir vingt ans plus tard, et se développer au cours des années 1980 dans des milieux urbains.

L'usage récent des feuilles de verre en peinture n'empêche pas l'emploi d'une thématique ancienne, mais comporte également certains personnages du théâtre d'ombres javanais, utilisés par le *dalang*, manipulateur de marionnettes. La thématique reste quant à elle liée au milieu régional des palais et à l'histoire des souverains.

Le style local se reconnaît au premier coup d'œil, même pour le néophyte, précise l'auteur : l'influence de la peinture chinoise tels l'amoncellement des nuages et les rocailles (terre et ciel), la figuration de végétaux dans les angles, rappelant la scène du théâtre d'ombres, la technique du trait extrêmement maîtrisée et du dégradé de couleurs, valorisés par le régime de l'« Ordre Nouveau » prôné au nom des valeurs identitaires, la création d'institutions spécialisées et l'affirmation de talents individualisés, tel celui du peintre Rastika. La qualité des œuvres s'accroît, tandis que le peintre passe du rôle de propagateur de la foi à celui de source de revenus ; des procédés moins onéreux sont inventés par des artistes comme Toto Sunu, réconciliant modernité technique et tradition picturale, tel le double vitrage qui produit un effet tridimensionnel.

La création du marché ne supprime pas pour autant la fonction culturelle de certains tableaux, mais la peinture exprime davantage, aujourd'hui, des valeurs identitaires. Cet article esquisse véritablement une histoire de l'art aux confins de l'histoire proprement dite, où le politique n'est jamais absent.

À partir d'un corpus iconographique et muséologique et de ses notes et documents ethnographiques et vidéographiques, Matthieu Salpeteur met en évidence la marge de liberté créatrice des sculpteurs de masques de la société *ekpo* dans deux sociétés voisines de la région de la Cross River (sud-est du Nigeria et Grassland camerounais), en liaison avec le contexte socio-culturel et le rôle de ces sociétés par rapport au pouvoir (chefferies dans le Grassland, sociétés acéphales du Sud-Est nigérian), mais aussi d'autres facteurs, telles la place du sculpteur, sa renommée. Dans les sociétés du Sud-Est

nigérian, bien qu'elle soit la plus importante, la société *ekpo* est en concurrence avec d'autres sociétés secrètes. De nombreux masques sont produits, aux styles diversifiés, s'inter-influençant entre groupes voisins, en relation avec le rôle joué (contrôle social, étapes du cycle agraire, lutte contre la sorcellerie et la maladie...). Dans les chefferies bamiléké du Grassland, les mascarades de la société *ekpo* font intervenir différents masques esprits des ancêtres, bienveillants (masques blancs) ou malveillants (individus victimes d'une « mauvaise mort », sombres et grimaçants), un panthéon influencé par les événements historiques. Ces chefferies organisées autour du roi (*fo*), à la structure à la fois souple et forte, ont développé des centres artistiques importants (architecture, *regalia*, masques) assez stables, liés à la représentation du pouvoir (animaux emblèmes du pouvoir comme l'éléphant et la panthère). La créativité s'est exercée surtout dans la réalisation des détails, la diversification des motifs – le rôle du commanditaire restant important – et selon la notoriété de l'artiste. L'auteur met bien en relief la complexité de la question de la création et de son évolution, au-delà de la période mieux connue de la rencontre avec les Européens jusqu'à aujourd'hui.

Mahalia Lassibille présente un domaine artistique encore peu étudié, celui de la danse, chez les Peul (WoDaaBe) du Niger, société « où l'on a toujours dansé de père en fils », où l'on hérite des danses comme on hérite des vaches, où la danse est liée à l'appartenance politique et au choix matrimonial et a une forte valeur identitaire. Il n'y a cependant pas de mythe partagé sur l'origine de ces danses. L'auteur s'attache à une analyse historique de ces danses traditionnelles, de leur évolution en relation avec leurs migrations qui ont déterminé l'adoption de danses par certains lignages, la segmentation des groupes, mais aussi les fusions, conférant à la société peule un haut degré de fluidité, où la danse apparaît « comme un agent de ces recompositions sociales, politiques et identitaires » (danser avec, danser contre, danser sans). L'auteur analyse l'évolution de la danse depuis les années 1950, la chorégraphie et l'esthétique du vêtement (allongement de la tunique) et de la parure. Elle souligne l'« esthétique d'emprunt », des modes parfois à court terme. La création s'exprime également dans les chants : micro déformations des chants fixes, introduction de chants recueillis au cours de la migration d'un groupe, improvisation de chants entiers ou de phrases musicales conservées ensuite dans le patrimoine, processus reconnu et accepté par le groupe. Il en est de même pour la chorégraphie, dans laquelle des variations peuvent être introduites, pouvant donner lieu à compétition. L'innovation est un élément constitutif de la dynamique des danses peules. Il convient donc de s'interroger sur la notion de tradition chez cette population, ce qu'ils définissent

comme « ce que les WoDaaBe ont trouvé en s'éveillant », et qui n'intègre pas les mêmes choses selon les générations mais aussi selon le lignage et n'est donc jamais valable pour tous. Le changement apparaît ici comme l'élément constant de la tradition et remet en question la définition de contemporanéité en matière de danse africaine, comme en d'autres domaines.

Tran Quang Hai présente des recherches effectuées à partir de la pratique du chant diphonique qu'il a identifié en 1969 grâce à un document sonore rapporté de Mongolie par Roberte Hamayon. Le chant diphonique est un chant à deux voix émises en même temps par la même personne : un son fondamental ou bourdon tenu à même hauteur le temps d'une expiration, et dans le même temps un son harmonique ou formant. Ce type de chant a été mentionné à plusieurs reprises par des voyageurs, notamment chez les paysans russes, et fit l'objet d'un enregistrement en 1934. L'auteur mentionne de nombreux chercheurs ayant effectué des recherches et cherché à percer le mystère de ce type de chant au cours des dernières décennies. Il rappelle que cette pratique se rencontre dans toutes les parties du monde. Les observations de Tran Quang Hai portent sur le processus d'émission de ce chant, les mécanismes de sa production (le souffle et l'appareil phonatoire mais aussi l'ensemble de la cavité buccale), en le reproduisant et identifiant trois méthodes de production. La technique peut être comprise comme un véritable yoga sonore, pratiqué notamment par les moines tibétains et présente des vertus thérapeutiques (traitement du bégaiement, techniques d'accouchement). Il n'est en fait pas étonnant que la voix, comme la musique, ait le pouvoir d'« adoucir les mœurs ». Héritier de pratiques traditionnelles de son pays et ouvert aux pratiques d'autres peuples et à l'innovation, Tran Quang Hai est un exemple particulier d'artiste créateur doublé d'un chercheur.

La partie « Enfance et création » pourrait s'intituler « Comment l'art vient aux enfants ». Comment, en effet, l'enfant intériorise-t-il et restitue-t-il l'image de sa société, les traits culturels qui la définissent et/ou les événements qui marquent son histoire – qu'il s'agisse de l'éducation qu'il reçoit, de l'empreinte de la technologie ou des drames existentiels face à des traumatismes comme une catastrophe naturelle ?

Dinh Trong Hieu présente une recherche sur les jouets en pâte de riz réalisés pour les enfants au Viêtnam pour la fête de la mi-automne, miniatures artistiques représentant animaux et végétaux, décrites et évoquées avec précision à la fin XIX^e siècle, par le médecin militaire Édouard Hocquard. Au début du XX^e siècle, des textes du lettré Phan Kê Binh font état de l'importance de cette « fête des enfants » d'origine chinoise, plus ou moins luxueuse selon les moyens des familles, qui comportait des

offrandes aux ancêtres et rendait honneur à la lune. Cette tradition n'est pas perdue et propose en outre aujourd'hui des jouets en ferblanterie mêlant tradition et modernité. L'auteur effectue une enquête ethnologique imprégnée de ses souvenirs d'enfance face à cette production dont il a constitué une collection. On apprend que modelage des figures animales et végétales s'effectuent séparément, la fabrication individuelle de chaque animal ou groupe (mère et ses petits), excepté les quatre animaux mythiques toujours groupés (dragon, licorne, tortue, phénix). Fruits et fleurs – de saison et hors saison – modelés sont présentés sur un plateau, les bananes étant toujours réalisées en « main » de treize fruits, alors que fruits et fleurs réels sont regroupés en une seule espèce par plateau. Si fruits et fleurs modelés sont représentés avec réalisme, les animaux, tout en restant ressemblants afin de permettre de les reconnaître, peuvent présenter des détails imaginaires (décorations, ornements rituelles...), la coloration est par contre fantaisiste, visant un but esthétique et rituel : présence de cinq couleurs destinées à écarter le mauvais sort. La fabrication est exécutée par des femmes, soit des jeunes filles destinées à perpétuer la tradition, soit des vieilles femmes : dans les deux cas, des femmes n'étant pas ou plus en état de procréer, donc, par cet aspect, proches des enfants. La technique prévoit la conservation des figurines, notamment l'évitement de l'apparition de fissures, la répartition et la planification des tâches, le soin dans l'exécution des détails, le séchage des pièces au frais. Avant que les enfants se l'approprient, ces petits jouets sont exposés dans le festin en guise d'offrande aux ancêtres. Au-delà de leur aspect ludique, ces petites figurines sont porteuses de messages implicites et protecteurs. Elles ne sont jamais jetées, et jouent un rôle éducatif et pédagogique que précise l'auteur : former l'imaginaire et intégrer une certaine composante morale exprimée par la non-hiérarchisation de la taille des animaux représentés.

Thierry Lejard présente les dessins et commentaires d'enfants moken (Myanmar) ayant vécu le drame du tsunami, le 26 décembre 2004. Exécutés huit mois après l'événement, à la demande de l'ethnologue, ces dessins témoignent de la capacité des enfants à restituer par l'image et le commentaire à la fois le réalisme du cataclysme (tels le « monde à l'envers », le noyé qui « revient avec la marée, gonflé d'eau), à symboliser voire à poétiser leur compréhension du drame, personnifiant cette vague « fière », « vivante », et à rendre l'intensité et les conséquences du désastre par la sobriété du trait d'un paysage dans lequel le soleil « pleure », dont la couleur est absente. L'auteur insiste sur les capacités de gestion du milieu naturel par les populations, ainsi que sur leur connaissance du phénomène qui leur a permis de ne compter aucune victime. Il rejoint Jacques Ivanoff qui évoque la même

population, restant comme lui dans une certaine ambiguïté entre la capacité à résister et à intégrer des apports extérieurs, comme le dessin sur papier qui n'égalait pas cependant le dessin sur sable, et le refus des enfants de dessiner autre chose que des bateaux, qui sont cependant les signes de la vitalité de l'identité culturelle.

En conclusion

L'ensemble des contributions de ce volume a donné l'occasion à ses auteurs de se pencher d'une manière inhabituelle sur la question des arts extra européens – de remonter à leur source et à leur production, à leurs créateurs dans leur démarche artistique – et par là de repenser celle des arts du monde occidental, ou plus précisément de les situer dans une problématique commune. Cela leur a permis de parler des arts des sociétés qu'ils étudient sans le réduire à son contexte et, nous l'espérons, d'aider à établir un lien entre histoire de l'art et ethnologie. Nombre d'auteurs ont en effet été surpris au départ et dérouterés par la formulation de la problématique, tant la question de l'art est habituellement traitée par l'ethnologie comme une pratique sociale non différenciée, tant l'artiste est peu pris en compte dans son individualité et tant l'histoire de l'art est considérée comme relevant d'une autre discipline réservée à l'art occidental. Ils se sont finalement pris au jeu, ont découvert et fait la preuve qu'ils disposaient des éléments nécessaires à une telle démarche : il suffisait de changer légèrement l'angle de vue.

Il est en effet habituel de s'attacher à des exemples instaurés en modèles et de considérer ce qui s'en écarte – et qui cependant peut précisément entrer dans le registre de la création – comme non pertinent, mettant au second plan ce qui paraît de l'ordre de l'individu et non du groupe. Mais toute innovation n'est-elle pas due d'abord, dans toute société, à une initiative individuelle, reprise ensuite par le groupe ? Les exemples abondent en faveur de ce point de vue pour tous les modes d'expression artistique et les régions présentés dans ce volume. De plus, si la création dans les sociétés occidentales est fortement affirmée, tout artiste créateur apportant un nouveau mode de représentation commence le plus souvent par faire scandale avant d'être suivi et revendiqué, et reste l'exception. Il faut ensuite l'œil de l'expert pour différencier la main d'artistes de même école, comme il le faut pour identifier et dater les productions d'une population lointaine, d'autant que les corpus sont plus restreints et moins documentés.

Des traits distinctifs sont apparus de façon récurrente : plasticité de la tradition, dynamisme des choix dans le rejet et/ou l'adoption de traits culturels étrangers, redéfinition et appropriation des éléments matériels et sémantiques des emprunts, mais aussi rôle discret ou manifeste du politique dans l'historicité et l'évolution de la création artistique. Une nuance dans l'opposition entre sociétés à écriture et société de l'oralité est particulièrement sensible dans nombre de contributions.

Contrairement aux idées couramment admises, en effet, la question de l'écriture est apparue comme une dimension qui impose des cadres conceptuels et des contraintes spécifiques à la création, notamment dans le domaine mythico-religieux, dans lequel l'oralité dispose d'un bien plus grande souplesse d'innovation, comme l'exprime Jack Goody. Elle joue également un rôle dans la perception de l'historicité et de ce que l'on nomme la « tradition ». Cette remise en cause de la notion de tradition, traitée brillamment par Pascal Boyer (1988) à travers l'exemple des épopées fang, apparaît à travers l'ensemble des textes et des images de ce volume dans plusieurs domaines de l'expression artistique de populations d'hier et d'aujourd'hui de tous les continents. Elle reste liée en filigrane ou explicitement à la notion de patrimoine, à la question du marché de l'art « primitif », de l'exotisme et de leurs rapports complexes et ambigus avec la discipline anthropologique.

Par ailleurs, la mise en relief de la relation de l'écrit avec les arts visuels permet un décentrement par rapport à l'art dominant du monde occidental de la peinture. Il devient ainsi possible d'aborder différemment, de manière comparative, la question de la troisième dimension, des représentations perspectives diverses auxquelles font appel les artistes d'ici et d'ailleurs, des modes de référence autres à l'espace et au temps. Il est ainsi apparu au cours de ces communications que la question de la perspective, dans ses diverses acceptions, semblait bien être le cœur du problème. Elle pourrait bien, pour cela, constituer l'objet de l'anthropologie de l'art.

Bibliographie indicative

- ALBERRO Solange, 1992. « L'acculturation des Espagnols dans le Mexique colonial : déchéance ou dynamisme culturel? », *L'Homme*, vol. 32, n° 122-124 pp.149-164.
- ARASSE Daniel, 2003[1999]. *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.

- BAUDRILLARD Jean, 1968. *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BELTING Hans, 2004. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images ».
- 2007. *L'Histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », série « Essais ».
- BOYER Pascal, 1988. *Barricades mystérieuses et pièges à penser. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris, Société d'ethnologie, coll. « Sociétés africaines ».
- BRASSAÏ, 1964. *Conversation avec Picasso*, Paris, Gallimard, p.123.
- CARRUTHERS Marie J., 2002. *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, coll. « Argô ».
- CHEVALIER Sophie et Grégoire MAYOR, 2008. « La main à la plume vaut la main à la charrue. Entretien avec Jack Goody, première partie », *Ethnographiques.org*, n° 16.
- DELANGE Jacqueline, 1967. *Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à l'analyse des créations plastiques*, Paris, Gallimard.
- GOODY Jack, 2007. *Pouvoirs et Savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute.
- GENETTE Gérard, 1997. *L'Œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- GRUZINSKI Serge, 1988. *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires ».
- HÉMOND Aline et Pierre RAGON (dir.), 2001. *L'Image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, textes issus du colloque « La imagen en Mexico » (décembre 1998), Paris/Mexico, L'Harmattan/Centre d'études mexicaines et centraméricaines, coll. « Recherches et documents Amérique latine ».
- MATISSE, Henri, 2005 [1972]. *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Attermann
- PABLO Picasso cité par Brassai dans *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964 : p. 123.
- PANOFSKY Erwin, 1991. *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- PRICE Sally, 2006. *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, coll. « D'art en questions »

Filmographie indicative

- DUPUIS Annie, 2008 [2004]. *Ayathor, peintre du vaudou*, Meudon, CNRS images.

PREMIÈRE PARTIE
DISCOURS ET REGARDS

ÉTOILES FILANTES

LA PARABOLE DES TERRES CUITES ANTHROPOMORPHES DU DELTA INTÉRIEUR
DU NIGER (MALI), ANNÉES 1940-1990

CRISTIANA PANELLA

La mention « terres cuites de Djenné » se réfère à quelques dizaines de sculptures anthropomorphes et zoomorphes datées, avec réserve, entre le XII^e et le XVII^e siècles. Le marché de l'art a médiatisé ces statuettes par le biais d'expositions temporaires et d'articles de presse spécialisés en les transformant, finalement, en « corpus ». En dehors de cet échantillon qui a fait le tour du monde, les terres cuites exhumées, comme ce premier groupe restreint, lors de fouilles villageoises se comptent par milliers. Cela explique pourquoi la reconstruction de leur contexte d'emploi demeure jusqu'à aujourd'hui quasi impossible¹. Les objets provenant de fouilles et de prospections scientifiques, quelques statuettes, ainsi que des fragments anthropomorphes et zoomorphes, constituent un pourcentage insignifiant par rapport aux milliers de statuettes issues des fouilles villageoises acheminées vers le marché international².

Ces données expliquent pourquoi la plupart des terres cuites du Delta intérieur ont été présentées au public sous forme anonyme³. Les réactions de

1. Pour une analyse comparative archéologique et anthropologique de l'évolution des fouilles villageoises dans le Delta intérieur du Niger, voir Panella, Schmidt, Polet et Bedaux (2005).
2. La découverte, en surface ou en stratigraphie, de fragments de statuettes anthropomorphes au cours de fouilles et de prospections officielles se limite aux campagnes de Mouhamadou Sarr 1972 ; Evrard 1977, Bedaux, Constandse-Westermann, Hacquebord & van der Vaals 1978 ; Arazi 2006, McIntosh & Susan McIntosh 1979, 1981.
3. À titre d'exemple, le catalogue de l'exposition du musée Dapper, « Le grand héritage » (21 mai-15 septembre 1992), présente un ensemble de quatre cavaliers et un guerrier dont la notice indique: « Le guerrier et le cavalier au centre gauche sont au National Museum of African Art à Washington et le cavalier au centre droit est à l'Australian National Gallery à Canberra », sans fournir aucune information sur le premier et le dernier cavalier. D'autres pièces présentées comme « Djenné » dans le même catalogue restent tout aussi anonymes

galeristes et de professionnels du milieu de l'art parisien rencontrés au cours de mes premières enquêtes appaurent également un révélateur de l'ambiguïté liée à la sponsorship d'objets décontextualisés. Sauf exception⁴, je fus reçue avec réserve. À plusieurs reprises, on me suggéra de changer de sujet. Dans un cas, je fus même mise à la porte sous menace de poursuites judiciaires. L'engouement du collectionnisme occidental pour le « *made in Djenné* » a donc été le fruit d'un approvisionnement culturel oscillant entre médiatisation et secrétisation.

Cela étant, mon but n'est pas d'éclairer les réseaux d'approvisionnement des terres cuites du Delta intérieur, déjà analysés ailleurs (Panella 2002). Je reconstruirai plutôt les étapes du processus d'identification historique et esthétique de la statuaire « Djenné » depuis les premières découvertes au cours des années 1930 jusqu'aux années 1990. Cette période ne délimite pas la circulation de ces objets en Occident, mais se réfère à un processus de création et de destruction de « chefs-d'œuvre » qui s'est instauré au sein du marché de l'art⁵. J'essaierai de montrer que l'image de l'« art Djenné » ne relève pas, faute de données scientifiques, d'un contexte ethnoarchéologique autochtone mais des différents milieux qui ont parrainé ces objets « trouvés » en Occident : galeries d'art, musées, presse, monde académique. Je me référerai, en particulier, au marché international de l'art africain, qui, au cours des années 1980, a médiatisé un logo « Djenné » officiel censé constituer un produit rentable.

(Bassani 1992 : 116-117). En automne 1990, le musée Dapper avait acheté la célèbre collection de terres cuites maliennes du comte Baudoin de Grunne, exposée seulement quelques mois auparavant au Centre culturel français de Rome.

4. À l'exception de quelques marchands qui ont montré disponibilité et gentillesse, dont Michel Huguenin.
5. Cet article constitue un extrait, ajourné, de mon mémoire de DEA, « Les terres cuites anthropomorphes dites "de Djenné". Perspectives d'éthique et d'esthétique », soutenu en juin 1995 à l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne (UFR 03), sous la direction de Jean Polet. Dans ce mémoire, j'ai approfondi des recherches précédemment menées entre 1992 et 1993 sur la circulation des terres cuites anciennes du Mali en Italie et en France, dans le cadre de mon mémoire de maîtrise (*tesi di Laurea*), « Le terrecotte antropomorfe di Djenné. Etica ed Estetica » (Faculté de Lettres modernes, université de Rome-I « La Sapienza », avril 1994; codirecteurs Italo Signorini et Bernardo Bernardi).

Découverte de surface et iconographie

À travers une brève synthèse de l'histoire des découvertes effectuées dans le Delta intérieur à partir de la littérature, j'introduirai l'analyse du regard esthétique porté sur les terres cuites et de leur progressive commodification⁶ une fois insérées dans les circuits biaisés des revues spécialisées, des catalogues de vente et des expositions temporaires.

La série de communications est inaugurée en 1940 par Gilbert Vieillard, qui décrit un lot de six pièces (cinq fragments anthropomorphes et un vase sur trois pieds) trouvées, en février 1933, par l'instituteur C. Daire sur la butte de Kaniana (Djenné). Quelques temps auparavant, le même site avait livré une tête, ramassée par un enfant, cataloguée par Vieillard comme « tête C » (Vieillard 1940 : 348-349). Une lettre écrite par Daire à l'Inspecteur général dans le courant de l'année 1933 montre bien la palette de fonctions attribuées à ces objets et la conséquente difficulté à obtenir des données fiables : « Certains vieillards prétendent que les femmes des forgerons confectionnaient ces statuettes pour leurs enfants qui s'en amusaient ; d'autres disent qu'elles servaient à ces peuplades qui étaient fétichistes » (Daire 1933, cité par Evrard 1977 : 135). Cependant, dans un article de 1957, Ziedonis Ligiers écrit que ces terres cuites étaient considérées par leurs détenteurs comme des représentations d'ancêtres (Ligiers 1957 : 46). La propriétaire de l'une d'elles affirma avoir trouvé une tête, publiée par Ligiers, quand elle était petite, vers 1900. En 1964, Ligiers semble toutefois partager les hypothèses énoncées dans la lettre de Daire : ces figurines seraient vues par la population locale comme des poupées « des gens d'avant », et, une fois trouvées, ne seraient pas emportées. Habituellement, elles seraient découvertes par des filles qui, retournées au sein de la famille, en parleraient à leurs proches. Il semble ainsi qu'au cours de conversations d'autres femmes ont affirmé avoir trouvé de telles poupées à tel ou tel endroit (Ligiers cité par Evrard 1977 : 201).

L'article de Gilbert Vieillard présente un premier élément de la construction identitaire des terres cuites de Djenné : la fonction. L'auteur attribue aux fragments de Kaniana une fonction funéraire, en s'appuyant sur des travaux publiés entre 1924 et 1937 concernant des statuettes ouest-africaines

6. Le terme « commodification » est un anglicisme (voir aussi « *commodification* »). Dans sa première acception marxiste, il indiquait la transformation des relations sociales en relations d'échange. L'anthropologie sociale a étendu son champ sémantique à l'économie culturelle ; en particulier, ce terme est employé dans l'analyse des dynamiques d'agencement objets/société, proposée, entre autres, par les revues *Journal of Material Culture and Theory*, *Culture and Society*.

reconnues par les auteurs des articles comme objets funéraires. Vieillard renforce son hypothèse par le fait que le modelage de statuettes en argile représentant des ancêtres serait « commun à beaucoup d'animistes africains » (Vieillard 1940 : 348-349).

En réalité, les informations relatives à ces articles se réfèrent, dans la plupart des cas, à des découvertes de surface, ou proviennent d'entretiens avec la population locale très reculés dans le temps par rapport à l'époque de l'enquête. Tel est le cas des têtes d'argile provenant des environs de Fomena, décrites par R. P. Wild en 1934 (Wild & Brauholtz 1934 : 1-4). Celles-ci lui avaient été données, en mars 1933, par Burner, employé auprès de l'Ashanti Political Service, qui les avaient obtenues par Nana Kobina Fori, l'Omanhene d'Adansi. Selon ce dernier, ces têtes auraient été fabriquées par les femmes âgées afin d'être installées sur les tombes des membres les plus importants de la communauté; cependant, à l'époque de l'entretien, cette activité avait disparu depuis longtemps. De plus, l'Omanhene avait puisé ses informations dans ses souvenirs d'enfance, qui dataient de soixante-dix ou soixante-quinze ans avant sa conversation avec Burner. Wild trouva par la suite confirmation de ses renseignements auprès d'un autre informateur ashanti « dont la position en tant qu'employé du service public vient à l'appui de son jugement », ainsi que dans un article de R. Kerr, publié en 1924. Il s'agit, dans ce dernier cas, d'une série de têtes en argile ramassées à Sekondi, vingt-cinq ans auparavant, par G. M. Hunter, qui les offrit au Royal Scottish Museum. Un collègue avait informé Hunter avoir découvert des tombeaux locaux présentant chacun des têtes. Lorsque ce dernier explora le site, les porteurs lui dirent que ces objets étaient très anciens et qu'ils représentaient les chefs décédés et leurs femmes. Hunter emporta quatre de ces têtes sans qu'aucune fouille archéologique n'ait été menée sur le site (Kerr 1924 : 3).

Léon Pales, un autre auteur cité par Gilbert Vieillard, communicant de fouilles dans les alentours de Fort-Lamy, au Tchad, décrit une urne en terre cuite trouvée à vingt centimètres de la surface du sol par le lieutenant pharmacien Pochard, contenant de la terre, des débris de poisson mais pas d'ossements humains, « si tant est qu'elle eut joué le rôle d'urne funéraire » (Pales 1937 : 126). Le site ayant livré d'autres poteries, le problème se posa de les contextualiser par stratigraphie, car sur leur emplacement la coupe n'avait pas relevé de foyers – démarche compliquée, selon Pales, du fait du manque de liaison apparente entre les urnes et les autres trouvailles. Concernant les figurines humaines, « curieuses expressions d'art », l'auteur

affirme que leur signification reste inconnue, tout en avançant l'hypothèse « généralement proposée », qu'il s'agit de masques funéraires.

Il en est de même des communications de Bernard Fagg, dont Vieillard fait mention par rapport aux terres cuites trouvées dans les mines d'étain de Jos, au Nigeria : « *The scientific importance of such finds is, of course, limited by the absence of association evidence*⁷ » (Fagg 1946 : 50).

Le 10 mai 1943, Théodore Monod trouve, à Kaniana encore, « où abondent les jarres funéraires », une statuette brisée en trois morceaux (Monod 1943 : 10). Il considère que la pièce est ancienne car totalement différente des objets modernes de la région et se demande « s'il existe actuellement des Noirs caractérisés par un petit rectangle quadrillé ». En 1945, Monod découvre une tête anthropomorphe qui sera publiée par un auteur anonyme, deux ans plus tard, dans *Notes africaines*. Elle est présentée comme une « tête ancienne de Toguel Danewal, près de Sorguéré [...] site à poteries anciennes faisant partie du groupe (non daté) de Djenné-Macina, à belles poteries décorées, perles de terre cuite, briques cuites, jarres funéraires » (Anonyme 1947 : 20).

Des travaux conduits en 1948 à Kami et à Nantaka, en aval de Mopti, mettent au jour des fragments anthropomorphes qui feront l'objet, en 1949, d'une communication de Raymond Mauny dans laquelle il déclare constater des similitudes entre ces pièces et celles issues de Kaniana et Toguel Danewal (Mauny 1949 : 72). Les fragments représentent une tête, une jambe repliée et la partie inférieure d'un personnage assis. On retrouve ici une description des scarifications⁸ (*ibid.* : 70), plus soignée que celle proposée par Monod, et l'attribution à un contexte funéraire, à l'appui des mêmes références que Gilbert Vieillard : « La question de la matière employée pour les fabriquer semble importer assez peu... Ce qu'il nous faut noter, c'est la liaison statuette-sépulture. »

Les dernières découvertes de surface de cette décennie remontent à décembre 1949 et janvier 1950, lorsque D. Wintrebert, ingénieur auprès de l'aire grégorigène de Mopti, trouve à Kami neuf objets en terre cuite, dont une statuette entière en position accroupie et deux têtes anthropomorphes qui, en 1953, feront l'objet d'un article dans *Notes africaines* (Masson-Detourbet 1953 : 100). Entre 1957 et 1967, d'autres découvertes fortuites de terres cuites dans le Delta intérieur du Niger seront communiquées dans

7. « L'importance scientifique de telles découvertes est bien entendu limitée par l'absence de corpus de comparaison. »

8. « Entre l'œil et l'oreille figure un dessin qui doit être une marque tribale. »

Notes africaines et dans la *Revue archéologique*. Ces articles seront caractérisés par des descriptions iconographiques détaillées qui modèleront progressivement le style « Djenné » et introduiront des problématiques d'ordre esthétique (Ligers 1957 : 43-46; Ligers 1961 : 203-209; Haselberger 1966 : 70-72; Malzy 1967 : 117-118).

La dernière de ces communications est celle de Pierre Malzy, qui, à propos d'une « statuette funéraire » offerte par M. Mezzadri, chef du centre de Kami de l'Organisation commune de lutte anti-acridienne et anti-aviaire (OCLALAV), suppose que l'on ait voulu représenter, dans ce cas, le « cadavre dans la position même qu'il occupait dans la jarrecueil lors de son ensevelissement » (Malzy 1967 : 117-118).

Démarrage et développement des campagnes archéologiques

En 1952, Georges Szumowsky effectue la première véritable campagne de prospection dans le Delta intérieur du Niger. Quinze jours durant, il fouille à Kami, Nantaka et Fatoma (Mopti), des sites choisis, comme lui-même le dit, à la suite de nombreuses découvertes de terres cuites dans cette région (Szumowsky 1954 : 102-103). Compte tenu de la richesse des données recueillies, Szumowsky publie d'abord les résultats des prospections à Fatoma au cours desquelles il a récolté des éléments céramiques en nombre (tessons, grandes urnes funéraires, restes de fondations de hutte en argile...) mais aucune figurine. Néanmoins, il affirme que lors de son passage à Koubaï (Mopti) en 1952, il vit des statuettes anthropomorphes et zoomorphes (un groupe équestre, deux têtes et un personnage féminin) découvertes par M. Bordage et dessinées par Raymond Mauny (Szumowsky 1954 : 102-108). Les prospections menées par Szumowsky à Nantaka et Kélébéré aboutissent aux mêmes résultats que celles effectuées à Fatoma (Szumowsky 1956 : 33-38).

Entre 1972 et 1977, trois campagnes de fouilles dans le Delta intérieur du Niger permettront la découverte de quelques statuettes ainsi que de plusieurs fragments anthropomorphes. La première campagne est effectuée par Mouhamadou Nissire Sarr dans les environs de Sévaré (Mopti), à l'est du village de Dialangou (Sarr 1972 : 2-11). Les trouvailles consistent en une statuette située à proximité de canaris funéraires et d'une statuette fragmentée flanquée de deux « encensoirs » (des poteries généralement fermées, avec un bouton au sommet, ornées de représentations de serpents). Entre octobre et décembre 1975, Rogier M. A. Bedaux mène une deuxième

campagne à Toguéré Galia (Djenné) et à Toguéré Doupwil (Mopti) qui va livrer de nombreux fragments zoomorphes et anthropomorphes de surface (Bedaux *et al.* 1978 : 91-220). Entre janvier et avril 1977, Roderick James McIntosh et Susan Keech McIntosh prospectent le site de Djenné-Djeno, distant de trois kilomètres de l'actuelle ville de Djenné. Une statuette anthropomorphe est retrouvée à vingt centimètres de la surface, dans le contexte d'une maison ronde en briques crues, enterrée, peut-être intentionnellement, avec des objets non utilitaires, tandis qu'un couple mâle-femelle est trouvé enchâssé dans le mur d'une deuxième maison (McIntosh & McIntosh 1979 : 51-53; 1980). D'autres figurines anthropomorphes et zoomorphes ont été exhumées au cours d'une campagne ultérieure des McIntosh sur le même site, en 1981. Les deux archéologues découvrirent, entre autres, un deuxième couple gisant sur une plate-forme à l'intérieur du mur d'entrée dans un contexte d'habitation et une statuette « androgyne » acéphale reposant dans une couche de remblais, probablement jetée, après utilisation, à la périphérie de l'habitat (McIntosh & McIntosh 1981, 1982, 1986)⁹.

Entre 1989 et 1994, le Delta intérieur du Niger fait l'objet d'une série de campagnes de prospection scientifique menées respectivement par l'Institut des sciences humaines de Bamako, l'Institut bio-archéologique de l'université de Groningue et la Southern Methodist University de Dallas, en collaboration avec l'université d'Uppsala. Celle-ci participa également à la première des trois campagnes de 1994-1999 menées par la Rice University (Houston), l'Institut des sciences humaines de Bamako et la Mission culturelle de Djenné à Djenné-Djeno dans la ville de Djenné (McIntosh & McIntosh 2004).

Parcours identitaires : La littérature des années 1940-1970

Ces premières communications présentent deux éléments qui bâtiront l'image des terres cuites de Djenné : la fonction, ci-dessus mentionnée, et l'élément iconographique. Une iconographie « Djenné » va s'enrichir avec la découverte de nouvelles statuettes. Gilbert Vieillard, par exemple, affirme que la coiffure de la « tête C » rappelle celle de nombreux animistes africains qui portent les cheveux tressés en courtes cadettes recouvertes d'un enduit gras. Concernant la « pièce D », il écrit : « Partie inférieure

9. Deux des fragments récoltés au cours de la campagne de 1981 ont été classifiés comme « *pinched face or small animal* » et « *possible figurine fragment* » (McIntosh 1995 : 219).

d'un corps humain [...] assis, les genoux relevés. Le buste manque [...], les mains devraient reposer sur les cuisses ; on voit les vestiges d'un "cache-sexe", à raies longitudinales plus foncées, et d'anneaux de cheville. » En se référant en particulier aux pièces C et D, il remarque que l'« ensemble révèle une certaine habileté dans la représentation du corps humain, dont seraient incapables aujourd'hui les artisans de la région » (McIntosh & McIntosh 2004).

Raymond Mauny décrit un personnage barbu, le visage fortement prognathe, les lèvres épaisses et la coiffure représentée par un quadrillage (Mauny 1949 : 70). Le cas est identique à celui des deux autres fragments de têtes présentés, il remarque que les yeux exorbités et les cils, indiqués par une série de traits deviendront des éléments déterminant dans l'attribution stylistique proposée dans des travaux plus récents. Mauny observe aussi une posture fréquente dans l'iconographie « Djenné » : jambes pliées et mains posées sur les genoux, une position qui possède les mêmes caractéristiques que la statuette de Kaniana décrite par Théodore Monod, ainsi que dans l'un des fragments retrouvés à Djenné. Les essais de comparaison suivront la succession des découvertes (de Grunne 1980). (ill. 1*).

Quant aux personnages vus à Koubaï (Mopti), Szumowsky décrit une femme en position agenouillée, les bras croisés sur la poitrine. Cette posture, fort présente dans l'iconographie « Djenné » officielle, est considérée par l'auteur comme « peu commune pour une statuette ouest-africaine ». Aucun jugement n'est avancé sur la valeur formelle des pièces. Georges Szumowsky remarque tout de même que certaines pièces sont « typiquement » nègres et se rattachent « aux civilisations locales », tandis que d'autres présenteraient des influences extérieures (Szumowsky 1955 : 69). (voir photo 1).

Dans sa communication de 1957, Ziedonis Ligers affirme avoir examiné deux têtes anthropomorphes en terre cuite, au crâne dolichocéphale, à Koa, entre Diafarabé et Mopti (Ligers 1957 : 43-46). Il en donne une description morphologique minutieuse qui permet d'identifier d'autres éléments iconographiques récurrents et confirme des connotations déjà présentées dans les communications antérieures. Concernant la première tête, Ligers écrit que « les yeux sont en saillie très accentuée. Chaque sphère de l'œil est traversée par une rainure horizontale dans tout son sens longitudinal. Les cils sont indiqués par vingt-sept à trente traits disposés tout autour de l'œil. » Le nez, qui prolonge le front, et la tête évoquent, selon Ligers, « un profil grec ».

* La mention « voir photo » renvoie au cahier couleur hors texte, la mention « ill. » aux images incluses dans le texte.



ill. 1. Statuette de Djenné (Mali). Terre cuite.
H = 24 cm. Collection particulière. © D.R.

Il considère que les lèvres auraient été mutilées à une époque lointaine, pour que la personne ne puisse plus prononcer de formules magiques contre ses ennemis. On retrouve ici la description des scarifications en trapèze sur les tempes, dont « la surface est partagée par trois incisions horizontales, ce qui forme quatre rangées dont chacune est traversée de sept à huit petits traits verticaux ». La deuxième tête présente également des yeux proéminents, des cils et des paupières rendus par des incisions elliptiques et des scarifications sur les tempes. Ligers décrit aussi vingt-quatre longs traits, qu'il interprète comme une abon-

dante chevelure. Ces attributions stylistiques sont les seules à suggérer une réflexion d'ordre formel.

Herta Haselberger (1966 : 143) propose à son tour une description morphologique concernant les deux terres cuites vues à Nohoun-Bozo et à Koa. Elle remarque « entre les yeux et les oreilles [...] un tatouage en relief, en forme de losange, divisé en trois compartiments », et compare l'iconographie de la statuette aux figurines précédemment découvertes à Kaniana, Nantaka et Koa. La deuxième terre cuite, découverte à Koa, considérée par l'auteur comme « plus intéressante », est celle qui compte le plus grand nombre d'éléments-pilote : la bouche saillante, les bras longeant le tronc, les mains sur les genoux. Les seins et le ventre, au nombril proéminent, rappellent à Haselberger « certaines statues Tellem ». Elle atteste de la présence du « cache-sexe », « une espèce de tablier », et du socle rectangulaire englobant les jambes et les pieds. Pour la première fois dans une communication, Haselberger mentionne ces « petits boutons en argile », présents sur la surface de nombreuses terres cuites du Delta intérieur du Niger, devenus depuis des

éléments de référence de l'iconographie « Djenné » – du moins par rapport à ce qui, quinze ans plus tard, deviendra le « style Djenné », sous l'impulsion des dynamiques que l'on verra plus loin.

Circuits commerciaux et littérature jusqu'aux années 1970

La vente de terres cuites issues du Delta intérieur du Niger était courante à l'époque coloniale avant 1960. On en trouve un exemple dans une communication, datant de la moitié des années 1940, portant sur des jarres funéraires de Sare-Dary, où P. Barlet affirme qu'il s'agit de poteries très recherchées dont les propriétaires ne se séparent pas volontiers, en dépit du fait que les populations locales fouillent les sites d'anciens villages pour s'en procurer (Barlet 1946 : 107). Déjà en 1955, dans son rapport sur les fouilles menées à Kami (Mopti), Szumowsky affirme que le site a fourni des statuettes en pierre et en terre cuite faisant partie, « malheureusement, en général, de collections d'amateurs » (Szumowsky 1955 : 59). La statuette décrite à cette occasion sera publiée, en 1966, dans l'ouvrage de Jean Laude, *Les Arts de l'Afrique noire*, où elle sera attribuée à la collection Rasmussen (Laude 1990 [1966]: 265).

Mais le marché proprement dit a démarré dans les années 1960, dans le prolongement des transactions individuelles de quelques marchands-collectionneurs, surtout belges et français. À titre d'exemple, trois des quarante-trois statuettes anthropomorphes provenant de collections privées analysées par Jacqueline Évrard, ont été achetées respectivement « dans une galerie à Paris en 1970 », « à Bamako, avant 1972 », tandis qu'une quatrième « a été vue à Ségou, en juillet 1975, chez l'antiquaire Dembélé » (Évrard 1977 ; Évrard inédit : 314, 317, 320, 416)¹⁰. Néanmoins, la renommée des terres cuites du Delta intérieur du Niger ne se consolidera que vers la fin des années 1970, encore qu'en 1976, Raoul Lehuard, rédacteur en chef de la revue *Arts d'Afrique noire*, écrive : « Les terres cuites de Djenné font

10. Les terres cuites présentées par Jacqueline Évrard, reproduites sous forme de dessins, provenaient en grande partie des collections de Grunne, Deletaille et Kiriloff. De ces statuettes, les n^{os} 31 et 60 sont de style « Djenné », les n^{os} 32 et 33 de style « Bankoni ». Sauf quelques exceptions (n^{os} 30 et 48), ces exemples sont les seuls à répondre avec précision à l'article « Lieu de récolte ». Dans deux fiches, il est « inconnu » et « pas déterminé ». Trente-six fiches sur quarante-trois présentent la référence géographique « Bani-Niger ». Dans quatre cas, on trouve un point d'interrogation.

depuis trois ans leur apparition sur le marché européen ; mal connues du public, elles ne réalisent pas tout à fait leur prix » (Lehuard 1976 : 47).

La présentation des terres cuites « Djenné » dans les catalogues de vente et les revues spécialisées demeurerait assez anonyme. En 1972, par exemple, *African Arts* publie la photo d'une statuette appartenant à la Donald Morris Gallery, à Detroit. La notice indique : « *Undetermined culture, Mali, kneeling female figure, terracotta, 11" high*¹¹. » Cette méconnaissance du contexte des terres cuites transparait également à travers les comptes rendus d'expositions temporaires. À propos de l'exposition « African Terra Cotta South of Sahara », à Detroit, Irwin Hersey écrit que la manifestation était axée sur six différents types de poteries : terres cuites à usage royal, objets ménagers, objets personnels, pièces de fonction rituelle, poteries de marché et « *terracottas of unrecovered history* ». Il ajoute : « L'exposition fut admirablement installée : la seule observation qui pourrait être faite est relative à certaines pièces Mopti et Djenné qui, découvertes récemment, ont plus d'importance archéologique que de valeur artistique » (Hersey 1973 : 40).

Il faudra attendre 1975 pour voir exposée une première palette d'éléments qui vont façonner l'identité culturelle et marchande des terres cuites au sein du marché et contribuer à leur valorisation esthétique. Au courant de cette année, *Arts d'Afrique noire* publie la photo d'une terre cuite anthropomorphe de la collection Leff qui sera mise aux enchères au siège new-yorkais de Sotheby's. La notice indique : « Statue en terre cuite représentant un captif, région de Mopti, Djenné, rivière du Niger, XII^e siècle ap. J. C., h 22,4 cm¹². » Trois importants éléments identitaires sont ici véhiculés : la définition du sujet représenté, l'encadrement géographique et la datation. Dans un autre cas, la notice, relative à une « *ancient terracotta figure* », ne présente aucune datation, mais un glissement se produit entre référence géographique et culturelle : l'attribution « *undetermined culture, Mali* » se précise en « *Kaniana-Djenné people*¹³ ». Au cours de la même année, *African Arts* publie encore la photo d'une terre cuite appartenant à Philippe Guimiot, désormais présentée comme : « *Djenné terracotta, 13th-14th century*¹⁴. »

Au cours de la deuxième moitié des années 1970, les terres cuites « Djenné » sortent du collectionnisme d'élite qui les avait parrainées jusque-là et s'imposent

11. *African Arts*, vol. 6, n° 1, 1972, p. 40.

12. Vente du 10 au 11 octobre 1975. Voir *Arts d'Afrique noire*, automne, n° 15, 1975, p. 1.

13. Cette information a été puisée dans une recherche non publiée de M.-P. Le Quellec, ancienne étudiante en archéologie et histoire de l'art à l'université Paris-I Sorbonne. Elle écrit en haut de page : « Alexander Martin. Londres? ».

14. *African Arts*, vol. 9, 1975.

à un public plus hétérogène. En 1978, *Arts d'Afrique noire* leur consacre la couverture des numéros d'été et d'hiver. En même temps, deux nouveaux éléments vont enrichir le *pedigree* des terres cuites dans les catalogues de vente : l'appellation « terre cuite de fouille » et la référence bibliographique. Le premier élément est déjà paru en 1977, à l'occasion d'une vente chez Drouot Rive-Gauche. La référence bibliographique, apparue au même lieu, au cours de la vente du 14 décembre 1976 (pièce n° 52), étouffe trois autres pièces (n°s 50, 51, 52). Les notices indiquent « région de Djenné » (n°s 50, 51, 52) et « art de Kaniana-Djenné, confluent du Niger et de la rivière Bani »¹⁵. L'appellation « terre cuite de fouille » apparaît dans deux des sept ventes effectuées chez Drouot Rive-Gauche jusqu'en 1980. La première date du 7 mars 1979 (n° 23), la seconde du 30 mai 1979 (n°s 59 et 60)¹⁶.

En 1978, la mise en valeur esthétique et marchande des terres cuites connaîtra une étape importante grâce à la publication d'un premier véritable article dans *Arts d'Afrique noire*. L'analyse de l'auteur, C. Roméo Guimont, porte sur les « techniques de cuisson et composants », sur les « constantes stylistiques » et sur l'« iconographie » (Guimont 1978 : 19). Touchant l'iconographie, Guimont propose une typologie « classique » ou « idéalisée », propre au milieu de cour, et une autre « plus réaliste », qui puiserait ses éléments dans la vie quotidienne. L'adjectif « classique » est attribué dans l'article à un art « très abouti », dont Guimont situe l'apogée, sans en expliquer les raisons, autour du xvi^e siècle. L'emploi de l'adjectif « abouti » exigerait cependant de déterminer un style selon la succession de ses variations, ce qui n'est pas possible pour les terres cuites du Delta intérieur du Niger, étant donné qu'il s'agit de pièces décontextualisées, donc difficilement référentielles à une grille stylistique ; étant donné, en outre, que l'échantillon examiné par Guimont était fort limité par rapport à la variété de formes mises en circulation plus tard sur le marché. L'auteur souhaitait sans doute mettre en évidence le soin qui caractérise parfois le modelage de détails anatomiques et décoratifs, qu'il opposait à des représentations « fantastiques » ou bien à des physionomies tirées de la vie quotidienne : « malades », « grotesques », « bossus »... Une longue liste de personnages : « prisonniers », « femmes enceintes », « êtres difformes et gnomes », « cavaliers », « divinités (collection Baudoin de Grunne) », était attribuée aux mythes de l'eau, de la fécondité et

15. Vente du 2 mars 1977, pièce n° 10.

16. L'étude de ces données ne s'appuie toutefois que sur les catalogues de ventes disponibles à la bibliothèque de l'ancien musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, à Paris.

du serpent. Ces mêmes éléments, que Guimont considère comme étant des produits du « milieu ambiant », deviendront dans les années 1980 des abstractions mythisantes faisant office de muses pour les chasseurs métropolitains de l'art « primordial ». Mais ici, le but de ce défilé iconographique semble être encore en grande partie descriptif.

Les années 1980

Les terres cuites « Djenné » ont été présentées au grand public à partir de 1971¹⁷ ; leur consécration par le marché international n'interviendra cependant qu'en 1980, après l'exposition de terres cuites de l'Ouest africain organisée par Baudouin de Grunne à l'université catholique de Louvain (de Grunne 1980). Le prestige lié au collectionneur et la publication du catalogue par son fils, Bernard de Grunne, consolideront définitivement la renommée de ces œuvres et imposeront un style « Djenné » officiel bâti sur les quelques dizaines de pièces « de Grunne » qui ont fait le tour du monde dans le cadre d'expositions temporaires. L'appellation « Djenné » devient progressivement une référence, et la mention « terre cuite du Mali » laisse la place à celle de « statuette de Djenné »¹⁸.

La définition et la valorisation d'un style « Djenné » sont accentuées par l'insertion de références bibliographiques parues, on l'a vu, vers la fin des années 1970. Les versions sont variées : « Reproduit dans *Arts d'Afrique noire*, 28, p. 15¹⁹ » ; ou bien, pour une statue dogon : « *African Arts, November 1988, XII (1): 49. For two similar statues in the Ginsberg Collection, See Arts d'Afrique noire, 25, 1978: 6*²⁰. »

17. *Afrikanische Kunstwerke am Niger* (Essen, 25 mars au 13 juin 1971), pièce n° 6 dans le catalogue.

18. Exemple de ce tapage médiatique : en octobre 1993, un artiste français me demanda des renseignements sur une tête en terre cuite qu'il venait d'acheter chez Drouot. Il prétendait que l'ancienne propriétaire, très connue dans le milieu des collectionneurs, n'avait pas réussi à définir la provenance exacte de l'objet. Elle l'aurait bien rattaché au style « Djenné » mais certaines « étrangetés » l'avaient laissée dans le doute, en particulier la présence de « cheveux » (non pas de coiffure), élément assez rare dans ce que l'on considère comme l'iconographie « classique » de Djenné.

19. Vente du 7 mai 1980 (Christie's, New York). Voir *Arts d'Afrique noire*, n° 35, printemps 1980, p. 39.

20. Vente du 20 juin 1980 (Nouveau-Drouot, pièces n°s 222 et 223). Voir *Arts d'Afrique noire*, n° 35, printemps 1980, p. 41.

Cette valorisation indirecte opérée dans le deuxième cas devient d'autant plus évidente dans la notice d'une terre cuite présentée comme « Nok » : « La comparaison de cet objet avec celui reproduit dans l'ouvrage de Bernard Fagg, 1977 [...] indique qu'il s'agit d'une très importante sculpture présentant beaucoup de ressemblance avec la splendide pièce de Kuchamfa, dont les reliefs sont très similaires²¹. » Dans ce cas, la référence bibliographique constitue non seulement un élément prestigieux dans la définition du pedigree de la pièce, mais contribue aussi à modeler un style officiel à travers la comparaison avec des objets morphologiquement et iconographiquement similaires. La notice d'une pièce « Djenné » mise en vente chez Sotheby's à Londres, peut constituer un troisième exemple du potentiel d'exploitation propre à la référence bibliographique : « *For a closely related figure, head intact, see : Arts d'Afrique noire, Winter 1978, 28 : 13, fig. 4²²* ». Dans ce cas, la comparaison accroît la valeur marchande d'une pièce cassée, donc par ailleurs moins rentable.

Au cours de l'année 1980, *Connaissance des arts* publie un article signé par René Salanon (1980) titré « Une nouvelle étape dans la découverte de l'art africain », suivi de la mention, placée en évidence : « Terres cuites Djenné ». Le procédé indique, dès le titre, le début du processus d'abstraction qui soutendra la présentation de ces objets au cours de la décennie. Les intentions didactiques sous-entendues dans le titre de Guimont, « Djenné. Éléments d'une civilisation du Delta intérieur du Niger » semblent dépassées. Salanon s'appuie quant à lui sur quelques éléments iconographiques pour dresser une iconologie dépouillée de toute contingence. Des onze notices relatives aux photos parues dans l'article, six posent l'accent sur l'atemporalité, suggérée par des adjectifs tels que « hiératique », « symbolique », « énigmatique », ou encore « totémique ». L'auteur dit d'une femme enceinte : « Les volumes hardis expriment superbement la promesse de fécondité. Mais le port de la tête, l'élégance hiératique du dos, la discrétion des éléments de parure, assurent à cette figure symbolique sa dignité distante et comme intemporelle » (Salanon 1980 : 25). Et encore, à propos d'un « vieillard assoupi » : « Image touchante du songe ou de la méditation. Le corps, déserté, n'est plus qu'un support inerte » (Salanon 1980 : 31). Dans le sillage de Guimont, René Salanon propose, sur la base de l'analyse d'on ne sait combien de pièces, deux spécificités stylistiques propres aux terres cuites de Djenné, relatives respectivement à un art « villageois » et à un art « officiel ». Le premier serait

21. Catalogue de vente de la collection Blanchard-Dignac (8 au 10 décembre 1990).

22. Catalogue de vente Sotheby's (Londres), 8 mai 1989, pièce n° 12.

pragmatique, à la recherche d'un profit immédiat, « plus près de la magie que d'une spiritualité abstraite » ; le second, lié au pouvoir et à la cour, serait dogmatique et figé dans le décoratif. Comme je l'ai souligné plus haut, la rareté des découvertes en stratigraphie et le bouleversement des sites ne permettent pas de reconstruire les relations sociales qui modelèrent le système de représentation de ces objets.

Concernant les mythes (maternité, serpent, fécondité), Salanon affirme que chaque statuette cache différentes significations, plus ou moins perceptibles selon le degré de connaissance et d'initiation de l'artiste ou de l'observateur. À son sens, une statuette de fécondité façonnée un peu à la hâte pour être installée sur l'« humble » autel familial, pourrait se lire au premier degré, alors que d'autres exigeraient une lecture plus complexe, justifiée par une iconographie plus riche. L'auteur semble ainsi opérer sa sélection en fonction de la réussite plastique des objets.

Salanon considère que les statues, une fois activées par le rituel, acquièrent une sorte d'autonomie vitale, tout en ajoutant que leur cadre d'utilisation reste inconnu. Ces perspectives aboutissent à la ritualisation de l'objet décrite par Jean Baudrillard : « L'objet est bien ainsi au sens strict un miroir : les images qu'il renvoie ne peuvent que se succéder sans se contredire. Et c'est un miroir parfait, puisqu'il ne renvoie pas les images réelles, mais les images désirées [...]. Je peux le regarder sans qu'il me regarde » (Baudrillard 1968 : 126). Cette dématérialisation s'appuie, par exemple, dans la plupart des galeries d'art, sur l'absence de prix. Lorsque le New York Department of Consumers Affairs rendit obligatoire l'affichage des prix des peintures et sculptures, les galeristes se révoltèrent, prétendant que cela n'était pas conforme à l'atmosphère qu'ils s'efforçaient de créer (McGill, cité par Price 1992 : 48).

Paradoxalement, le marché a voulu que le processus de raréfaction des terres cuites soit accompagné d'éléments qui assurent l'authenticité des pièces. Un enrobage d'allure scientifique prend ainsi place dans les catalogues, en s'articulant progressivement autour de trois éléments : la définition « terre cuite de fouille », le certificat de datation à la thermoluminescence et les renseignements concernant le contexte présumé d'origine des terres cuites.

Après un précédent en 1977, le premier élément « terre cuite de fouille » est présenté sous une forme de plus en plus élaborée : « Terre cuite à patine de fouille, Mali, Djenné, xiv^e siècle²³ » ; « Mali, fouilles de Djenné,

23. Drouot Rive-Gauche, le 7 mars 1979 (pièce n° 23). La notice est ambiguë car cette définition pourrait se référer aussi à une copie bien vieillie.

xii^e-xiv^e siècles²⁴ » ; jusqu'à constituer ce titre, en 1990 pour la collection Blanchard-Dignac : « Terres cuites des fouilles de l'Ouest africain²⁵ ». Les datations à la thermoluminescence ont été très exploitées par le marché de l'art. Jean Polet (1990 : 55-59) avait déjà exposé les résultats fort disparates obtenus selon le type de laboratoire où l'analyse était effectuée (laboratoire d'État, universitaire ou privé)²⁶. Au vu des datations parues dans les revues spécialisées, les résultats d'analyse de laboratoires privés étaient la norme. Pour une terre cuite appartenant au musée Barbier-Mueller, la datation proposée entre dans une fourchette temporelle assez large : « xii^e-xvi^e siècles. » Pour un autre objet, on mentionne : « xiii^e-xv^e siècles. » Quatre autres terres cuites datent du xv^e siècle, une autre du xiv^e siècle, une autre encore du xii^e siècle²⁷. Les datations *ad annum*, en revanche – par exemple « *circa* 1250 » – sont rares²⁸.

Après 1980, un bagage historique accompagne les notices des catalogues de vente. Celui-ci décalque en grande partie les informations contenues dans le catalogue de l'exposition de Louvain. Après 1987, les notices et les textes des catalogues deviennent de plus en plus détaillés et sont, souvent, alimentés d'extraits de la thèse de Bernard de Grunne, soutenue à Yale au courant de cette même année (de Grunne 1987²⁹). Le 20 novembre 1991, le siège londonien de Sotheby's met aux enchères une terre cuite zoomorphe,

24. Drouot Rive-Gauche, le 30 mai 1979 (pièces n^{os} 59 et 60).

25. Paris-Drouot, 8 au 10 décembre 1990. Les terres cuites du Delta intérieur du Niger (44 objets sur les 57 mis en vente) sont attribuées à la « civilisation de Djenné ».

26. L'auteur prend l'exemple de trois statuettes analysées en 1987 dans ces trois types de laboratoires. Les datations obtenues sont respectivement : « 507-1594 ap. J. C. » ; « 1200-1470 ap. J. C. » ; « xii^e siècle ». Le résultat du laboratoire d'État était accompagné d'informations concernant « la localisation et la nature du prélèvement, la méthode utilisée, la dose d'irradiation en rads avec le degré de validité [...] et indication de la fourchette à l'intérieur de laquelle se trouve sans doute le chiffre de la dose annuelle reçue par l'objet que seule une étude de terrain pourrait permettre de connaître réellement [...]. Le laboratoire universitaire ne donnait pas la mesure de la dose d'irradiation ; l'on passait directement de l'objet à la datation. Le laboratoire privé ne présentait aucune étape de l'analyse : l'on proposait une date médiane (700 ans), avec un degré d'incertitude de 25 % ».

27. Ces fourchettes temporelles sont issues de la revue *Arts d'Afrique noire*, et plus précisément de ses numéros datant de 1980 à 1988.

28. Aujourd'hui, les datations de ces terres cuites s'effectuent aux rayons X. Un cas très médiatisé a été la présentation des datations des pièces de la collection De Menil (De Menil Foundation, Houston) (Van Dyke 2007). Cette technique de datation a été présentée aussi lors du colloque Mansa (Mande Studies Association) à Lisbonne, en juin 2008 (Panella 2011).

29. Sa méthode de travail a été mise en discussion par Roderick James McIntosh (1992 : 142-151). Pour la réponse de l'auteur, voir de Grunne (1995 : 70-79).

le « Kunh Ram », datée par le Daybreak Nuclear of Medical Systems entre 950 et 1380. « *Fieldwork in Mali* [de Grunne 1987] has established that terracotta figures both in human and animal form, represent both religious and semi-divine beings and were worshipped in special sanctuaries³⁰. » Estimée entre 250 000 et 350 000 \$, la pièce sera vendue à 275 000 \$³¹. Et à propos d'une terre cuite anthropomorphe : « *This figure is a classical example of the terracotta style representing the gods of the ancient inhabitants of the Inland Delta region. These statues were venerated in special sanctuaries called kordodjan (house of the "kordo"), the first houses to be built when a new village was founded* » Catalogue de vente Sotheby's, New York, le 8 mai 1989. Les informations sont tirées de de Grunne (1987 : 100 ; 1988 : 52)³².

Les expositions temporaires

Le processus de commodification des terres cuites du Delta intérieur du Niger, tel qu'on l'a vu au sein des circuits commerciaux, se développe aussi au sein des musées. L'exposition représentant la valorisation esthétique par excellence, je montrerai comment les messages symboliques provenant du milieu du marché et du « collectionnisme » ont été institutionnalisés par le biais des musées internationaux.

Après 1980, la valeur des pièces dépendra, de plus en plus, du prestige des parrains qui filtreront leur accès au grand public. Comme l'a dit un collectionneur à Sally Price, « dans l'art primitif il n'y a pas de signature, sinon celle d'un Epstein, d'un Rasmussen ou d'un Kahnweiler : le pedigree est l'équivalent de la signature » (Price 1992 : 160³³). Le pedigree est souvent peaufiné tardivement, au cours du chantier de l'exposition elle-même. Prenons l'exemple de l'exposition « Perspectives. Angles on African Art », qui eut lieu au Center for African Art, à New York en 1987, fondée sur « le choix de dix artistes, écrivains, conservateurs de musée, chercheurs, plus un collectionneur confrontés à un *pool* de photos au sein duquel dix pièces de-

30. « Le travail de terrain au Mali [de Grunne 1987] a établi que les terres cuites humaines et animales représentent à la fois des êtres religieux et semi divins, et qu'on leur rendait un culte dans des sanctuaires spécifiques »

31. Cette typologie d'animaux a été découverte à proximité du village de Dary, mais cette pièce est probablement un faux (Brent 2001 ; Panella 2002).

32. « Cette figure est un exemple du style des terres cuites représentant les dieux et les anciens habitants du Delta intérieur du Niger. Ces statues étaient vénérées dans des sanctuaires spécifiques appelés *kordodjan* (maison du *kordo*), qui étaient les premières maisons bâties au moment de la fondation d'un village. »

33. La traduction de l'italien est la mienne.

vaient être sélectionnées, puis commentées en fonction des critères personnels ayant conditionné le choix³⁴ ». L'écrivain James Baldwin choisit une terre cuite de Djenné constituée d'un animal et deux personnages dont l'un assis, songeur, l'autre le regardant, un couteau à la main.

“ I love it. What are they doing there ? everyone, looks so calm. Even the animal. He looks tired, philosophical [...] It reminds me of a song we used to sing in church called Peace in the Valley [...]. In a sense, yes it offers me a sense of serenity. The Western world is so completely fragmented. I don't see how anyone gets through the day ” » (Baldwin in Vogel 1987 : 122-123).

On peut parler, dans ce cas, de pedigree *in motion*, en paraphrasant Robert Farris Thompson. Les deux éléments principaux pour la constitution du « packaging » du chef d'œuvre : la culture et l'argent, sont ainsi réunis. Le premier élément est proposé à travers son couple le plus représentatif, l'art (y compris la littérature) et la référence scientifique, le second à travers la sponsorship d'un banquier-collectionneur, photographié dans un fauteuil, entouré de ses objets : un représentant du mécénat érigé en gradient culturel. Ces œuvres acquièrent ainsi leur statut à travers le reflet de ceux qui les ont choisies.

Autre exposition, autre élaboration de pedigree avec : « Formes et couleurs » au musée Dapper, en 1993³⁵. Ce musée privé, né en 1983 sous le statut de fondation, s'est orienté dès ses débuts vers l'aspect formel des objets – choix suggéré, d'ailleurs, par l'architecture du musée³⁶. L'accès aux pièces n'était pas immédiat mais retardé par une cour verdoyante ; l'espace d'exposition s'étalait sur plusieurs étages ; l'illumination n'était pas uniforme mais découpée selon des pleins et des vides, plus proche de la mise en scène d'une apparition que d'un outil d'éclairage ; les étages devaient être conquis à travers un escalier étroit flanqué d'objets que l'on décelait, au niveau de la mezzanine, au fur et à mesure que l'on montait.

Les terres cuites présentées à cette occasion étaient au nombre de six (cinq fragments anthropomorphes et un ensemble équestre), installées dans une petite salle située dans un coin du rez-de-chaussée sans éclairage, à l'exception de quelques points-lumière que l'on eût dit émanant des objets. Ici, on met en valeur les volumes en gommant les contours et en modelant, finalement, un état d'esprit. Dépouillées de leur matière, ces œuvres deviennent

34. *Arts d'Afrique noire*, n° 63, automne 1987, p. 42.

35. Voir le catalogue de cette exposition (Falgayrettes-Leveau, Stéphan et Normand 1993).

36. Les locaux actuels qui abritent le musée Dapper ne sont pas ceux ci-dessus décrits, le musée ayant déménagé de la rue Victor-Hugo à la rue Paul-Valéry, toujours dans le 16^e arrondissement. Aujourd'hui, le musée Dapper est engagé dans des activités institutionnelles, dont le débat sur la diaspora et l'esclavage.

des icônes ; la visite est un pèlerinage à travers l'« objet-signe », d'autant plus sacré qu'il est muet sur son passé. Comme l'a dit Theodor W. Adorno, « les œuvres d'art sont archaïques à l'époque où elles deviennent muettes ; mais lorsqu'elles cessent de parler, c'est leur silence même qui devient éloquent » (Adorno 1989 : *Paralipomena*). Ce travail soigné de réification est pourtant épaulé d'un élément de valorisation marchande très concret, le statut économique suggéré par l'environnement du 16^e arrondissement dans lequel le musée Dapper a élu domicile.

En réaction à cette esthétique de l'hermétisme, l'exposition itinérante « Vallées du Niger » fut inaugurée à Paris au musée des Arts Africains et Océaniens (12 octobre 1993 au 10 janvier 1994). Son propos était de présenter la variété culturelle des pays traversés par le fleuve Niger (Mauritanie, Mali, Niger, Bénin, Guinée, Nigeria)³⁷. Dans cette perspective, les six terres cuites du Delta intérieur³⁸ n'étaient pas des *dei ex-machina*, mais des maillons parmi d'autres d'un parcours culturel commun³⁹. L'ouverture au grand public du débat sur le pillage des sites archéologiques en Afrique renforça cette dimension du quotidien, déterminant une vision d'ensemble que Carpenter (cité par Flam 1970 : 138) a bien définie par le terme « *sensory orchestration* ».

La mise en place proposée dans « Vallées du Niger » peut constituer un cas de reconstitution d'un passé « ancien », autrement dit « mesurable ». Ce truisme ne semble pourtant pas s'appliquer automatiquement au terme « archaïque ». On parle bien de style « archaïque » pour l'art grec⁴⁰. Cependant, cet adjectif garde, dans l'utilisation courante, une connotation intemporelle. La célèbre phrase d'Adorno ne fait que confirmer que, faute de traces de leur contexte social d'origine, les objets décontextualisés flottent dans un passé à la temporalité incommensurable. Tel a été le cas de l'exposition « Terra d'Africa. Terra d'archeologia », en 1990⁴¹, consacrée aux terres cuites maliennes de l'ancienne collection de Grunne. Ce que l'on voulait mettre en relief, selon Chantal Dandrieu, commissaire de l'exposition avec Christian Depuyper, était l'« archaïsme » des œuvres plutôt que leur esthétique, « ces valeurs ancestrales qui affleurent suite à la suggestion que l'on éprouve devant les

37. Voir le catalogue de cette exposition (Devisse 1993).

38. Pièces n^{os} 25 à 29 et n^o 34.

39. Pièce n^o 169 dans le catalogue. Le lien entre passé et présent était exprimé par plusieurs éléments. Un document audiovisuel était très réussi. Il proposait des scènes de la vie quotidienne centrées sur le fleuve, notamment la pêche, rappelée par une « plaque aux deux silures » provenant du Bénin.

40. En art grec, le « style archaïque » s'étend du VII^e au V^e siècles av. J. C.

41. Centre culturel français de Rome, 15 mai au 15 juillet 1990.

objets⁴² ». Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'en grec ancien le verbe « αἰσθάνομαι », racine du mot « esthétique », signifie « sentir », être sensible envers quelqu'un ou quelque chose⁴³. Si le caractère « archaïque » des objets émane, finalement, des miroirs des représentations, les deux termes ne me semblent pas contradictoires⁴⁴, la réception visuelle d'un objet comportant, automatiquement, « *that strange fusion of memory and expectation* » (Dilthey, cité par McIntosh 1992 : 146) que l'on appelle « esthétique ». Il en est pour preuve l'imaginaire à bestiaire dégagé des articles de presse italiens consacrés à l'exposition romaine, où les méduses de l'archaïsme semblent ranimer les simulacres de l'Art Nègre⁴⁵ : l'objet africain comme synthèse de sublime et de dégoût⁴⁶. Dépouillé de ses tranches de vie, l'objet africain illustre ainsi les deux premières fonctions qui lui ont été attribuées en Occident : classeur d'ethnies et boîte à rêves.

Les années 1990 : de l'objet-fétiche à l'objet social

Ces projections élitistes ont été, vingt ans durant, à la base de la valeur esthético-marchande attribuée aux terres cuites « Djenné ». Cependant, les démarches nationales et internationales de répression du commerce d'objets archéologiques maliens⁴⁷, ainsi que les campagnes de sensibilisation auprès

42. Entretien avec Chantal Dandrieu (Rome, décembre 1993).

43. Emmanuel Kant (1774 [1790] : 17-20) propose la même acception.

44. Je remercie Roger Somé pour son avis à ce sujet (Paris, entretien du 7 août 1996).

45. J'ai pu repérer seize articles consacrés à l'exposition du Centre culturel français par la presse italienne. Certains titres sont assez représentatifs de l'essentialisation dont ces objets décontextualisés ont fait l'objet. À titre d'exemple : « Africa. La rinascita degli Dei. Il fascino dei misteri antichi. E un terribile richiamo alla religione perduta » (G. Testori, *Corriere della Sera* du 10 juin 1990) ; « I miti dell'Africa arcaica » (C. Finzi, *Il Tempo* du 29 mai 1990) ; « Negritudine antica » (M. de Luca, *Quotidiano di Lecce* du 10-11 juin 1990).

46. Pour ne citer qu'un seul exemple, Ludovico Pratesi décrivait des statues devant lesquelles « les prêtres célébraient de macabres cultes de sacrifice et le sang des victimes était répandu sur l'idole » (Pratesi 1990). (La traduction de l'italien est la mienne.)

47. Loi n° 85-40/AN-RM, du 26 juillet 1985 relative à la protection et à la promotion du patrimoine culturel national ; décret n° 203/PG-RM du 13 août 1985 instituant une Commission nationale de sauvegarde du patrimoine culturel ; décret n° 275/PG-RM du 4 novembre 1985 portant réglementation des fouilles archéologiques ; décret n° 299/PG-RM du 19 septembre 1986 relatif à la réglementation de la prospection, de la commercialisation et de l'exportation des biens culturels ; loi n° 86-61/AN-RM du 26 juillet 1986 relative à la profession de négociants en biens culturels ; Convention de l'Unesco de 1970 interdisant l'importation, l'exportation de biens culturels, ratifiée par le Mali le 6 avril 1987, entrée en vigueur le 6 juillet 1987 ; *Convention on Cultural Property Implementation Act* PL 97-446).

des populations locales (Bedaux & Rowlands 2001) ont freiné la circulation des pièces sur le marché. Entre 1990 et 1992, *African Arts* n'a publié que cinq photos de terres cuites « Djenné », dont deux en couverture ; aucune photo n'est parue au cours des deux années suivantes. Entre 1990 et 1993, *Arts d'Afrique noire* en a publié dix, dont trois en couverture ; aucune photo n'a été publiée en 1994. Ce progressif retour à l'anonymat, dû aussi au tapage de la presse contre le trafic d'objets archéologiques (Polet et Bessaguet 1993 ; Brent 1994a ; 1994b ; 1994c ; Gueye 2000), est frappant dans la notice du catalogue d'une vente intervenue chez Lempertz Auction 706 (Bruxelles, 5 novembre 1994) : « *A Bani-Niger terracotta figure of a kneeling woman on a rectangular base, holding her hands on her knees, domed head with protuberant eyes under grooved eyebrows, nose partly chipped off, protruding mouth, zigzag grooved apron. Head was broken off, Mali. Estimation : 7000 FB.* »

L'objet était, sans doute, une terre cuite « Djenné » Cependant, le catalogue fournissait une description détaillée, comme s'il s'agissait de lancer sur le marché un nouveau produit à la typologie inconnue. Par contre, le texte dégriffe l'objet de tous les éléments qui, dans les années 1980, avaient bâti l'image des terres cuites du Delta intérieur : on ne mentionne pas « Djenné » mais « Bani-Niger », pas de datation, ni d'informations sur le contexte historique, aucune référence bibliographique, ni adjectifs d'appréciation. Le blanchissement de l'objet est d'avantage renforcé par la mise en page, qui ne réserve aucune place privilégiée à la terre cuite, présentée au même titre qu'une série de bijoux du Niger. Dans ce cas, la décontextualisation est double : à celle de départ s'ajoute l'effacement des éléments identitaires du *pedigree* ; il va de soi que ce retour aux origines repositionne l'objet sur une échelle de valeurs vierges, encore à façonner⁴⁸.

Cette convention a été adoptée aux États-Unis en 1983 et prévoit, sous certaines conditions, des restrictions aux importations d'objets archéologiques et ethnographiques provenant de pays menacés de pillage de biens culturels. Le Mali a été, en 1993, le premier pays africain à demander, dans le cadre de cet accord, la collaboration de l'USIA (United States Information Agency). La convention a été renouvelée en 1997 et en 2002. De 1995 date l'entrée en vigueur de la Convention de droit international Unidroit. Une mesure de sauvegarde et promotion du patrimoine culturel malien ultérieure a été l'institution des « Missions culturelles » de Djenné, Bandiagara et Tombouctou (décret 93-203 P-RM du 11 juin 1993). Une quatrième mission a été instituée, en 2004, à Es souk (Gao).

48. Cela ne veut pas dire, évidemment, que le commerce de terres cuites eût fléchi. En juillet 1996, un antiquaire malien de passage à Paris, que j'avais rencontré au cours de mes recherches de terrain, me proposa un rendez-vous dans un hôtel du Quartier Latin pour me montrer deux terres cuites 'Djenné' qu'un marchand de New York lui avait demandé de vendre. Il affirma avoir déjà trouvé un acheteur à Paris mais refusa de me dire la somme proposée à ce dernier pour conclure l'affaire.

Faute de nouvelles terres cuites du pays d'origine, le recyclage de pièces faisant déjà partie de collections privées est de norme. Ces transactions se déroulent, souvent, hors des circuits d'expo-vente et sont effectuées par de marchands de confiance qui revendent sur commande⁴⁹. Des cas de tendances contraires se sont également produits. Le 5 mai 1997, Sotheby's (New York) mit aux enchères « *an important Djenné horse and rides figure* » daté à la thermoluminescence. Quelques mois plus tard, le 18 novembre, la même maison proposait « *a fine Djenné crouching figure 10 000-15 000 \$* ». Le manque de référence bibliographique et de datation à la thermoluminescence était estompé par un élément, jusque-là rarement rencontré : le nom de l'ancien propriétaire. Tel fut le cas aussi d'une terre cuite « Djenné » mise aux enchères par la même maison, le 6 mai 1998. D'après la notice (pièce n° 109), l'objet appartenait à une célèbre galeriste parisienne, et il avait déjà été exposé en 1982. L'estimation était de 12 000-15 000 \$. On revenait donc ici à l'utilisation d'une référence cotée pour accroître la valeur marchande des objets. Il est possible que ce prudent retour des terres cuites « Djenné » sur le marché s'explique aussi par le caractère non-rétroactif aussi bien de la convention bilatérale Mali/États-Unis – interdisant, depuis 1993, l'exportation aux États-Unis de terres cuites en provenance du Delta intérieur du Niger – que de la Convention internationale Unidroit (1995).

Au cours des années 1990, les terres cuites « Djenné » ont acquis une nouvelle dimension. Dans le sillage du débat sur le trafic illicite d'œuvres d'art (Schmidt & McIntosh 1996; Bedaux 1998; Brodie, Doole & Watson 2000, Brodie & Renfrew 2005) elles sont devenues « publiquement » des « objets pillés⁵⁰ ». Cependant, ce débat demeure fort affaibli par le manque de monitoring des réseaux d'écoulement locaux et par la difficulté d'opérer une distinction nette entre marché de l'art et musées. Le désarroi d'une fonctionnaire d'un célèbre musée nord-américain lors de l'atelier organisé par l'ICOM sur le trafic de biens culturels en 1997⁵¹ est assez révélateur : « Mais si on nous interdit l'achat de pièces, qu'est-ce qu'on va mettre dans nos musées? » Elle proposait, de surcroît, l'instauration d'un marché de

49. Cependant, l'exposition de terres cuites « Djenné » dans les galeries de vente varie d'une capitale européenne à l'autre.

50. Paradoxalement, la dimension « illégale » de la vente des terres cuites maliennes n'a pas émané de la législation nationale de protection des sites archéologiques, pourtant en vigueur depuis 1981, mais plutôt de la médiatisation de ce commerce au cours des années 1990. Il va de soi que les fouilles incriminées des années 1970 ont été menées dans un *vacuum legis* souvent revendiqué par les marchands en réponse aux accusations de favoriser le pillage.

51. Amsterdam, 22-24 octobre 1997.

l'art « légal », destiné, à son sens, au ravitaillement des musées internationaux, distinct du marché « illégal »... La question de la déontologie des politiques d'achat des musées est d'actualité. Cependant, le choix de ne pas acheter des objets aux parcours d'acheminement douteux, provenant d'Afrique ou d'anciennes collections privées, implique le fait de changer les paramètres classiques de construction des « chefs-d'œuvre » et de mettre en valeur des pièces récentes aux valences sociologiques fortes⁵². En d'autres termes, de passer de l'objet autoréférentiel à l'objet social. Pour conclure, l'occultation des terres cuites « Djenné » par le marché international a eu des répercussions sur les milieux de la recherche, des musées et des médias. La décote a transformé le phénomène « Djenné » en un sujet dépassé. Éteints les fastes des années 1980, accrus les contrôles internationaux, épuisé l'élan qui accompagne les nouveautés, on est porté à croire que ces terres cuites se sont évaporées, suivies de l'attirail de photos et d'articles qui les avait matérialisées vingt ans durant. En suivant les hauts et les bas du marché, leur *appeal* esthétique semblerait directement proportionnel à la réussite de l'enrobage médiatique qui les accompagnait. Pour ne se limiter qu'au milieu de la recherche, s'agissant d'objets décontextualisés et manquant d'informations de terrain sur l'organisation sociale des fouilleurs villageois et sur les réseaux d'écoulement locaux, les « terres cuites de Djenné » ont, tout simplement, cessé d'exister. À quelques exceptions près⁵³, l'anthropologie sociale ne considère pas encore les réseaux marchands de l'art africain comme un terrain⁵⁴, et cela en dépit de la vague d'études consacrées, au cours des dix dernières années, aux marchés illégaux en Afrique (ressources naturelles, drogue, ivoire, etc.) (Ellis & MacGaffey 1996) ; *Politique africaine* 2004). Une approche sociologique des réseaux locaux d'écoulement de l'art africain, art ancien et « art d'aéroport » confondus, montrerait pourtant que ceci est le produit d'une hybridation culturelle voulue par le marché, d'une esthétique syncrétique issue de la mondialisation et d'économies de survie. Les « terres cuites de Djenné », ces produits presque purs

52. Pour une analyse épistémologique de la circulation et de l'exposition d'objets issus de circuits clandestins, voir Panella 2011.

53. Steiner 1994.

54. Malgré les nombreuses ouvertures aux facteurs de changement stylistique et aux ateliers de production d'« art d'aéroport », le 14^e colloque triennal de l'Arts Council of the African Studies Association (28 mars-1^{er} avril 2007, Gainesville, Floride) ne prévoyait aucune session directement consacrée aux réseaux locaux de l'art africain et aux aspects illégaux du marché. Christine Mullen Kreamer (Smithsonian Institution) propose une table ronde consacrée aux mises en place des expositions et à la déontologie de collecte des objets intitulée « Current issues in museum practice ».

de la pensée occidentale, ne trouvent leur raison d'être que dans la polyvalence symbolique que les différents milieux d'accueil leur ont attribuée, et témoignent des contradictions imbriquées dans l'enjeu des représentations.

Bibliographie indicative

- ADORNO, Theodor Wiesengrund 1989. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.
- ANONYME, 1947, *Notes africaines*: 20.
- ARAZI, Noemi, 2006. « Tracing history in the inland Niger Delta of Mali : archaeology, oral traditions and written sources », mémoire de thèse, University College de Londres.
- BARBIER, Jean-Paul éd., 1993. *Arts de la Côte d'Ivoire*, Genève, musée Barbier-Mueller.
- BARLET, P. 1949. « Jarres funéraires au Soudan », *Notes africaines*, n° 44, pp. 107-108.
- BASSANI, Ezio (dir.) 1992. *Le Grand Héritage : sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Éditions du musée Dapper.
- BAUDRILLARD, Jean, 1968. *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.
- BERNARDO, Bernardi, GRUNNE de, Bernard, 1990. *Terra d'Africa: Terra d'Archeologia: La grande scultura in terracotta del Mali, Djenné VIII-XVI sec.*, Florence, Alinari.
- BEDAUX, Rogier, Alphons, Michiel, 1998. *Rendez-nous notre bétail: Het behand van cultureel erfgoed in Mali*, actes de la leçon inaugurale à l'université de Leyden, Onderzoekschool CNWS/Universiteit Leiden.
- BEDAUX, Rogier, Alphons, Michiel; CONSTANDSE-WESTERMANN, T.S.; Hacquebord, L.; Van der Vaals, J.D. 1978. « Recherches archéologiques dans le Delta intérieur du Niger (Mali) », *Palaeohistoria Bussum*, n° 20, pp. 91-220.
- BEDAUX, Rogier, Alphons, Michiel; ROWLANDS, Michael, 2001. « The future of Mali's Past », *Antiquity*, vol. 75, n° 290, pp. 872-876.
- BOTTLÉ, Roger (dir.), 2004. « Globalisation et illicite en Afrique » *Politique Africaine*, n°93, pp.7-104.
- BRENT, Michel, 2001. « Faking African art », *Archaeology*, vol. 54, n° 1, pp. 27-32.
- 1994a. « The rape of Mali », *Archaeology*, vol. 47, n° 3, pp. 26-35.
- 1994b. « Le pillage des sites archéologiques », *Revue Internationale de police criminelle*, n° 448-449, pp. 25-36.
- 1994c. « Le grand pillage du Mali », *Le Vif/L'Express*, n°2218, pp. 48-52.

- BRODIE, Neil; DOOLE Jenny; WATSON, Peter, 2000. *Stealing History: The Illicit Trade in Cultural Material*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research.
- BRODIE, Neil; COLIN, RENFREW, 2005. « Looting and the World's archaeological heritage: The inadequate response », *Annual Review of Anthropology*, vol 34 : pp. 343-361.
- DEMBELÉ, Mamadi; SCHMIDT, Annette M. ; DIDERIK DER WAALS, Johannes VAN, 1993. « Prospections de sites archéologiques dans le Delta intérieur du Niger (rapport préliminaire) », in J. Devisse, *Vallées du Niger*, Paris, Réunion des musées nationaux, pp. 218-232.
- DEVISSE, Jean, 1993. *Vallées du Niger*, catalogue de l'exposition au musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et au Rijksmuseum voor Volkenkunde, Paris, Réunion des musées nationaux.
- ELLIS, Stephen; MACGAFFEY, Janet, 1996. « Research on Sub-Saharan Africa's unrecorded international trade: some methodological and conceptual problems », *African Studies Review*, vol. 32, n° 2, pp. 19-41.
- ÉVRARD, Jacqueline, 1977. « Archéologie ouest-africaine: Les figurines en terre cuite du Mali: Description morphologique et essai de typologie », mémoire de licence inédit, Louvain-la-Neuve, université catholique de Louvain.
- FAGG, Bernard, 1977. *Nok Terracottas*. Lagos, The Nigerian Museum, and London: Ethnographica.
- 1946. « Archaeological notes from Northern Nigeria », *Man*, vol. 45, pp. 49-55.
- FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane; STÉPHAN, Lucien; NORMAND, Didier, 1993. *Formes et Couleurs*, catalogue de l'exposition au musée Dapper, Paris, Éditions du musée Dapper.
- FLAM Jack D., 1970. « Some aspects of style symbolism in Sudanese sculpture », *Journal de la Société des africanistes*, t. 40, fasc. 2, pp. 137-150.
- GRUNNE, Bernard, (de) (dir.), 1995. « An historical approach to the terracotta figures of the inland Niger Delta », *African Arts*, vol. 34, n° 4, pp. 70-79.
- 1988. « Ancient sculpture of the Inland Niger Delta », *African Arts*, vol. 21, n° 4 : pp. 50-55.
- 1987. « Divine gestures and earthly gods: A study of the ancient terracotta statuary from the inland Niger Delta in Mali », mémoire de thèse (Ph.D), université de Yale.
- 1980. *Terres cuites anciennes de l'Ouest Africain*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, université catholique de Louvain.

- GUEYE, M., 2000. « L'art du pillage », *Afrique Asie*, n° 134, pp. 65-66.
- GUIMONT, C.Romeo, 1978. « Djenné. Éléments d'une civilisation du Delta intérieur du Niger », *Arts d'Afrique noire*, n° 28, pp. 10-20.
- HASELBERGER, Herta, 1966. « Deux statuettes en terre cuite du Podo (Mali) », *Notes africaines*, n° 112, pp. 143-144.
- HERSEY, Irwin, 1973. « Les expositions. Terres cuites sub-sahariennes », *Arts d'Afrique noire*, n° 6, pp. 39-40.
- JULES-ROSETTE, Bennetta, 1986. « Aesthetics and market demand: the structure of the tourist art market in three African settings », *African studies review*, vol. 29, pp. 41-59.
- KANT, Emmanuel, 1974 [1790]. *Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin.
- KERR, R., 1924. « Clay heads from Sekondi, Gold Coast », *Man*, vol. 24, pp. 27-33.
- LAUDE, Jean, 1990 [1966]. *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française.
- LEHUARD, Raoul, 1976. « Les ventes », *Arts d'Afrique noire*, n° 20, p. 47.
- LEIRIS, Michel; DELANGE, Jacqueline, 1967. *Africa nera. La Creazione plastica*, Milan, Feltrinelli.
- LIGERS, Ziedonis, 1957. « Têtes sculptées en terre cuite trouvées au Soudan sur les bords du Niger », *Notes africaines*, n° 74, pp. 43-46.
- 1961. « Un Lagoon soudanais », *Revue archéologique*, n° 1, pp. 203-209.
- MALZY, Pierre, 1967. « À propos d'une statuette funéraire (Kami, Mali) », *Notes africaines*, n° 113: pp. 117-118.
- MASSON-DETOURBET, Annie, 1953. « Terres cuites de Mopti (Soudan) », *Notes africaines*, n° 60, p. 100.
- MAUNY, Raymond, 1949. « Statuettes en terre cuite de Mopti », *Notes africaines*, n° 43, pp. 70-72.
- MCINTOSH, Roderick James, 1992. « From traditional african art to the archaeology of form in the Middle Niger », in Gigi Pezzoli (dir.), *Dall'Archeologia all'arte tradizionale africana*, actes du cycle de rencontres organisées par le Centre d'études archéologiques africaines de Milan et le Centre d'étude d'histoire de l'art africain de Florence, Milan, Centro studi Archeologia Africana, pp. 145-151.
- MCINTOSH-KEECH, Susan (dir.), 1995. *Excavations at Jenné-Jeno, Hambarketolo and Kaniama (Inland Niger Delta, Mali), the 1981 Season*, Berkeley, University of California Press.
- MCINTOSH, Roderick James; MCINTOSH-KEECH, Susan, 1986. « Recent archaeological researches and dates from West Africa », *Journal of African History*, vol. 27, n° 3, pp. 413-442.

- 1982. « The 1981 field season at Jenne-Jeno: preliminary results », *Nyame Akuma. A Newsletter of African Archaeology Calgary*, n° 20, pp. 28-32.
- 1981. « The Inland Niger Delta before the Empire of Mali: evidence from Jenné-Jeno », *Journal of African History*, vol. 22: pp. 1-22.
- 1980. *Prehistoric Investigations of Jenné, Mali*, Oxford, British Archaeological Reports.
- 1979. « Terracotta statuettes from Mali », *African Arts*, vol. 12, n° 2, pp. 51-53.
- MCINTOSH-KEECH, Susan; MCINTOSH, Roderick James, 2004. « Results of recent excavations of Jenné-Jeno and Djenné, Mali », in K. Sanogo & T. Togola (dir.), *Proceedings of the 11th Congress of Panafrikan Association, Prehistory and Related fields*, congrès organisé à Bamako (7-12 février 2001), Bamako, Institut des sciences humaines, pp. 469-481.
- MONOD, Théodore, 1943. « Découverte archéologique à Djenné », *Notes africaines*, n° 20, p. 10.
- PALES, Léon, 1937. « Découverte d'un important gisement préhistorique à Fort-Lamy (Tchad). Première partie, le gisement, les trouvailles », *Journal de la Société des africanistes*, n° 7, pp. 125-172.
- PANELLA, Cristiana, 2002. *Les terres cuites de la discorde: Déterrement et écoulement des terres cuites anthropomorphes du Mali: Les réseaux locaux*, Leyde, CNWS Publications.
- 2001. « The social life of (Plundered) Things. Les contraintes du pacte de confiance du "donner à voir" », in G. Compagnon (éd.), *Halte au pillage du patrimoine archéologique et historique*, Arles, Errance, pp. 291-407. 2
- 1995. « Les terres cuites anthropomorphes dites de Djenné. Perspectives d'éthique et d'esthétique », mémoire de DEA, université Paris-I Panthéon-Sorbonne.
- 1994. « Le terrecotte antropomorfe di Jenné. Etica e estetica », mémoire inédit de « laurea », université de Rome-I La Sapienza, Faculté de lettres modernes.
- PANELLA, Cristiana; SCHMIDT, Annette; POLET, Jean *et al.* 2005. « Le contexte du pillage », in Rogier Michiel Alphons Bedaux, Jean Polet, (dir.), *Recherches archéologiques à Dia dans le Delta intérieur du Niger (Mali): Bilan des saisons de fouilles 1998-2003*, Leyde, CNWS Publications : pp. 15-25.
- POLET, Jean, 1990. « Quelques réflexions sur l'application de la méthode de la thermoluminescence aux œuvres d'art africaines en terre cuite », *Arts d'Afrique noire*, n° 76, pp. 55-59.

- POLET, Jean ; BESSAGUET, Michel, 1993. « Art ancien du Niger. Les statuettes sauvées du pillage racontent », *Geo. Un nouveau monde : la Terre*, n° 175, pp. 5 et 110-120.
- PRATESI, Ludovico, 1990. « Dalla sabbia torrida una società misteriosa : Le terrecotte Djenné del Mali », *La Repubblica*.
- PRICE, Sally, 1992 [1989]. *I Primitivi traditi. L'arte dei « selvaggi » e la presunzione occidentale*, Turin, Einaudi.
- SALANON, René, 1980. « Une nouvelle étape dans la découverte de l'art africain. Terres cuites de Djenné », *Connaissance des arts*, n° 335, pp. 25-32.
- SARR, Mouhamadou Nissire, 1972. « La civilisation des Toguérés de la plaine de Sévaré », *Études maliennes*, n° 2, pp. 2-16.
- 1947. « Sculpture soudanaise », *Notes africaines*, n° 20, p. 10.
- SCHMIDT RIDGWAY, Peter; MCINTOSH, Roderick James (dir.), 1996. *Plundering Africa's Past*, Londres, James Currey.
- STEINER, Christopher Burghard, 1994. *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SZUMOWSKY, Georges, 1956. « Fouilles à Nantaka et Kélébéré (région de Mopti, Soudan) », *Notes africaines*, n° 70, pp. 33-38.
- 1955. « Fouilles à Kami dans la région de Mopti », *Notes africaines*, n° 67, pp. 65-69.
- 1954. « Fouilles à Fatoma (région de Mopti) », *Notes africaines*, n° 64, pp. 102-108.
- VAN DYKE, Kristine, 2007. « The menil collection », Houston, Texas, *African Arts*, 40 (3), pp. 36-49.
- VIEILLARD, Gilbert, 1940. « Sur quelques objets en terre cuite de Djenné », *Bulletin de l'IFAN*, n° 11, pp. 347-349.
- VOGEL, Susan (dir.), 1987. *Perspectives. Angles on African Art*, New York, The Center for African Art/Harry N. Abrams.
- WILD, R. P.; BRAUNHOLTZ, Herman J., 1934. « Baked clay heads from graves near Fomena, Ashanti », *Man*, vol. 34, pp. 1-4.



Photo 1.
« Occidentalisme »
Haut de canne kongo (Congo).
Bronze. H: 28 cm. Région du
Bas-Zaïre. xvii^e siècle.
« Les emprunts d'origine euro-
péenne sont traduits avec une
sensibilité toute kongo et inter-
prétés selon le système de pensée
autochtone. » (Austin 1995: 297).
© Tervuren, musée Royal de
l'Afrique Centrale.

1



Photo 3.
Masque kru (Côte d'Ivoire), fin xix^e.
H: 66 cm. Musée du Quai Branly
n° 71.1900.22.103.
© Cliché Annie Dupuis.

3

Photo 2.
Terre cuite de Nok (500 av. J.C. – 200).
Nigéria. H: 31 cm. Collection particulière.
© D.R.

Photo 4.
Statue-pilon sénoufo (Côte d'Ivoire).
Intervenant dans l'initiation à la société
masculine du *poro*. H: 93 cm.
Collection particulière. © D. R.

4



2



JEAN CLAUDE ANDRAULT et YVES LEFUR
GABON



1



2



4



5

Photo 4.
Masque puvivuvu. Région de Mouila.
Bois blanchi au kaolin. H: 27 cm.
Collection particulière. © D. R.

Photo 5.
Masque masango. Bois blanchi au kaolin.
Région de Mavanga. H: 34,5 cm.
Collection particulière. © D. R.

Photo 6.
Masque masango. Bois blanchi au kaolin. H: 33 cm.
Collection particulière. © D. R.

Photo 1.
Masque obamba. Bois, fibres.
H: 36 cm.
Collection particulière. © D. R.

Photo 2.
Masque obamba proche par la forme
du *ngil fang*. Bois. Région
de Bongoville. H: 40,5 cm.
Collection particulière. © D. R.

Photo 3.
Masque kota mahongwé. Bois.
Région de Mékambo. H: 35 cm.
Collection particulière. © D. R.



3



6



7



8



9



10



11



12



13

Photo 7.

Masque tsogo avec emprunt vuvu et masango. Bois blanchi au kaolin.
H : 28 cm. Collection particulière. © D. R.

Photos 8, 9, 10.

Masques tsogo. Bois. Styles composites.

8 : Blanchi au kaolin, H : 23 cm.

9 : Blanchi au kaolin, coleurrette de fibres. H : 25 cm.

10 : Rougi à la poudre de padouk. H : 25 cm.

Collection particulière. © D. R.

Photo 11.

Masque « blanc » lumbu repeint en rouge (collecté en pays nzébi à Moanda).
Bois. H : 30 cm. Collection particulière. © D. R.

Photo 12.

Masque « blanc » obamba ancien, bois décoloré et patiné noir. Patine d'usage.
H : 25 cm. Collecté en pays masango.

Collection particulière. © D. R.

Photo 13.

Masque « blanc » batsangui. Bois. H : 25 cm. Collection particulière. © D. R.

Photo 1.
Bas-relief du palais d'Abomey, 1981.
© Cliché Suzanne Preston Blier.



1



2

Photo 4.
Figure de Minona, 1981.
© Cliché Suzanne Preston Blier.



4

Photos 2 et 3.
Amazones portant
diadèmes de
métal à cornes,
qui les distinguent
comme membres
d'élite, 1981.
© Cliché Suzanne
Preston Blier.



3

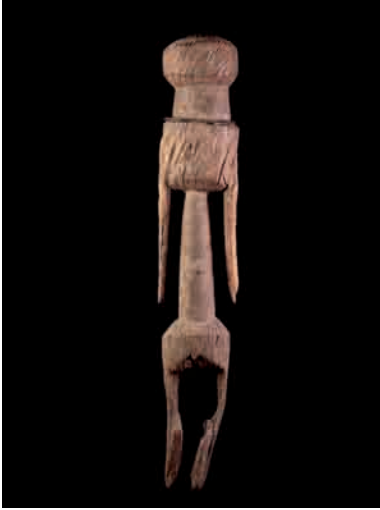


Photo 1.
Statuette moba (Togo). Bois. H: 106 cm.
Collection particulière. © D. R.

1



Photo 2.
Masque « blanc » punu. Bois blanchi au kaolin.
Lèvres et scarifications en relief rouges
à la poudre de padouk. Coiffure en chignon,
teintée en noir. H: 29 cm. Collection particulière.
© Cliché Annie Dupuis.

2

CRISTIANA PANELLA
MALI



Photo 1.
Statuette « Djenné ». Terre cuite. Mali.
H: 20 cm.
Collection particulière. © D. R.

1

MANUEL VALENTIN
AFRIQUE SUBSAHARIENNE

Photo 1.

Lampe à pétrole.

Parakou, République du Bénin.

H: 10 cm.

Don de Jean Rouch en 1964 au musée de l'Homme.

Objet actuellement conservé au musée du quai Branly sous le n° 71.1964.90.1

Constituée de deux boîtes de sardines en fer blanc assemblées par brasure à l'étain, cette petite lampe à pétrole est destinée à fournir de la lumière le soir, dans les quartiers où l'éclairage public fait défaut, pour les foyers, ainsi que pour les petites échoppes installées le long des rues commerçantes.

Le petit entonnoir, ainsi que la capsule de bouteille autour du tuyau d'où sort la mèche, limitent la perte de précieux carburant lors du remplissage.

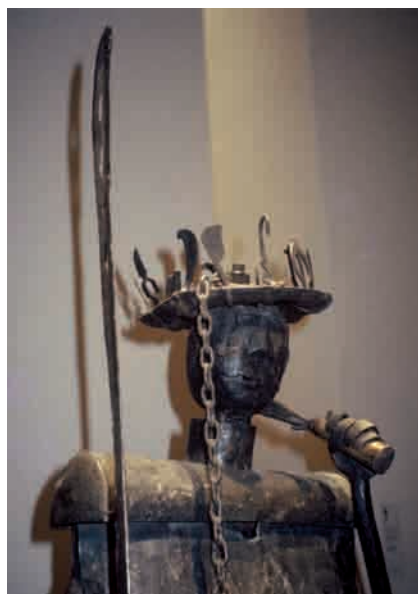
© Cliché Manuel Valentin, 1999, musée de l'Homme.



1



2



3

Photo 2.

Figure gardienne de reliquaire en bois, cuivre, laiton et fibres végétales. Gabon. H: 59 cm.

Don de M. L. Guiral au musée d'ethnographie du Trocadéro en 1883. Objet actuellement conservé au musée du quai Branly (n° 71.1883.47.1) © Cliché Manuel Valentin, 1998, musée de l'Homme.

Photo 3.

Le dieu Gu dans l'exposition « Carte blanche à Jacques Kerchache », Paris, Centre Georges Pompidou (8/11/1995-8/1/1996).

© Cliché Annie Dupuis.



1

Photo 1.
Soupente d'une maison des hommes dans un village
Kwoma.1988. © Cliché Christian Coiffier.



2

Photo 2.
Détail de la grande peinture biwat
(mundugumor) provenant du village
de Kinakatem, réalisée par Ndelong et Kaingga
dans les années 1930. Collection du musée du
quai Branly, n°71.1961.103.339.
© Cliché Christian Coiffier.



3a



3b

Photo 3a et 3b.
Détail d'une peinture de pignon d'une maison des esprits abelam de la région de Maprik. © Cliché Christian Coiffier.



1

2



4



3

Photo 1.
La prière.
© Cliché Jacques Lombard.

Photo 2.
Bois du pénis, détail.
© Cliché Jacques Lombard.

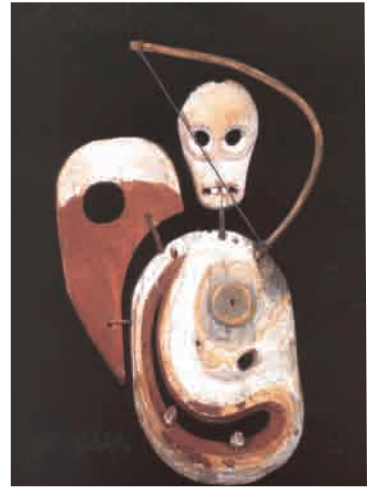
Photo 3.
Tombeau à Mangily.
© Cliché Jacques Lombard.

Photo 4.
Art d'aéroport.
© Cliché Jacques Lombard.



1

Photo 1.
Masque de Negakfok, l'« Esprit du temps froid »
(et des ouragans). Seul le chamane est capable
de l'apaiser. Bois peint, plumes, cerceaux de bois
souple (Rousselot *et al.* 1991).
Région du Kuskokwim (Alaska). 92 cm x 60,5 cm.
© Courtesy of the National Museum
of the American Indian, Smithsonian Institution.



2

Photo 2.
Il s'agirait d'un masque de Tunghak, l'esprit auxiliaire
d'un chamane. Avec son arc, il aurait vaincu l'« Esprit de la mer »
(Sedna). L'espèce de tête de mort évoquerait le chamane-esprit
vainqueur.
(*in* Rousselot *et al.* 1991 : 240).
Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, University
of California, Berkeley n° 2-5854. 32 cm x 45 cm.
© Courtesy of the Phoebe Apperson Hearst Museum of
Anthropology and the Regents of the University of California.



3

Photo 3.
Masque yu'pik représentant deux oiseaux plongeant en parallèle
reliés de haut en bas par une tête de mammifère terrestre tirant la
langue, un visage humain, et une tête de mammifère marin avec
une plume dans la gueule. Il évoquerait le voyage d'un chamane
dont le véhicule est composé d'animaux de trois milieux, céleste,
terrestre et aquatique. Très mobile lorsque le masque danse,
il peut suggérer ainsi sa fragilité mais aussi sa grande habileté face à
la toute puissance du monde-autre. (*in* Rousselot *et al.* 1991 : 262).
H : 51 cm.
© Courtesy of the BurkeMuseum of Natural History and Culture.

Photo 4.
Piège-à-âme (soulcatcher), fabriqué vers 1850. L : 21 cm.
Aux deux extrémités, les figures animales accroupies seraient
des ours. Au centre, une figure humaine.
© Courtesy of the National Museum of the American Indian,
Smithsonian Institution.

4



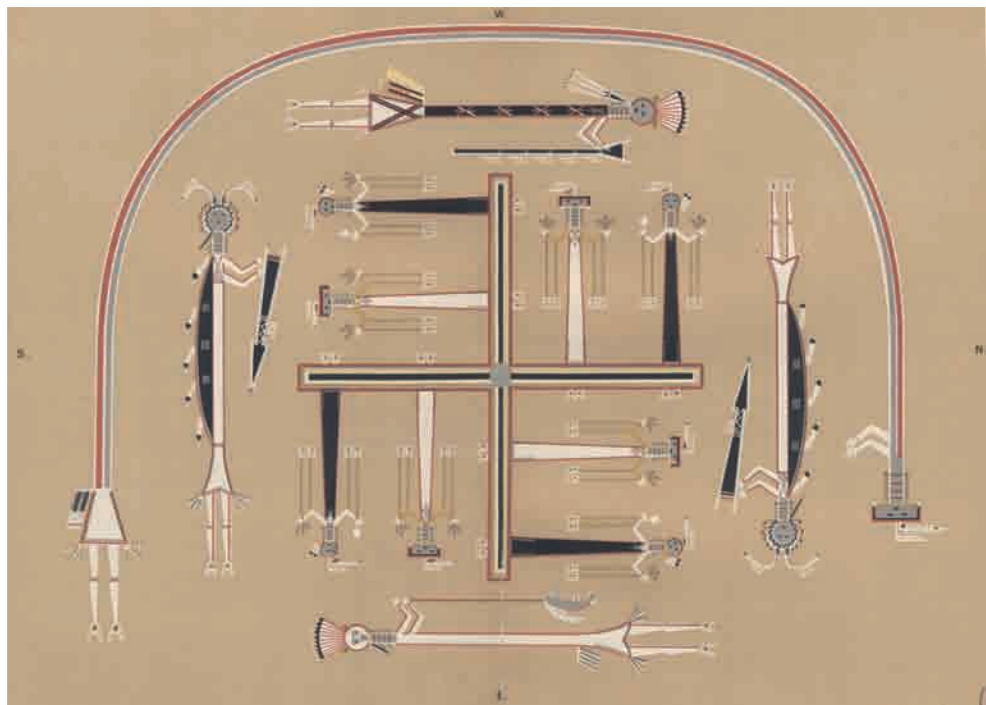


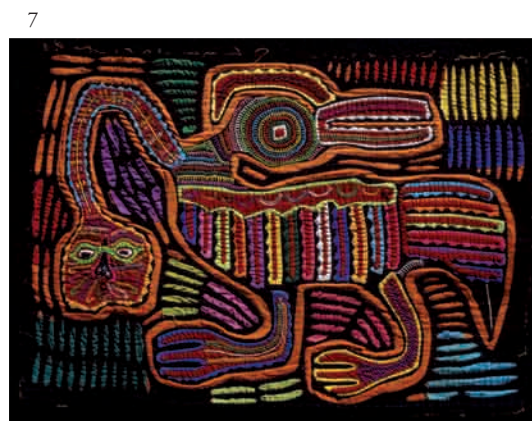
Photo 5.
Peinture de sable réalisée le 17 octobre 1885 et reproduite sur-le-champ par Stevenson. La description détaillée lui a été donnée par le chamane qui l'avait faite exécuter et avec qui il est resté quelques jours après la cérémonie.
(Stevenson 1891 : 262 bis, planche CXXI).

5



6

Photo 6.
« Mola du vampire, ou du démon » : *uisbir mor, nia*. 34 cm x 40 cm. 1982. (Perrin 1998).
© Cliché Michel Perrin.



7

Photo 7.
« Mola du monstre purbur, du serpent volant, ou du démon à quatre yeux » : *purbur mor, naibe kukualeet, ibya kuabakewat nia*. Ces êtres sont censés venir de la « quatrième couche » sous la terre : *pili pakewa*. 30 cm x 41 cm. 1991 (Perrin 1998).
© Cliché Michel Perrin.



1

Photo 1.
Le peintre Ayathor retouchant une de
ses peintures murales, représentant le
commanditaire et son fils.
Lomé (Togo).
© Cliché Annie Dupuis, 1999.

2



Photo 2.
Le vodu Alafia sous forme de
lion. Œuvre du peintre Ayathor.
Lomé (Togo).
© Cliché Annie Dupuis, 1999.

3



Photo 3.
« L'aigle, la tortue, le hibou, le serpent et la victime. »
Œuvre du peintre Ayathor. Lomé (Togo)
© Cliché Annie Dupuis, 1999.



4



5

Photo 4.
« L'éléphant et l'hippopotame. »
Œuvre du peintre Ayathor. Lomé (Togo).
© Cliché Annie Dupuis, 1999.

Photo 5.
« L'enfant pris par le sorcier. »
Œuvre du peintre Ayathor. Lomé (Togo).
© Cliché Annie Dupuis, 1999.

Photo 6.
La divinité Densu.
Œuvre du peintre Ayathor. Lomé (Togo).
© Cliché Annie Dupuis, 1999.

6





Photo 7.
La divinité Ablo.
Œuvre du peintre Ayathor Lomé (Togo).
© Cliché Annie Dupuis, 1999.

LORENZO BRUTTI
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE



Photo 1.
Vieille femme avec sa jupe traditionnelle en raphia
et son couvre-chef en fibres végétales.
Oksapmin, Papouasie-Nouvelle-Guinée, 1995.
© Lorenzo Brutti/CNRS.



1

Photo 1.
Production « adaptée » au marché par le NATR,
de plus réalisée par des Thaïlandais et non des Moken.
© Cliché Jacques Ivanoff.



2

Photo 2.
Bateau moken pour l'exposition (Birmanie).
© Cliché Jacques Ivanoff.



3

Photo 3.
Poteaux aux esprits pour l'exposition.
© Cliché Jacques Ivanoff.

4



Photo 4.
La représentation moken
contemporaine de l'au-delà
utilisant les rebuts
de la civilisation occidentale.
© Cliché Jacques Ivanoff.



5



6



7

Photo 5.

Danse traditionnelle des médiums autour des poteaux aux esprits.

Photo 6.

Les poupées dans les bras des danseuses sacrées moken sont des esprits.

Photo 7.

Les autels individuels reflètent le processus créatif mais aussi le métissage et le principe d'intégration et de sacralisation des forces étrangères (livre de l'auteur, fleurs en plastique, statues de bouddha, jouets d'enfants, maquettes de bateaux, talc...). C'est aussi et surtout un imaginaire qui se reconstruit, car chaque autel a une histoire à raconter.



8

Photos 8.

Détail photo 9.

9



Photo 9.

L'espace rituel moken est le symbole d'un métissage généralisé et dynamique. Au premier plan : au centre un python, naga primordial de l'imaginaire indien et gardien des forces telluriques ; au-dessus un avion à hélice, symbole de la puissance du vent et du voyage chamanique unissant les sous-groupes moken ; au-dessus de l'avion un drapeau blanc symbole du vent et de la transe. Au deuxième plan : à gauche, un poteau aux esprits « birmanisé » ; au centre et à droite, la représentation du couple fondateur du sous-groupe moken de Domel.

© Clichés 5 à 9 Jacques Ivanoff.

MAXIME BOUTRY et BÉNÉDICTE BRAC DE LA PERRIÈRE

BIRMANIE

Photo 1.

La Bufflesse incarnée par un médium lors du rituel aux Trente-Sept Seigneurs.

© Cliché Maxime Boutry.

Photo 2.

Le « palais » et sanctuaire de la Bufflesse, escalier sud de la pagode Inthagon (Pègu).

© Cliché Maxime Boutry.



2



1

Photo 3.

Détail photo 4. © Cliché Maxime Boutry.

Photo 4.

Dans le Tenasserim, les pêcheurs vouent un culte quotidien à U Shin Kyi, représenté par un fixe sous verre accroché à l'extérieur des maisons ou entreposé dans un autel dans le jardin ainsi que sur certains bateaux.

© Cliché Maxime Boutry.



3

4





1a

Photo 1a.
Coupe de terre cuite.
Anonyme, Ameyaltepec, env. 1960-1965.
4 cm x 11.5 cm diam.
Collection Cecilia Enríquez Savignac.
Source Amith, 1995, p. 42.
© Casa de las Imágenes.



1b

Photo 1b.
Premiers essais : de la céramique à l'*amate*.
« Sans titre », Pablo de Jesús (Ameyaltepec), 1962.
Probablement aquarelle sur papier *amate*, 29 cm x 43 cm.
FMCH-UCLA. Source : Amith, 1995, pl. 31. © Casa de las Imágenes.



2

Photo 2.
Première *historia*.
« Sans titre », attribuée à Pablo de Jesús
(Ameyaltepec), 1962-1965.
Dessin sur carton, 49,5 cm x 65 cm.
Collection Gobi Stromberg.
© Aline Hémond, 2003.

Photo 3.
« Histoire » autobiographique.
« Sans titre », Pablo de Jesús (Ameyaltepec),
env. 1967-1969.
Encre de chine, acrylique sur papier *amate*,
43 cm x 63 cm.
Collection Natalia Torres de Vicens.
Source : Amith, 1995, pl. 38.
© Casa de las Imágenes.



3

4



Photo 4.
Style caractéristique d'Ameyaltepec.
« Sans titre », Eleodoro García (Ameyaltepec), 1980.
Encre de chine et acrylique sur papier d'*amate*, env 60 cm x 40 cm.
Collection Gobi Stromberg.
© Cliché Aline Hémond.

5

Photo 5.
Des *amates* modernes : vision de la ville de Chicago
« En el tren », Nicolás de Jesús (Ameyaltepec), 1990.
Eau-forte et encres de couleur, papier *amate*, 28 cm x 39 cm.
Collection de l'artiste. Cliché Aline Hémond. © DR.



SUSANNE FÜRNISS
CAMEROUN

1



Photo 1.
Les jeunes « soldats » de l'association rituelle
de Messéa en position d'attaque.
© Cliché Alain Froment, 2006.

Photos 2-9.

Des képis en moëlle de raphia colorés à la poudre de bois rouge. Des fleurs jaunes sont le principal ajout décoratif, mais aussi des morceaux de plastique coloré, découpé en ruban ou en petits rectangles ou triangles.

© Clichés Claire Lussiaa-Berdou, 1999.



2



3



5



6



4

8



9



7



10

Photo 10.
Entre les deux rangées de soldats accroupis, le circonciseur demande à chacun le nom de celui qui « lui a donné les galons » que les soldats montrent à leur uniforme imaginaire.
© Cliché Claire Lussiaa-Berdou, 1999.



11

Photo 11.
Des imitations de mitraillettes en moëlle de raphia.
© Cliché Claire Lussiaa-Berdou, 1999.



12

Photo 12 .
Après avoir purifié la place autour de l'espace de circoncision avec « l'eau du beka », les femmes se sont regroupées autour de la femme du circonciseur, de la meneuse des chanteuses et de la mère d'un candidat.
© Cliché Claire Lussiaa-Berdou, 1999.

Photo 13.
Précédé de sa femme et suivi de son assistant, tous les trois cachés des mauvais regards sous un pagne, le circonciseur quitte sa retraite préparatoire pour procéder à l'opération. Une autre aînée les protège de derrière par une ramée de feuilles de polyalthia.
© Cliché Claire Lussiaa-Berdou, 1999.

13



Photo 1.
Terre cuite d'Ifé (xiii^e-xv^e siècle). H: 14 cm.
Collection particulière. © D.R.



MARIE-HÉLÈNE BOISDUR DE TOFFOL
AFRIQUE SUBSAHARIENNE



1b



1a

Photo 1b.
«Bogolan». Marakala Sogow «Le meneur»
(détail). © Cliché Lucette Albaret.

Photo 1a.
«Bogolan». Marakala Sogow «Le meneur» (carte postale,
détail), peinture à la terre sur tissu,
groupe Bogolan Kasobane. © Lucette Albaret.



2

Photo 2.
Mami Wata, peinture sous verre.
© Cliché Lucette Albaret.



3

Photo 3.
Babacar Lô « La femme à la pipe », Peinture sous verre, 1995,
43 cm x 38 cm.
© Cliché Lucette Albaret.

4. Légende page suivante.



Photo 4.
« Le combat d'Ali et d'Amr », Peinture sous verre,
Sénégal, anonyme, 35 cm x 48 cm.
© Cliché Lucette Albaret.

Photo 5.
« Ousmane Sow au Pont des arts », Paris, 1999.
© Cliché Annie Dupuis.



5

JÉRÔME SAMUEL
JAVA



1

Photo 1.
Rastika, *Batara Guru* (1985; Galeri Nasional Jakarta,
39 x 54 cm). La divinité hindoue (Shiva) est partiellement
calligraphiée en caractères arabes dorés. Sur la coiffe :
« il n'est de Dieu que Dieu » ; sur le torse et la flèche :
« Mahomet est son prophète » ; au niveau des jambes, à droite
comme à gauche : Allāh Muhammad.
© Cliché : SS Listyowati.



2

Photo 2.
Kasnan, *Kereta Paksi Naga Liman* («char oiseau dragon éléphant», 2006, 45 cm x 35 cm).
À l'arrière-plan à droite, la porte d'entrée du palais Kanoman. Noter le traitement des *wadasan* qui se confondent avec un élément de végétation (un banian ?) et les éléments décoratifs gris du char dont on ne sait s'il s'agit de *wadasan* ou de *megamendung*.
Le peintre, originaire de Trusmi, peint depuis 1989 et fait partie du Sanggar Noerdjati.
© Cliché Jérôme Samuel.

Photo 3.
Échoppe de peintures sous verre de M. Pata (Cirebon, mars 2006). Le panneau complet porte la mention : « Peintures sous-verre. Patronage du Sultan [sic] du Palais Kacirebonan. M. Pata ». © Cliché Grace.



3



4

Photo 4.
Toto Sunu, *Graba Tirta Paramasastra* (Cirebon, 1996). La peinture est installée dans le hall du bâtiment principal de la Société régionale d'eau potable de la ville de Cirebon.
© Cliché SS Listyowati.

Photo 5.
Maskun, *Pandawa Lima* (Cirebon, 2003). Peinture en double vitrage. Premier plan : Yudistira, Nakula et Sadewa, ainsi qu'une partie du décor; arrière-plan : Arjuna et Bima. Noter le fond à « texture » et la forme en fractal des motifs *wadasan* et *megamendung*. Le peintre vit dans le quartier du palais Kanoman.
© Cliché SS Listyowati.



5



1

Photos 1 et 2.
Masques *aka'*. Grassfields camerounais.
© Clichés Matthieu Salpeteur.



2



3

Photos 3.
Masques du *ku'ngang*. Grassfields camerounais.
© Clichés Matthieu Salpeteur.



4

Photos 4.
Masque du *ku'ngang*. Grassfields camerounais.
© Cliché Nelly Yoppa.



Photo 1.
Danse *yaake*, région de Tanout, lignage des bii korony'en, 1996. © Cliché Mahalia Lassibille.

1



Photo 2.
Démonstration (*kollob*) d'un danseur de *yaake*, région de Dakoro, lignage bii hamma'en, 1994. © Cliché Mahalia Lassibille.

2



3

Photo 3.
Modes dans les ornements de chapeau, danse *yakke*, région de Tanout, 1999. © Cliché Mahalia Lassbille.



Photo 1.
Plateau de fruits et fleurs (*mâm hoa quả*), H:30 cm de diamètre.
Hanoi, 1979.

Photo 2.
Quelques figurines zoomorphes.
Hanoi, 1979.

1

2



3



Photo 3.
Jouets en ferblanterie.
© Cliché de Léon Busy, 1915.



4



7



10



13



5



8



11

Photo 4.
Crapaud et lapin blanc.

Photo 5.
Dragon blanc.

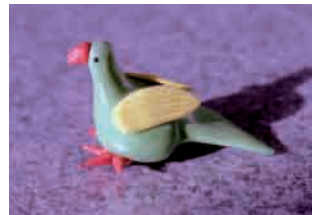
Photo 6.
Tortue avec ornements

Photo 7.
Crabe rouge et iguane vert.

Photo 8.
Cheval blanc harnaché.



6



9

Photo 9.
Perroquet.

Photo 10.
Licorne.

Photo 11.
Socques « brodés ».

Photo 12.
Demoiselle céleste bleu-vert.

© Clichés 1, 2 et 4-12. Dinh Trong Hieu.

12



Photos 1, 2, 3 (page suivante).
Les enfants moken dessinent le tsunami...

1



2





3



Photo 4.

Dessin d'un garçon de 10 ans vivant à Thung Dap : « Le toucan est triste car il ne trouve pas de nourriture pour sa famille qui a disparu, le soleil pleure. »

4

Présentation des auteurs

Anani Kokou Amenyedzi († 1950-2012)

Docteur en anthropologie (EHESS, Paris), Anani Kokou Amenyedzi était maître-assistant à l'université de Lomé (Togo) depuis 2003. Il y enseignait depuis 1994 au département d'Anthropologie et d'études africaines. Il intervenait également à l'Institut des Sciences de l'information de la communication et des arts. Il avait auparavant, à l'issue de ses études secondaires, occupé un poste de chargé de la prospection à la direction des Affaires culturelles à Lomé et mis en place entre 1984 et 1994 des projets de développement local agricole avec de jeunes villageois togolais. Il a en outre dirigé plusieurs missions pour des institutions nationales et internationales et est également l'auteur de trois pièces de théâtre.

Jean-Claude Andrault

Jean-Claude Andrault, médecin et chirurgien en médecine tropicale, a effectué sa carrière en France et à l'étranger, particulièrement en Afrique centrale (Congo et Gabon de 1955 à 1983). Son intérêt pour les cultures locales et ses contacts avec la population l'ont conduit à effectuer des études d'ethnologie, d'anthropologie et de préhistoire au musée de l'Homme où il a suivi l'enseignement de Claude Lévi-Strauss, André Leroi-Gourhan et Alfred Métraux. Passionné par les objets, il a constitué une importante collection, aujourd'hui dispersée, et étudié les évolutions stylistiques, les métissages formels des objets produits par les groupes ethniques en contact, ce qu'il nomme la morphogénèse de formes composites et nouvelles.

Marie-Hélène Boisdur de Toffol († 1953-2001)

Plasticienne, Marie-Hélène Boisdur de Toffol était maître de conférences à l'UFR d'arts plastiques et sciences de l'art de Paris-Sorbonne où elle a soutenu sa thèse de doctorat *Contacts de civilisations au Sénégal: le phénomène de la peinture sur verre* (1982). Spécialiste des arts africains, elle a développé des recherches sur les processus créatifs et les arts contemporains et contribué à plusieurs ouvrages, notamment avec les chapitres « Les souwères », « Politique culturelle au Sénégal », « L'école négro-Caraïbes et le mouvement Vohou-Vohou » in *Anthologie de l'art contemporain africain au XX^e siècle/An Anthology of African Art: The Twentieth Century* sous la direction de N'Goné Fall *et al.*

Maxime Boutry

E-mail : maximeboutry@gmail.com

Maxime Boutry, docteur en anthropologie et chercheur associé à l'Institut de Recherches sur l'Asie du Sud-Est, étudie la « birmanisation » de nouveaux territoires en tant que processus de « recyclage » de l'altérité dans une conception plus large de la société birmane (normalisation de cultes locaux, intégration des pratiques rituelles dans un système identifié comme birman) à l'œuvre aux frontières littorales de l'espace social birman (Ayeyarwaddy, Tanintharyi, Arakan). Son approche constitue à la fois une méthode d'analyse des processus de construction identitaire et un outil de compréhension de la construction nationale birmane de l'après-dictature.

Bénédicte Brac de la Perrière

E-mail : brac@case.cnrs.fr

Ethnologue, spécialiste du terrain birman qu'elle parcourt depuis les débuts des années 1980, Bénédicte Brac de la Perrière a écrit *Les rituels de possession en Birmanie. Du culte d'État aux Cérémonies privées* (1989) et de nombreux articles sur les rituels et la religion birmane.

Lorenzo Brutti

E-mail : lorenzo.brutti@pacific-credo.fr

Lorenzo Brutti est anthropologue au CNRS (CREDO) et codirige des séminaires à l'École des hautes études en sciences sociales. Spécialiste de la Nouvelle-Guinée, il a mené pendant plusieurs années des recherches parmi les Oksapmin, les Bimin, les Hewa et les Huli et a été appelé par les populations autochtones comme médiateur auprès des compagnies minières. Il a été conseiller scientifique de plusieurs films documentaires (*L'évangile selon les Papous*, Canal+, 1999)... Il a également été chef de projet du cédérom *Chefs-d'œuvre d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Arts Premiers au Louvre* (RMN, 2000) et de l'espace multimédia des salles des « Arts Premiers » au Louvre, ainsi que chargé de l'audiovisuel pour le multimédia scientifique du musée du quai Branly et consultant auprès de l'UNESCO dans le cadre du programme « Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ». « Lorenzo Brutti est l'auteur des livres » *La Terra dei miei sogni* (2002), *Les Papous. Une diversité singulière* (2007), *Du cannibalisme au capitalisme* (2011). Ses recherches récentes portent sur l'impact du tourisme de masse dans des communautés autochtones des îles Fidji.

Christian Coiffier

E-mail : Christian.coiffier@mnhn.fr

Christian Coiffier est maître de conférences du Muséum national d'histoire naturelle et chargé de mission au musée du quai Branly. Diplômé en architecture (École nationale supérieure des beaux-arts de Paris) et en design (École nationale des arts décoratifs), il est docteur en anthropologie sociale et ethnologie (EHESS). Il a été près de dix années chargé des collections océaniques au musée de l'Homme et commissaire de l'exposition « Le voyage de *La Korrigane* dans les mers du Sud » en 2001. Christian Coiffier a accompli la majorité de ses recherches en Mélanésie (Papouasie-Nouvelle-Guinée et Vanuatu). Il s'est principalement investi dans l'étude des relations existantes entre des populations d'horticulteurs-pêcheurs et leur environnement végétal au travers de leurs techniques, principalement l'architecture. Il a publié deux ouvrages et près d'une centaine d'articles scientifiques.

Dinh Trong Hieu

E-mail : dinhth@wanadoo.fr

Actuellement retraité du CNRS, Dinh Trong Hieu, de nationalité vietnamienne, est docteur en ethnologie *Ethnobotanique vietnamienne. Etat des questions et perspectives*.

A partir de 1976, il a été chargé de cours à l'université Paris 7, UFR « Langues et Civilisations de l'Asie Orientale » où il était membre du conseil scientifique et assurait l'enseignement de la civilisation vietnamienne, puis chargé de recherches au CNRS en 1981.

Il continue ses recherches sur l'art, le savoir paysan, au Vietnam comme dans la diaspora vietnamienne.

Annie Dupuis

E-mail : annie-f.dupuis@wanadoo.fr

Annie Dupuis est docteur en ethnologie, diplômée de psychologie, vidéaste, spécialiste du domaine africain. Rattachée au CNRS jusqu'en 2008, elle a effectué une partie de sa carrière dans les formations scientifiques d'ethnologie du musée de l'Homme où elle fut la collaboratrice de Michel Leiris et de Jacqueline Delange.

Annie Dupuis a mené conjointement, des recherches en muséologie, en histoire de l'ethnologie et en anthropologie de l'objet, et des recherches de terrain au Gabon puis au Togo sur les thèmes de la naissance, de la petite enfance et de l'initiation. Elle a réalisé d'importantes expositions d'art et d'ethnologie, collaboré à la revue *Gradhiva* de 1986 à 1995 en qualité de

coordinatrice documentaire et scientifique. Elle est éditeur des ouvrages « L'œil de l'anthropologue » (*Revue d'Auvergne* 539), « Prélever exhiber » (*Cahiers d'études africaines* 155-156), et l'auteur de nombreux chapitres d'ouvrage, catalogues d'exposition, articles et notes critiques. Consultante pour le film *L'aventure du musée de l'Homme* de Jérôme Picart et Philippe Lambert (France 5, 2002), elle est également l'auteur de films illustrant ses recherches, primés dans des festivals internationaux : *Serrures dogon jeux de formes, une dynamique de la création* (CNRS), *Ayathor peintre du vodou* (CNRS)... (cf. site des éditions Erès).

Elle poursuit actuellement l'exploitation de ses notes et documents de terrain (photos, vidéos), et s'intéresse spécifiquement aux questions de métissages culturels et à la problématique de la création.

Olivier Ferrari

E-mail : E-mail : oliferrari@gmail.com

Olivier Ferrari est ethnologue, spécialiste des sociétés maritimes d'Asie du Sud-Est. Après un doctorat en géologie, il a entrepris des travaux de terrain chez les Moklen du sud de la Thaïlande, afin d'étudier notamment la façon dont fonctionnent les relations interethniques dans la région. Ses travaux l'ont conduit à s'intéresser aux enjeux entourant les politiques de développement, notamment à la façon dont celles-ci touchent les populations minoritaires ainsi qu'aux stratégies mises en place par ces populations pour perpétuer leurs identités dans un contexte social mouvant. Il est actuellement chargé de cours à l'université de Lausanne, où il enseigne l'anthropologie environnementale.

Suzanne Fűrmiss

E-mail : furniss@mnhn.fr

Suzanne Fűrmiss est directrice de recherches au CNRS, affectée au laboratoire Éco-anthropologie et ethnobiologie (UMR 7206 du CNRS-MNHN). Après des études de musique et de musicologie, elle s'est orientée vers l'ethnomusicologie. Elle est spécialiste des musiques des Pygmées d'Afrique centrale, notamment des Aka du Centrafrique et des Baka du Cameroun. Partant de l'étude des systèmes musicaux, elle étudie les catégorisations endogènes des patrimoines musicaux et des répertoires qui les composent en mobilisant des données relevant de plusieurs disciplines (ethnomusicologie, organologie, acoustique, phonétique, ethnolinguistique, ethnologie). Les questions de contact, d'emprunt et de création musicale dans un contexte de tradition orale ont gagné de l'importance dans le cadre de récents programmes de recherche comparatifs.

Jack Goody

E-mail : jrg1@cam.ac.uk

Né à Londres en 1919, Jack Goody fait ses études à St-Johns'College puis à Cambridge de 1938 à 1939. Prisonnier de guerre, il revient à Londres en 1946 après son service militaire au Moyen-Orient. Il renoue avec St-John, puis découvre l'anthropologie, travaillant avec Meyer Fortes et Evans-Pritchard. Il effectue deux ans de terrain au Ghana, puis trois autres années, fait quelques brèves recherches en Inde et dans le sud de la Chine. Il enseigne à Cambridge jusqu'à sa retraite. Ses ouvrages comportent des monographies, des travaux sur la *literacy* (*The Domestication of the Savage Mind*, 1977 etc.), la famille, la cuisine. Il a également écrit *The East in the West* (1996), *Representations and Contradictions* (1997) et plus récemment *Food and Love* (2010).

Trân Quang Hai

E-mail : tranquanghai@gmail.com

Trân Quang Hai est ethnomusicologue au CNRS, spécialiste du chant diphonique, et, comme le fut son père musicien et compositeur. A partir de l'étude des musiques d'Orient et d'Occident, il a créé une musique empruntant à ces deux sources. Il a travaillé de 1968 à 1987 au département d'Ethnomusicologie du musée national des Arts et Traditions populaires à Paris et depuis cette date au département d'Ethnomusicologie du musée de l'Homme. Il a reçu le prix spécial du chant diphonique Khoomei à Kyzyl (Tuva 1995) et la Médaille de Cristal du CNRS en 1996.

Aline Hémond

E-mail : ahemond-gaudin02@univ-paris8.fr

Aline Hémond est anthropologue, maître de conférence à l'université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, chercheuse à l'UMR 7218 CNRS/LAVUE-Equipe AUS. Docteur en ethnologie et sociologie comparative, elle est également diplômée en histoire de l'art. Spécialiste du Mexique, elle s'est notamment intéressée aux pratiques figuratives et à la circulation des savoirs entre les artisans et plasticiens de langue nahuatl. Parmi ses publications en lien avec le présent chapitre, citons *Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique* (2003) et *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions* (2000) qu'elle a codirigé avec A. & P. Ragon. Elle a également travaillé en anthropologie politique et sur les problèmes de grands travaux affectant les minorités. Depuis 2010, elle participe à la coordination d'un projet bilatéral d'anthropologie du rituel entre le musée du quai Branly et

l'Universidad Autónoma de Mexico (IIH-UNAM) : « Montrer-occulter : les actions de modifications de la visibilité dans des contextes rituels. Approches comparatives ».

Jacques Ivanoff

E-mail : ivanoffjacque@yahoo.com

Jacques Ivanoff est ethnologue au CNRS depuis 1992 (Ecase, Irsea, Techniques et culture, Muséum national d'histoire naturelle), habilité à diriger des recherches depuis 2004 (EHESS). Il a été le premier chercheur détaché à l'Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est en 2008 en Thaïlande et travaille à plusieurs niveaux (local, régional, national...) pour comprendre les dynamiques ethniques des populations périphériques dans un monde de plus en plus globalisé. Il a dirigé un projet de coopération scientifique entre le CNRS et l'université Prince de Songkla (Thaïlande) concernant l'agronomie, l'ethnologie, la muséologie et l'archéologie. Il a collecté plusieurs centaines d'heures de littérature orale aussi bien chez les Malais du sud de la Thaïlande que chez les Moken, créant ainsi un vaste corpus permettant de mieux comprendre la formation d'une idéologie nomade et les modalités de résistance ethnique, ainsi que les routes migratoires de ces populations. Il a aussi réalisé des documentaires, articles et expositions sur les rencontres entre pêcheurs birmanes et moken dans le Tenasserim (Sud de la Birmanie). Il travaille maintenant sur l'art et s'intéresse aux migrations légales et illégales, aux mouvements de populations transfrontalières des populations nomades et de leur résilience. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *Les naufragés de l'histoire. Les jalons épiques de l'identité moken*, (2004), a codirigé en 2006 *Turbulence on Ko Phra Thong (Phang Nga Province, Thailand)* et *Thaïlande contemporaine* en 2011.

Hélène Joubert

E-mail : helene.joubert@quaibrantly.fr

Hélène Joubert est diplômée de l'École du Louvre, de l'Institut national des langues et civilisations orientales (Yoruba) et de l'École nationale du Patrimoine. Elle a été conservateur à la section Afrique du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, professeur à l'École du Louvre, et est actuellement conservateur en chef, responsable de l'unité patrimoniale Afrique, au musée du quai Branly. Elle a été commissaire de nombreuses expositions en France et à l'étranger, notamment *Arman & l'art africain*, (1996), *Ubuntu, arts et cultures d'Afrique du Sud*, (2002), *Visions d'Afrique* (2004). Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages, et de nombreux articles et catalogues d'expositions,

notamment « Making the market for Benue arts : notes on the french connection », in *Central Nigeria unmasked, arts of the Benue river valley*, (2001), et a contribué au tournage de deux films en pays yoruba: *Les ibeji yoruba* (2007), *Osun Osogbo, la forêt et l'art sacré des yoruba* (2008).

Mahalia Lassibille

E-mail : mahalia.lassibille@voila.fr

Mahalia Lassibille, anthropologue, est maître de conférences en danse à l'université de Nice-Sophia Antipolis. Elle mène ses recherches sur les danses des Peuls WoDaaBe du Niger depuis 1994. Après avoir étudié ces danses dans leur cadre cérémoniel, elle a travaillé sur leur passage scénique lors de festivals en France et sur leur mise en tourisme au Niger, ces trois temps interagissant dans une dynamique de revendication politique. Ce travail l'a conduite à questionner plus généralement les catégories de « danse africaine » et de « danse africaine contemporaine ». Elle est membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL, EA 6307), et membre associée à l'unité de recherches « Migrations et société » (URMIS, UMR 205).

Yves Le Fur

E-mail : Yves.LEFUR@quai Branly.fr

Yves Le Fur est historien d'art et conservateur général du Patrimoine. Spécialiste des arts d'Afrique et d'Océanie, il privilégie une approche croisée de l'anthropologie et de l'esthétique. On lui doit la présentation de l'aire Océanie de la collection permanente du musée du quai Branly. Il a notamment été commissaire des expositions *Résonances* en 1991 au musée Dapper, de *La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie* en 1999 au musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et *D'un Regard l'Autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* en 2006 et *Cheveux chéris. Frivolités et trophées* en 2012 au musée du quai Branly. Il est actuellement directeur du Patrimoine et des collections du musée du quai Branly.

Thierry Lejard

E-mail : thierrylejard@yahoo.fr

Diplômé de l'Institut Catholique de Paris en 1979 à l'École de Formation en psycho-pédagogie, spécialisé dans l'éducation informelle et les populations marginalisées, il a travaillé sur des programmes innovants dans le domaine de la prévention spécialisée et développé des projets d'équipe mobile auprès des familles roms en Île-de France et d'actions dans des secteurs « rurbain ». Directeur général d'une association dans le secteur de la protection de l'enfance, il a participé à des études sur les enfants des rues à Bangui, la situation des familles et des enfants des minorités Moken/Moklen post-tsunami, les populations transfrontalières des territoires khméro/Thaïs et Birmano/Thaïs. Il a publié différents articles dans le domaine de la mobilité des populations à la marge et des minorités aux périphéries des États ainsi que des études sur la psychologie de l'enfant comme résilience, latence et résurgence de l'expression dans le domaine de la transmission culturelle des ethnies.

Jacques Lombard

E-mail : giacomo-lombard@orange.fr

Jacques Lombard est anthropologue, photographe et cinéaste. Il est actuellement retraité, directeur de recherche honoraire à l'IRD. Jacques lombard a développé ses recherches dans le domaine de l'anthropologie sociale, de l'anthropologie de l'art et de l'anthropologie religieuse à Madagascar et au Burkina Faso. Tout au long de sa carrière il s'est particulièrement intéressé à la question de l'image dans la recherche en sciences sociales autant comme objet de l'observation que comme outil de l'investigation et a mené une partie de ses travaux en collaboration avec Michèle Fiéloux, ethnologue au CNRS.

Véronique Nahoum-Grappe

E-mail : v.nahgrap@wanadoo.fr

Véronique Nahoum-Grappe est anthropologue (IIAC-CEM EHESS). Ses thèmes de recherche sont l'esthétique du corps, la violence, les rapports entre les sexes, les conduites d'excès et de dépendance. Elle a assuré une chronique quotidienne dans *Les Matins de France Culture* de septembre 2002 à mai 2004. Ses deux dernières publications sont : *Vertige de l'ivresse, alcool et lien social* (2010), *Balades politiques* (2005).

Cristiana Panella

E-mail : cristiana.panella@africamuseum.be

Cristiana Panella (PhD Anthropologie sociale), est chef de travaux au département d'Anthropologie culturelle et d'histoire au musée royal d'Afrique centrale. Elle a étudié l'anthropologie et l'histoire de l'art de l'Afrique à Rome et à Paris. Depuis 1991, la recherche de Cristiana Panella est orientée sur le marché international de l'art africain, le commerce clandestin d'antiquités, la théorie du patrimoine culturel et, depuis 2001, la recherche artisanale de l'or. Au niveau théorique, Cristiana Panella s'intéresse à la construction politique de l'illégalité à travers une démarche comparative des acteurs « illégaux » (pilleurs de sites anciens, commerçants ambulants, orpailleurs, immigrés clandestins, etc.) et des processus de réification. Sa recherche en cours (depuis 2011) porte sur les activités informelles et illégales (art africain et produits de contrefaçon) menées par les migrants ouest-africains en Italie dans le cadre d'une approche comparative des commerces illégaux transnationaux.

Michel Perrin

E-mail : michel.perrin@college-de-france.fr

Directeur de Recherche émérite au CNRS, Michel Perrin est membre du laboratoire d'Anthropologie sociale (Collège de France, CNRS, EHESS). Ses travaux portent sur la mythologie, le symbolisme, la médecine traditionnelle, le chamanisme et l'art. Il a partagé plus de six ans de sa vie avec les Guajiro (Wayuu) du Venezuela et de Colombie, les Huichol du Mexique, et les Kuna du Panama. Il a écrit une dizaine de livres, parmi lesquels *Le chemin des Indiens morts*, *Les praticiens du rêve*, *Le chamanisme*, *Tableaux kuna*, *Voir les yeux fermés*. Il a également réalisé plusieurs films, dont *Le chemin des Indiens morts* (avec Jean Arlaud) et *Molakana. Coudre le monde...*

Suzanne Preston Blier

E-mail : blier@fas.harvard.edu

Suzanne Preston Blier, historienne de l'art et de l'architecture africains, est professeur à l'université d'Harvard. Elle a publié de nombreux ouvrages, notamment *African Vodun: Art, Psychology, and Power* (1995) qui a reçu le prix Charles Rufus Morey, *African Royal Art: The Majesty of Form* (1998)...

Nicole Revel

E-mail : revel@vjf.cnrs.fr

Nicole Revel est directeur de recherche émérite au CNRS (UMR 7206, Paris). Elle est Dr. *Honoris Causa* (Humanities), Ateneo de Manila University (2009). Linguiste et ethnologue, elle a voué sa vie au recueil des savoirs sur la nature des Palawan et à la sauvegarde des langues et des cultures en danger en Asie du Sud-Est, notamment les patrimoines immatériels des Philippines. De 1991 à 2001, elle a coordonné le séminaire international « Épopées » dans le cadre de l'*Étude intégrale des Routes de la Soie : Routes de Dialogue* (Unesco) et recueilli en collaboration avec les membres des communautés nationales du monde nusantarien de nombreux chants narratifs en plus de 15 langues : *Philippines Epics and Ballads Archive* est abritée à la Rizal Library, Ateneo de Manila (34 vol.), ainsi qu'au département audiovisuel de la BnF à Paris. Cette archive multimédia est depuis 2011 accessible sur le web : <http://epics.ateneo.edu/epics>.

Solen Roth

E-mail : roths@interchange.ubc.ca

Solen Roth a obtenu son doctorat en anthropologie à l'université de British Columbia (Vancouver, Canada) en janvier 2013, sous la codirection de Dr Anthony Shelton et de Dr Jennifer Kramer. Sa thèse de doctorat porte sur le marché de l'art autochtone de la Côte Nord-Ouest canadienne et les questions d'éthique et d'économie politique posées par la reproduction à échelle industrielle d'images autochtones. Elle a obtenu un Master 1 en sociologie à l'université Pierre Mendès-France (Grenoble II) et un Master 2 en anthropologie à l'université Louis Lumière (Lyon 2). Elle est chargée de cours d'anthropologie de l'art et d'anthropologie économique.

Jérôme Samuel

E-mail : jeromesamuel@yahoo.com

Jérôme Samuel est maître de conférences à l'Institut national des Langues et civilisations orientale et chercheur au centre Asie du Sud-Est (CNRS-EHESS). Il s'est intéressé, dans le cadre de ses recherches doctorales, à diverses questions de terminologie et de politique linguistique, mais depuis 2004 une partie de ses travaux portent sur les arts populaires en Indonésie, à travers le prisme de l'imagerie sous verre javanaise au xx^e siècle.

Matthieu Salpeteur

E-mail : matthieusalpeteur@hotmail.com

Docteur en anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle, Matthieu Salpeteur est actuellement chercheur post-doctorant au laboratoire d'Ethnoécologie de l'Institut de sciences et techniques environnementales (ICTA) à l'université autonome de Barcelone (UAB). Il a réalisé de nombreuses enquêtes ethnographiques dans la région des Grassfields (Ouest Cameroun), visant à analyser l'évolution des « systèmes locaux de représentations », les dynamiques patrimoniales et les modes locaux de gestion de la biodiversité, en particulier le système des « forêts sacrées ». Il travaille aujourd'hui auprès de pasteurs nomades dans la région du Kutch (État du Gujarat, Inde), avec pour objectif d'analyser les usages des ressources naturelles et des territoires par ces bergers migrants ainsi que les processus de transmission des savoirs locaux associés à ces ressources.

Manuel Valentin

E-mail : valentin@mnhn.fr

Manuel Valentin, historien des arts d'Afrique et anthropologue de la culture matérielle, est maître de conférences au musée de l'Homme où il a été en charge, de 1998 à 2003, des collections du département « Afrique Noire ». Commissaire de plusieurs expositions, il a également codirigé des ouvrages, notamment *Ubuntu. Arts et cultures d'Afrique du Sud* (2002) et *Les Bushmen dans l'Histoire* (2005). Il effectue aujourd'hui des recherches au sein de L'UMR 208 « Patrimoines locaux » (IRD/MNHN), et enseigne l'histoire des arts africains à l'École du Louvre.

Joëlle Zask

E-mail : joelle.zask@free.fr

Joëlle Zask enseigne au département de philosophie de l'université de Provence. Spécialiste de philosophie politique et de philosophie américaine, elle s'intéresse aux enjeux politiques des théories de l'art et de la culture. Outre des articles dont certains sont présents sur son site (<http://joelle.zask.over-blog.com/>), elle a traduit des livres de John Dewey et divers ouvrages dont *Art et démocratie. Peuples de l'art* (2003) et *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation* (2011). Son dernier ouvrage, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, (2013), se situe à l'intersection de l'art et de la politique.

Achévé d'imprimer en janvier 2014
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery
58500 Clamecy
Dépôt légal : janvier 2014
N° d'impression : 312311

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire de la marque Imprim'Vert®

Les productions artistiques des sociétés dites traditionnelles ne sont généralement pas présentées comme s'inscrivant dans une continuité historique qui leur est propre mais, même datées, données comme chefs-d'œuvre intemporels ou situées dans une histoire de l'art occidentale – spécifiquement le primitivisme – qui les place dans un « présent artistique » auquel l'impact de la modernité et de la mondialisation aurait mis fin. C'est méconnaître la plasticité de la tradition, ne pas prendre en compte la diversité de ces œuvres, de leurs contextes de référence et de leurs facteurs, limiter les emprunts au modèle occidental donné comme norme et sous-estimer les capacités à interpréter les modèles étrangers, proches et lointains.

Cet ouvrage interroge cette vision réductrice et cette appropriation de l'Occident et la confronte à travers de nombreux exemples aux modes d'expression et de performance artistiques dépassant les chefs-d'œuvre des arts visuels souvent donnés comme seuls représentatifs en s'intéressant avant tout aux artistes, à ce qui fonde leur expérience et leur pratique artistiques, à ce qu'ils en disent.

ANNIE DUPUIS est ethnologue, diplômée de psychologie, vidéaste. Elle a travaillé au musée de l'Homme et a effectué de nombreuses missions au Gabon et au Togo ; ses recherches portent entre autres sur la culture matérielle et la muséologie, l'histoire des arts et la problématique de la création. Elle a enseigné à l'École du Louvre et à l'École doctorale du Muséum national d'histoire naturelle, a conçu des expositions d'art et d'ethnologie, a réalisé des films primés dans des festivals internationaux et est l'auteur de plusieurs ouvrages et de nombreux articles.

JACQUES IVANOFF est ethnologue au CNRS. Il a été le premier chercheur détaché à l'Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est en Thaïlande, d'où il a dirigé un projet de collaboration scientifique entre le CNRS et l'université Prince de Songkla. Il a collecté plusieurs centaines d'heures de littérature orale chez les Malais du sud de la Thaïlande et chez les Moken, créant ainsi un vaste corpus. Il a réalisé des documentaires, organisé des expositions, et est l'auteur de nombreux articles et ouvrages. Il travaille maintenant sur l'art ainsi que sur les migrations.

