

La réédition de ce numéro des Cahiers Ethnologiques  
doit beaucoup à Hugues Filaretos que nous remercions vivement



*La Mission Ethnographiques  
Dakar-Djibouti 1931 - 1933*

CAHIERS ETHNOLOGIQUES

N°5 - 1984 (nouvelle serie)

N° ISSN 02469 - 5635

Diffusé par les Presses Universitaires de Bordeaux



# AUX ORIGINES DU MUSEE DE L'HOMME

La Mission Dakar-Djibouti 1931 - 1933

26 novembre 22 décembre 1984

Cette exposition a été réalisée par le Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II et le département d'Afrique Noire du Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme.

## **Direction et conception :**

Annie Dupuis, conseiller scientifique, ingénieur au CNRS  
Musée de l'Homme.

Jean Jamin, responsable scientifique, assistant au Muséum  
national d'Histoire Naturelle.

Christian Mériot, professeur d'ethnologie, conservateur du Musée  
d'ethnologie de l'Université de Bordeaux II.

## **Collaboration :**

Marianne Berry, Marie Claude Cadillon, Jean Ellul,  
Dominique Lemerdy, Denis Peaucelle.

## **Réalisation :**

- Cinémathèque du Ministère de la Coopération Comité du film ethnographique, Musée de l'Homme
- Dactylographie : Melle Nathalie Dupont, Université de Bordeaux II
- Département de Restauration du Musée de l'Homme
- M. Alain Peirals
- Photothèque du Musée de l'Homme
- Service audiovisuel de l'Université de Bordeaux II
- Services techniques de la ville de Bordeaux

## **Concours Extérieurs :**

- Chambre de Commerce et d'Industrie de Bordeaux
- Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bordeaux
- Port Autonome de Bordeaux
- Locatel

**Nous adressons nos remerciements à :**

Aquitaine Tourisme Accueil

M. Jean Dorst, membre de l'Institut,  
Directeur du Muséum d'Histoire Naturelle

M. Jacques Hainard,  
Conservateur en chef du Musée d'ethnographie de Neuchâtel

M. Michel Leiris,  
Directeur de recherche honoraire au CNRS

M. Robert Liensol, I.T.A. CNRS  
Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme

Mme Denise PaulmeSchaeffner,  
Directeur d'études honoraire à l'EHESS

M. Jean Tavernier,  
Président de l'Université de Bordeaux II et au Conseil scientifique de  
l'Université de Bordeaux II

M. Gaston Louis Roux, artiste peintre

Mme Françoise Weil,  
Conservateur en chef de la Bibliothèque  
du Musée de l'Homme.

SOMMAIRE

5	Christian Mériot :	Avant propos
9	Jean Jamin:	La Mission Ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti.
68	Annexes :	
80	Annie Dupuis	Objets, objet: Formes et sens.
125	Annexes	
130	Denis Peaucelle	Bordeaux et sa XVe foire coloniale et internationale
141	Notice des objets de la Mission	
157	Notice des objets du Musée de l'Université de Bordeaux II	





## AVANT-PROPOS

Professeur Christian Mériot

Conservateur du Musée d'ethnographie de l'Université de Bordeaux II

Périodiquement nos Sociétés dans leur projection vers l'avenir ont besoin de se tourner vers leur passé et leurs origines. Tantôt elles sont assez heureuses pour y puiser des forces vives, vraiment novatrices, révolutionnaires et adaptées aux conditions de demain, tantôt elles les contemplant avec une telle fascination qu'elles s'y complaisent "jusqu'à en demeurer empêtrées, à en mourir faute d'avoir compris la nature de leur élan vital et d'avoir su en dépasser les apparences et les formes qui n'étaient que la coquille et non la noix".

Bref, la rétromanie est de toutes les époques et de toutes les conditions. Les années 1980 n'y échappent pas et la crise actuelle aidant, les banalités ou les grandes entreprises d'hier sont interrogées à titre de mémoire collective ou revitalisées par la littérature, la mode, la musique, le cinéma. Dans ce mouvement, l'Afrique et en particulier l'Afrique coloniale, occupe sa place qui n'est pas sans signification pour nous qui en devenons les voyeurs "libérés".

Pourtant ce n'est pas pour satisfaire cette seule mode sociale que nous proposons cette exposition sur la Mission Dakar-Djibouti 1931 - 1933. Ou plutôt, nous appuyant sur cette mode, notre propos a été de définir une problématique intellectuelle, en partie parallèle à cette mode, à savoir le souci de l'histoire de notre discipline ethnologique. Pour le grand public, pour l'étudiant, la Science est un grand Tout bien constitué avec ses canons, son corpus, ses manuels, ses grands et petits prêtres qui peuvent passer pour immuables et éternels. En fait, toute science a une histoire, voire une préhistoire dont les avatars ne sont pas indifférents à son état présent et à la compréhension de sa démarche, de ses succès ou de ses blocages actuels. C'est donc avant tout à un tel examen que nous avons voulu nous livrer. Quels sont les éléments sociaux qui ont pesé sur la constitution du Musée de l'Homme d'où sont sorties plus ou moins toutes les écoles françaises d'ethnologie, qui en explique l'originalité et la diversité ? Comment une nostalgie, intellectuellement repensée, de cette époque peut-elle servir à l'é-

pistémologie anthropologique tout en satisfaisant, nous l'espérons, les amateurs du passé pour le passé qui y trouveront l'écho d'un moment qu'il leur appartient de juger grandiose ou mesquin.

Dans les deux dernières expositions que nous avons présentées au public aquitain: *Chaussures et Sociétés*, *Fumées et Sociétés*. nous étions partis, suivant en cela Marcel Mauss, de l'idée que l'objet bien empiriquement cerné devait être le reflet d'un tout social qu'il soit un masque rare ou beau ou qu'il soit tout aussi bien un humble outil cassé et réparé. Nous avons ainsi montré comment les chaussures ou les pipes pouvaient exprimer une technologie, une organisation sociale, une économie, une politique, un art, des croyances... Nous avons procédé de l'Objet à l'Homme.

A l'occasion du rappel de la mission Dakar-Djibouti dont l'une des principales préoccupations fut la "butinomanie" et à l'occasion de la réflexion que nous avons voulu entreprendre sur ses conditions de réalisation et sur ses principes vieux de cinquante ans maintenant, nous nous sommes crus autorisés à procéder de manière inverse, tout autant par jeu provocateur que par souci de varier nos points de vue. Il s'est donc agi pour nous de tenter dans la dialectique de l'Homme - Sujet avec l'Objet d'aller cette fois-ci du premier au second et de dégager les conséquences de ce postulat où l'on retrouvera à peine affadi sous la modernité du thème, le vieux et toujours présent débat entre le réalisme objectif et l'idéalisme subjectif, même revu et modifié par la phénoménologie husserlienne.

En fonction d'une position critique résolument adoptée ici, au moins à titre expérimental, en réaction contre un certain empirisme et positivisme imbu de réalisme, nous serions assez enclins. en suivant l'article de Jamin à réintroduire la primauté - et avec elle la liberté - du sujet individuel et collectif. Ce dernier en effet, est bien en fin de compte le sujet globalisant, totalisant, en un mot celui par qui l'histoire et l'"Objet" arrivent à l'existence.

D'ailleurs Leiris lui-même n'a-t-il pas ouvert cette voie dans son *Afrique Fantôme* alors même qu'il avait été membre d'une équipe depuis longtemps sensibilisée à un autre type d'approche concrétisée par les *Instructions* précises et très directives. Selon la philosophie dernière de celles-ci le groupe social était à trouver dans sa quasi-intégralité à partir des objets qu'il produisait, échangeait, sacralisait. L'objet récupéré par le spécialiste dans

cette optique "classique" devenait une clé pour décoder la société et cela pouvait en-justifier la "saisie" et sa "conservation" aux fins de l'enquête par le muséologie, promu au rang de procureur scientifique. Mieux l'objet était pris comme un langage à l'intérieur du groupe et entre des groupes différents et en fonction de sa relation avec d'autres mots objets, sa signification et sa valeur variaient. Dans ce processus d'échange de mots ou de pensées par objets interposés, le Musée se voulait à la fois le dépositaire du lexique et de la grammaire et l'autorité de référence qui s'accordait aisément le meilleur statut : celui de pouvoir dire et définir. Il est certain qu'une telle position est avantageuse et commode, elle a le mérite sur le strict plan épistémologique de faire sérieux et de se rendre crédible auprès des autorités de tutelle. La rigueur des inventaires et des descriptions, la mise sous catégorisation impérialiste rassure et assure. On nous apprend des choses tout comme ici l'article, fait selon les lois de genre, de Dupuis sur les serrures dogon, véritable sésame fonctionnaliste et culturaliste, quoique sa propre analyse en fin de compte souligne les limites d'une telle approche: il y a toujours un au-delà des formes. Mais bien que sans doute nécessaire, cette approche n'est peut-être pas la seule possible - elle peut très bien s'enrichir de l'antinomie que le recours au subjectivisme d'inspiration romantique, surréaliste ou utopiste... peut faire naître.

Cette antinomie, par exemple entre le primat de l'objet *et* celui du sujet, entre les excès de la fascination ou ceux du fétichisme liés à l'objet nécessaire *et* l'activité constitutive de ce dernier selon les exigences de la liberté de l'Esprit doit bien pouvoir se résoudre en un juste milieu quelque part dans l'exercice bien tempéré de la science muséographique. L'objet est peut-être à la fois - et c'est ce à quoi nous invite à réfléchir cette exposition, rappel de la première tentative anthropologique française pour le fonder scientifiquement, sinon ontologiquement - d'une part le stéréotype auquel se réfèrent les descripteurs des inventaires scientifiques (qui, quoi, comment, où, pourquoi, avec qui, combien, etc...) et d'autre part un pouvoir d'association par inclusion et exclusion qu'il recèle. Si la vérité pour une fois ne gît pas au milieu selon la formule aristotélicienne, peut-être se propose-t-elle dans un va-et-vient dynamique entre les deux pôles.

Ce détour par la philosophie n'aura pas été inutile si, à l'occasion de cette Mission qui ne fut ni un voyage ni une exploration au sens habituel du mot et d'où les ethnologues tirent un peu leur mythe d'origine avec les respects et les blasphèmes qu'inspire tout mythe, nous pouvons apercevoir ce que

devrait être le Musée idéal et en particulier celui relatif à l'Homme, le Musée Anthropologique. Il doit guider, informer mais sans brimer les ressources de l'intelligence et de la sensibilité des visiteurs. Il reste d'ailleurs croyons-nous à inventer un terme pour désigner ceux qui "utilisent" le Musée. En aucun cas, les rigueurs - ne parlons pas des pédanteries - de la Science réaliste et fonctionnaliste ne doivent étouffer les vitalités propres de la rencontre de l'objet avec d'autres objets et avec son sujet. A ce prix, Science et Vie seront associées, sinon réconciliées.

Jean Jamin

# AUX ORIGINES DU MUSEE DE L'HOMME

La mission ethnographique et linguistique  
Dakar-Djibouti <sup>(1)</sup>

(1) Version revue et augmentée d'un article précédemment paru sous le titre "Objets trouvés des paradis perdus .A propos de la Mission Dakar - Djibouti" in J. Hainard et R. Khaher, *Collections passion*, musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1982.

## COLLECTIONS, SPECTACLE, SPORT

Organisée par l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris et par le Muséum National d'Histoire Naturelle, la mission ethnographique et linguistique Dakar Djibouti inaugura officiellement l'ère des grandes enquêtes de terrain de l'ethnologie française. Fait sans précédent : une loi du 31 mars 1931 que le parlement avait votée à l'unanimité grâce au soutien et aux interventions de Mario Roustan, Ministre de l'Instruction Publique, et de Gaston Palewski, Chef du Cabinet de Paul Reynaud, Ministre des Colonies la consacra. De nombreux organismes publics (ministères, gouvernements généraux des colonies, instituts), des établissements privés (banques, sociétés industrielles ou commerciales) des personnalités (D. David-Weill, Charles de Noailles, Raymond Roussel), la patronnèrent ou lui apportèrent leur concours sous forme de subsides ou de dons en matériel et denrées. La direction scientifique et administrative de la mission de même que la définition du programme et de l'itinéraire furent confiés à Marcel Griaule, alors assistant au laboratoire d'ethnologie de l'Université de Paris, ancien élève du linguiste et sociologue Marcel Cohen, et fort, déjà d'une expérience ethnographique de plusieurs mois qu'il avait faite en 1928 et 1929 dans le sud-ouest abyssin, au Godjam.

Détail cocasse, qui n'est pas sans signification : aux subventions publiques (700 000 F de l'époque) s'ajouta le bénéfice d'un gala de boxe que le Noir d'origine panaméenne, Al Brown, champion du monde poids coqs, donna au profit de la mission le 15 avril 1931 au Cirque d'hiver de Paris. La notion de *roots* prenait forme, voire, prenait corps. Al Brown combattait pour que la terre de ses ancêtres fût mieux connue, aussi pour que ses frères de couleur fussent mieux respectés.

Ce que Marcel Griaule résuma ainsi, en conclusion d'une note qu'il avait envoyée le 15 avril 1931 au quotidien à grand tirage Paris Soir "Al Brown aura su mettre ses poings au service de cette cause d'un intérêt universel : rendre possible entre les peuples coloniaux et les peuples colonisés grâce à une connaissance meilleure des mentalités de ces derniers, une collaboration plus féconde, s'exerçant sur un plan moins brutal en même temps que plus rationnel".

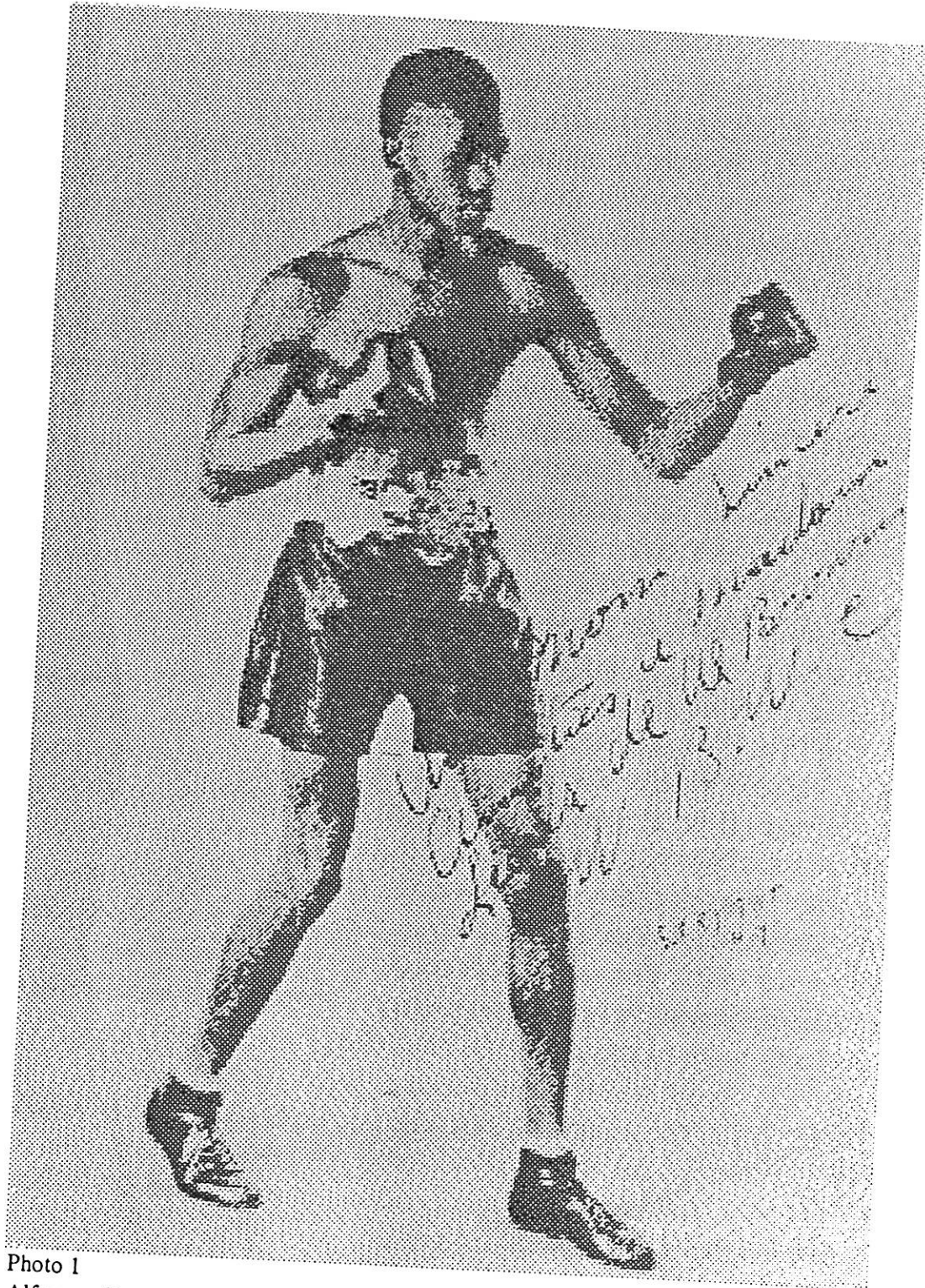


Photo 1

Alfonso Brown (1902-1951), champion du monde poids coqs. La subvention qu'Al Brown accorde à la mission Dakar-Djibouti en se battant ce soir est donc autant qu'une marque très émouvante de générosité, un acte symbolique manifestant clairement comment, sous l'égide de l'ethnographie, la science si longtemps reléguée dans des cadres austères et vieilliss, commence à se réconcilier avec la vie. (Marcel Griaule, extrait de l'introduction au programme du match Al Brown, organisé le 15 avril 1931 au cirque d'hiver de Paris au bénéfice de la mission Dakar-Djibouti) Photo I. Ryan, New-York, prêt du musée de l'Homme, Paris.

Une partie du bénéfice du gala (d'un montant total de 101 350 F) servit à couvrir les frais de publication d'une brochure conçue par Marcel Griaule et rédigée par Michel Leiris d'après les cours professés à l'Institut d'ethnologie. Le titre, on ne peut plus explicite, annonçait un des objectifs majeurs du programme de la mission Dakar Djibouti : *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Tirées à quelques milliers d'exemplaires les *Instructions* devaient être diffusées auprès des administrateurs et colons résidant dans les territoires que traverserait la mission, afin que les objets recueillis par eux au hasard de leurs tournées ou de leurs activités soient désormais accompagnés d'une masse de renseignements normalisés qui permettent aisément de les identifier. A cet égard, les *Instructions* jouèrent le rôle d'un aide mémoire ou, bien plus, d'un mode d'emploi : elles proposaient un système de classement et un modèle de fiche descriptive des objets ethnographiques, classement qui jusqu'à une date récente, était toujours utilisé pour répertorier, archiver, inventorier les collections entrant au Musée de l'Homme. Les *Instructions* (j'y reviendrai plus bas) indiquaient non seulement ce qu'il fallait collecter mais comment il fallait collecter. La passion de la collection ethnographique, en s'inscrivant ici dans celle que l'on croit être plus sauvage et brutale de la boîte - placée même, fût-ce un moment, sous son égide - se rationalisait, paradoxalement... Il n'empêche que l'entreprise de collecte, ainsi ordonnée, standardisée, presque systématisée, semblait devoir rester liée au spectacle, pour la raison peut-être que celui-ci en était d'une certaine manière la fin avec l'exposition, pour la raison également que cette entreprise se tournait vers des sociétés que la civilisation occidentale avait mises peu à peu en situation de spectacle. Comme si leur connaissance ne pouvait découler que des représentations que l'on se faisait d'elles.

On sait que la découverte de l'art nègre puis du jazz, que la représentation de la *Revue nègre* en 1925 ont constitué des temps forts dans la reconnaissance (sinon dans la connaissance) des cultures "primitives", noires en l'occurrence, et ont contribué à les rendre présentes. Par la même occasion, elles ont été des moments-clés du devenir-spectacle de ces cultures. De sorte que celles-ci ou du moins ce qui était censé les caractériser, paraissent avoir été mises au jour, voire mises au goût du jour d'une façon la aussi paradoxale dans la pénombre des théâtres, sous des éclairages artificiels. Mais, ce faisant, elles perdirent en substance ce qu'elles gagnèrent en extension ou, disons en popularité. Comme si, en passant de la lumière naturelle des ateliers d'artistes aux feux de la rampe après qu'un détour les



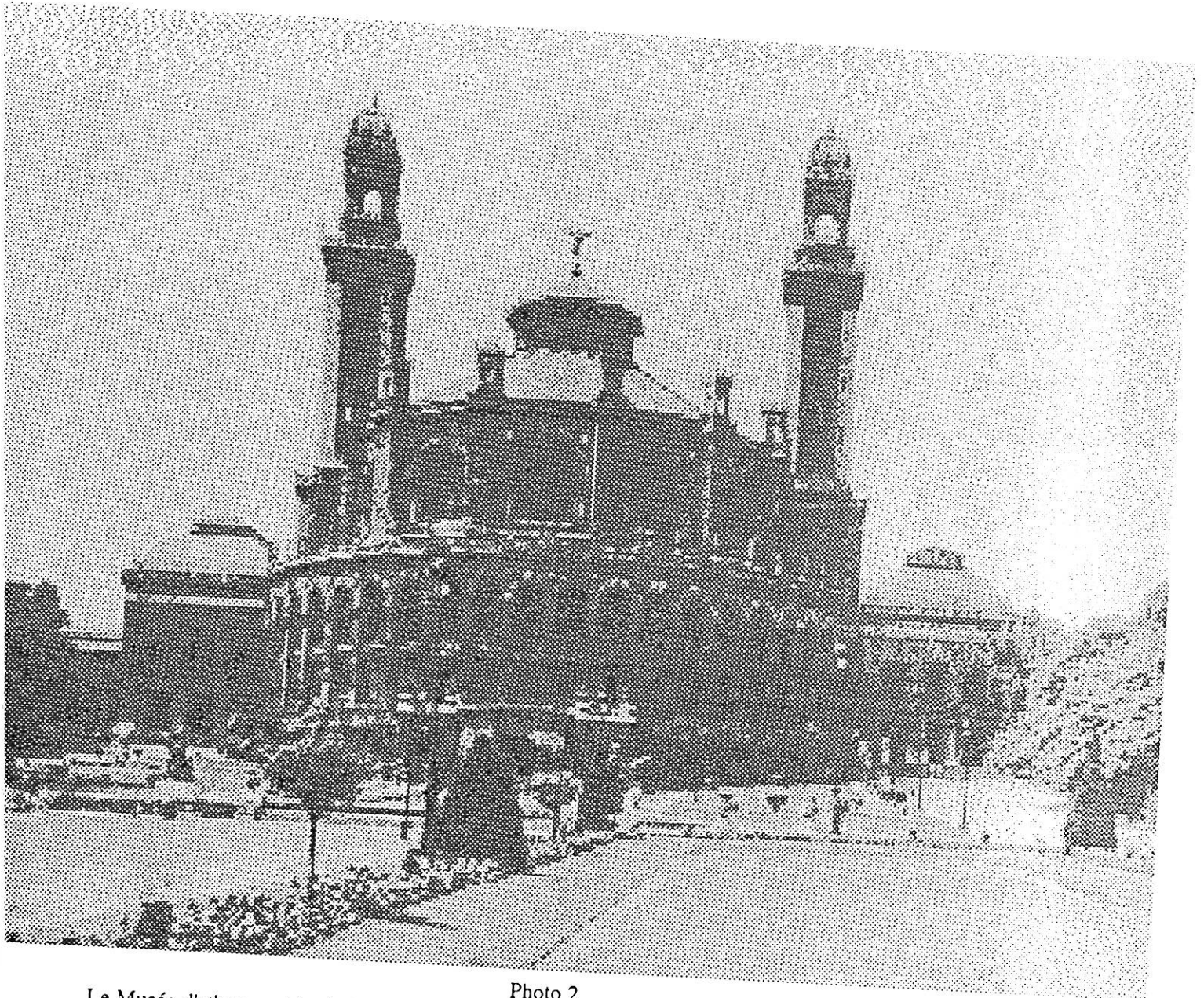


Photo 2

Le Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1930 (dans le Palais du Trocadéro construit par Viollet-le-Duc). "logé dans un palais construit pour un tout autre objet, sombre et non chauffé, garni de vitrine improvisées, mal protégées contre la poussière, l'humidité et les insectes, sans salles de manipulation, sans salles de travail, sans magasins, sans laboratoires, sans fichier de collection, le Musée donnait l'impression d'un magasin de bric-à-brac. P. Rivet et G.H. Rivière. La réorganisation du Musée du Trocadéro, *Bulletin du M.E.T.*, 1931, 1 : 3. (Photo Musée de l'Homme, prêt du Musée de l'Homme, Paris)

eut menées dans le clair obscur des caves, les "choses nègres" (objets, musiques, danses) avaient fini par se dénaturer, par se transfigurer et, relativement à l'origine géographique (dans le cas présent africaine) que l'emploi insistant de l'adjectif nègre leur accordait malgré tout, par devenir presque aussi artificielles que la lumière qui les baignait désormais. Le jazz fut un curieux exemple d'un tel glissement de sens.

Musique hybride, faite d'emprunts, de mélanges, de collage, au reste issue d'un fonds socioculturel hétérogène autant qu'hétérophonique, le jazz avait réussi à mettre en oeuvre une matière musicale et un jeu instrumental originaux, formellement cohérents, recherchant ses sources et puisant son inspiration dans un folklore lui-même hybride (si l'on peut dire) qui, de ses origines africaines, n'eut bientôt plus que la couleur, c'est-à-dire la surface. Le blues et le spiritual étaient nés d'une transplantation pour laquelle il n'y avait pas de retour. André Schaeffner devait s'en rendre compte sur le terrain, pendant la mission Dakar-Djibouti : contre toute attente, il observa que les Africains restaient indifférents aux disques de jazz qu'il leur jouait... Hormis son côté expressif, théâtral même, que Schaeffner avait souligné très tôt (1926 et 1927) et qu'il retrouvait dans la plupart des musiques noires, le jazz avait conservé peu de traces de ses racines africaines lorsqu'il fut découvert en France à la fin de la Première Guerre Mondiale. Cela, toutefois, n'empêcha pas qu'on l'appelât nègre, à cause peut-être de cette part visuelle - son côté expressif - qu'il comportait et qui semblait persister dans l'idée qu'on se faisait de lui. N'avait-il pas été d'abord perçu comme un spectacle ? Il y eut certes ces musiciens noirs "dilettantes" en soi spectaculaires sorte de personnages sonores : ils jouaient de leur corps aussi bien que de leurs instruments et, improvisant au bord du temps, quasiment en déséquilibre, paraissaient être au bord de la transe, possédés pas le rythme à moins que ce fût comme on le soupçonnait déjà par la drogue et l'alcool. Il y eut ces manières insolentes de traiter les instruments pour la plupart d'origine classique, et que les musiciens de jazz bricolaient, trafiquaient, désaccordaient parfois, ou dont, par un jeu subtil ou par l'ajout d'un élément étranger, ils dénaturaient la sonorité sans craindre l'effet ni la virtuosité, les faisant voir autant qu'entendre. Il y avait eu surtout cette géographie sociale (bouges, bordels et autres lieux interlopes de la Nouvelle-Orléans où il s'était développé) qui avait associé le jazz à un univers de débauche, de délinquance ou de subversion et lui avait donné un aspect "milieu" que l'on prêtait d'ordinaire au monde du jeu, des boîtes de nuit... ou de la boxe. A la fois musique et spectacle qu'on appellerait

aujourd'hui "underground", le jazz venait de ces "zones interdites" vers lesquelles André Breton et ses compagnons surréalistes voulurent aller plus tard. Peut-être est ce en cela qu'il était nègre, un peu à la manière dont Rimbaud avait déjà entendu le terme dans *Une saison en enfer* : cet air louche, mauvais garçon en même temps que paumé et révolté, cet air qui évidemment n'avait rien à voir avec les sociétés noires africaines que l'on imaginait plutôt bon enfant... Nègre, ce mot qui somme toute disait quelque chose contre les bonnes moeurs, contre la raison occidentale, et qui évoquait un monde sauvage, païen, *rebelle*, lequel lui aussi n'avait pas grand chose de commun avec celui des sociétés africaines que, voulant soumettre, l'on n'était pas loin de croire soumises.

Pourtant, en 1925, ce fut une image édulcorée factice et guindée du jazz que présenta la *Revue nègre* sur la scène du théâtre des Champs-Élysées. Il y était en quelque sorte utilisé comme une musique d'ambiance, ramené presque au rang d'accessoire qu'en vérité il n'avait jamais cessé d'être depuis son introduction en France: joué lors des entractes, dans les bars ou les Foyers de quelques théâtres de music-hall où l'on pouvait boire et fumer (un lieu qui lui était somme toute familier), le jazz ne s'était introduit jusqu'alors que dans les interstices du monde du spectacle. De sorte que paraissant en scène pour la première fois (du moins en France), il semblait être dans la logique des choses qu'il n'en occupât d'abord que le fond, comme un décor, ou ne se manifestât que dans les intervalles de la mise en scène, comme un Monsieur Loyal, à moins que ce ne soit comme un clown blanc... En fait, et même si ce fut la l'occasion de découvrir l'un des premiers jazz-bands qui soient venus à Paris et d'entendre (tenant il est vrai un rôle subalterne et plutôt sage de marchand d'oranges dans une rue de New York) un saxophoniste qui deviendrait bientôt de premier plan: Sydney Bechet, la *Revue nègre* connut surtout le succès et la célébrité grâce à sa vedette féminine, Joséphine Baker.

Bien qu'originnaire de le Nouvelle-Orléans, cette chanteuse de couleur faisait un numéro qui n'avait que peu, voire pas du tout de rapport avec ce qu'eussent présenté une Ma Rainey et une Bessie Smith. Elle restait aussi éloignée de l'univers du jazz que Bechet, ici marchand d'oranges dans une rue de New York, l'était des rues redoutables de Storyville (ce quartier mal famé de la Nouvelle-Orléans où, pris en charge par Bunk Johnson, il fit ses premières apprentissages de musicien de jazz). De même restait-elle éloignée du monde noir par la couleur de sa peau que, mulâtresse, elle avait très



Photo 3

Joséphine Baker et George-Henri Rivière, lors de l'exposition du "butin" de la mission Dakar-Djibouti en 1933, dans une galerie rénové du Musée d'Ethnographie. (Phot Lipnitzki, prêt de J.P. Parain, Paris )

claire. Ce qui vraisemblablement contribua à renforcer son succès populaire: elle demeurait proche, acceptable, présentable ; par sa couleur ou par ses traits, elle apprivoisait l'exotisme, elle le rendait familier ; elle représentait le "négritude" sans en avoir l'air.

En somme, Joséphine Baker avait plutôt l'air d'une "Brigitte Bardot de l'époque" ainsi que l'écrivait Schaeffner en 1965 (Jamin 1980 : 132), lui accordant, par ce rapprochement inattendu avec celle qui fut un "sex symbol" pendant les années 60, une présence sensuelle, érotique, que ne dément pas du reste le tableau qu'il brossa d'elle : "Toute la jeunesse de Paris (...) courait voir ce spectacle (la *Revue nègre*). Joséphine paraissait en scène, tout juste vêtue de plumes d'autruche sur le postérieur et de quelques bananes suspendues je ne sais où. Elle chantait, mieux vaut dire qu'elle poussait de petits cris ; elle dansait, mais cela se bornait à quelques mouvements de l'arrière-train et à un hochement de la tête d'avant en arrière, à l'imitation d'une poule. Elle ne faisait rien d'autre. Elle était irrésistible." (Jamin 1980:133); C'était donc moins la musique nègre que le corps nègre qui, offert cette fois en spectacle, retenait l'attention, quoiqu'il fût montré dans sa plus simple, pour ne pas dire caricaturale, expression chorégraphique et vestimentaire qui frisait la parodie et parfois le ridicule, et quoiqu'il fût peu conforme aux représentations stéréotypées du corps noir. La mise en scène artificielle, racoleuse, exagérée dans ses accentuations exotiques - qu'elles fussent de posture (mouvement de l'arrière-train qui, généralement raidi dans les danses occidentales ne pouvait appartenir qu'à l'autre même peu coloré !) ou de parure (les bananes suspendues et les plumes d'autruche) - semblait souligner par contraste l'expressivité rythmique et érotique de la danse exécutée. Ainsi qu'un ruban autour du cou ou une paire de bas rendent plus nu le corps de la femme juste parée de tels effets, l'inauthenticité de cette mise en scène venait authentifier l'expressivité de ce corps auquel il fallait en définitive peu de choses, peu de gestes pour passer la rampe et devenir "irrésistible". Bien plus, se manifestent en dépit de ces choses et gestes qui eussent rendu grotesque tout autre corps blanc en particulier, cette expressivité n'apparaissait que plus naturelle, instinctuelle presque. Elle était perçue comme un prolongement biologique du corps ; elle était ce corps... Vision naturaliste, innéiste même, qui n'allait pas sans une pointe de racisme : le corps nègre demeurait à l'état sauvage ; il restait agi pas la nature et il était dans sa nature d'être expressif, démonstratif, exubérant, sensuel.

Mises en scène donc, données en spectacle, les "choses nègres", que le corps ici dénudé était censé personnifier, symboliser, se voyaient réduites à leur plus simple expression : ce n'était point une culture nègre (d'ailleurs présentée sous une forme artificielle, caricaturale, comme si elle n'eût aucune importance ou que peu d'existence) qu'on y trouvait, mais la nature nègre. En ce sens, leur théâtralisation constituait une sorte de traduction scénique d'un évolutionnisme racial : le Noir n'était pas montré dans sa culture même primitive, mais exhibé dans sa nature que l'on supposait primitive. Lui seul, mettons, pouvait danser *comme ça* ! ce comme ça qui semblait venir de son anatomie.

Après que le jazz eut révélé que les noirs avaient, selon une formule consacrée, le rythme dans la peau, la *Revue nègre* révéla qu'ils avaient la danse dans la sang, à moins qu'ils n'eussent, du fait de l'érotisme qui s'y était manifesté, le diable au corps. Cette représentation n'a pas été sans peser sur l'approche ethnographique de la mission Dakar-Djibouti, ni par conséquent sur la constitution de son objet scientifique : que ce soit avec les masques dogon, ou avec les aspects théâtraux de la possession chez les Ethiopiens de Gondar, elle parut s'intéresser surtout aux côtés spectaculaires des sociétés traditionnelles. Il faut reconnaître également que le notion de *fait social total* introduite par Marcel Mauss (de qui Griaule, Leiris et Schaeffner ont été les élèves) l'y invitait en insistant déjà sur la manière dont une société pouvait se mettre en scène, se donner en spectacle à travers certains rituels. L'idéologie ou les stéréotypes concernant les "choses nègres" se trouvaient la consolidés par une théorie du phénomène social. Quoi qu'il en soit, près de la moitié des objets rapportés de la mission Dakar-Djibouti (sur les 3600 collectés) étaient justement des objets rituels ou de divertissement. Ils relevaient à la fois de ces deux catégories distinguées par les rédacteurs des *Instructions*: "Esthétique" et "Monuments de la vie sociale". En somme, ils étaient des objets à voir puisqu'ils se donnaient à voir...

Avec le match Al Brown, la théâtralisation des "choses nègres" atteignit son paroxysme. Peut-être en fut-il la quintessence. D'abord le spectacle devint sport et rentra, fût-ce par l'origine de cette boxe (qu'on nomme anglaise), dans une logique occidentale. Ce faisant, il touchait un public théoriquement plus large, plus populaire. Mais surtout, il était appelé à mettre en scène en jeu plutôt le corps nègre dans ses performances les plus physiques et par définition les plus "naturelles". C'était non plus son rythme

mais sa force, bien sûr "sauvage", qu'on espérait découvrir. Toutefois, de nègre, Al Brown n'eut que la peau. Pas même la corpulence, ni la puissance, ni donc la "brutalité" qu'on lui eût volontiers prêtée : poids coq, il n'avait pas réussi à percer aux Etats-Unis où, semble-t-il, l'on préférerait les poids lourds.. Al Brown n'était pas Jack Johnson, ce "nègre" de 110 kilos contre qui Arthur Cravan (le "poète et boxeur" de 105 kilos qui se présentait comme le neveu d'Oscar Wilde et dont l'esprit autant que les actes furent Dada avant la lettre) disputa un match sans espoir - un match pour voir peut-être - le 23 avril 1916 sur la "Plaza de toros monumental" à Madrid. En vérité, Al Brown n'avait rien de cette "sauvagerie" que l'on se fût attendu à trouver chez un Noir. Grand lecteur de Joseph Conrad, d'une mise toujours élégante qui semblait aller de pair avec son célèbre jeu de jambes, Al Brown apparaissait au contraire soigné de sa personne, de son corps aussi bien de son esprit, "civilisé" au point d'être admis dans le "Tout-Paris" de l'époque... Rien du nègre que l'on s'imaginait, sinon la peau. C'est pourtant grâce à lui, en partie, que les "cultures nègres" d'Afrique allaient être bientôt vues et mieux connues. Autre paradoxe, qui faisait d'un nègre disons factice au regard d'une certaine idéologie car acculturé, presque récupéré le promoteur certes symbolique d'une des plus grandes entreprises de récupération "d'objets nègres" que l'ethnologie française ait jamais réalisée. Mais était -ce là un paradoxe ?

Dans la biographie qu'il a consacrée à Al Brown, E. Arroyo (1982 :92) rapporte information confirmée par Georges-Henri Rivière que le soir du gala donné au profit de la mission Dakar Djibouti, quatre gardiens en uniforme du Musée d'ethnographie du Trocadéro auraient été postés aux quatre coins du ring. Ainsi mis "sous surveillance", le Noir qui combattait ce soir là préfigurait ces "objets nègres" que, deux ans plus tard, la mission ramènerait de la terre de ses ancêtres et exposerait dans les galeries rénovées du Musée d'ethnographie, dans la même proximité du regard des gardiens : ces masques, statues, "fétiches" qui, à leur manière, avaient livré là-bas d'autres combats contre des forces invisibles... Sans doute peut-on voir dans la mise en scène de ce combat de boxe une sorte d'allégorie : le boxeur noir, en somme dépossédé de ce qu'il aurait pu y avoir de nègre en lui, se retrouvait dans une position comparable à celle des objets dont on déposséda par la suite les cultures pour le respect desquelles, pourtant, il combattait.

## L'INSTITUTION EN MISSION

Sous l'impulsion décisive de Paul Rivet, professeur au Muséum et de Georges-Henri Rivière (respectivement directeur et sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro), la mission Dakar-Djibouti offre aux enquêtes de terrain les moyens techniques et scientifiques de réalisation et surtout un cadre institutionnel d'exercice. En ce sens, les initiateurs directs de la mission jouent un rôle de précurseurs. Grâce à eux, la démarche ethnographique se "professionnalise". Soumise à un rigoureux protocole d'observation et de collecte des matériaux, contrôlée par des organismes de recherche et d'enseignement, elle acquiert un statut scientifique. Et sa pertinence sinon son utilité se voient reconnues par les pouvoirs publics qui se montrent disposés non seulement à la patronner mais à en supporter le coût.

Jusqu'alors entreprise par des chercheurs (E. Durkheim, M. Mauss et L. Lévy-Bruhl) qui connurent ce paradoxe de la fonder et d'enrichir sa problématique sans pratiquement jamais quitter leur cabinet, la recherche ethnologique française, à de rares exceptions près (Marcel Granet en Chine, Maurice Leenhardt en Océanie, Paul Rivet et Alfred Métraux en Amérique, ou Maurice Delafosse en Afrique), restait coupée du terrain.

De ce fait, elle maintenait un clivage entre ceux qui recueillaient l'information ethnographique (pour la plupart des non spécialistes : administrateurs des colonies, militaires, missionnaires, voyageurs, colons ou explorateurs) et ceux qui la traitaient ou l'interprétaient. Bien souvent, "ethnographe" et "ethnologue" n'étaient pas le même homme. A l'un manquait la formation théorique, à l'autre, le contact humain avec ces sociétés primitives dont il parlait. Sur ce point, l'ethnologie française se distinguait et accusait un net retard par rapport à celle qui, anglo-saxonne ou allemande, avait en matière d'expériences de terrain déjà acquis des lettres de noblesse.

En 1925, l'Institut d'ethnologie que viennent de fonder M. Mauss, L. Lévy-Bruhl et P. Rivet, entend remédier à cette situation et former des "ethnologues professionnels" (le mot est de Lévy-Bruhl) qui entreprennent des enquêtes de terrain suivant les méthodes enseignées à l'Institut. Il s'agit, écrit P. Rivet (1935 :531) "de donner aux futurs maîtres de l'ethnologie l'occasion de compléter leur apprentissage théorique par une initiation



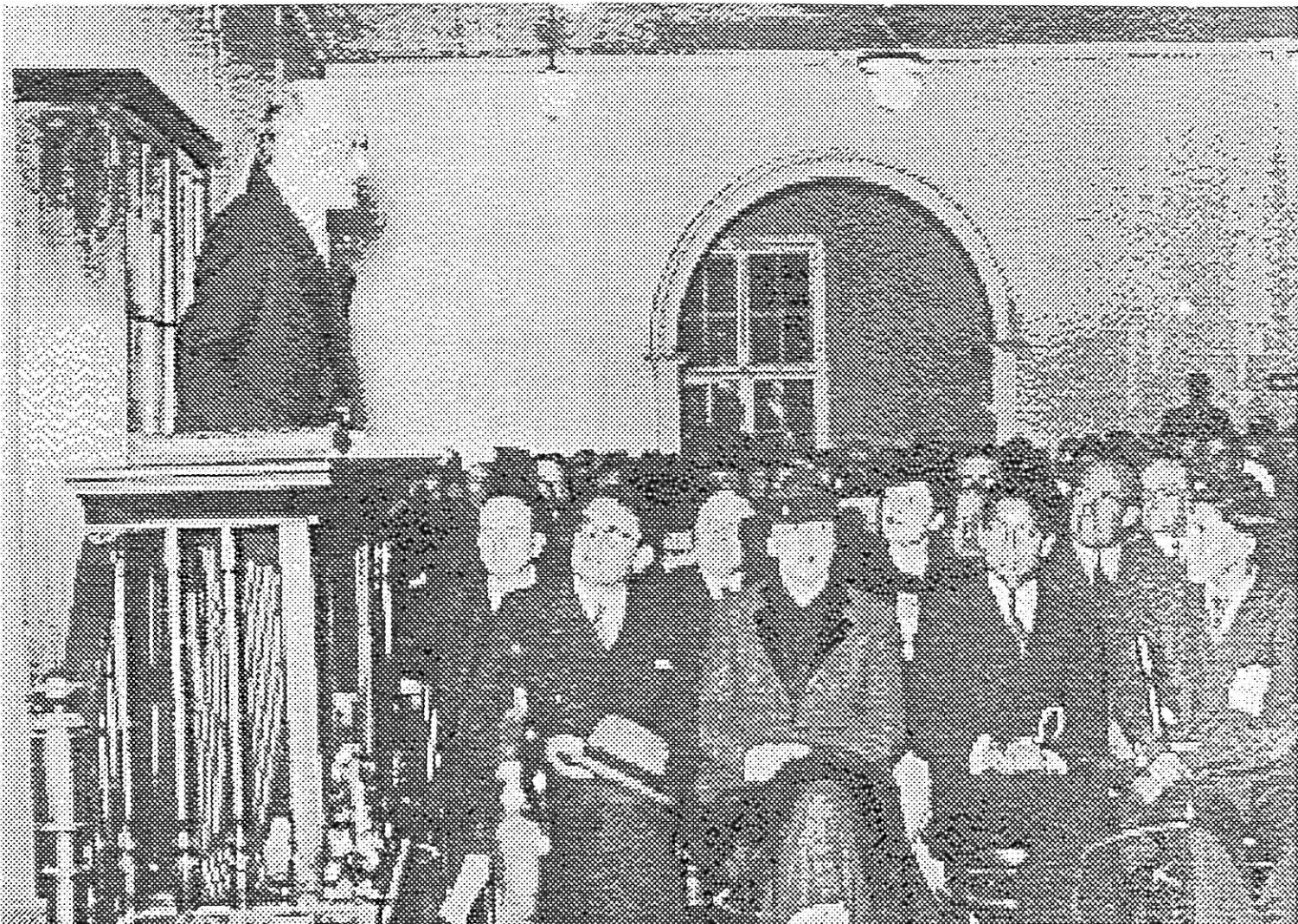


Photo 4

Paul RIVET (1876 -1958), directeur du Musée d'Ethnographie et fondateur du Musée de l'Homme, faisant une conférence en Amérique du Sud ( vraisemblablement à Lima au Pérou, peu de temps avant la deuxième guerre mondiale). (Photos "ego", Lima, prêt du Musée de l'Homme, Paris)

pratique qui serait pour eux aussi décisive que l'est l'épreuve du feu pour le soldat". De plus, précise, Lévy-Bruhl (1925 :2), s'inspirant du "service d'anthropologie" créé par l'anglais Rattray en Gold Coast (Ghana actuel), ces "ethnologues" deviendraient tout aussi nécessaires à la bonne marche des colonies que les ingénieurs, médecins ou forestiers, ne fût-ce qu'en mettant en valeur "la première des richesses naturelles des colonies : la population indigène".

En s'ouvrant donc aux enquêtes de terrain, l'ethnologie française se voit confrontée d'emblée avec la réalité sociale et politique qui conditionne son

exercice: la situation coloniale, laquelle amène à concevoir l'objet d'étude de l'ethnologie (les sociétés colonisées) comme son objet d'intervention, et à préconiser que sa pratique scientifique soit en même temps une pratique sociale dont on attend que, guidée par la connaissance approfondie des sociétés indigènes que la première permet, elle assouplisse les méthodes de colonisation, économise ainsi leur coût social oeuvre en somme pour que les colonies soient à visage humain.

A cette fonction sociale dévolue à l'ethnologie et qui, avant la lettre lui donne une couleur néocolonialiste (qui en fait la complice sinon l'auxiliaire de la colonisation), s'ajoute une fonction culturelle, notamment de sauvetage, qu'on voudrait lui voir assumer et qui traduit des ambitions humanistes. Car, sous le poids du contact avec les Européens, les sociétés que l'ethnologie étudie ont tendance à se transformer rapidement et profondément, à perdre leurs traditions, à délaisser leurs objets, en un mot : à disparaître. Il devient donc urgent non de les sauvegarder (ce qui eût entraîné une dénonciation puis une remise en cause du système colonial que les fondateurs de l'Institut d'ethnologie ne voulaient qu'aménager et avec lequel bon gré mal gré ils devaient composer) mais de les sauver de l'oubli en prélevant, en conservant, somme toute en s'appropriant les éléments jugés significatifs et représentatifs de leurs cultures. Ceux-ci, alors perçus comme les témoins de moments techniques, économiques ou sociaux de l'évolution de l'humanité, sont décrétés faire partie intégrante de son patrimoine au même titre que les objets archéologiques ou préhistoriques. Cette idée aujourd'hui admise faisait à l'époque figure d'idée progressiste par rapport à l'opinion largement répandue et entretenue (par les idéologies racistes, ou bien déjà, par les fascismes naissants) selon laquelle ces peuples d'outre-mer étaient à peine humains... Mais l'urgence de la collecte ou de l'étude, avancée comme motif, jouera souvent le rôle d'un alibi dans la mesure où un tel sauvetage intellectuel, muséal s'effectuera dans bien des cas malgré et parfois contre les populations indigènes qui se verront de la sorte doublement condamnées (par la politique coloniale et par la démarche ethnographique) à n'être plus que des objets de musée.

Les motifs et les objectifs de la mission Dakar-Djibouti sont largement de cet ordre. D'une certaine manière, celle-ci prolonge et concrétise le projet de réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro (qui en 1937 devait aboutir à la création du Musée de l'Homme), un projet formé dès son rattachement en 1929 à la chaire d'anthropologie du Muséum et dont la

réalisation fut activée à la suite du succès populaire de l'Exposition coloniale de 1931. La mission Dakar-Djibouti est en effet d'abord conçue comme une entreprise de collecte d'objets ethnographiques qui viendront combler les lacunes, alors importantes, des collections africaines du Musée d'ethnographie et qui, ici méthodiquement et savamment recueillis, témoigneront de la diversité et de la richesse des cultures matérielles des sociétés indigènes. Ces objets initieront le public de la métropole "aux choses coloniales" (R. Delavignette). Ils constitueront des archives autonomes et authentiques sur les différents types de civilisation. Un tel programme implique qu'on ne laisse point les collections se créer au hasard des émotions esthétiques des collecteurs et qu'on guide leur choix.

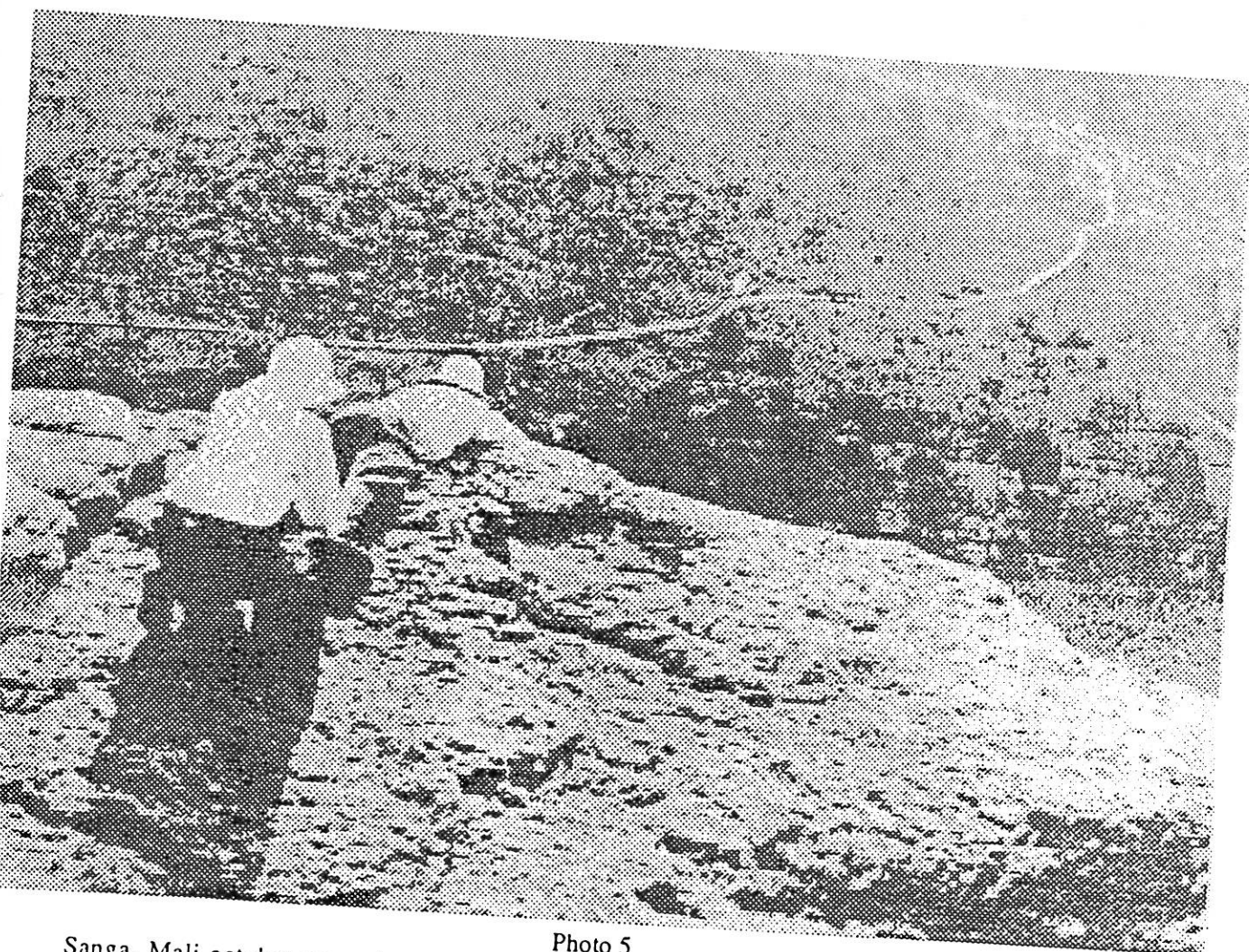


Photo 5

Sanga, Mali octobre-novembre 1931. Marcel Griaule photographiant du haut de la falaise de Bandiagara. André Schaeffner le retient par les pieds. (Photo Mission Dakar-Djibouti, prêt du Musée de l'Homme).

Les *Instructions* répondent à cette exigence. Partant de l'idée que presque tous les phénomènes de la vie collective sont susceptibles d'être traduits par des objets donnés "à cause de ce besoin qui a toujours poussé les hommes à imprimer à la matière la trace de leurs activités", elles considèrent que les objets sont des pièces à conviction et qu'à ce titre leur collecte et leur classement doivent se faire d'une manière ordonnée, principalement fonctionnelle mais sans que soient négligés pour autant leur forme, leurs techniques de fabrication, leurs échanges et leurs représentations. C'est en recueillant ce type d'informations qu'on parviendra à éviter, écrivent les auteurs des *Instructions*, qu'une fois entré dans le musée, l'objet se transforme en objet mort, abstrait de son milieu et incapable de servir de base à la moindre reconstitution.

Parallèlement à ce programme de collecte qui ne se fera pas sans heurt ni sans "bavure", la mission Dakar-Djibouti a pour projet de mener en deux ou trois endroits (notamment chez les Dogon du Mali actuel et chez les Abyssins en Ethiopie) des enquêtes ethnographiques ponctuelles de forme intensive. C'est à ces occasions que Marcel Griaule expérimenta une méthode d'enquête originale, fondée sur *l'observation plurielle*, et qui, par rapport au paradigme du spectacle dont j'ai parlé plus haut, n'est pas sans rappeler certains procédés de tournage notamment utilisés par la télévision. Elle consiste à démultiplier les procédures d'investigation entre les membres de la mission qui, de la sorte et idéalement, saisissent collectivement un même objet. Ce qui, outre le gain de temps escompté, permet d'obtenir, par les confrontations et les recoupements, une mesure plus fine de l'information, et de réaliser, par une disposition spatiale des observateurs, une meilleure "couverture" de certains événements sociaux ou rituels à forte participation (funérailles par exemple). Mais cette technique, élevée par Griaule au rang de principe méthodologique, ne préjugait-elle pas des capacités d'accueil et de tolérance des sociétés observées ?

Si les Dogon, colonisés, administrés, acceptèrent assez bien ce travail d'équipe, il en alla tout autrement en Ethiopie. D'une part, ce pays à l'époque indépendant avait un dispositif douanier qui risquait de mettre le programme de collecte de la mission au bord de la fraude. D'autre part, une grave crise politique intérieure, toute prête à dégénérer en guerre civile, pouvait rendre suspect tout projet d'observation collective aux yeux des autorités. Et ce fut notamment le cas.

Jusqu'à l'avènement de l'Empereur Haïlé Sélassié en 1930, les ras Abyssins (sorte de hauts-barons féodaux qui depuis le royaume d'Axoum, avaient tour à tour intrigué pour accéder au trône du Roi des Rois) disposaient d'un pouvoir quasi absolu dans la province qu'ils détenaient par héritage ou dont ils avaient reçu le gouvernement des mains de l'Empereur. Détruire ce régime féodal en réduisant leur pouvoir afin de réaliser l'unité de l'Empire, telle fut la préoccupation constante du nouvel Empereur. Certes, cette politique ne se réalisa pas sans heurts ni rébellions. En juin 1932, elle conduisit à l'arrestation puis à la condamnation à mort (commuée par une grâce impériale en détention à perpétuité) du ras Haylou, prince et gouverneur de la province du Godjam chez qui Griaule avait séjourné lors de sa précédente mission en 1928. Le ras Haylou s'était rendu coupable de trahison en ayant facilité l'évasion de l'ex-empereur Lidj Yassou (petit-fils de Ménélik et héritier légitime du trône mais qui, converti à l'islam, mettait en danger les fondements spirituels de l'Empire et en cause son histoire, laquelle fut justement marquée par une résistance parfois acharnée à la pression islamique) et en lui ayant donné asile dans sa province. Cet événement fut à l'origine du changement d'itinéraire de la mission Dakar Djibouti, qui devait primitivement se rendre dans le Godjam. Et il entraîna toute une série de tracasseries administratives et douanières, les autorités éthiopiennes soupçonnant la mission de transporter dans ses caisses des armes et des munitions destinées au Godjam alors en rébellion presque ouverte...

Cela seul suffisait à montrer que l'enquête ethnographique ne pouvait s'exercer dans n'importe quelles conditions. Inaugurant l'ère des enquêtes de terrain, la mission Dakar-Djibouti révéla que la pratique de terrain, si l'on voulait se conformer à ses méthodes et à ses objectifs, devait être sûre, garantie. De ce point de vue, la situation coloniale offrait toutes les garanties de sécurité. On en trouve d'ailleurs une traduction immédiate si l'on compare le taux d'accroissement mensuel moyen de la collection ethnographique Dakar-Djibouti selon que la mission traverse des territoires colonisés ou libres : pour les territoires alors sous domination ou influence française, il était de 303 objets par mois; pour les territoires sous domination autre que française (anglaise notamment) ou pour des pays indépendants (telle l'Ethiopie), il était de 16,9 objets par mois.



Photo 6

L'équipe de la mission Dakar-Djibouti avant le départ, au musée d'ethnographie du Trocadéro en mai 1931. De gauche à droite: André Schaeffner, non identifié, Georges-Henri Rivière, Michel Leiris, Outomsky, Marcel Griaule, Eric Lutten, Jean Mouffe, Gaston-Louis Roux et Marcel Larget (CI. GL. prêt du Musée de l'Homme)

## L'EQUIPE

En plus de Marcel Griaule, ethnographe et linguiste, qui la dirigeait et qui avait conçu son programme et organisé son itinéraire (avec l'aide de G. Rivière), la mission Dakar Djibouti se composait de :

- Michel Leiris, écrivain, secrétaire-archiviste de la mission, chargé des enquêtes ethnographiques sur les sociétés de jeunes et de vieillards (membre permanent) ;

- André Schaeffner, musicologue, chargé des observations musicographiques et chorégraphiques ainsi que du contrôle des enregistrements sonores (il rejoignit la mission à Bandiagara le 18 octobre 1931 et la quitta au Cameroun le 19 décembre 1932) ;

- Eric Lutten, chargé de l'intendance et des enquêtes technologiques, opérateur cinématographique (membre permanent) ;

- Jean Mouchet, chargé des études linguistiques (il quitta la mission au Cameroun le 20 février 1932) ;

- Marcel Larget, second de la mission, chargé des observations et des collections naturalistes (membre permanent) ;

- Jean Mouffle qui participa aux enquêtes ethnographiques jusqu'au 20 octobre 1931 ;

- Gaston-Louis Roux, artiste-peintre, chargé de l'étude, de la collecte et de la copie des peintures abyssines (il rejoignit la mission à Gondar le 8 juillet 1932) ;

- Déborah Lifchitz, linguiste, chargée de l'étude et de la collecte de manuscrits éthiopiens (elle rejoignit la mission, avec Roux, à Gondar le 8 juillet 1932) ;

- Abel Faivre, géographe et naturaliste (il rejoignit la mission à Gédaref le 17 mai 1932) ;

- Abba Jérôme, érudit tigréen, interprète, chargé avec Leiris de l'enquête sur le culte des génies zâr à Gondar.

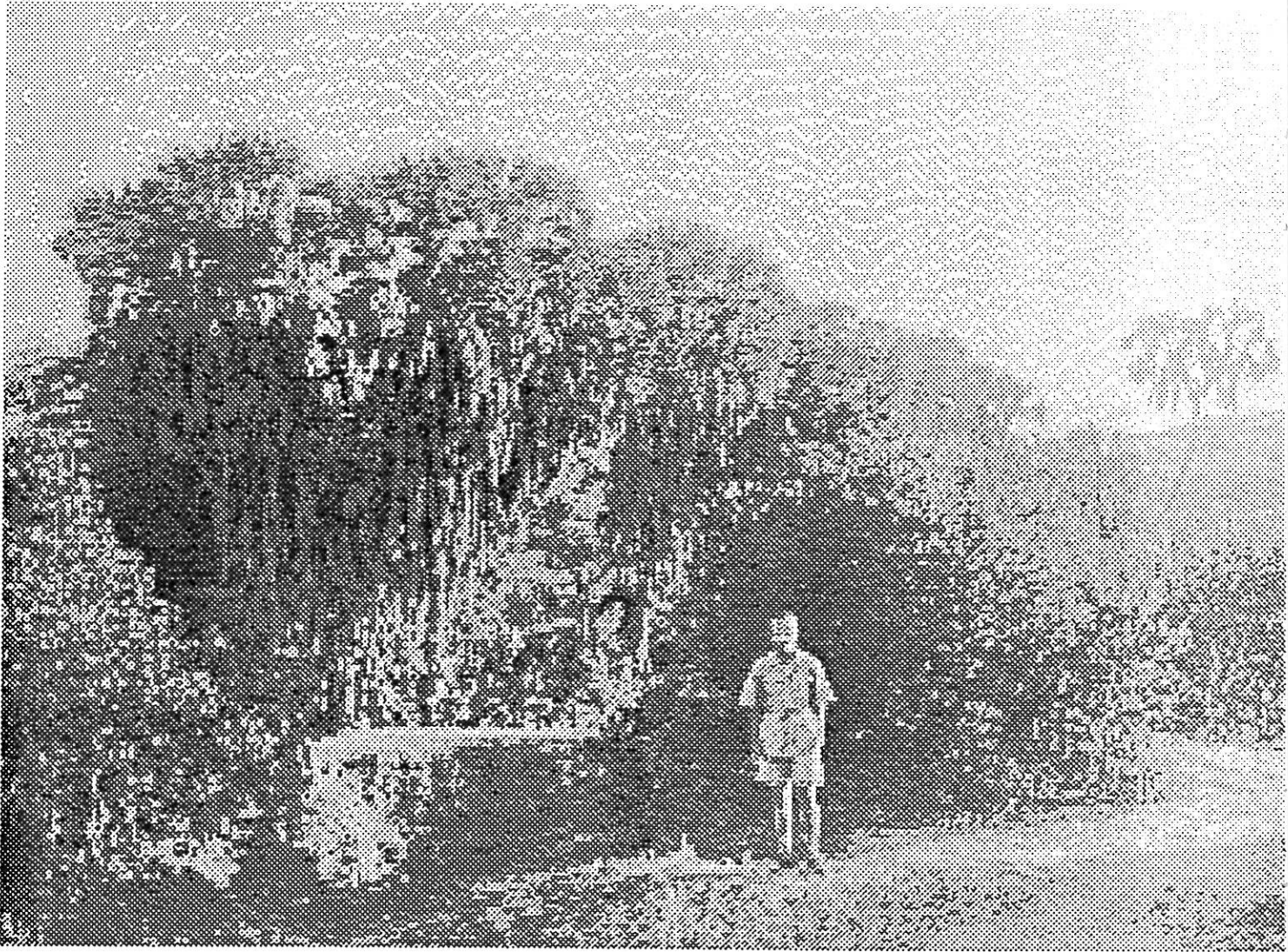


Photo 7

Malakal (Soudan), 14 avril 1932, Michel Leiris devant des papyrus. "Papyrus: nm 1° Plante des bords du Nil (Cypéracées) dont la tige servait à fabriquer des objets de vannerie et surtout des feuilles pour écrire (on découpait la tige en bandes que l'on collait ensemble) (...) 2° (XIXème) Un papyrus: un manuscrit, un livre écrit sur papyrus. "Le papyrus, gardien secret de la poésie" (Maupassant)". (Dictionnaire *Le Petit Robert*) (Photo Mission Dakar-Djibouti, prêt du Musée de l'Homme, Paris).



## LE TERRAIN

Avec la mission Dakar-Djibouti, le terrain devient une nécessité, l'objet d'une véritable discipline de comportement et d'observation. La notion de voyage scientifique est remaniée en fonction d'exigences descriptives qui supposent l'installation plus ou moins longue et répétée de l'ethnologue c'est-à-dire du non voyage. Apprendre la langue, participer à certains événements quotidiens ou rituels de la société indigène, s'adapter à son rythme, est en effet un minimum requis pour pénétrer et restituer sa vie spirituelle, matérielle et sociale, un minimum qui demande un maximum de temps. Cela implique que, pour qu'il devienne découverte, le voyage s'interrompt. Il est alors ce qui mène au terrain, lequel devient l'essentiel et joue le rôle d'un laboratoire pour l'ethnologue.

Les enquêtes intensives préconisées par Griaule et réalisées par trois fois au cours de la mission (chez les Dogon du Mali actuel, les Kirdi du Cameroun et les Amhara de Gondar) répondent partiellement à cette exigence. Elles sont d'ailleurs à l'origine d'une conception méthodologique originale qui, élaborée puis appliquée par Griaule, fit prévaloir la nécessité (en montrant la pertinence) de l'observation continue d'une société. Sorte d'ethnologie à long terme que Griaule, et après lui Germaine Dieterlen, mirent en pratique en effectuant une des plus longues enquêtes de toute l'histoire de l'ethnologie : celle sur la société dogon, qui dura près de cinquante ans.

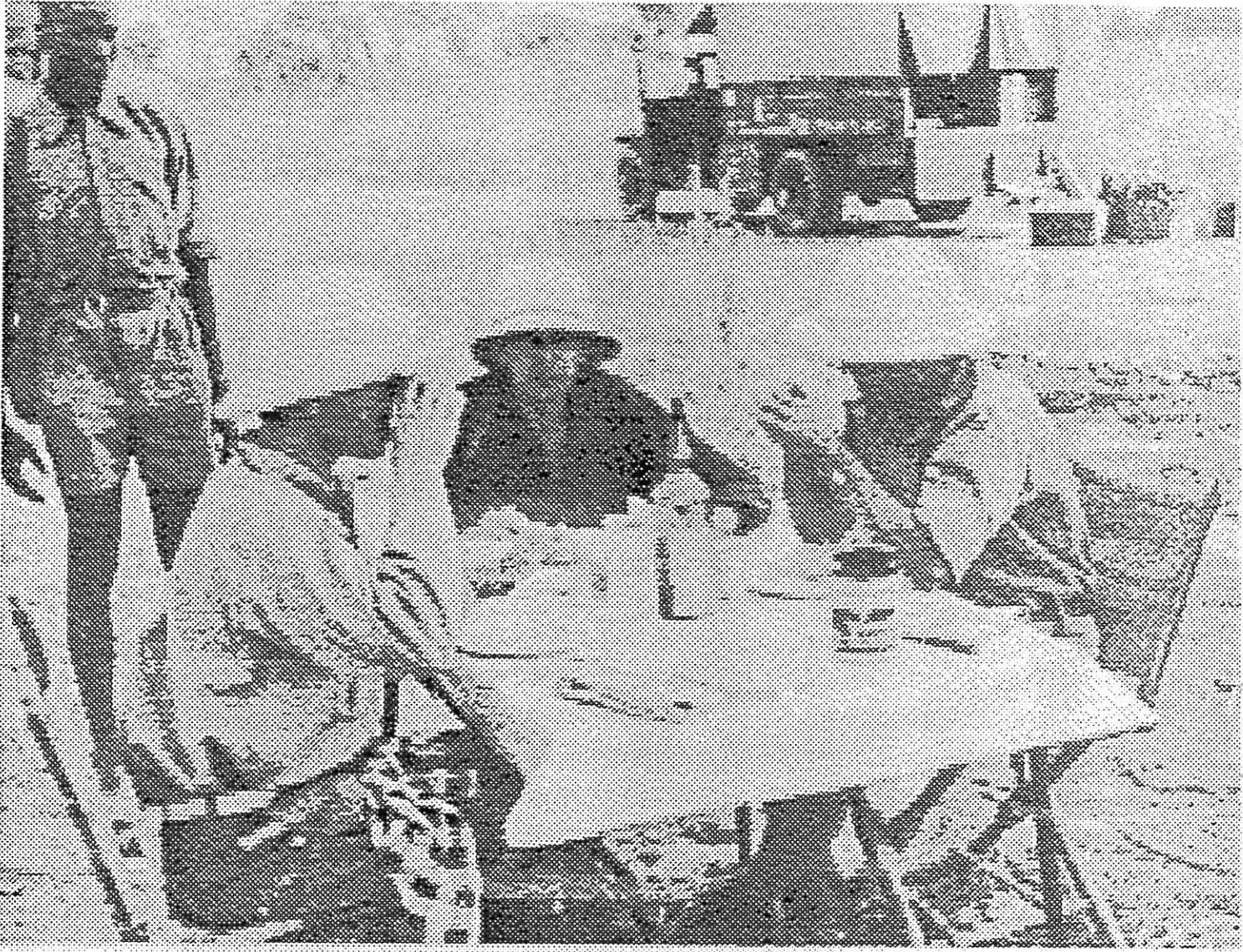


Photo 8

Dosso (Niger), 21 décembre 1931. Michel Leiris, André Schaeffner et Marcel Griaule déjeunant au bord de la piste. *"Route plate, mortellement ennuyeuse jusqu'à Niamey, - ville idem (...) Aucune envie de séjourner dans ce sale nord"*. (Leiris, 1981: 148) (Photo Mission Dakar-Djibouti, Prêt du Musée de l'Homme, Paris).

## L'OBSERVATION

Science d'observation, l'ethnologie doit se définir entre autres par une méthode se proposant expressément l'exploration sans à priori ni préjugés du réel, et se voulant neutre à l'égard des phénomènes sociaux ou culturels. L'observation plurielle (appréhension d'un même objet par des observateurs différents dans un même temps) et l'observation longitudinale (enquêtes répétées dans le temps sur un même objet) recommandés par Griaule, entendent réduire le risque d'interprétation et la part de subjectivité que comporte toute étude des faits humains. A la limite, pour atteindre ce regard objectif envié aux naturalistes, l'ethnographe devrait se contenter d'enregistrer les faits, quitte à reporter leurs explication sine die ou à se satisfaire momentanément de celle que la société observée lui propose (ce qui est du reste une manière d'enregistrer les faits). Dans cette perspective empiriste, qui fut souvent celle de Griaule, l'ethnographe accède plus à la culture "idéale" qu'à la culture "réelle" de la société observée. Il reste que l'observateur, par sa présence aussi discrète soit-elle, perturbe le champ de ses investigations et que la conception d'un regard neutre, décentré, décharné, procède d'un idéalisme sociologique. De plus, la saisie de certains phénomènes (le sacré, les rites d'initiation ou de possession, etc.) ne peut faire l'économie de la participation, voire de l'implication de l'observateur. Et cela suppose un autre type de démarche que Michel Leiris inaugura pendant la mission, allant quasiment jusqu'au bout de la notion de fait social total avancée par Mauss ou du moins la prenant dans une acception élargie : à savoir que, dans cette science l'ethnographie où l'observateur est de même nature que son objet, l'observateur est une partie de son observation, il participe du fait social observé. C'est l'ethnographe qui, cette fois, se montrait. Avec *l'Afrique fantôme* qu'il publia en 1934 et qui se présentait comme un journal "intime" tenu pendant la mission Dakar-Djibouti, et d'une certaine manière malgré lui, Michel Leiris (1981) introduisit cette petite révolution dans la façon de rendre compte d'une enquête ethnographique. Non seulement son "humour et son anticonformisme vrai lui font plutôt voir le grotesque et l'absurde que l'odieux et l'inique de cette France ultra provinciale, alcoolique et dérisoire" qu'est la France des colonies (Izard, 1983 : 142), mais son souci de rapporter sinon de mesurer son implication autant humaine que scientifique, autant culturelle



Photo 9

Un coin d'une réserve du Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1930. "Nul n'ignore en effet la grande pitié du Musée du Trocadéro, sa lamentable déchéance à laquelle on s'efforce en vain de porter remède. Si des foules, avides de fraîcheur ou obéissant à cette obscure perversité qui les pousse vers les Grévin ou Dupuytrien de foire, envahissent le dimanche à grands flots, ses longues galeries, ce pittoresque bâtiment n'était plus, en semaine et plus encore que le Musée Guimet de jadis qu'une retraite propice à des couples recherchant par tant de mannequins armés et emplumés, une ambiance discrète... G.H. Rivière. L'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée des Beaux-Arts de Bruxelles, novembre 1930. Cl.X, prêt du Musée de l'Homme.

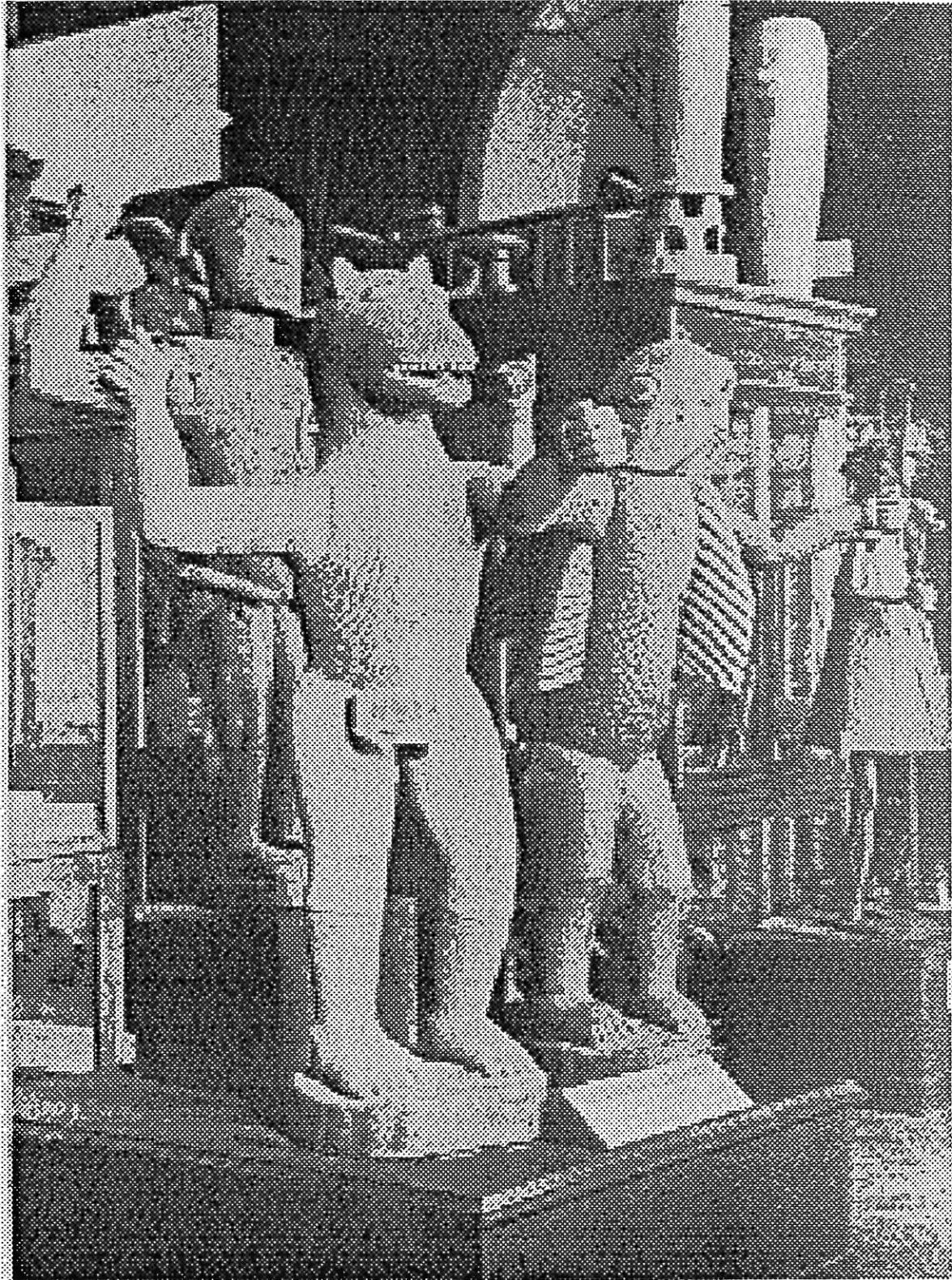


Photo 10

La salle d'Afrique Noire au Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1895. Cl. X du Musée de l'Homme.

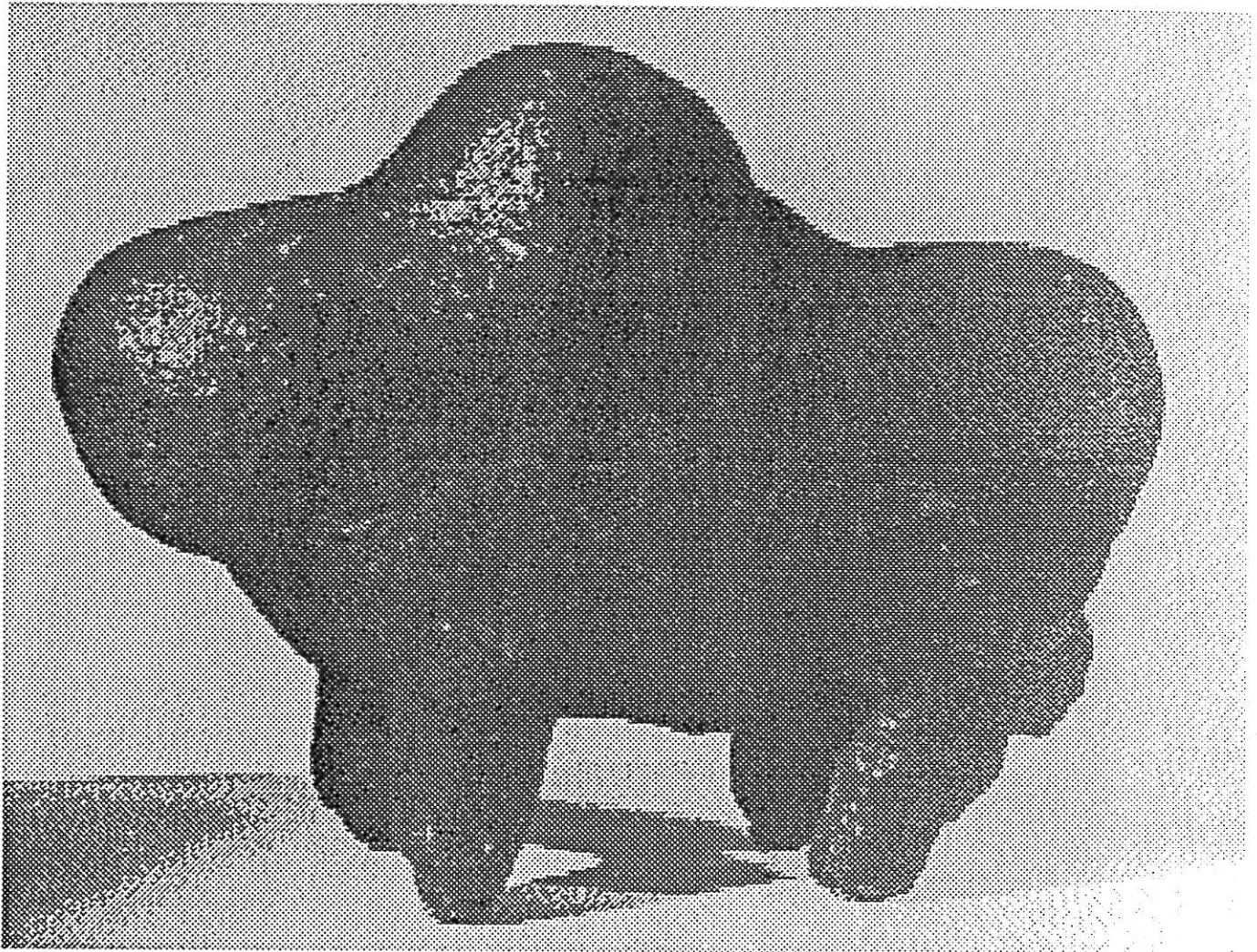


Photo n° 11 : le Kono

Prise à plusieurs mètres de profondeur dans le sol, la terre mêlée à de la cire d'abeille est montée sur une armature en bois. Le tout est recouvert de sang coagulé. Un orifice dans la queue amorcée joue le rôle d'anus ; il se prolonge par un conduit intérieur percé d'un trou central et terminé par une "bouche" entre les deux pattes de devant. Lors d'un sacrifice, on offre à l'animal un petit morceau de viande, puis de l'eau que l'on fait ressortir par inclinaison. Entre les deux pattes de derrière, dans le haut, une ficelle supporte cinq boulettes de terre enfilées. Cet objet était conservé dans un sanctuaire de la société initiatique, dite Kono. Long. 60 cm.

*Le Kono : "Cette fois, c'est Lutten et moi qui nous chargeons de l'opération. Mon coeur bat très fort car, depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons. De son couteau de chasse, Lutten détache le masque du costume garni de plume auquel il est relié, me le passe, pour que je l'enveloppe dans la toile que nous avons apportée, et me donne ainsi, sur ma demande - car il s'agit d'une des formes bizarres qui hier nous avait si fort intrigués - une sorte de cochon de lait, toujours en nougat brun (c'est-à-dire sang coagulé) qui pèse au moins 15 kilos et que j'emballerai avec le masque. Le tout est rapidement sorti du village et nous regagnons les voitures par les champs. Lorsque nous partons, le chef veut rendre à Lutten les 20 francs que nous lui avons donnés. Lutten les lui laisse, naturellement. Mais ça n'en est pas moins moche..."* (Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934, p. 83). Cette pièce est conservée au Musée de l'Homme sous le numéro 31-74-091 et elle a été récemment prêtée à l'exposition de New York *African Masterpieces from the Musée de l'Homme* au Center For African Art. (Cl. D. Deitabile, prêt Musée de l'Homme)

qu'administrative, fait que la subjectivité de l'ethnographe devient un des paramètres pas des moindres de l'enquête ethnographique et une des conditions de l'objectivité. Le carnet de route que Marcel Mauss conseillait de tenir au jour le jour prend, dans cette perspective, autant de valeur que la monographie finale. De sorte que la forme journal, le récit-ce qui arrive à soi devient une autre mesure de ce qui survient chez les autres ; elle devient non seulement un genre ethnologique, une façon d'écrire l'ethnographie mais, comme la monographie, une façon de la faire.

Mais si, comme nous l'avons indiqué, la mission Dakar-Djibouti s'intéressa principalement à la dimension spectaculaire (mettons) des sociétés africaines, elle fut amenée dans un même mouvement à se préoccuper de l'envers, soit de leur dimension cachée ou tenue secrète qui était parfois aussi présente, presque autant "visible" (surtout chez les Dogon) et dont on n'était pas loin de penser qu'elle orientait, expliquait, donnait sens à la première. Langue secrète et savoir ésotérique, mythologies, esprits et génies ce qui théoriquement demeurerait caché furent également des objets scientifiques de la mission Dakar-Djibouti.

De même que le corps nègre avait été perçu comme naturellement expressif et sportif, de même les spectacles nègres étaient conçus comme naturellement signifiants. Ce qui, d'une certaine façon, leur déniait tout espace de jeu (sauf peut-être chez Leiris qui, privilégiant les aspects théâtraux de la possession dans le culte des génies zâr en Ethiopie, avait mis en évidence ses composantes ludiques et dramatiques). Ils étaient désespérément *sérieux*. Prisonnier de son corps, le Noir l'était tout autant de ses croyances. Esclave de sa nature, il l'était aussi de sa culture. Le sens se trouvait en dehors de lui. Là encore il restait agi, agi par des superstitions, des croyances, des symboles qu'il ne pouvait ou ne savait pas expliciter - animé qu'il était par eux - ou dont il n'aurait pas eu conscience, ou encore dont le sens ne serait connu que d'une minorité de ses congénères. A moins qu'il ne le dissimulât volontairement...

Le spectacle ne se suffisait donc plus à lui-même. Il devenait signe, voire signal si l'on se replaçait dans la logique du fait social total : il révélait un code culturel ou plutôt annonçait qu'il y avait là code. Il renvoyait en fait à autre chose qu'à ses manifestations : une conception du monde ? Une religion ? Une mythologie ? Un système de croyances ? Bref, il semblait être la traduction ou la projection scénique d'un univers mental. Tout spec-

tacle indigène tendait, sous les yeux de l'ethnographe, à se transformer en rituel (bien que Schaeffner (1980 : 11 - 21) vît dans le rituel un pré-théâtre). Il s'agissait d'en comprendre la mise en scène, d'en dégager la symbolique, d'en rechercher les significations que l'on supposait être inscrites ou détenues par quelqu'un *quelque part*, pour ainsi dire hypostasiées, réifiées, dans des cavernes ou des bois sacrés, dans ces "zones secrètes et interdites" où elles se donneraient sinon à voir du moins à entendre... Il y avait une vérité cachée ; il y avait un sens latent que la société indigène ou quelques initiés connaissaient. Un des paradoxes méthodologiques de Griaule fut celui-ci : tout en ne devant pas se satisfaire de ce que la société lui donnait à voir, l'ethnographe pouvait se contenter de ce qu'elle lui donnait à entendre. Au commentaire exégétique indigène, dont la valeur et la véracité paraissaient être inversement proportionnelles à son accessibilité (selon l'équation: mieux il était tenu secret ou caché, plus il était fondé), était dévolu le statut de principe explicatif de l'ordre social. De sorte que -comme l'a très bien montré F. Michel-Jones (1978 :20 - 21) la description de cet ordre s'appuyait sur la transcription des fondements de la vie collective ; de sorte que son explication scientifique s'identifiait au métalangage que la société tenait sur elle-même et dont quelques initiés étaient le réceptacle. Dans cette perspective, la démarche ethnographique se bornait à rechercher puis à mettre en évidence la théorie locale à laquelle on prêtait donc une valeur explicative mais dont on évacuait par la même occasion la dimension normative ou, disons, idéologique : le savoir de quelques-uns devenait non seulement le savoir de tous mais le savoir du tout (cf. Jamin 1977). Ce qui, compte tenu du mode de transmission des connaissances dans ces sociétés là essentiellement fondé sur la tradition orale, amenait à privilégier la parole, le dire au détriment du faire (d'où le peu d'informations que nous avons, actuellement encore, sur l'organisation sociale et économique des Dogon en particulier). Et ce qui conduisait à élaborer des techniques d'enquête destinées surtout à saisir cette parole, voire à *faire parler*.

Les procédures d'investigation préconisées par Griaule laissent entrevoir une telle conception cryptologique du fait social et culturel "nègre", et viennent par ailleurs souligner la duplicité que, s'agissant de choses cachées, l'on est toujours près d'imputer à ceux qui les mettent en scène. De ce qui était caché dans les sociétés indigènes, il n'y avait qu'un pas à franchir pour qu'on pensât qu'elles voulaient le tenir caché. En somme, ces procédures s'inscrivent dans ce que j'appellerai une *problématique de l'aveu* et développent un protocole d'enquête de type judiciaire.



Que ce soit dans des articles de journaux, des interviews ou dans ses travaux scientifiques à visée méthodologique, Griaule a eu souvent recours à cette image : l'ethnographe est comme "un juge d'instruction". Dans son introduction méthodologique à la mission Dakar-Djibouti (1933 : 7 - 12), venant d'exposer la méthode de l'observation plurielle qui permet, à propos d'un même objet, de confronter les informations recueillies et de "confondre" les informateurs, il conclut : "l'examen tourne peu à peu à l'auscultation et celle-ci à la confession. Surpris d'entendre l'Européen faire allusion à des faits qu'il n'a pas décrits, qu'il a peut-être volontairement cachés, ignorant les dépositions faites par ses camarades grâce à Dieu on ne va pas au rapport de l'autre côté de la barricade, inquiet sur les conséquences d'un mensonge inutile, rassuré par ailleurs en conscience puisqu'il n'a plus l'impression de révéler mais bien celle de simplement confirmer, l'informateur donne le ban et l'arrière-ban de ses connaissances" (1933 : 11). En 1952, soit trente ans après, Griaule ne démord de cette position et recourt toujours à des métaphores du même type ("déposition", "contre-expertise", "commission rogatoire", "convocation d'informateur", etc.), ce qui permet de penser qu'elles ne sont pas de simples effets de style et que, sous sa plume, l'image a une valeur démonstrative, voire une valeur de précepte. Dans cet article intitulé "l'enquête orale en ethnologie" et publié dans la très sérieuse *Revue philosophique*, il écrit notamment : "le rôle de limier du fait social est souvent, dans ce cas, comparable à celui du détective ou du juge d'instruction. Le crime est le fait, le coupable est l'interlocuteur, les complices sont tous les hommes de la société. Cette multiplicité des responsables, l'étendue des lieux où il agissent, l'abondance des pièces à conviction facilitent apparemment l'enquête, mais la conduisent en réalité dans des labyrinthes qui sont parfois organisés. La table de travail devient le théâtre de scènes vivantes. Le chercheur, tour à tour camarade affable pour le personnage mis sur la sellette, ami distant, étranger sévère, père compatissant, mécène intéressé, auditeur apparemment distrait devant les portes ouvertes sur les mystères les plus dangereux, ami complaisant vivement attiré par le récit des ennuis familiaux les plus insipides, doit mener sans répit une lutte patiente, obstinée, pleine de souplesse et de passion maîtrisée. Le prix est fait de documents humains" (1952 : 547- 48). Le ton quelque peu ironique du passage ne doit cependant pas cacher une constante méthodologique notamment fondée sur la suspicion, et qui d'ailleurs réapparaît avec force dans les notes de cours de Griaule publiées après sa mort (1957).

La conception judiciaire de l'enquête ethnographique que Leiris (1981 : 210) n'a pas manqué de souligner : "Pourquoi l'enquête ethnographique m'a-t-elle fait penser souvent à un interrogatoire de police ?", et, plus tôt dans le livre : "Quant à moi, je continue mon travail de pion, de juge d'instruction ou de bureaucrate" (1981 : 73), cette conception donc est ici réaffirmée.

C'est que Griaule croit à la matérialité des choses cachées, à l'existence d'un savoir ésotérique et à sa positivité, à la réalité, au contenu des secrets. Il veut atteindre les "zones secrètes" des sociétés indigènes, lesquelles sont en même temps des "zones interdites", pensant qu'en elles se trouve la clé du fonctionnement et de l'ordre de ces sociétés. Pour ce faire, il s'agit de contourner sinon de briser les résistances. Et c'est bien en terme de résistance qu'est interprété leur comportement, comme si ces "zones secrètes", cette "dimension cachée", avaient une substance, constituaient le noyau dur de ces sociétés, et comme si ces sociétés avaient quelque chose à cacher mais sans qu'on sache vraiment pourquoi (à quoi peuvent donc bien servir de tels secrets ?) Bref, une résistance qui nécessite soit une "attaque frontale" de la part des enquêteurs (observation plurielle), soit une "attaque en ordre dispersé" (observation latérale) (Griaule 1957 : 19), métaphores de nature cette fois militaire, à peine moins osées que celle qui apparaissaient dans la conclusion de l'article signé par P. Rivet, P. Lester et G.H. Rivière sur le laboratoire d'anthropologie du Muséum, que j'ai citée plus haut mais que l'on peut ici rappeler : pour l'ethnologue, le terrain serait "une épreuve aussi décisive que l'est l'épreuve du feu pour le soldat" (1935 : 531). Ce qui traduisait un certain état d'esprit de l'époque, colonial certes mais aussi conquérant. Ou, plus profondément et plus généralement, un état d'esprit français comme l'avait déjà remarqué Baudelaire dans ses journaux intimes : "De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires" (*Mon coeur mis à nu*, XXXIX).

L'indigène n'est plus le sauvage ignorant et immature que les Idéologues du Consulat avaient dépeint (cf. Jamin 1979). Il devient un objet et un sujet de savoir. Mais avant tout examen, il est quasiment perçu comme un dissimulateur : il devra passer aux aveux, quand bien même faudrait-il pour cela le traquer ou le forcer. En procédant donc à "l'instruction" de sa culture, on rapportera, outre des confessions, des "dépositions" ou des "aveux", ces "pièces à conviction" que sont les objets. Tel était le paradoxe de cette ethnographie : elle ne pouvait amener l'indigène sur notre territoire et lui

donner place dans les lieux privilégiés de notre identité culturelle (musées, bibliothèques) qu'en le dénudant un peu plus, qu'en en faisant le procès ou, du moins, qu'en recourant à des méthodes qui ne reconnaissaient son "innocence" qu'après qu'il eut été déclaré suspect. Peut-être était-ce là le prix à payer pour que des sociétés jusqu'alors méprisées fussent admises à partager cette humanité dont la société occidentale se prétendait l'étalon ?

### LES OBJETS ETHNOGRAPHIQUES SONT ILS ENCORE DES CHOSES?

Pour les surréalistes, l'objet devait être *dépaysé*, c'est-à-dire sorti de son cadre habituel, employé à des usages autres que ceux auxquels il était destiné. Gageons que les surréalistes qui visitèrent le Musée d'Ethnographie du Trocadéro dans les années 20 furent sur ce point satisfaits, comblés. Fantastique magasin de bric-à-brac, selon l'expression de Rivet et Rivière, il présentait là, empoussiérés ou avariés, des objets exotiques qui, malgré les efforts d'E.T.Hamy (le fondateur en 1878 du Musée d'Ethnographie), n'avaient pour ainsi dire pas quitté leur statut d'objets de curiosité. Ils restaient bel et bien dépaysés.

A partir de 1928 - grâce à la nomination de P. Rivet à la chaire d'Anthropologie du Muséum (nomination qui eut pour principale conséquence de rattacher le Musée d'Ethnographie du Trocadéro à cette chaire dont le titulaire devenait automatiquement le directeur de ce Musée) et grâce à la venue de G.H. Rivière comme Sous-Directeur - les objets de ce musée vont connaître une tout autre carrière. Celle-ci apparemment, ira à l'encontre de la conception surréaliste puisqu'il s'agira d'y "recontextualiser" l'objet, d'y présenter en même temps que ses procédés de fabrication, ses coordonnées sociales et culturelles.

La notion de collection ethnographique qui, dès de moment-là, reçoit un statut scientifique, s'inspire du modèle naturaliste : il importe de constituer des séries organisées selon une systématique à la fois fonctionnelle et culturelle afin que s'en dégagent des types. La collection ethnographique doit être aux sciences de la culture ce qu'un herbier est aux sciences de la nature. A cet égard, l'objet ethnographique doit être "déhiérarchisé", c'est-à-dire non pas classé en fonction de sa valeur esthétique ou de sa rareté (lesquelles restent *subjectives*) mais en fonction de sa représentativité, de sa valeur de témoignage. P. Rivet (1929 : 133) écrivait que "pour l'ethnologue,

la maison du pauvre est aussi, sinon plus, précieuse à étudier que le palais du riche ; l'outil le plus humble, le plus imparfait, la poterie la plus grossière a autant, sinon plus de valeur à ses yeux que le vase le plus finement décoré, et ce n'est que *sur l'état culturel moyen* dans une région déterminée que doivent porter ses comparaisons" (souligne par moi). Marcel Mauss avait déjà noté qu'une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare, et qu'il y a autant sinon plus à apprendre dans les tas d'ordures d'une société que dans ses palais.

Au fond, l'objet ethnographique devient un témoin, une "pièce à conviction" écrivent les auteurs des *Instructions*, en d'autres termes, un échantillon de civilisation. Il est à la fois signe, reflet, spécimen. Comme la photographie (à laquelle on recourt muséographiquement pour en montrer les usages), l'objet ethnographique vient dire que *quelque chose a été*. Quelle que soit sa nature, c'est surtout sa valeur de preuve qui est d'abord considérée. Alors qu'un témoignage oral ou écrit peut omettre, se tromper ou mentir, l'objet lui ne ment pas : il constitue, notent les rédacteurs des *Instructions*, "une archive plus sûre et révélatrice que les archives écrites".

En conséquence de quoi la collection ethnographique aura ou devra avoir une fonction essentiellement documentaire, voire testimoniale, d'une manière analogue à celle que l'on accorde aux collections archéologiques ou préhistoriques. Mais il s'agira également de montrer la face cachée des objets ethnographiques, c'est-à-dire et principalement de montrer leur fabrication, leurs usages et leur symbolique. Puisque l'objet est témoin, il l'est forcément de quelque chose, notamment des cultures exotiques, "primitives", qui se voient de la sorte réhabilitées non seulement dans leur génie industriel mais dans leur système de pensée: l'objet ethnographique est véhicule en même temps que support idéologique

Preuve certes que ces sociétés ne sont pas aussi élémentaires qu'on le croyait, mais également résumé, symbole et je dirai même photographie en trois dimensions de ces sociétés.

Cette conception de l'objet ethnographique aura des effets organisationnels et épistémologiques.

Les effets organisationnels sont de trois ordres :

1/ Le musée qui rassemble les objets ethnographiques n'est plus seulement conçu comme un lieu de conservation et d'exposition : il doit être un laboratoire et un centre d'information. Tandis qu'ils réorganisent les galeries publiques du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Rivet et Rivière créent des salles de travail (qui deviendront plus tard les départements géographiques et thématiques du Musée de l'Homme), installent une bibliothèque et un atelier dit de restauration, conçoivent un système de fichier. Claude Lévi-Strauss (1958 : 415) notera que "des 1937, les bâtiments qui abritent toujours le Musée de l'Homme, à Paris, ont été consacrés pour deux tiers au travail de laboratoire et pour un tiers seulement aux galeries d'exposition. C'est cette conception, à l'époque révolutionnaire qui a permis l'association étroite entre les activités muséographiques et celles d'enseignement, illustrées par le groupement sous le même toit du Musée de l'Homme et de l'Institut d'ethnologie."

2/ Les missions ethnographiques patronnées ou organisées par le Musée sont principalement des missions de collecte visant à combler les lacunes et à constituer des séries cohérentes. Ce fut notamment le cas de la mission Dakar-Djibouti dont l'un des objectifs était d'étoffer les collections africaines du Musée d'ethnologie.

3/ Le musée, conformément à l'une des vocations des "missions" du Muséum national d'histoire naturelle, se veut un lieu d'enseignement mais qui, sous l'impulsion de Rivet, prendra une "dimension populaire" dans le but, explicite, de combattre les idéologies racistes. Ouverture tardive, conférence, expositions sont certes la organisées pour "éduquer" mais aussi et surtout pour montrer que les sociétés exotiques ont droit à cette dignité que l'exposition coloniale de 1931 leur avait entre autres refusée en n'exposant d'elles que le côté pittoresque. Le musée est au service d'une idéologie : celle qui, avec les surréalistes déjà, affirmait que le phénomène de civilisation est pluriel et que les valeurs sociales, morales, religieuses sont relatives. Non seulement en fait mais en raison, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro proclame le droit à la différence.

Les effets épistémologiques sont de quatre ordres :

1/ L'ethnographie, définie dans un premier temps comme une entreprise de collecte d'objets, se trouve réduite à l'étude des cultures matérielles, du

moins est-ce une conception que l'on retrouve souvent exposée dans les articles que Rivet et Rivière publièrent soit dans *Documents*, soit dans le *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*.

2/ Cette notion d'objet ethnographique, telle qu'elle a été définie au tout début des années trente, a en fait débouché sur une tautologie, autrement dit sur un vice logique où l'objet se trouva littéralement transpercé par les mots qui venaient l'authentifier, le certifier, tantôt ne disant rien de plus que ce qu'il représentait, tantôt au contraire disant ce que d'emblée il ne représentait pas. De sorte que, faute d'avoir trouvé des représentations ou des figurations naturalistes dans les arts dits primitifs, les statues ne purent être que d'ancêtres ou bien, comme si la chose pouvait tromper le regard et vicier sa compréhension, celle-ci fut définie d'une manière parfois très naturaliste au risque du pléonasmisme et au point que des statues devinrent anthropomorphes ou androgynes, des masques zoomorphes ou anthropomorphes, et, sur un tout autre registre : des pierres peintes, des fétiches rituels ou des amulettes de protection...

A chaque définition, sur chaque étiquette et dans chaque fichier s'exprimaient ainsi par cette redondance qui devait les conjurer le doute ou la méfiance sinon la suspicion dans lesquels on tenait l'objet ethnographique comme si on voulait, là, effacer le fait qu'il avait été pendant longtemps rien d'autre qu'un objet de curiosité. Si bien que l'objet ethnographique ne fut bientôt plus rien d'autre que les mots qui le désignaient, ce qui certes n'alla pas sans provoquer des querelles de mots, ne serait-ce que celles qui ont eu lieu à propos des catégories fétiches, poupées, génies, statues d'ancêtres et autres statuettes de divination...

Attitude pour le moins paradoxale si l'on songe qu'en même temps était affirmée (j'y insiste) la qualité de *preuve*, *d'archive matérielle*, *de pièce à conviction*, *de témoin*, dévolue à l'objet ethnographique, autant de métaphores utilisées par les fondateurs du Musée de l'Homme et encore usitées de nos jours. Outre le fait qu'elles indiquaient pour poursuivre dans ce registre métaphorique qu'un procès était intenté à l'objet ethnographique, elles signifiaient également que l'objet ne pouvait être que *produit* (au sens où l'on produit une preuve ou une pièce à conviction) ou *cité* (comme on cite un témoin), c'est-à-dire venait à l'appui de ... Il était pris malgré lui dans cette alternative judiciaire et au fond éthique : à charge ou à décharge, objet, si je puis dire, d'un réquisitoire ou d'un plaidoyer.

Dans un premier temps et de ce côté-ci des océans, il relèvera du plaidoyer puisqu'en somme les fondateurs du Musée de l'Homme auront à cœur de prouver en collectant, conservant et exposant les témoins matériels de sociétés jusqu'alors considérées comme primitives et sauvages, que leurs productions sont donc dignes de figurer dans un Musée au même titre que les antiquités égyptiennes ou gréco-romaines et qu'à ce titre elles font partie du patrimoine de l'humanité. Il s'agissait de les réhabiliter.

De l'autre côté des océans, sur le terrain même, l'objet prendra une valeur documentaire et si j'ose dire "illustrative" dans la mesure où il sera conçu comme un reflet ou plus précisément comme une condensation, comme une cristallisation des représentations collectives, en fin de compte comme une sorte d'*idéogramme matériel*. Support d'un texte local, là aussi pris dans les mots qui viennent le signifier et qui, par conséquent, viennent le fabriquer et le mouvoir.

Cette conception documentaire et à vrai dire fonctionnaliste aura deux conséquences principales :

a) La première, et de loin la plus importante, est d'ordre méthodologique. Puisque l'objet ethnographique est défini comme un témoin, il s'agit bien entendu de savoir de quoi et pour quoi sinon pour qui il témoigne. L'enquête aura pour objectif, si l'on reprend la métaphore judiciaire de l'*instruire*, c'est-à-dire d'établir en premier lieu son identité et son curriculum vitae : *comment ça s'appelle, à quoi ça sert, comment ça marche* ; puis à partir des commentaires locaux recueillis à son propos, *de voir ce qu'il a à dire, ce qu'il veut dire* ou d'une façon sans doute plus juste *ce qu'on veut lui faire dire*. C'est dans cette perspective que seront conçues les fiches descriptives, dont le modèle est proposé dans les *Instructions sommaires*...

Si cette démarche d'un empirisme radical a donné un statut plus sûr et plus précis à l'objet ethnographique dans la mesure où elle lui restituait ses coordonnées sociales, économiques, symboliques, et n'en faisait donc plus un simple objet de curiosité ou de contemplation ; si, de ce fait, elle lui a garanti une certaine crédibilité face à une civilisation occidentale qui percevait encore en lui quelque chose de primitif, de grossier, de sauvage, de brut, en un mot de *nègre*, cette démarche l'a en même temps enfermé dans son *empirie*, dans une perspective plus exégétique qu'analytique, plus

fonctionnelle que structurale, et ce parce qu'elle n'a pas su ou pu se poser à son sujet la bonne question qui aurait dû être en même temps la plus évidente, à savoir : *comment c'est fait*, autrement dit quelle forme ça a. Je m'explique :

Etudier les processus de fabrication, observer ou relever les usages, noter les représentations et les significations comme cela fut réalisé lors des premières entreprises de collecte plus ou moins systématiques, plus ou moins méthodiques est certes une étape nécessaire dans la saisie de l'objet, mais elle ne peut être considérée comme suffisante. A s'en contenter comme on le fit, on risque fort, le risque fut pris de rester à un niveau descriptif et interprétatif. On risque fort de privilégier l'apparence (niveau descriptif) et disons le fond (niveau interprétatif) au détriment de la forme ou, plus précisément, de la structure (qui serait le niveau proprement analytique). Je dirais même qu'au bout du compte le contenant risque fort d'être absorbé par le contenu, la chose de se dissoudre dans les mots... A inventorier pour une même population les contenus c'est à dire les significations qui, au fil des ans et des enquêtes, ont été donnés pour un même contenant pour une même forme d'objet, on s'aperçoit vite que ceux-ci varient non seulement en fonction de la qualité de l'information recueillie sur le terrain mais des modes intellectuelles, voire des idéologies de sorte que le contenu semble tout extérieur au contenant qui, lui, n'a pas ou peu varié et qui, à la limite, se retrouve vide de contenus puisqu'il tend à tous les accepter !

Avec cette démarche, la saisie, la signification d'un objet a toutes les chances d'être asymptotique car son sens ultime dépendra de la connaissance de son contexte de performance (n'oublions pas qu'il est censé en témoigner comme il est censé le refléter), autrement dit d'une sorte de *totalisation* de l'objet, laquelle n'est concevable à terme qu'au prix d'une méthode d'observation elle-même totalisante (n'a-t-on rien laissé de côté ?) mais singulièrement aléatoire s'agissant surtout de choses humaines ? Cette totalisation, à la limite ne pourrait s'entreprendre qu'à la condition d'un devenir-indigène de l'ethnographe ou d'un devenir-ethnographe de l'indigène ! Faute que cela puisse en temps ordinaire se produire, on recueillera des commentaires sur l'objet auprès d'informateurs privilégiés selon l'idée que les hommes les fabriquant, les utilisant et les signifiant, en valent chacun au moins deux mais tout en oubliant cette autre idée que rapporte le sens commun : les cordonniers sont souvent les plus mal chaussés ! Puis, de ces commentaires, on fera l'exégèse qui tiendra lieu



d'analyse.

Dans cette perspective, le travail sur les collections n'a de sens que par rapport au terrain dont l'objet constitue bel et bien *le prétexte* : il y introduit, il en témoigne, il l'illustre. Cette conception documentaire de l'objet renvoie à une conception idéaliste des faits sociaux et de culture : des représentations, des idées naissent des objets à cause (je cite Rivet) "de ce besoin qui a toujours poussé les hommes à matérialiser en quelque sorte leurs coutumes par un ou plusieurs objets" (Note du 14 décembre 1931, Archives du Musée de l'Homme).

L'objet n'est pas seulement prisonnier de ce besoin, il l'est également des mots qui le décrivent (avec les inconvénients de la tautologie) ou qui l'interprètent (avec les inconvénients de la glose). Dès lors, il devient si j'ose dire doublement ethnographique car doublement particulier : par sa provenance et par sa "restitution". La fonction de trace, de reflet, de témoin qu'on lui accorde empêche qu'on se pose à son propos la question du style (j'y reviendrai tout à l'heure) comme elle empêche qu'on se pose la question de ce qu'il ne représente pas. Claude Lévi-Strauss concluait ainsi son ouvrage sur *La voie des masques* (1979) : "il serait (...) illusoire de s'imaginer, comme tant d'ethnologues et d'historiens de l'art le font encore aujourd'hui, qu'un masque et, de façon plus générale, une sculpture ou un tableau, puissent être interprétés chacun pour son compte, par ce qu'ils représentent ou par l'usage esthétique ou rituel auquel on les destine. Nous avons vu, ajoute Lévi-Strauss, qu'au contraire, un masque n'existe pas en soi; il suppose, toujours présents à ses côtés, d'autres masques réels ou possibles qu'on aurait pu choisir pour les lui substituer. En discutant un problème particulier, nous espérons avoir montré qu'un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est à dire choisi de ne pas représenter. Comme un mythe, un masque nie autant qu'il affirme ; il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut."

Cette remarque de Lévi-Strauss me semble importante tant du point de vue théorique que du point de vue méthodologique. Elle suggère en effet que l'objet dit ethnographique doit être défonctionnalisé, c'est à dire déconnecté du champ des représentations collectives avec lequel, certes, il entretient des relations mais qui ne sont pas nécessairement de type causal. Il n'en est pas simplement la transcription, a fortiori il n'en est pas la traduction.

C'est que l'objet - telle est du moins mon hypothèse - obéit à des règles de composition qui dépendent autant sinon plus de contraintes de forme je dirai de syntaxe que de contrainte de sens je dirai de lexique. En d'autres termes, sa forme, sa structure peut très bien n'avoir rien à faire avec son usage ou avec ce qu'il est censé représenter. Mon expérience des sociétés africaines, en particulier de la société sénoufo du nord de la Côte d'Ivoire, m'a permis de constater à propos des masques notamment qu'une forme n'est pas toujours porteuse d'un seul et même sens et qu'une représentation peut admettre plusieurs supports, donc plusieurs formes (Jamin 1979).

L'erreur des fondateurs du Musée de l'Homme et des premiers collecteurs d'objets dits ethnographiques est au fond d'avoir - sous prétexte de donner à l'objet plus de scientificité - réintroduit une sorte de "naturalisme" que les découvreurs de l'art nègre, au début de ce siècle, avaient à juste titre dénié à ces objets : un *naturalisme* qui, en l'occurrence, se nomme culturalisme. Les objets primitifs n'imitent certes pas la nature, mais ils imiteraient la culture dont ils sont le produit et dont ils ne peuvent être, dans ces conditions, que la paraphase ! On a eu trop tendance à confondre le représentant avec le représenté, le signifiant avec le signifié, l'image avec l'idée. Si bien que l'artiste ou l'artisan mettons africain ne put être considéré que comme un médium et les formes qu'il produit que comme des stéréotypes qui tinrent lieu de style...

Qu'à travers l'objet dit primitif se posent et tentent de se résoudre des problèmes de représentation n'implique pas pour autant qu'il ne soit que la traduction, que le reflet des représentations collectives. Car une représentation peut être aussi une transformation, une déformation. Si l'on admet et constate que les objets "primitifs" en l'occurrence "nègres" n'imitent pas la nature, qu'ils la transforment, la déforment ou à tout le moins la modifient, rien n'interdit de penser qu'ils déforment, transforment, modifient la culture ou certaines représentations, en jouant avec les formes comme on joue avec les mots. La provocation, la dérision, les rapprochements incongrus ne sont pas le privilège des dadaïstes et des surréalistes. Bon nombre d'objets dits primitifs témoignent si j'ose dire d'insolences et d'agressions plastiques analogues. C'est ainsi (un exemple entre autres) que chez les Sénoufo de Côte d'Ivoire, des sociétés de masques aussi secrètes que l'institution initiatique officielle, le *poro*, s'ingénient à parodier le matériel liturgique de celle-ci (Jamin 1979). Lorsqu'on sait par ailleurs que les producteurs de ces objets les uns sérieux ou disons officiels, les autres parodiques, appartiennent à un seul et même groupe, les

forgerons, sont parfois un seul et même homme, et qu'en plus ces producteurs se trouvent, de par leur statut (souvent castés) mis à l'écart ou situés à la périphérie des valeurs centrales de la société, cela ne laisse pas de nous surprendre et devrait de toute évidence nous faire réviser nos idées sur cette soi-disante aliénation des productions de formes aux productions de significations.

Bref, et pour en finir avec cette notion objet témoin dont j'ai tenté de montrer qu'elle conduisait à une impasse théorique, je proposerai de revenir à cette question posée plus haut, question dont l'évidence même ne doit pas cacher la complexité de sa réponse et de l'approche qu'elle induit pour y répondre : *Comment c'est fait ?* Que l'on envisage un instant, fût-ce pour mesurer l'importance de cette question, *l'opus magnum* de M. Griaule *Masques dogons* (1938), qui, tout au long de ses 900 pages, ne dit mot de cette cavité rectangulaire sculptée en lieu et place des yeux et des joues sur le masque *walu*, laquelle par transformation, se retrouve sur d'autres masques, plus ou moins accusée ou parfois inversée comme sur le masque *kanaga*. Griaule certes nous retrace la généalogie des masques, établit, si j'ose dire leur philologie et leur lexique mais curieusement n'étudie pas ce qu'ils sont, comment ils sont faits, c'est-à-dire quelles formes ils ont.

En proposant d'étudier *comment c'est fait*, il ne s'agit pas de revenir à une quelconque analyse morphologique laquelle le plus souvent n'a d'analyse que le nom dans la mesure où elle se contente généralement de *décrire*, il s'agit plutôt d'appréhender ce que j'appellerai *le ou les codes plastiques* d'une société à partir d'une recherche des formes de base, des *unités plastiques* que, sacrifiant à la terminologie contemporaine, je pourrais définir comme des *plastèmes*. Comparé au matériel empirique recueilli ou inventorié, ce type d'analyse devrait faire apparaître les choix effectivement réalisés et par conséquent les exclusions, tout comme les transformations et les emprunts. Je ne cache pas les difficultés et l'ambition d'un tel programme que l'on peut qualifier de structuraliste, mais il suppose au moins ceci qui l'est moins et qui me paraît être en tout cas l'objectif et la fonction d'un Musée d'ethnographie : à savoir que, comme les mythes auxquels Claude Lévi-Strauss a magistralement appliqué ce principe de méthode, *les objets doivent se penser entre eux*, ce qui suppose également que *les objets naissent des objets*, et non pas seulement se penser à partir de leurs usages ou de ce qu'ils sont censés représenter. C'est à cette condition, me semble-t-il, que des études comparatives pourront être menées tant à l'intérieur d'une

société qu'entre des sociétés, que les problèmes du style et des emprunts pourront être résolus ou à tout le moins sérieusement envisagés, qu'enfin la question du sens par rapport à la forme et de son degré d'incertitude pourra être précisé. C'est à cette condition également que seront mises en évidence des formes élémentaires sur lesquelles l'ethnologue, du fait de leur invariance supposée, ne peut que concentrer son attention.

*Penser les objets entre eux* ne va pas, comme d'ailleurs l'avaient pressenti les dadaïstes et les surréalistes (et avant eux Lichtenberg), sans opérer des rapprochements, sans tenter des combinaisons aussi incongrues qu'insolites, lesquels sont au domaine plastique ce que le mot d'esprit ou le calembour

est au langage : la mise en évidence d'un rapport et, par ce fait, la révélation

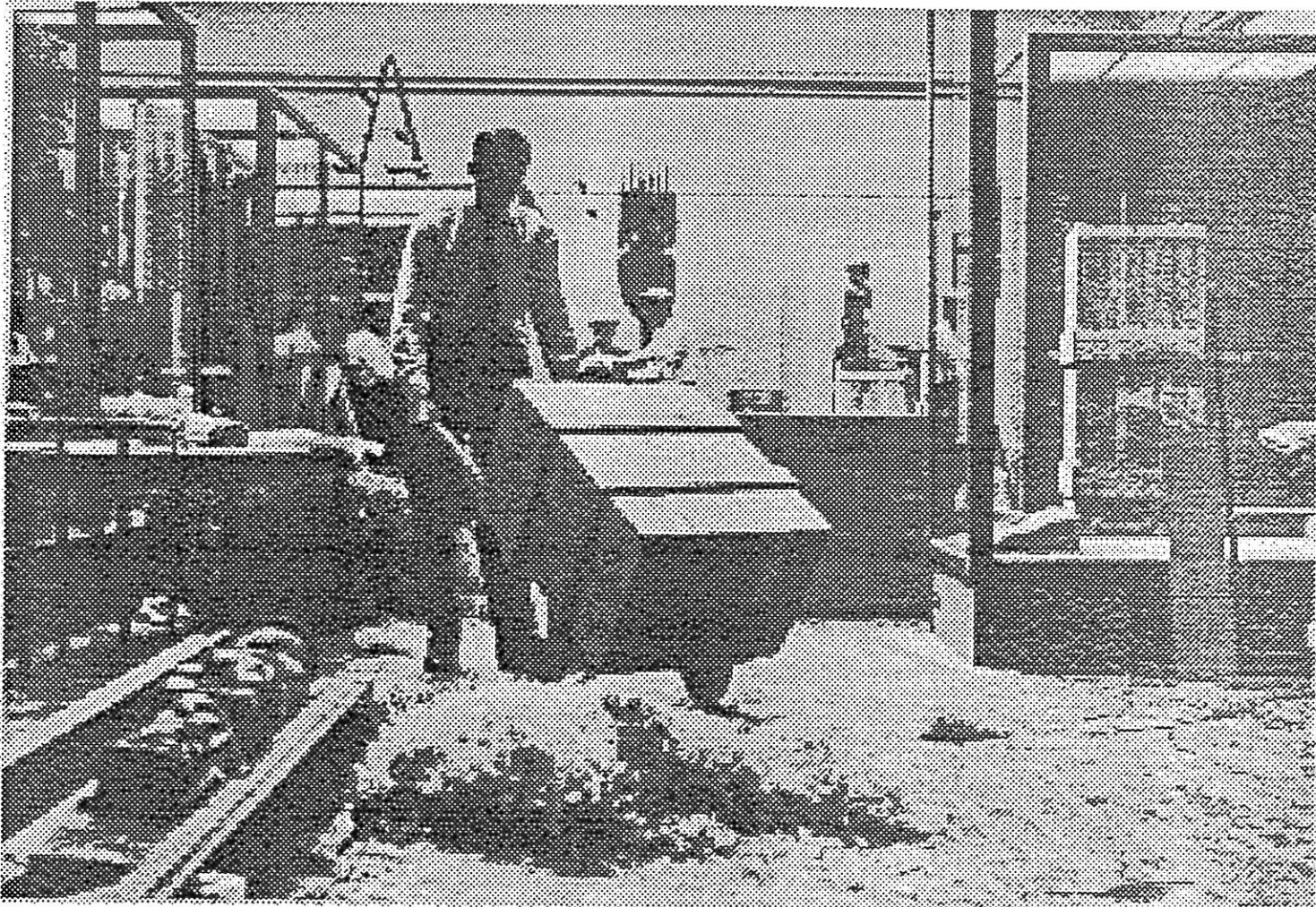


Photo 12

Déménagement de la salle d'Océanie du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, le 6 septembre 1935. La légende dit: "G.H. Rivière fait semblant de transporter une caisse" (Cl.X. prêt du Musée de l'Homme)

d'une combinatoire qui se trouve être à la base de la création, qu'elle soit poétique ou plastique on associe ou oppose des mots comme on associe ou oppose des couleurs et des formes. Ne serait-ce que parce que ces rapprochements, ces contrastes, ces oppositions ou des transformations créent souvent du non-sens (pensons par exemple à cet objet transformé que créa Man Ray : une semelle de fer à repasser pourvue de clous, et qu'il appela cadeau, auquel, vingt ans plus tard, répliqua de Vries en collant les clous non plus sur la semelle mais sur la poignée), ils défonctionnalisent l'objet et le déconnectent de ses représentations ; ils manifestent sa forme, sa matérialité, et, au fond, sa structure, tout comme le jeu de mot ou le calembour, n'utilisant bien souvent que l'image acoustique des mots leur signifiant manifeste la structure... phonétique du langage, sa combinatoire, et laisse flotter le signifié...

b) J'envisagerai à présent la seconde conséquence que j'ai annoncée tout à l'heure et qui, cette fois, sera plus concrète parce que d'ordre muséologique. Revenons au Musée de l'Homme. Un Musée, comme celui là, qui ne montre qu'un tiers à peine de ses collections, qu'est-il ?

La réponse est contenue dans le programme que, dès 1928, Paul Rivet et Georges-Henri Rivière fixent au Musée d'ethnographie : collecter et rassembler des objets non pour les exhiber comme curiosités ou, dans le meilleur des cas, comme oeuvres d'art - ce qu'aurait pu être le propos de leurs prédécesseurs - mais pour les constituer en objets de savoir. Si bien que les collections et les objets qu'elles contiennent sont d'emblée considérées, selon l'expression consacrée, comme *des pièces à l'étude*. Un Musée d'ethnographie est donc autant sinon plus défini par ses réserves que par ses galeries publiques, celles-là devant en toute logique structurer celles-ci ; il est donc, si l'on me passe l'expression, autant sinon plus un conservatoire qu'un présentoir. L'idée d'un Musée-laboratoire, telle qu'on la trouve réalisée dans des institutions comme le Palais de la Découverte ou le Conservatoire National des Arts et Métiers, est donc posée en même temps qu'est donnée à l'objet une certaine positivité et je dirai même une positivité par excès puisqu'il devient un témoin, autrement dit un échantillon, voire un spécimen de civilisation, autrement dit encore un étalon culturel, suivant un modèle qui s'inspire à la fois des sciences de la nature (par exemple l'herbier en botanique : n'oublions pas que le Musée d'ethnographie du Trocadéro qui deviendra le Musée de l'Homme est rattaché depuis sa fondation au Muséum National d'Histoire Naturelle) et de l'archéologie : il s'agit de

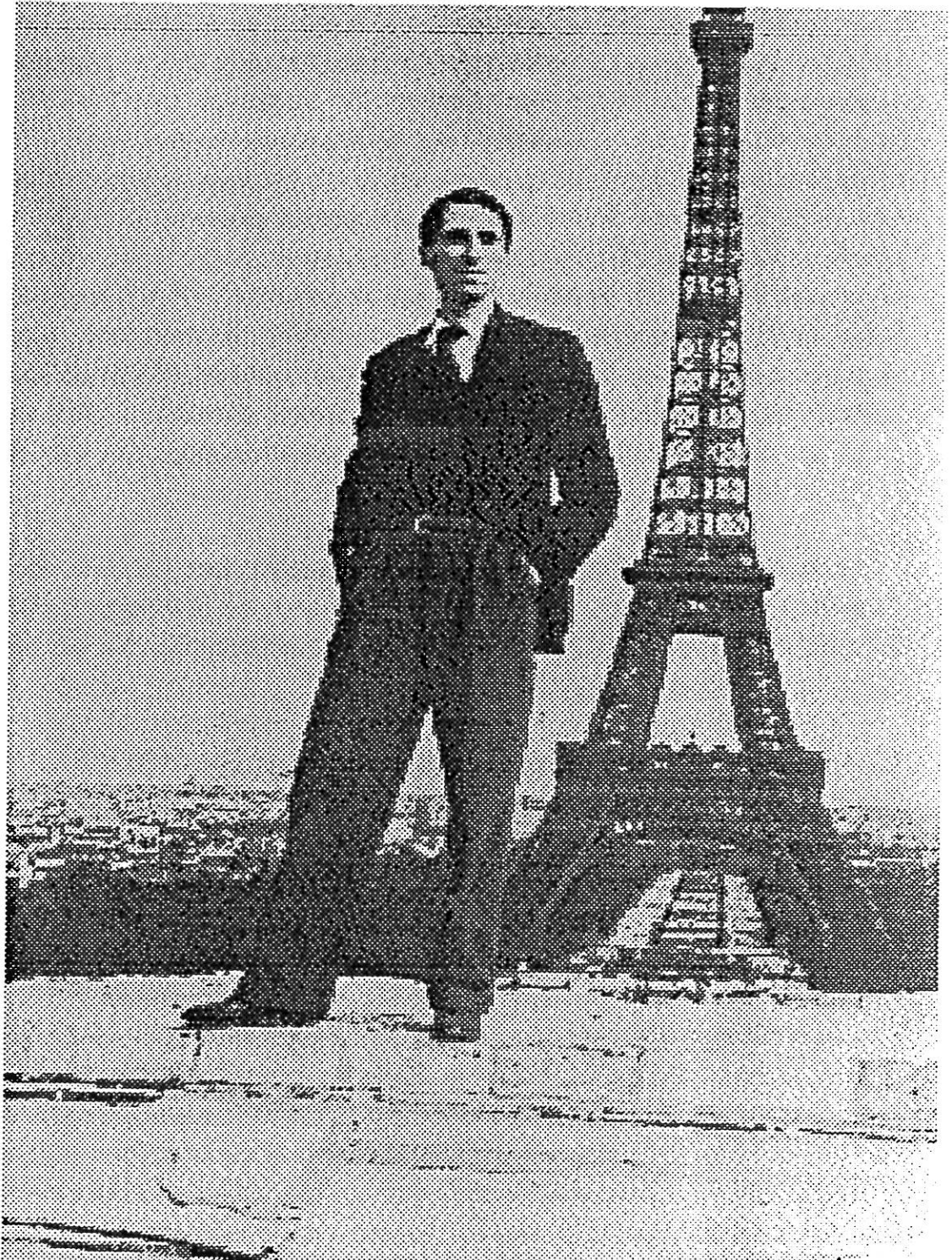


Photo 13

G-H. Rivière sur les terrasses du Musée de l'Homme en construction, 1936-1937 (Cl.H. Lehmann, prêt du Musée de l'Homme); En 1889, Armand Landrin assistant de E-T Hamy, directeur et fondateur du Trocadéro écrivait: "Paris n'est pas seulement la tête, la capitale intellectuelle, artistique et politique de la France, c'en est aussi la synthèse.. Son foyer attire l'élite des citoyens de chaque province et sa population, où l'élément autochtone ne constitue qu'une faible part, comprend des enfants de tous les départements qui unissent dans un même amour de leur cité d'adoption et de leur pays d'origine aimant à retrouver dans ce Paris dont ils sont fiers, quelques images du village dont ils conservent un souvenir attendri .*Projet de Musée des Provinces de France*, document manuscrit conservé à la bibliothèque du Musée de l'Homme.



Photo 14

Gondar (Ethiopie), 13 juillet 1932. Crucifixion par Gaston-Louis Roux (Photo Mission Dakar-Djibouti, prêt du Musée de l'Homme, Paris).

mettre au jour les caractéristiques d'une culture à partir de ses productions matérielles dont Rivet et Rivière disent qu'elles constituent des archives autonomes et plus sûres que les archives orales ou écrites : l'objet ne peut ni mentir ni se tromper.

Si, en 1928, Rivet change l'intitulé de la chaire du Muséum dont il hérite celle-ci étant jusqu'alors dite d'anthropologie et l'appelle : ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles, c'est en fait, comme Lévi-Strauss l'a noté, la notion de fossile qui importe, et la notion d'exotisme comme celle de populaire se trouve, là, débordée par celle d'archaïsme.

Au niveau muséologique, l'idée d'objet-témoin implique que les objets soient en relation d'équipollence, c'est à dire qu'une cuiller ou un appareil à clyster baoulé (mettons) à la même valeur représentative qu'un masque ou une statue baoulé. De sorte que, dans les vitrines d'exposition dites ethnogéographiques ou analytiques, ces objets seront présentés sur un même plan muséographique. Si la base d'organisation des collections d'objets ethnographiques est avant tout typologique dans les réserves (mais d'une typologie lâche, empirique pour ne pas dire prosaïque : le manque de place nécessite que les vanneries soient rangées d'un côté, les statues de l'autre), elle est géographique, régionale et pour tout dire ethnique dans les galeries publiques. Comme si, là encore, et malgré ce passage obligé dans les réserves où il devrait être, où il aurait pu être étudié suivant une démarche proche de celle que préconisait Durkheim pour qui, je cite : "penser conceptuellement, ce n'est pas simplement isoler et grouper ensemble les caractères communs à un certain nombre d'objets ; c'est subsumer le variable sous le permanent" , comme si par conséquent il n'avait pas été intellectuellement possible (alors qu'on s'était donné les formes institutionnelles qui l'eussent permis) de concevoir l'objet ethnographique autrement que comme un objet-reflet. Dans les premières vitrines installées par Rivet et Rivière, apparaîtront même à côté des données culturelles que sont les objets des données anthropologiques, voire anthropométriques qui tenderont à dresser un bilan raciologique des populations concernées. Insidieusement (mais cela fut-il si insidieux que cela ?), les caractéristiques anatomiques seront mises en parallèle sinon en relation avec les productions culturelles : les crânes, disons autres témoins mais cette fois de "races", avaient naturellement leur place auprès des masques...



En vérité, cette construction de l'objet ethnographique en objet-témoin, conduira à un autre paradoxe : si l'objet ethnographique est, par définition, considéré comme un objet d'origine artisanale, il se voit en même temps traité comme un objet de série et, en fait, comme un objet *manufacturé*, mais *manufacturé* par le système culturel qui le produit et dont il témoigne ! L'organisation des galeries publiques en est du reste une illustration : d'un côté les vitrines dites ethnogéographiques ou par pays, voire par ethnie sont exposés les objets ; de l'autre les vitrines dites synthétiques qui illustrent certaines institutions sociales (initiation, pratiques magiques, sociétés secrètes, royauté, etc.) au moyen d'objets prélevés dans le même stock qui sert à organiser les premières. Par ce mode de présentation, ces objets ont tendance (C.Q.F.D.) à devenir des étalons qui, certes, permettent d'établir des comparaisons inter culturelles mais qui, de par leur statut de reflet, éliminent toute prise en considération des variantes internes (dans la mesure où la variante est d'abord conçue comme une duplication), n'envisagent pas la question du style ou s'ils le font c'est en le réduisant à une *essence culturelle*.

Dans ces conditions, la collecte d'objets ethnographiques ne peut, on l'a deviné, se contenter du singulier, il lui faut recueillir plusieurs objets d'un même type ; et elle doit se débarrasser de deux préjugés : le préjugé esthétique et le préjugé de rareté. Tout est digne d'intérêt car tout *témoigne*.

En organisant la collection ethnographique sur la base de l'équivalence représentative des éléments qui la composent c'est-à-dire qu'une serrure dogon avait la même valeur de témoignage qu'un masque ou une statue, les fondateurs du Musée de l'Homme rejoignent d'une certaine manière la perspective surréaliste ou même Dada qui n'aurait certes pas hésité à mettre une casserole à côté d'un Rembrandt. Marcel Duchamp ne disait-il pas que le meilleur usage qu'on puisse faire d'un Rembrandt était de s'en servir comme d'une planche à repasser ! Ils la rejoignent également en faisant rentrer dans un musée les objets qui semblaient ne devoir pas s'y trouver, car somme toute, exposer des objets usuels quotidiens (serrures, portes, houes,alebasse, paniers, jarres...), n'était-ce pas pervertir voire subvertir l'image classique du musée : lieu où se conservent les trésors d'une culture ? Mais cela qui chez nous avait une dimension subversive et contestataire dans la mesure où l'objet d'art, ainsi ponctué d'objets quotidiens, ou transformé en "ready-made", se voyait démystifié, désacralisé, cela donc ne risquait-il pas à propos d'autres cultures de prendre un aspect réducteur et

pour tout dire insultant ? Inévitablement, la mise en scène muséographique de ces cultures avait souvent tendance à les présenter comme indifférenciées. Dans ces cultures ainsi mises à plat, bien qu'on eût voulu les mettre en relief, la question de l'esthétisme était évacuée : ou bien tout en elles l'était, ou bien rien en elles ne l'était. Les deux positions ont été soutenues. La seconde bien sûr, mais la première également, conduisirent en fait à dénier aux sociétés "primitives" la capacité de créer un art et d'avoir, disons, des objets d'art et des artistes autonomes. En 1931, G-H.Rivière (1931 : 82) avançait que "dans les sociétés primitives, le sentiment esthétique, loin de s'accumuler dans des objets spécialisés, circule dans les institutions, dans les métiers, dans les croyances, comme le sang de nos veines dans tous les points de notre "corps" (cette dernière métaphore renvoyant à la représentation naturaliste qui avait déjà fait du rythme, de la danse, du spectacle et à présent du sentiment esthétique des données presque biologiques de l'homme noir). La réaction contre la vogue de l'art dit nègre mais aussi et surtout le souci de "contextualiser" chaque objet collecte, amenèrent donc Rivet et Rivière - celui-ci principalement dans l'article cité plus haut - à contester que les sociétés "primitives" eussent un art. Si art il y avait, c'est nous ou notre ignorance qui l'y mettions, puisque tout objet perçu ici comme artistique était là-bas traversé par des croyances et était produit en vue de remplir une fonction symbolique ou rituelle. De sorte que les statues ne purent être que d'ancêtre... Ce qui fut appelé art nègre au moment des cubistes et des surréalistes ne désignait que la façon dont les "nègres" avaient outillé les dieux et les démons. Le contre-esthétisme délibérément affiché par les fondateurs du Musée de l'Homme aboutissait en définitive à technologiser la dimension culturelle et à proposer de ces cultures exotiques une image mécanique, fonctionnaliste : chaque objet remplit un rôle non seulement technique mais religieux ; il est le rouage visible des forces invisibles qui le conçoivent ou pour lesquelles il est conçu, qui le meuvent ou pour lesquelles il est mû. Contre-esthétisme évident, muséographiquement traduit : objets rituels, outils, ustensiles, armes,... sont, dans les sections ethnographiques des galeries publiques du musée presque placés sur un même plan, suivant en cela une idée directrice rappelée par G-H.Rivière (1931 : 82) : "Dans les civilisations qui nous occupent, *tout se tient, tout dépend de tout*, comme l'écrit notre collaborateur Jacques Soustelle : moeurs, techniques, croyances sont étroitement solidaires et un réseau de prescriptions et d'interdits enveloppe l'individu, le fixe ou le soustrait à son clan, l'asservit à son totem." Ces objets ont la même valeur représentative ; ils sont au même titre des "pièces

à conviction". Contre-esthétisme qui rend d'autant plus paradoxale la stance de Paul Valéry apposée en lettres dorées sur le fronton du Musée de l'Homme : "Choses rares ou choses belles ici savamment assemblées instruisent l'oeil à regarder comme jamais encore vues toutes choses qui sont au monde."

Il y a au fond une volonté de "démocratiser" - si j'ose dire - l'enquête et la collecte ethnographiques, démocratisation qui va de pair avec ce contre-esthétisme ouvertement affiché par Rivet et Rivière (contre-esthétisme que l'on peut interpréter comme une réaction contre la vogue de l'art dit nègre des années 10). Or, ce contre-esthétisme et cette démocratisation auront des effets pervers qui, au bout du compte, viendront justifier la stance de Paul Valéry. Voilà qui soulève un autre paradoxe, déjà signalé par Robert Goldwater (1967). Celui-ci avait observé qu'au fur et à mesure que se mettait en place une muséographie scientifique et que se rationalisait la collecte des objets ethnographiques qu'ils fussent populaires ou primitifs, d'origine exotique ou européenne la qualité esthétique, la pureté stylistique des pièces rapportées et présentées s'améliorait très nettement, de même qu'augmentait le nombre de pièces relevant de ce que l'on peut considérer comme du domaine de l'art (masques, statues, etc.) . Ce qui certes allait à l'encontre des objectifs de Rivet et Rivière qui cherchaient plutôt à faire ressortir les significations au détriment des formes et qui entendaient par là donner à l'objet une positivité non dépourvue de puritanisme : l'objet devait moins plaire que renseigner !

Je n'ouvrirai pas un débat sur ce problème de l'esthétique ni sur cette question de la pureté stylistique (dont le rejet affiché par Rivet et Rivière s'inscrivait -j'y insiste à nouveau dans une perspective positiviste et, au fond, fonctionnaliste), mais je pense que l'on peut, à propos de cette observation de Goldwater, vérifiée depuis, formuler deux hypothèses qui, du reste, découlent du nouveau statut épistémologique accordé à l'objet ethnographique :

Premier point : il est possible que les premiers collecteurs guidés par les conseils de Mauss et Rivet n'aient en fait tenu aucun compte de leurs préceptes et aient en réalité préféré fouiller dans les palais d'une société ce qui est plus agréable que dans ses poubelles. Reste que ce serait là leur faire un procès d'intention...

Deuxième point : il est probable que ces collecteurs aient voulu recueillir conformément à cette perspective positiviste et fonctionnaliste les objets jugés les plus représentatifs de la culture ou de la région étudiée, expérimentant donc cette idée d'objet-témoin, d'objet-échantillon de civilisation ; et qu'ils aient cherché à collecter les signes matériels les plus denses en même temps que les plus "primitifs" (au sens d'élémentaire) d'une identité régionale ou ethnique. Hypothèse en partie vérifiée par le travail de Griaule et de ses compagnons de la mission Dakar-Djibouti, chez les Dogon notamment dont, encore maintenant, on ne sait à peu près rien sur l'organisation de leur vie sociale et économique, et dont on attendait plus de sens et de vérité dans ce qu'ils cachaient que dans ce qu'ils montraient : la structure de leur habitat, leur géographie rituelle avec ses grottes et ses cavernes constituait de fait une allégorie de l'enquête et de la collecte ethnographiques... Hypothèse également vérifiée par l'idée que, en 1936, Rivière se fait du futur Musée des Arts et Traditions populaires. Il distingue quatre stades dans l'évolution d'un musée : un stade d'accumulation, un stade de rassemblement, un stade de sélection (sélection des plus beaux spécimens s'il s'agit d'un musée d'art, sélection des types s'il s'agit d'un musée de science) et un stade de synthèse qui comprend des spécimens ultra-sélectionnés, note-t-il, accompagnés d'une documentation photographique et graphique. Or, c'est ce stade que, selon lui, le futur musée des Arts et Traditions populaires doit atteindre d'emblée par suite, ajoute-t-il, du très grand nombre et de la proximité des musées régionaux de folklore qui, pour la plupart, sont au stade de rassemblement. En d'autres termes, et de même que Armand Landrin (le sous-directeur d'E.T. Hamy, fondateur et premier directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro) voyait en Paris une synthèse politique, intellectuelle et artistique de la France une ville qui drainait l'élite intellectuelle des départements Rivière conçoit le Musée des Arts et Traditions populaires comme une synthèse qui, par conséquent, ne peut que drainer "l'élite" des objets populaires, mais une élite par défaut en ce sens qu'en eux doit apparaître ce qu'il y a de plus traditionnel et, à la limite, ce qu'il y a de plus archaïque. Nous retrouvons, là, cette idée du *fossile*.

Cette conception de l'objet ethnographique, le fait même de le considérer comme *ethnographique* - c'est-à-dire et avant tout comme *particulier*, comme *particularisé* - témoigne d'une confusion entre objet réel et objet de connaissance, confusion que du reste tout musée d'ethnographie est amené à commettre un jour ou l'autre puisque ses modes de présentation et de

conservation procèdent presque toujours d'une démarche, je dirai, métonymique : prendre la partie pour le tout, donner la partie pour le tout. Cela est d'autant plus net lorsque cette partie les objets sont considérés comme des reflets et sont censés pouvoir témoigner du tout.

Les présupposés théoriques de cette démarche sont rechercher d'une part dans le positivisme sociologique durkheimien : si les faits sociaux sont des choses, les faits de culture, eux, seraient des objets ; ils deviendraient en somme des *précipités* de culture et en eux la culture indigène serait comme condensée. On part de l'idée, exprimée dans les Instructions avec force, selon laquelle tous les phénomènes de la vie collective sont susceptibles de se traduire par des objets donnés.

Et d'autre part chez Mauss qui, faisant dériver l'économie des techniques, laisse supposer que celles ci conditionnent l'état social (d'où la valeur de témoignage, d'exemplarité accordée à leurs objets). L'ordre de la production économique se trouve de la sorte réduit à des phénomènes de marche auxquels sont intégrées des composantes symboliques de l'échange. Conception partagée par Griaule et ses collaborateurs et qui incline à mettre l'accent sur cette circulation des signes et des symboles dont l'objet ethnographique serait le support privilégié, par conséquent sur la valeur signe et symbole de l'objet.

En outre, le fait que l'Ecole sociologique française ait surtout centré sa problématique et ses recherches sur les tendances unificatrices de la société (plutôt que sur ses ratés et ses conflits, en somme sur son histoire) ou, en d'autres termes, sur les phénomènes intégratifs assurant la cohésion et la cohérence sociales (l'insistance notamment sur la notion de sacré), cela donc entraînera à recueillir des échantillons jugés purs ou mettons conformes. Dans cette optique, l'authenticité de l'objet ou la pureté de sa facture sera légitimée par la "capacité" plastique, iconique ou technique qu'on lui découvre, de traduire et de matérialiser cet état social forcément intemporel et idéal, en un mot cohérent. Il en serait l'image, la concrétion, la "pièce à conviction" -spécimen en quelque sorte d'une culture dont il manifeste l'essence : c'est dogon, c'est bambara. La partie signale le tout. Perspective idéaliste qui ne tient compte ni de l'histoire, ni des conflits, ni même de la question du style, à peine de celle des emprunts, des influences ou des "métissages" : rien du jazz dans l'objet ethnographique... Celui-ci,

dont la production est souvent perçue comme anonyme, traduit en fait une culture unanime.

Ni belle, ni rare donc, mais conforme, cohérente, la collection ethnographique mettait au jour une vision et une technique du monde. Le modèle archéologique qui, à partir d'objets, reconstitue des cultures, semblait ici prédominer dans l'esprit des organisateurs de la mission Dakar Djibouti autant que dans celui des fondateurs du Musée de l'Homme. Pouvait-il en être autrement ? Ce n'est pas évident. La notion de musée a toujours quelque chose à voir avec ce qui est disparu, perdu, avec le passé. Et ces sociétés indigènes qui, pour la première fois, y pénétraient, étaient sinon disparues du moins, déjà, en train de disparaître. De sorte que tout paraissait permis pour les sauver de l'oubli auquel elles étaient à brève échéance condamnées.

#### L'ENLEVEMENT DES PEINTURES D'ANTONIOS

Seul pays d'Afrique noire où le christianisme a été, depuis l'apogée du royaume d'Axoum (IV<sup>e</sup> siècle de notre ère), promu au rang de religion d'état, l'Ethiopie ancienne Abyssinie presque légendaire comptait 14 000 églises, 200 000 ecclésiastiques et huit millions de fidèles? En 1932, Gondar (jadis capitale de l'Empire) était une ville de 6 000 habitants, principalement d'origine amhara (population qui, avec celle des Tigré, forme les chrétiens d'Ethiopie), et on y dénombrait quarante quatre églises. Officiellement désignée sous le nom "d'église orthodoxe d'Ethiopie", l'Eglise éthiopienne est à maints égards une des plus singulières des Eglises d'Orient. Bien que - du IV<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> - elle ait reçu ses hiérarques de l'Eglise copte d'Alexandrie et que, comme elle, elle soit de tendance monophysite (qui ne reconnaît qu'une seule nature dans le Christ, Sa nature humaine étant en quelque sorte absorbée par Sa nature divine), l'Eglise éthiopienne, proche parente de l'Eglise copte, n'en est ni la soeur jumelle ni la fille. Son originalité et son indépendance s'observent notamment dans sa liturgie (jeûne prolongé, danses sacrées), ses ministères qui incluent les lecteurs, scribes et chantres que sont les *dabtaras*, son canon des Ecritures qui admet des apocryphes, et d'une manière générale dans ses rites où se reconnaissent des influences judaïsantes et païennes.

La peinture en Ethiopie était presque exclusivement religieuse ; elle était surtout représentée par les peintures murales des églises. Ces églises, d'un

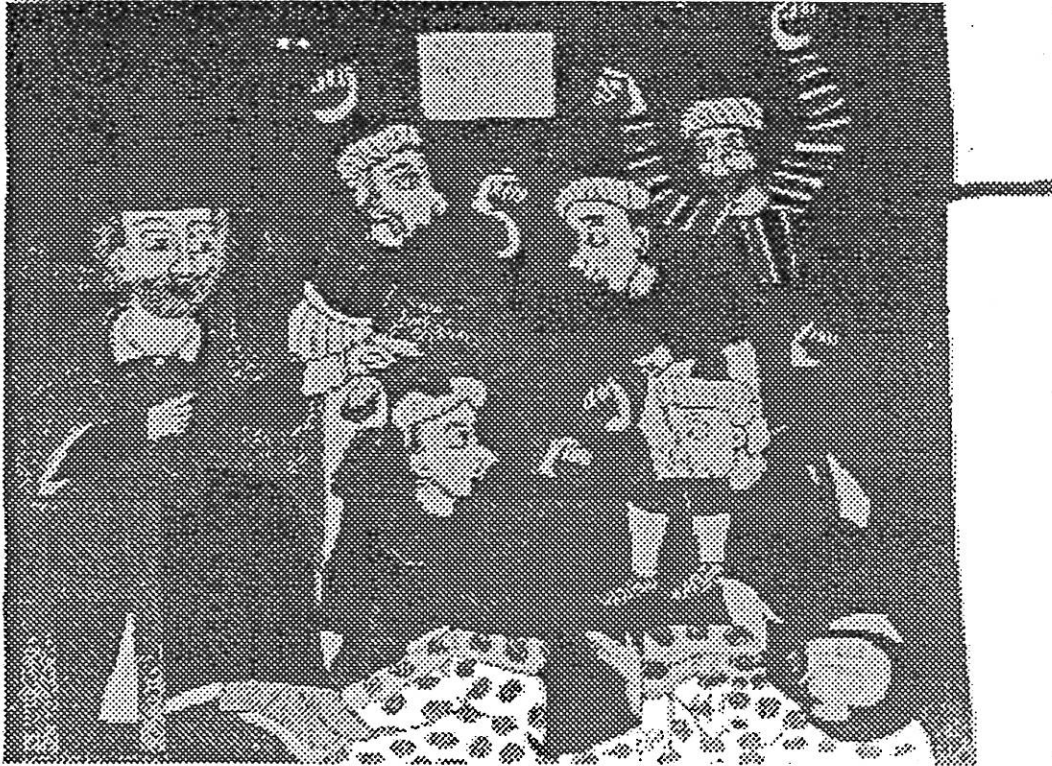


Photo 15

Fresque de l'Église St Jean Baptiste d'Antonios : copie exécutée par G. L. Roux Juillet 1932



Photo 18

Gondar (Ethiopie), 3 août 1932. Copie des peintures d'Antonios exécutée par M. Griaule, E. Lutten et G-L. Roux (se retournant) dans la "villa Médicis" (abri construit par la mission sur le territoire du consulat italien de Gondar). (Photo Mission Dakar-Djibouti, prêt du Musée de l'Homme, Paris.

style que l'on a coutume d'appeler "gondarien", sont généralement situées sur des hauteurs, au centre d'un bois sacré entouré d'un petit mur formant enclos. Dans cet enclos se trouvent l'église et ses dépendances, sacristie, greniers, ainsi que le cimetière. Les murs de l'église, de structure circulaire, sont formés de pierres réunies entre elles par un mélange de terre et de paille. L'édifice est coiffé d'un toit de chaume, conique, surmonté de la croix copte. On accède dans l'église par trois portes surélevées, aménagées dans les parois nord, sud est ouest. Le mur est percé d'une fenêtre. A l'intérieur de l'église se trouve un couloir circulaire qui entoure le sanctuaire. Celui-ci est de forme cubique, et ses dimensions varient entre 10 et 15 m de côté sur 6 à 8 m de haut. Il est surmonté d'un cylindre "le tambour" rejoignant le toit.

Les murs du sanctuaire et la paroi du cylindre sont recouverts, de haut en bas, de peintures. De couleur violente, elles sont exécutées sur une cotonnade marouflée à la colle de pâte sur le mur de terre, et recouverte d'un enduit de chaux sur lequel les peintres éthiopiens peignaient à la colle de peau. Ces peintures représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. La disposition de ces scènes est rigoureusement la même dans toutes les églises. A l'ouest, la Passion du Christ ; au nord, les Martyrs ; à l'est, la Vie du Christ ; au sud, la Vie de la Vierge. Des faits historiques récents pour la plupart des cas, ainsi que des mythes locaux, sont également peints à des places déterminées.

L'église Abba Antonios, construite à la fin du XVIIe siècle sous le règne de Johannès 1er (fils et successeur de l'empereur Fasiladas, fondateur de Gondar en Ethiopie), située à une heure de marche au nordouest de Gondar, était pratiquement en ruine en 1932 quand la mission Dakar-Djibouti s'installa à Gondar. Le mur circulaire était sur le point de s'effondrer. La toiture laissait passer la pluie et, dans son chaume éclairci, hébergeait un nombre considérable d'oiseaux dont la fiente recouvrait en partie les peintures murales de l'édifice. Celles-ci que la tradition attribue à un blanc d'origine grecque du nom de Kiséwon qui vécut à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècles risquaient d'être prochainement détériorées par l'eau de pluie. C'est pourtant à la croûte blanchâtre formée par les fientes d'oiseaux que, selon Gaston-Louis Roux (peintre de la mission Dakar Djibouti), les peintures durent leur relative conservation.



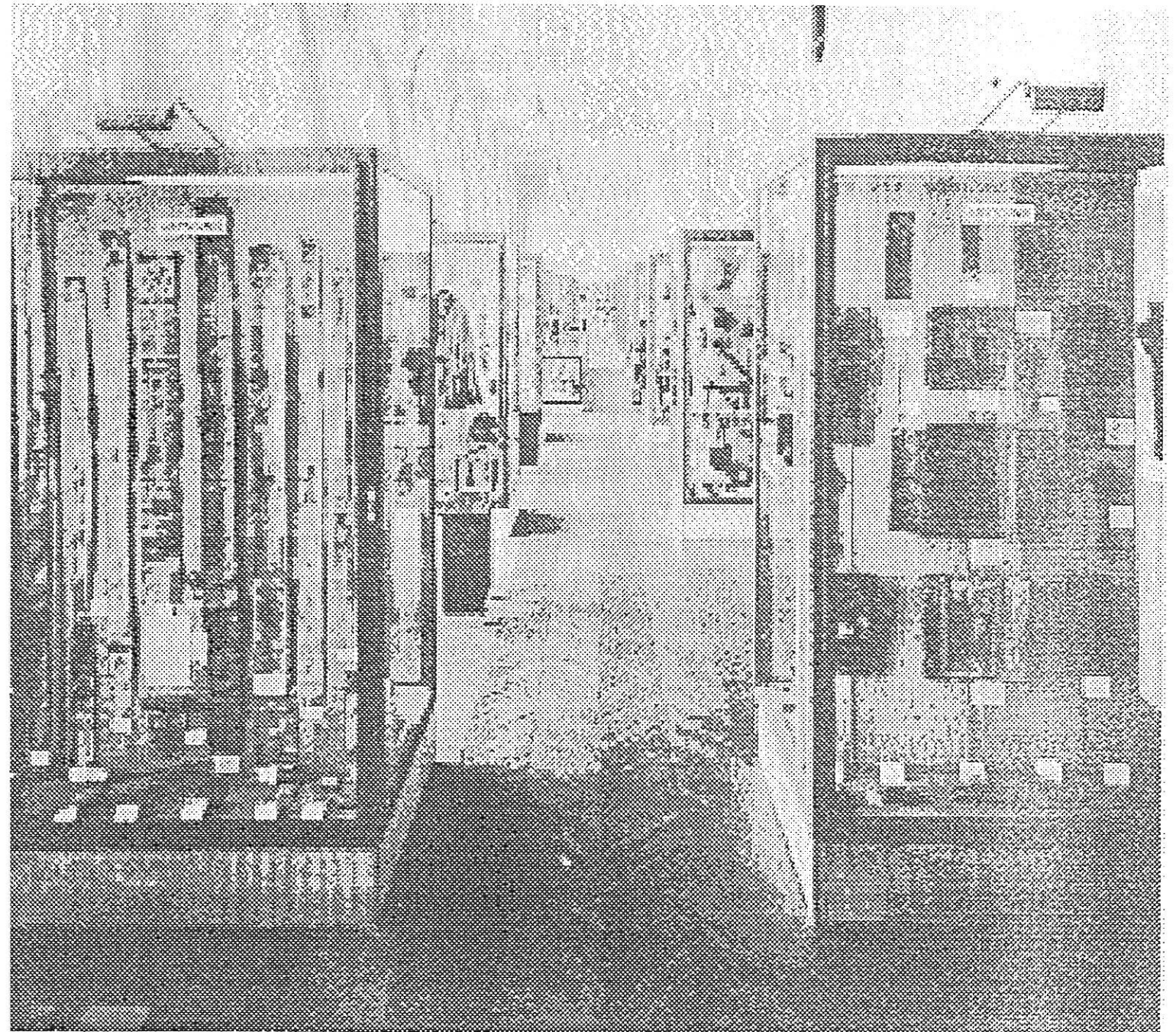


Photo 17

Paris, 1933. Exposition du "butin" (selon le mot de Rivet et Rivière) de la Mission Dakar-Djibouti dans une galerie rénovée du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. (Photo Musée de l'Homme, prêt du Musée de l'Homme, Paris).

Dès son arrivée à Gondar en juillet 1932, Roux s'était livré à une expérience visant à prouver aux prêtres gondariens "l'indiscutable supériorité de l'huile sur la colle", peinture à l'huile que les peintres abyssins ne connaissaient pas. Après qu'il eut peint une crucifixion "dans la plus pure tradition abyssine", il invita plusieurs personnalités du clergé de Gondar à venir admirer son oeuvre sur laquelle, à la surprise de tous, il jeta le contenu d'un seau d'eau. "Cette épreuve, écrit-il, à laquelle la peinture résista victorieusement, me valut un concert de louanges, et la nouvelle d'un procédé magique apporté par un peintre blanc fut aussitôt répandue dans le pays (...) Le chef de l'église d'Antonios vint nous demander de remplacer (les vieilles peintures) de l'église par de nouvelles, exécutées avec ce merveilleux produit dont on lui avait vanté la résistance à l'humidité. Griaule accepta d'enthousiasme l'occasion inespérée d'acquérir, pour le Musée du Trocadéro, une collection unique de peintures abyssines anciennes. D'ailleurs, ces peintures, dans les ruines d'Antonios, étaient condamnées à une destruction rapide et complète (...) Pendant plusieurs semaines, j'exécutai de vastes compositions qui furent marouflées à la place des anciennes peintures, sur les murs d'Antonios. L'ensemble fut terminé en septembre (1932) à la satisfaction des prêtres et des fidèles de la paroisse. Je fus aidé dans cette grande entreprise par Griaule lui-même, qui se révéla un peintre religieux doué d'une belle imagination et d'une grande virtuosité." (G.L Roux, *Un peintre français en Abyssinie*, manuscrit inédit, Archives du département d'Afrique noire du Musée de l'Homme, M.H. 980 A (3174 45).

En 1956, W.Staude, lors d'une visite à Antonios, remarqua que les copies exécutées par Roux et ses compagnons avaient presque entièrement disparu. Ont-elles été dérobées ou détruites ? Nul ne le sait. Une légende veut, mais en est-ce une ? qu'au moment de l'occupation italienne, la plupart de ces copies ont été démarouflées... par l'occupant !

#### EPILOGUE : LE BUTIN

C'est autant dire d'une façon péremptoire et à la manière de corsaires que, dans la revue *Minotaure* qui avait servi de catalogue à l'exposition organisée au retour de la mission Dakar-Djibouti dans une salle rénovée du Musée d'ethnographie du Trocadéro, P. Rivet et G.H. Rivière dressent le bilan de ladite mission, un bilan qu'ils n'hésitent pas à qualifier de *butin*, accentuant de la sorte le côté pieds-nickelés que la mission avait pris dès l'origine ( Gaston Palewski y insistait récemment encore, évoquant non sans

amusement et nostalgie la façon dont, accompagné par Rivière, Griaule et Leiris, il oeuvra pour que la loi du 31 mars 1931 instituant la mission Dakar Djibouti fut adoptée par un sénat ensommeillé, lequel à quatre heures du matin ne put être qu'unanime...) et qui, dans la communauté ethnologique française ne fut pas sans laisser comme un goût de fiel. De nos jours, le "vol du Kono" (cf. Leiris, 1981 : 82-833, l'enlèvement des peintures d'Antonios, la présence d'une mitrailleuse dans les bagages de la mission (qui créa notamment des incidents de frontière à Gédaref) ainsi que le "double enterrement du colonel Peluzo" (un agent de renseignement italien qui avait été assassiné le 10 juin 1932 sur les rives du lac Tana au moment où G.L. Roux et D. Lifchitz s'y trouvaient et dont le cadavre, enterré exhumé puis enterré de nouveau, leur créa bien des ennuis avec les autorités éthiopiennes) jettent le trouble sur l'éthique professionnelle de cette mission autant que sur ses objectifs réels. Mais c'est méconnaître le contexte dans lequel celle-ci se déroula. Certes l'esprit d'aventure et de conquête par moment des attitudes de flibustiers ou bien des comportements que n'auraient pas désavoués les surréalistes et qui parfois, donnèrent à cette mission une touche conradienne ont été tout aussi présents que la raison scientifique et que les gestes méthodiques du savant. Des sa conception, l'opération s'était voulue spectaculaire, un peu à la manière de "la Croisière noire". Elle le fut. on seulement elle attira l'attention (si l'on en juge par l'importance de la couverture journalistique qu'elle connut et qui, s'agissant d'une mission ethnographique, lui assura une publicité restée depuis sans pareille) sur une discipline qui était en train de naître et qu'elle contribua de la sorte à légitimer, mais, par le volume et la variété de sa collecte de son "butin" elle fit reconnaître la richesse et la diversité culturelles de ce qui était encore et plus que jamais des colonies. A ce titre la mission Dakar-Djibouti remplit tout à fait ce rôle que P. Rivet avait, dans une note datée du 14 décembre 1931 (Archives du Musée de l'Homme), réservé entre autres au Musée d'ethnographie : un rôle qu'il qualifie de national dans la mesure où un Musée d'ethnographie doit être "un instrument de propagande culturelle et coloniale", et, "pour les futurs coloniaux ou pour les coloniaux tout court un centre précieux et indispensable de documentation sur les populations qu'ils sont appelés à administrer". De là à penser que tout était bon pour enrichir un tel centre... ! Il reste toutefois que, malgré cette idéologie qui pouvait justifier toute collecte et autoriser ce que d'aucuns n'ont pas hésité à qualifier de "pillage culturel", cette mission a eu le mérite de ne s'être jamais départie d'une certaine réserve et d'une certaine honnêteté. Presque tous les objets qu'elle recueillit l'ont été en dédommageant leurs propriétaires.

Le "butin" de la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti

peut se résumer ainsi :

-3 600 objets (qui sont venus enrichir les collections du Musée d'ethnographie et qui sont actuellement conservés au département d'Afrique noire du Musée de l'Homme) ;

- notation de 30 langues ou dialectes ;

-formation d'une importante collection de peintures éthiopiennes anciennes et modernes comprenant, entre autres, les peintures murales de l'église Antonios (qui représentent environ 60 mètres carrés)

-Formation d'une collection de plus de 300 manuscrits et amulettes



Photo 18

Joséphine Baker visite l'exposition de la Mission Dakar-Djibouti en juin 1933. Cliché Lipnitzki, prêt du Musée de l'Homme, Paris.

## OUVRAGES CITES

- Arroyo, E. 1982. *Panama Al Brown, 1902-1951*. Paris, J.C. Lattés.
- Goldwater, R. 1967. *Primitivism in Modern Art*. New York, Vintage book, Knopf & Random House (2e édition mise à jour).
- Griaule, M. 1933. "Introduction méthodologique", *Minotaure* n° 2 : 7. 12.  
 1934. "L'enlèvement des peintures d'Antonios", *La Revue de Paris*, n° 19 : 546-570  
 1938. *Masques dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie.  
 1952. "L'enquête orale en ethnologie", *Revue philosophique* (octobre-décembre 1952) : 537-553.  
 1957. *Méthode de l'ethnographie*. Paris, P.U.F.
- Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*.  
 1931. Paris, Musée d'Ethnographie du Trocadéro et Mission Dakar-Djibouti (brochure conçue par M. Griaule et rédigée par M. Leiris).
- Izard, M. 1983. "L'Afrique fantôme de Michel Leiris", *Les Temps modernes*, 444 : 136-142.
- Jamin, J. 1977. *Les lois du silence. Essai sur la fonction sociale du secret*. Paris, Maspéro  
 1979. "Naissance de l'observation anthropologique. La société des Observateurs de l'Homme, 1799-1805", *Cahiers internationaux de sociologie*, LXVIII : 313-35.  
 1979. "Le double monstrueux. Les masques-hyène des Sénoufo", *Cahiers d'études africaines*, 73-76 : 125-142  
 1980. "André Schaeffner, 1895-1980", *Objets et Mondes* 20 (3) : 131-135
- Leiris, M. 1980 (1958). *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris, Le Sycomore. 1981 (1934). *L'Afrique fantôme*. Paris, Gallimard.

- Lévi-Strauss, C. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.  
1979. *La voie des masques*. Paris, Plon.
- Lévy-Bruhl, L. 1925. "L'institut d'ethnologie et l'Université de Paris",  
*Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, 23-24 : 1-4.
- Michel-Jones, F. 1978. *Retour aux Dogon*. Paris, le Sycomore.
- Minotaure*, 2. "Mission Dakar-Djibouti, 1931-1933" 1933. Paris, Albert Skira (n° spécial composé par Albert Skira et Michel Leiris, couverture de Gaston-Louis Roux).
- Rivet, P. 1929. "L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire", *Documents*, 3 : 130-134
- Rivet, P. Lester, P et Rivière, G.H. 1935. "Le laboratoire d'anthropologie du Muséum", *Archives du Muséum d'histoire naturelle*, XII : 507-531.
- Rivière, G.H. 1931. "A propos de l'art négre", *Le Figaro artistique* (juillet-août 1931) : 81-83.  
1936. "Les musées de folklore à l'étranger et le futur musée français des arts et traditions populaires", *Revue de Folklore français et de Folklore colonial*, n° 3 : 1-14.
- Schaeffner, A. 1926, *Le jazz*, Paris, C.Aveline (en collaboration avec A. Coeuroy).  
1926. "Notes sur la musique des Afro-américains", *Le Ménestrel*, (25 juin, 2, 9, 16, 23 et 30 juillet, 6 août 1926).  
1927. "Le jazz", *Revue musicale*, (1er novembre 1927: 72-76).  
1980. *Essais de musicologie et autres fantaisies*. Paris: Le Sycomore.

ANNEXE I

Classification des objets ethnographiques collectés par la Mission Dakar-Djibouti, selon leur type et leur origine (valeurs exprimées en pourcentage à partir d'un nombre d'objets de 3500)

Type d'objet	Régions	Afrique occidentale	Afrique centrale	Afrique orientale	T
Ustensiles, instruments	24,2	4,8	5,7	34,7	
Habillement, ornements	11,6	1,9	2,2	16,7	
Architecture	6,5			6,6	
Transport	1,9		1	3,1	
Manufacture et médecine	-	-	-	-	
Rituels, divertissement	28,3	6,3	3,2	37,9	
Communication et médias d'échange	-	-	-	-	
Total régions	73,1	14,2	12,7	100	

Taux d'accroissement mensuel moyen de la collection Dakar-Djibouti : 103 objets/mois dans les territoires sous domination ou influence française / 6,9 Objets/mois dans les territoires indépendants ou sous influence coloniale.

## Annexe II

## ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

a) Principaux travaux réalisés à partir de la Mission Dakar-Djibouti (ne sont mentionnés ici que les livres).

Griaule, M. *Masques Dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938 (réédité sous forme de microfiches par l'Institut d'ethnologie en 1979 ; réimprimé par ce même Institut en 1983).

Griaule, M. *Jeux dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938

Leiris, M. *L'Afrique fantôme. De Dakar - Djibouti, 1931-1933*, Paris, Gallimard, 1934 (seconde édition augmentée : Paris, Gallimard, 1951 et 1968 ; troisième édition augmentée d'un préambule : Paris, Gallimard 1981)

Leiris, M. *La langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris Institut d'ethnologie, 1948.

Leiris, M. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958 (seconde édition augmentée, Paris, le Sycomore, 1980).

Lifchitz, D. *Textes éthiopiens magico-religieux*, Paris Institut d'ethnologie, 1940.

*Minotaure*, n° 2 Mission Dakar - Djibouti, 1931-1933, Paris, Albert Skira, 1933 (numéro composé par Albert Skira et Michel Leiris, et ayant servi de catalogue à l'exposition du même nom organisée au Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1933. Contient des articles de : P. Rivet et G.H. Rivière, M. Griaule, E. Lutten, M. Leiris, A. Schaeffner, D. Lifchitz ; la couverture est de G.L. Roux).

Schaeffner, A. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique occidentale*, Paris, Payot, 1936 (seconde édition . Paris, Mouton, 1968 et 1980).



b) Principaux travaux et documents concernant la Mission Dakar-Djibouti :

*Al Brown boxt für die Ethnologen*, Francfort/Main, Qumran 1980 (édition en facsimilé du programme du match Al Brown contre Roger Simendé, organisé le 15 avril 1931 au Cirque d'Hiver de Paris et au bénéfice de la mission Dakar-Djibouti).

Caltagirone, B. "La missione ethnografica e linguistica Dakar-Djibouti", *Uomo e Cultura*, Palerme, 1974, n° 1314 : 185-251.

Clifford, J. "Feuilles volantes", in J. Hainard et R. Khaer, Collections passion, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Neuch, tel, 9182 : 101-113.

Clifford, J. "Power and dialogue in ethnography. Marcel Griaule s Initiation", in G. Stocking (ed), *Observers observed, History of Anthropology*, vol. 1, University of Wisconsin Press, 1983 : 121-156.

Griaule, M. *Mission ethnographique et linguistique Dakar - Djibouti*, Paris, Institut d ethnologie et Muséum national d'Histoire naturelle, janvier 1931 (brochure multigraphiée).

Griaule, M. *Buts et méthodes de la prochaine mission Dakar - Djibouti*, Conférence prononcée le 30 avril 1931 au Musée d'ethnographie du Trocadéro (manuscrit conservé la Bibliothèque du Musée de l'Homme).

Griaule, M. Mission Dakar-Djibouti. Rapport général (mai 1931 mai 1932)", *Journal de la société des Africanistes*, II, 1932: 113-122.

Griaule, M. Mission Dakar-Djibouti. Rapport général ( juin à novembre 1932)" *Journal de la Société des Africanistes*, II, 1932 : 229-236

Griaule, M. Les résultats de la mission Dakar Djibouti", *l'Afrique française*, mai 1933 : 283-285.

Izard, M. "L'Afrique fantôme de Michel Leiris", *Les Temps Modernes*, juillet 1983, n° 444 : 136-142

Jamin, J. "Mission Dakar-Djibouti, 1931 - 1933", in *Voyages et Découvertes*, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 1981 : 77-80 (catalogue de l'exposition du même nom).

"Les métamorphoses de l'Afrique fantôme", *Critique*, mars 1982, n°418 : 200-212.

"Les fantaisies du voyageur", *Revue de Musicologie*, 1982, T. 68, n°12 : 21-35 (Numéro spécial André Schaeffner).

"Objets trouvés des paradis perdus. A propos de la mission Dakar-Djibouti", in J. Hainard et R. Khaer, *Collections passion*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 1982 : 69-100.

"Die Entdeckung des Phantom Afrika", in *Mission Dakar - Djibouti 1931-1933. Ethnologie und Literatur*, Brême, Institut français de Brême et Übersee-Museum Bremen, 1984 : 19-44.

Leiris, M. "L'oeil de l'ethnographe. A propos de la mission Dakar-Djibouti", *Documents*, 1930, 2 (7): 405-414.

"L'Abyssinie intime", *Mer et outre-mer*, juin 1935 : 43-47 (repris dans *L'Ire des vents*, 1983, n° 910 : 34-41).

. *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966 (contient le prière d'insérer de la première édition de l'Afrique fantôme).

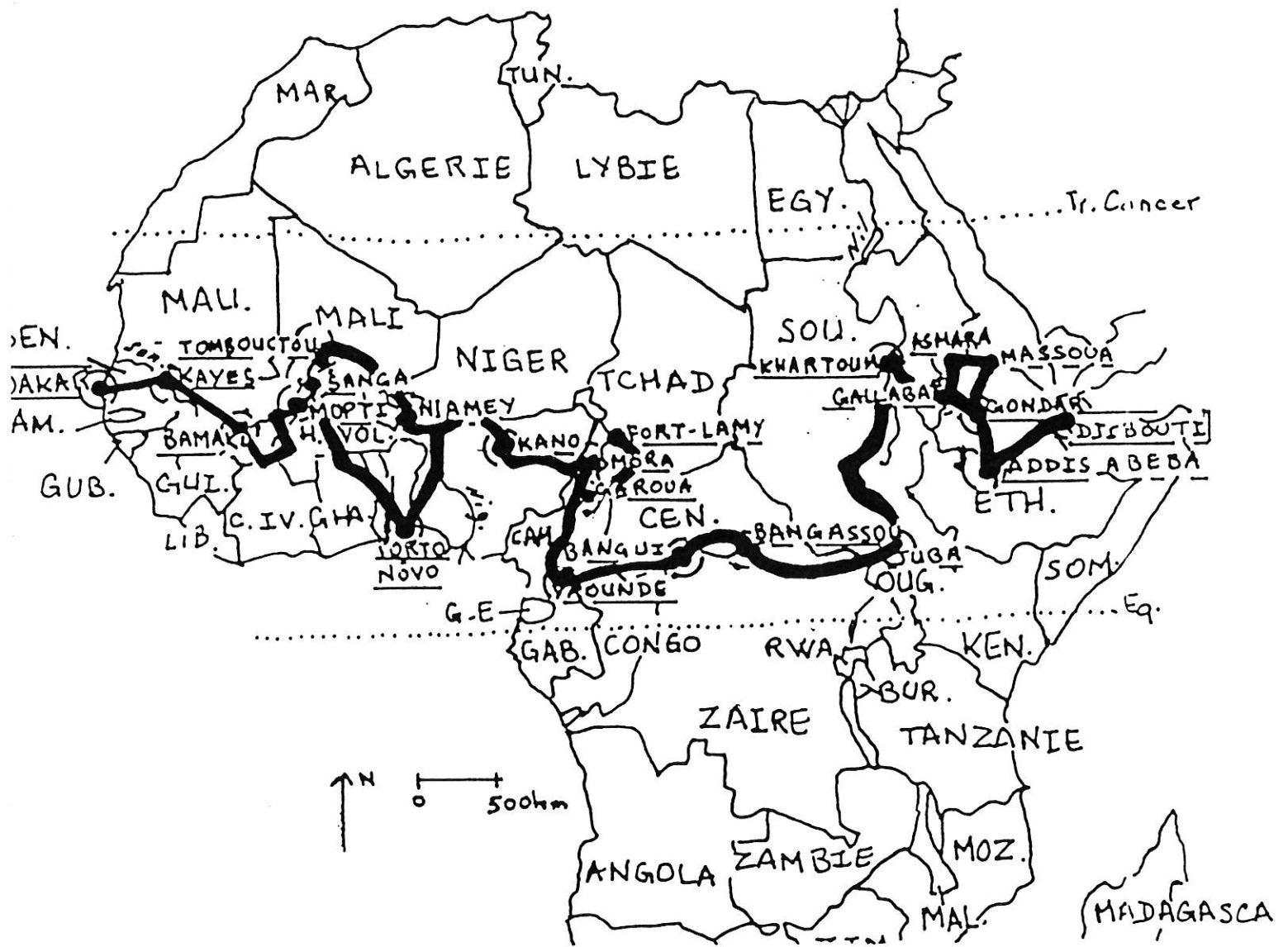
Mission Dakar - Djibouti *Instructions sommaires pour les Collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro et fonds Al Brown Khaett Lumiansky, 1931.

Moré, M. "L'Afrique fantôme", *L'Ire des vents*, 1981, n° 34 : 191-199 (reprise d'un article paru dans *Les Cahiers du sud*, oct. 1935, n° 165, et intégré dans le recueil de M. Moré, *Accords et dissonances*, Paris, Gallimard, 1967 : 74-81).

Néri, G. "Introduzione" à M. Leiris, *L'Africa Fantasma*, Milan, Rizzoli, 1984 : VII-XLVII.

Wintermeyer, R. "Das autobiographische Projekt", Postface à M. Leiris, *Phantom Afrika*, Band 2, Francfort/Main, Syndikat, 1984 : 389-412.

Annexe III



Annexe IV  
N° 4877  
**CHAMBRE DES DEPUTES**  
QUATORZIEME LEGISLATURE  
SESSION DE 1931

---

Annexe au procès-verbal de la 2e sÈance du 23 mars 1931.

**RAPPORT**

FAIT

AU NOM DE LA COMMISSION DES FINANCES \* CHARGÉE D'EXAMINER LE PROJET DE LOI autorisant le Ministre de l'instruction publique et des Beaux Arts à participer aux **frais d'organisation de la mission "Dakar-Djibouti"** (1931-1932), et portant ouverture sur l'exercice 1930-1931 des crédits afférents cette participation,

**Par M. H. DUCOS,**

Député

Messieurs,

Pour une grande nation coloniale comme la France, il y a un intérêt capital à étudier les peuples indigènes, à avoir une connaissance exacte et approfondie de leurs langues, de leurs religions, de leurs cadres sociaux? Et n'est-ce pas là le but auquel conduisent les sciences ethnologiques ?

Ces sciences sont non seulement précieuses au sociologue; elles apportent aux méthodes de colonisation une contribution indispensable, en révélant au

---

\* Cette Commission est composée de MM Malvy, président; Ducos, Léon Archimbaud, Locquin, Georges Bureau, Candace, Paul Bénazet, de Tinguy du Pouët, Chassaing Goyon, vice-présidents; Pierre Deyris, Patenôtre-Desnoyers, Spinasse, Taurines, Gignoux, Berger, Schuman, secrétaires; Antonelli, Vincent Auriol, Léon Baréty, Baudouin-Bugnet, Bédouce, Bellanger, Léon Blum, Georges Bonnefous, Bonnefoy, Bouilloux-Lafont, Frédéric Brunet, Marcel Cachin, Dariac, Delesalle, Joseph Denais, Etienne Fougère, Germain Martin, Jacquier, La Chambre, Ernest Lafont, Lamoureux, de Lasteyrie, Malingre, Georges Mandel, de Monicault, Nogaro, Paganon, Renaudel.

Voir le n° 4841.

législateur, au fonctionnaire, au colon, les usages, croyances, lois et techniques, des populations indigènes, en permettant avec elles une collaboration à la fois plus humaine et plus féconde et en conduisant ainsi à une exploitation plus rationnelle des richesses naturelles.

Les Anglais l'ont bien compris, qui ont créé la Côte de l'Or, en 1922, un "Service d'anthropologie", c'est-à-dire surtout d'ethnologie, réclamé depuis longtemps par les gouverneurs et qui, à peine installé, eut l'occasion de justifier son existence aux yeux les plus prévenus. Le fait vaut d'être rapporté ici: l'Administration anglaise était sur le point de prendre, à propos d'un objet sacré que vénéraient les Ashanti, une mesure d'apparence anodine, mais qui aurait fatalement provoqué une insurrection dans l'intérieur de la colonie. Averti le chef du Service d'anthropologie prévint le Gouverneur du danger imminent. L'objet en question fut respecté et les esprits se calmèrent. Ainsi fut évitée la dépense d'une expédition de répression et beaucoup de vies humaines furent épargnées.

A l'heure où les plus graves problèmes doivent être résolus par les nations colonisatrices, le moins qu'on puisse dire, devant certains événements, est que ces problèmes n'ont peut-être pas toujours été étudiés comme il l'aurait fallu; bien plus, il semble parfois qu'on ne les a même pas posés.

Bien que depuis un demi-siècle les nations occidentales aient fondé de vastes établissements tels que le Musée du Congo belge à Bruxelles-Tervueren, l'Institut colonial à Amsterdam, la Smithsonian Institution à Washington, établissements dont les collections et la documentation ont été systématiquement enrichies par les travaux de grandes missions ethnologiques temporaires ou permanentes, il reste encore un terrain énorme à défricher.

La France, qui semble depuis quelque temps se laisser distancer, avait montré la voie: sans remonter aux documents ethnographiques rapportés par les premiers voyageurs de l'Afrique, de nombreux coloniaux ont, au cours du siècle dernier, enrichi la métropole de leurs collections soit que, voyageurs ils se soient aventurés dans des régions alors inconnues, soit que, militaires, ils aient pris une part active à la colonisation, ou qu'administrateurs, commerçants, ingénieurs, missionnaires médecins, savants non spécialisés dans les études ethnologiques ils se soient plu à élargir le cadre de leur activité et à en pénétrer davantage l'objet.

Mais, jamais jusqu'ici, en France, n'a été appliqué un plan d'ensemble selon des méthodes scientifiques, tant pour la récolte des collections que pour les observations ethnologiques. La Belgique elle-même nous donne un éclatant exemple: son Congo, au point de vue que nous envisageons ici, peut être considéré comme un modèle de colonie rationnellement étudiée et exploitée, où savants, fonctionnaires et colons travaillent, de concert pour le mieux-être de l'indigène et la prospérité nationale.

C'est pour la mise en oeuvre d'un tel programme que l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris et le Muséum national d'histoire naturelle ont organisé une mission de grand style et de longue durée sur le parcours Dakar-Djibouti.

Cette mission a été confié à M. Marcel Griaule, jeune savant rompu aux

disciplines ethnologiques et linguistiques, comme il l'a monté lors d'une récente expédition en Abyssinie centrale. Outre l'investiture de trois Ministères et de quatre gouvernements de colonies, elle reçoit le patronage des plus hauts établissements scientifiques français, tels que l'Institut de France, l'Université de Paris, le Musée d'ethnographie du Trocadéro.

En deux années, elle traversera le Sénégal, le Soudan, la Côte-d'Ivoire, la Haute-Volta, le Niger, le Togo, le Dahomey, le Tchad, le Cameroun, l'Oubanghi-Chari, le Soudan anglo-égyptien, l'Ethiopie et la Côte française des Somalis.

Sous la direction de M. Marcel Griaule, un personnel spécialisé se livrera à des études d'ethnologie, d'archéologie, de musicologie et d'histoire naturelle. Il sera secondé par des techniciens pour la photographie et la cinématographie, qui constitueront des archives destinées aux établissements de la métropole.

Le préhistorien Henri Breuil, professeur au Collège de France, se joindra à l'expédition dans la seconde partie de son voyage.

Dotée des ressources nécessaires, une telle entreprise pourra constituer méthodiquement et sur le vif des collections d'une valeur bien supérieure aux dépenses engagées. Ces collections sont menacées de disparaître ou risquent d'être enlevées par des ethnographes étrangers, par des marchands ou simplement par des passants, au lieu d'être conservées dans les musées coloniaux ou métropolitains.

La mission effectuera sur des faits à la veille de disparaître des enquêtes qui donneront lieu ultérieurement à d'importantes publications. Loin de se borner à ses travaux, elle communiquera aux coloniaux ses méthodes, encouragera leurs recherches, établira des relations durables entre eux et les établissements de la métropole. Tout en leur proposant des mesures conservatoires, elle attirera leur attention sur la valeur historique de certains monuments indigènes, qui souffrent parfois plus de l'indifférence destructive de l'Européen que des rigueurs climatiques.

Pour ces raisons, il importait de compléter la subvention de 300.000 francs accordée par les différents organismes officiels ou privés et c'est pourquoi, Messieurs, le Gouvernement a déposé sur le bureau de la Chambre des Députés, le projet de loi dont la teneur suit et auquel votre Commission des Finances a donné son approbation.

## PROJET DE LOI

### Article premier.

Est autorisée la participation du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts aux frais d'organisation de la ( Mission Dakar-Djibouti ), pour la somme totale de 700.000 francs.

## Art. 2.

Il est ouvert au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, au titre du budget général de l'exercice 1930-1931, en addition aux crédits alloués par la loi de finances du 16 avril 1930 et par des lois spéciales, un crédit de 400.000 francs, applicable à un chapitre 72 *bis* de la première section du budget de son Département, intitulé: ( Mission Dakar Djibouti ), à titre de première subvention aux frais d'organisation de cette mission.

Il sera pourvu à ce crédit au moyen des ressources du budget général de l'exercice 1930-1931.

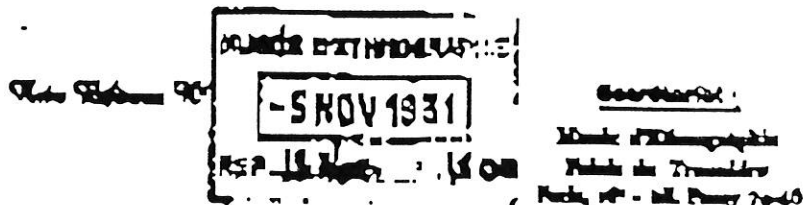
Concours obtenus:

MINISTERE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE  
 ET DES BEAUX-ARTS  
 MINISTERE DE L'AGRICULTURE  
 (INSTITUT DE RECHERCHE AGRONOMIQUE)  
 INSTITUT DE FRANCE  
 (ACADEMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-  
 LETTRES)  
 UNIVERSITE DE PARIS  
 (FONDATION DAVID-WEILL)  
 MUSEE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADERO  
 ECOLE NATIONALE  
 DES LANGUES ORIENTALES VIVANTES  
 FONDATION NATIONALE POUR L'ETUDE DES  
 SCIENCES  
 ET DES CIVILISATIONS ETRANGERES  
 (FONDATION DE LA COMTESSE DE MONTFORT)  
 SOCIETE DE GEOGRAPHIE  
 SOCIETE DES AMIS DU MUSEE  
 D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADERO  
 CENTRE INTERNATIONAL DE SYNTHESE  
 ASSOCIATION FRANCAISE  
 POUR L'AVANCEMENT DES SCIENCES  
 ACADEMIE DES SCIENCES COLONIALES  
 INSTITUT COLONIAL FRANCAIS  
 UNION COLONIALE FRANCAISE  
 LIGUE MARITIME ET COLONIALE FRANCAISE  
 GOUVERNEMENT  
 DE L'AFRIQUE EQUATORIALE FRANCAISE  
 GOUVERNEMENT  
 DE L'AFRIQUE OCCIDENTALE FRANCAISE  
 GOUVERNEMENT  
 DE LA COTE FRANCAISE DES SOMALIES  
 COMMISSARIAT DE LA REPUBLIQUE  
 DANS LES TERRITOIRES DU CAMEROUN

2 17, 174, 1931 203

MISSION DAKAR-DJIBOUTI

Organisée par  
 L'INSTITUT ETHNOLOGIQUE DE L'UNIVERSITE DE PARIS  
 et par le  
 MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE



Dakar Dolo (Boudou Français),  
 36 octobre 1931

à Monsieur Georges-Henri RIVIERE  
 Sous-Directeur du Musée d'Ethnographie  
 du Trocadéro  
 PARIS (XVIe)

Cher Georges Henri,

Bien longtemps que je ne t'ai pas écrit! Un  
 seul coupable: le travail, - si passionnant d'ail  
 que je te demande pour lui un verdict d'acquiescement.

Les dogons sont des gens étonnants et nos petits poètes  
 devraient bien aller auprès d'eux pour prendre des leçons.

Des informateurs de tous les âges défilent devant nous: les  
 enfants devant Griaule et Mouchet, les adultes devant Lutten, les  
 vieillards devant moi. Lorsque Schaeffer arrivera, nous ouvrirons p  
 lui une quatrième catégorie.

Que devient Paris? Je crains qu'avec la crise les gens ne  
 s'embêtent passablement... Ici nous sommes tranquilles comme des di  
 et avons l'impression - fausse du reste: - d'être isolés de tout.

Ma femme me chante tes louanges. Crois bien que je suis  
trèssensible à ta gentillesse

Pas de nouvelles de nos amis, exceptés des Charles de Noaille  
 qui sont décidément des gens bien charmants. J'ignore comment tourn  
 la littérature mai j'ai tout lieu de croire que c'est tout jours da  
 le même rond. L'imposture de Seabrook, que mon séjour ici m'a perm  
 de découvrir, n'est pas pour me réconcilier avec ce milieu ...

Je pense au retour, aux ballades qu'il sera possible de faire  
 un peu d'exotisme, enfin!-, au terifiant travail des publications, a  
 .....



superbes récits qu'on fera aux amis ( cf. "Animals Crackers ") , aux soirées au cinéma, à tout enfin, sans oublier la boîte et les endroits de nuit.

Que deviennent Lumiansky et Al Brown ? Eddie South ? Wells, Mordecai et Taylor ? Jack Mays ?

Que chante - t - on en ce moment ? J'en suis rester à "Love for sale ", qu'il m'arrive de fredonner souvent . Bien démodé, tout ça ! Quel grand tour chez le tailleur il faudra faire en débarquant ...

Je ne sais plus ce qu'est un pantalon et l'idée de veston évoque à mes yeux d'algébriques complications

Il faudra qu'au retour , nous causions de tout cela.

En attendant, je t'embrasse bien affectueusement



(Michel Leiris)

Bonjour à tous les amis. Particulièrement à Henri et Georges Monnet à qui je n'ai pas écrit Que devient Fray ? Est-il-revenu à Paris ? ...

Bonjour à tous au Trocadéro

Bonjour.

*Il y a de très belles choses absolument inédites et des  
terribles dans les jours arrivant à travers la soirée aussi racontés que  
de si impate qu'ils apparemment plus complexes instruments. Extrêmement  
honnêtes que tu a entendu par cela ! Mais Schuffner pourra en faire  
des suggestions.*

*Très bien affectueusement.*



## Notes à la lettre de Michel Leiris :

- p. 1., ligne 19 : *Charles de Noailles* : Président de la Société des Amis du Musée d'ethnographie du Trocadéro, protecteur des arts d'avant-garde et notamment du surréalisme.
- p.1., ligne 22 : "*L'imposture de Seabrook*" : allusion aux mensonges que le journaliste et Photographe, W.B. Seabrook aurait écrits au sujet des Habbés (Dogon) dans son ouvrage paru en mars 1931, *Jungle ways*, Londres, Harrap & Co.
- p. 1., ligne 28 : "*Animals crackers*" : allusion au film des Marx Brothers.
- p. 2., ligne 1 : "*Lumiansky et Al Brown*" : Lumianski était le manager du boxeur noir panaméen, champion du monde poids coq, Al Brown.
- p. 2., ligne 2 : "*Eddie South*" : chef d'orchestre de jazz son groupe s'appelait : Eddie South and his Alabamians.
- p. 2., ligne 2 : "*Well, Mordecai et Taylor*" : danseurs de jazz, noirs américains.
- p. 2., ligne 2 : "*Jack Mays*" : pianiste de jazz, appartenant au groupe "Blackbirds".
- p. 2., ligne 4 : "*Love for sale*" : chanson de Cole Porter.
- p.2., ligne 15 : "*Henri Monnet*" : banquier, ami de G.H. Rivière
- p. 2., ligne 15 : "*Georges Monnet*" : député socialiste
- p. 2., ligne 16 : "*Jacques Fray*" : pianiste de jazz, ami de G.H. Rivière.

*Jus à peu ouvert*

**GEORGES-HENRI RIVIÈRE** vous prie de lui faire le plaisir d'assister à la réunion qu'il donnera, avec l'aimable concours de M<sup>r</sup> Louis Moyses, en l'honneur de M<sup>r</sup> Marcel Griaule - chef de la Mission Dakar - Djibouti - et de ses collaborateurs, le lundi 10 Novembre à minuit, aux **ENFANTS TERRIBLES** (Théâtre Pigalle), 12. rue Pigalle (9<sup>e</sup>).

**EDDIE SOUTH** et ses **ALABAMIANS** feront entendre, au cours de la soirée, quelques spiritual songs.

R. S. V. P.  
51. boulevard Beaubéjour (16<sup>e</sup>)



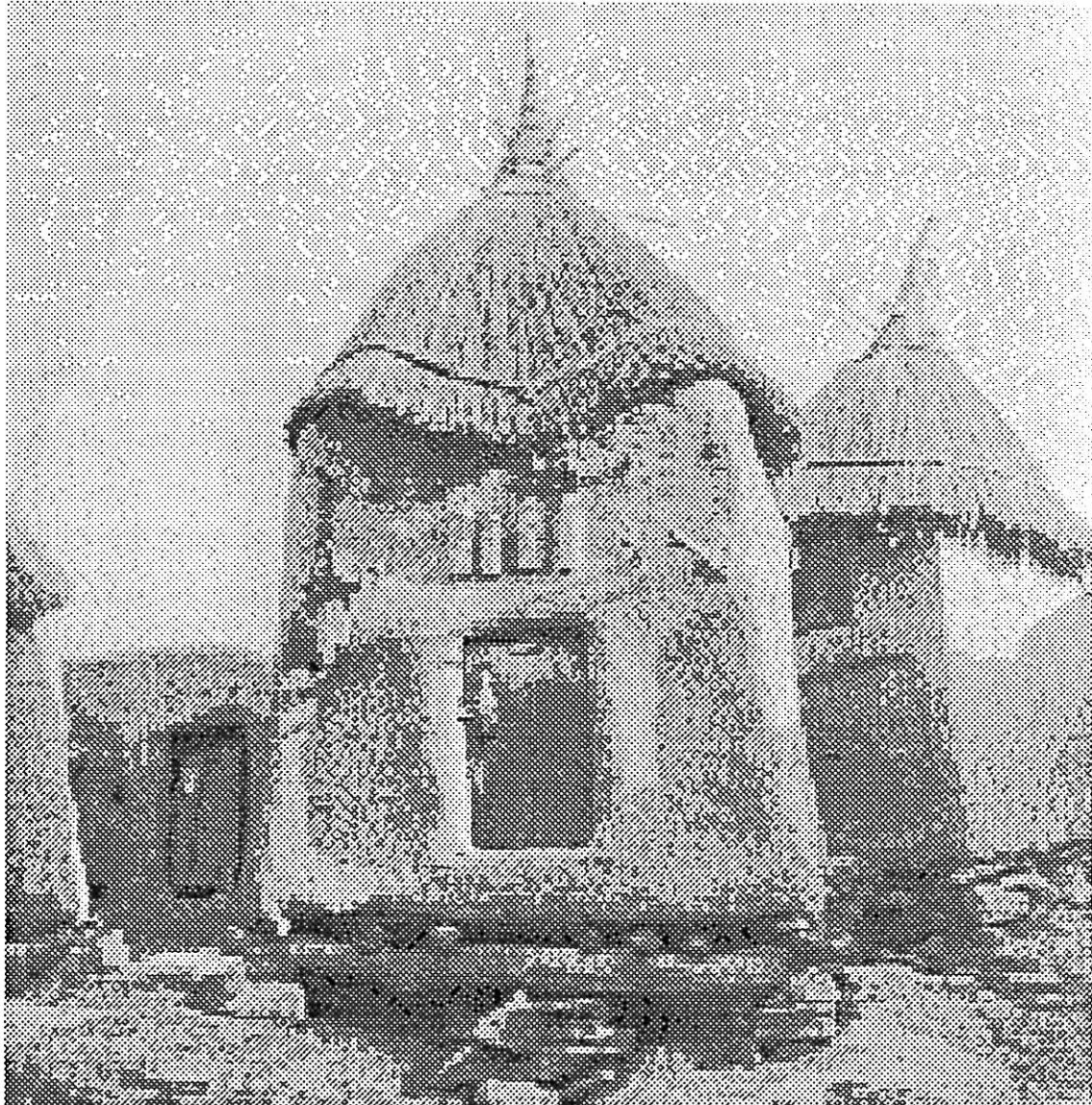
Annie Dupuis

## AUX ORIGINES DU MUSEE DE L'HOMME

OBJETS, OBJET :  
FORMES ET SENS (1)

(1) Version rsumée et commentée de la partie 5 de l'ouvrage "*serrures dogon, analyse ethno-morphologique*", par Calame-Griaule G. , Dupuis A., Ndiaye F.- Archives et documents, micro-édition, Paris, 1976. cf. son sommaire en annexe.





Grenier dogon, Ogol du bas. Cliché F. Ndiaye. Motifs modelés en banco et porte fermée par une serrure sculptée (M.H.)

*"C'est mieux d'ouvrir que de fermer, car ouvrir c'est faire sortir les richesses"*. Lorsqu'on ferme à clé, c'est avec l'idée qu'on pourra ouvrir pour prendre ce qui est à l'intérieur. Seuls les morts sont enfermés à jamais, *"La terre les a avalés"* et la *"porte"* ne s'ouvrira plus pour eux.

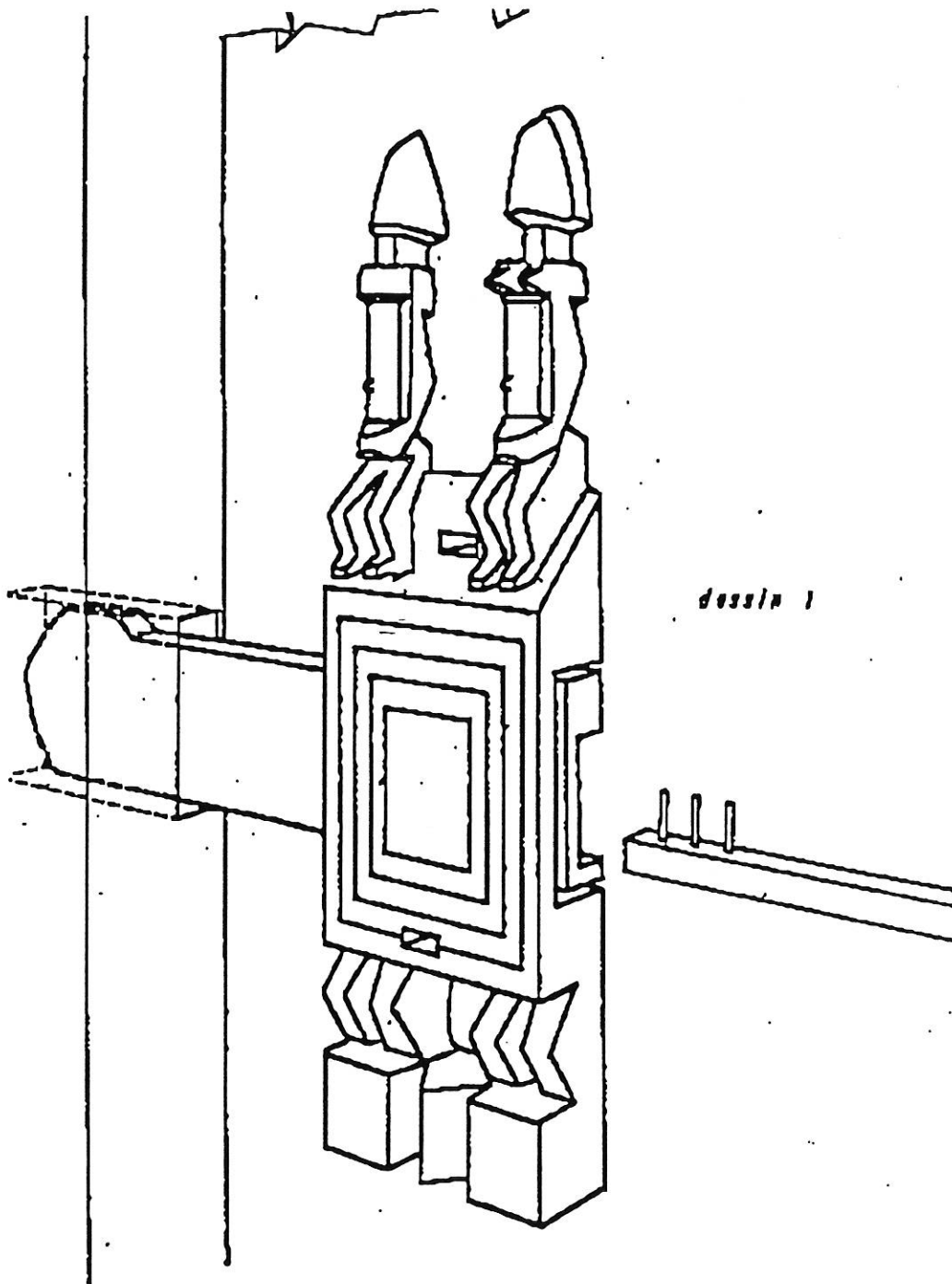
En dogon comme dans d'autres langues africaines, les termes exprimant les notions d'"ouvrir" et de "fermer" relèvent d'une racine unique dont le sens premier est "fermer"... Puisque c'est la racine simple qui connote l'idée de "fermer", et la forme dérivée celle d'"ouvrir", il semble légitime d'affirmer que le concept de fermeture précède celui d'ouverture et qu'on ne puisse, dans la logique dogon, ouvrir une porte que lorsque celle-ci a été préalablement fermée. Il semble que la logique occidentale procède plutôt en sens inverse, et considère qu'on ferme ce qui est ouvert, essentiellement pour le protéger.

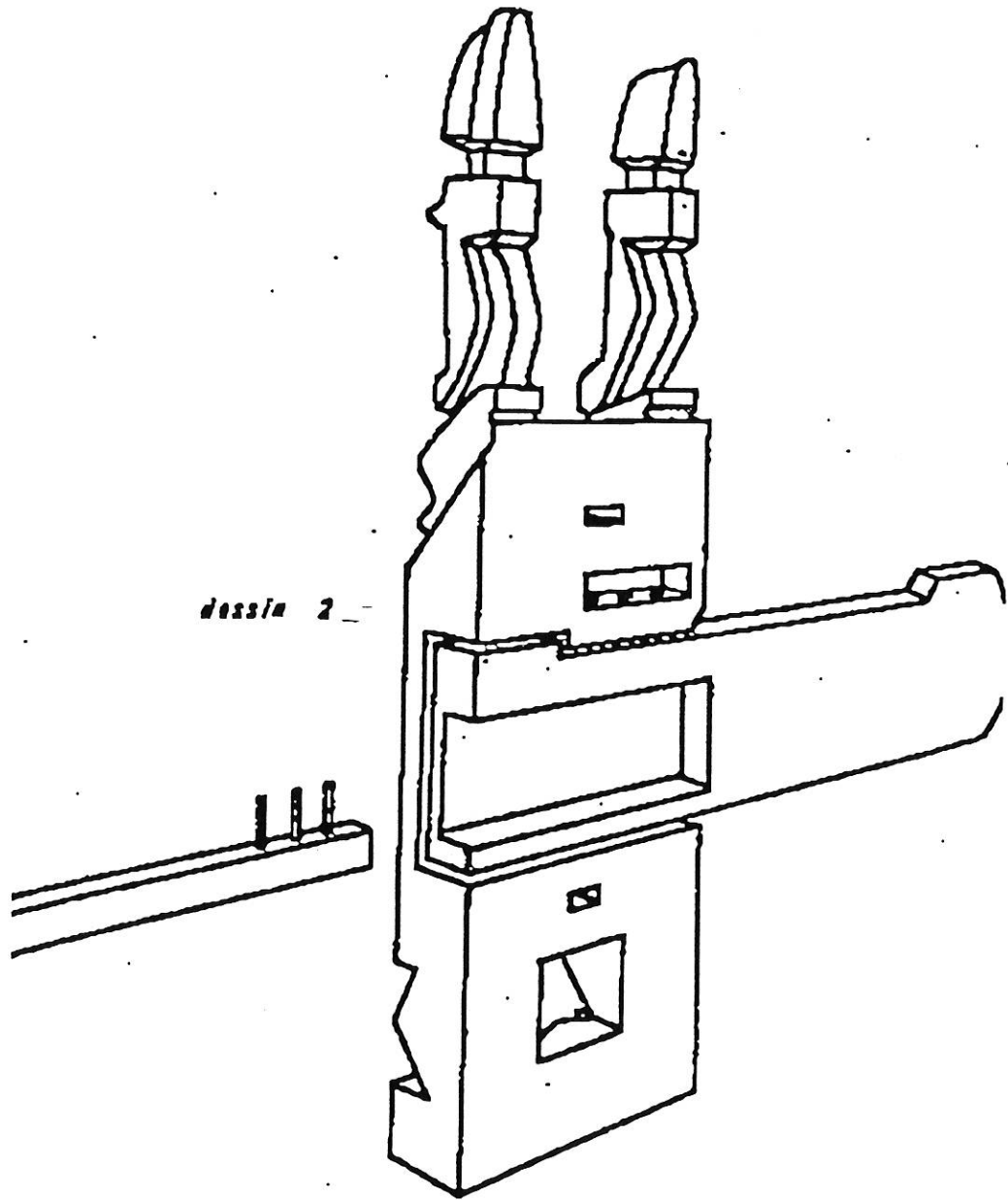
Geneviève Calame-Griaule

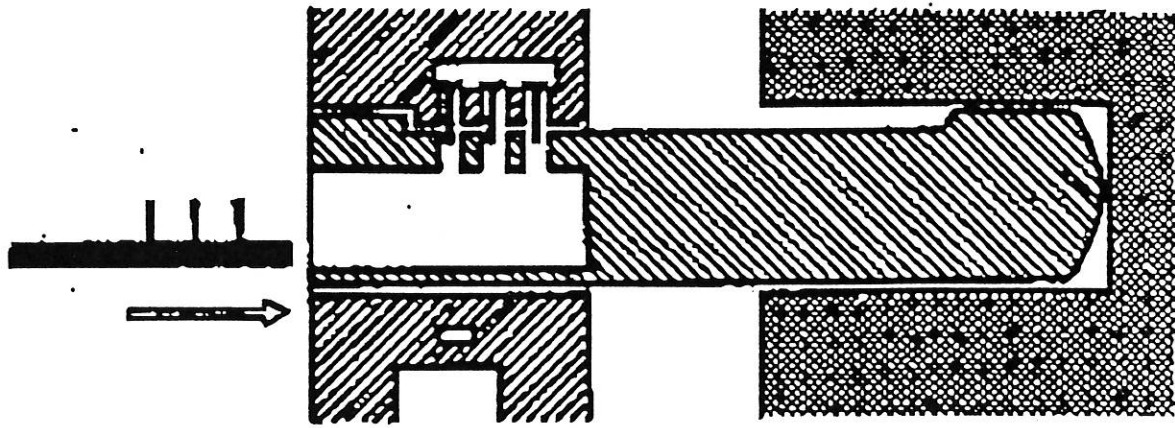
## DES SERRURES DOGON AU MUSEE DE L'HOMME.

La collection des 135 serrures et portes (14) de greniers dogon du musée de l'Homme, s'est constituée quasi exclusivement au cours de la première moitié des années 30. La mission Dakar-Djibouti et la troisième mission Griaule, qui y faisait suite, ont recueilli une quarantaine de serrures, ce qui constitue un ensemble non-négligeable. Il s'ajouta à l'ensemble constitué par le fonds plus ancien de serrures du don Desplagnes (collection n° 06.3, 62 objets, 12 serrures et portes), et la série plus récente du don Labouret (collection n° 30.31, 125 objets dont 9 serrures). La mission Paulme-Lifchitz en 1935, qui devait aboutir entre autre à la publication de l'ouvrage "Organisation sociale des Dogons" (1), n'avait pas pour seul but une étude sociologique et linguistique. Si elle demeurait fidèle à l'idée de l'objet témoin et poursuivait une collecte, elle le faisait avec le souci de constituer des séries dans le but d'une étude stylistique, par l'analyse systématique des formes et motifs, ce qui constituait son originalité. L'ensemble des 80 serrures rapportées par cette mission en est un exemple. Bien que remise à des années plus tard, sans cet apport décisif, l'étude qui eut lieu par la suite n'eut pas été possible.

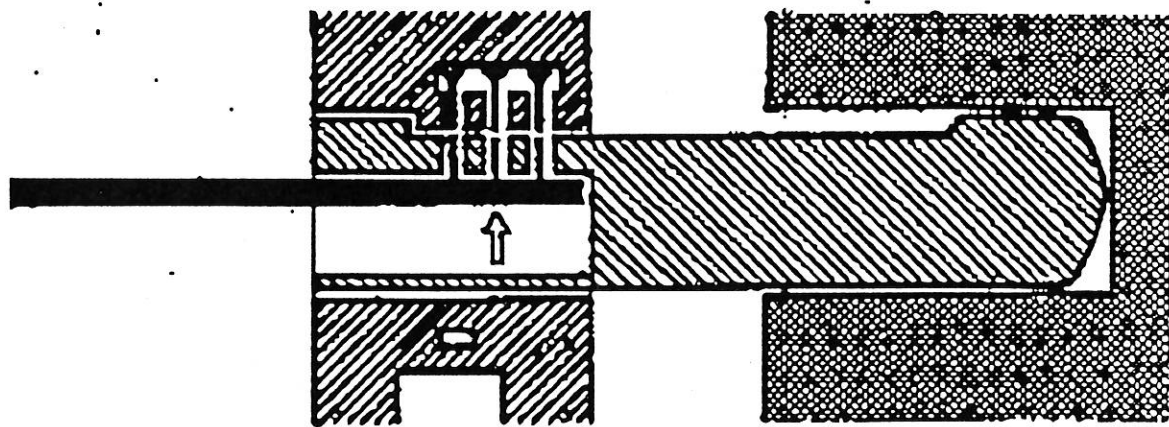




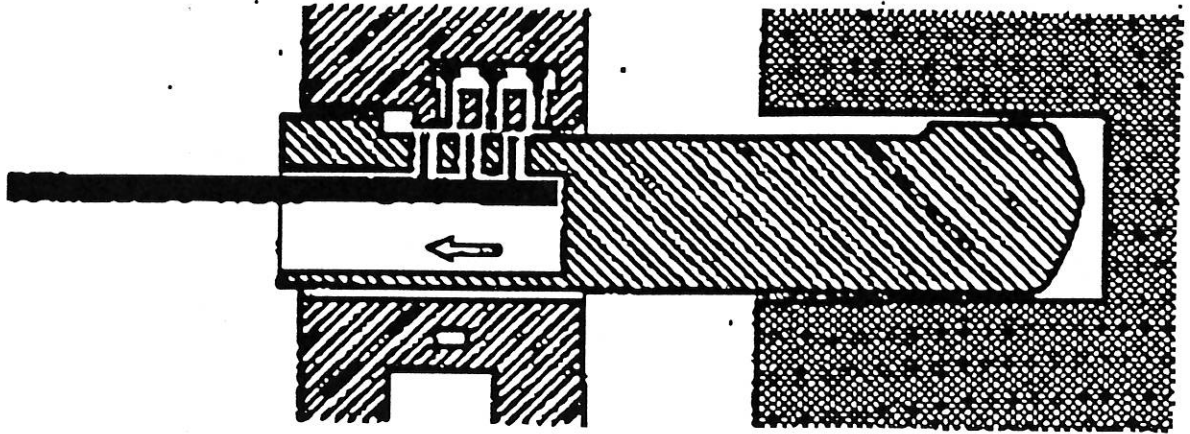




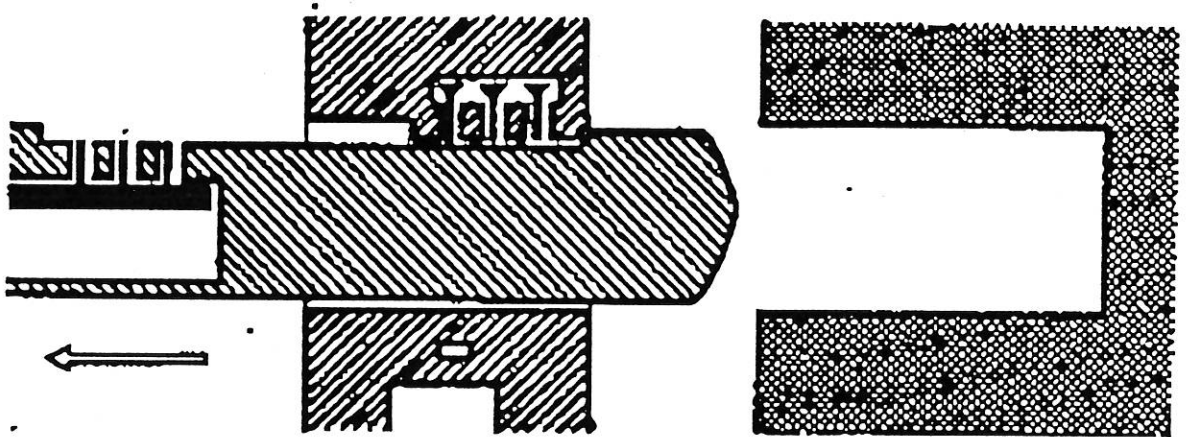
*dassia 3*



*dassia 4*



*dossin 5*



*dossin 4*

Il n'entra plus de serrures au Musée de l'Homme jusqu'en 67, après que le projet de cette analyse des formes, qui avait été mis de côté après avoir été ébauché eut repris (2). Il restait inchangé dans sa volonté de confrontation à l'objet comme agencement de formes signifiantes en elles-mêmes et dans leurs rapports entre elles, susceptibles d'être déchiffrées comme un langage. L'historique de cette recherche peut se résumer ainsi :

- 1935 et années suivantes : constitution d'une collection et représentation graphique d'une partie d'entre elles, face et profil, en vue de la publication d'un catalogue.
- 1966 : séminaire d'ethno-esthétique dirigé par J. Maquet et animé par J. Delange et G. Calame-Griaule. Ce séminaire donna lieu à la publication d'un article (1), aboutissement d'une réflexion qui posait l'objet comme "véritable point de départ", comme "source d'information" et "non comme cible d'idées préconçues". Il comportait en outre un questionnaire qui fut utilisé par G. Calame-Griaule lors de ses enquêtes en pays dogon.
- 1967, 1970 : mission de G. Calame-Griaule. Enquête sur les processus de fabrication de la serrure, le symbolisme de la porte et de la serrure, les notions d'ouvrir et de fermer. Enquête à partir du questionnaire élaboré par les chercheurs du séminaire et des photographies des serrures du Musée de l'Homme. Cette enquête sur photo a permis la rédaction de la troisième partie des fiches du catalogue. Interprétation (cf. annex, fiche-type).
- 1971 : mission F. Ndiaye en pays dogon. Enquête sur l'architecture.

Conjointement à ces études de terrain, je menais à partir de 70 une étude de laboratoire qui s'appuyait sur les principes préconisés par le séminaire, l'enseignement de A. Leroi-Gourhan (2)

et sur les études de ce type déjà effectuées, en particulier celle de L. Perrois sur la statuaire fang (1). Cette analyse systématique des formes et de leurs

(1) Paris, Domat-Monchrestien, 1940.

(2) Il entra au Musée de l'Homme, à partir de cette date, 7 serrures : 2 en 67 (mission G. Calame-Griaule), 4 en 71 (mission F. Ndiaye), 1 en 82 (achat), qui permettaient de mesurer l'évolution stylistique depuis les années 30

agencements, sans aucune référence aux textes, aboutit à l'établissement d'une typologie qui fut utilisée pour la rédaction du catalogue (première partie, cf. annexe, fiche-type).

La recherche de G. Dieterlen, qui s'intéressait davantage au symbolisme en général de la serrure, représente un type d'approche autre, et inverse en quelque sorte, du même ordre que celui de M. Griaule sur les masques dogon. Il relève d'un niveau différent de préoccupations, où l'objet apparaît davantage comme un point final, la matérialisation de systèmes symboliques qu'il faut chercher ailleurs, dans le discours, et non ce qui peut y mener. Elle demeure donc indépendante de cette étude, par définition. La publication finale comprend un texte d'introduction générale, des textes généraux pour chacune des recherches menées (de laboratoire, de terrain), un index des termes dogon et des motifs, une bibliographie, et le catalogue proprement dit, qui s'appuie sur les données de ces enquêtes et regroupe une fiche par objet (avec une ou plusieurs photos et la description morphologique et symbolique), des tableaux synoptiques (cf. annexe, fiche-type).

La plus grande partie de la série ayant été réunie dans le but d'une étude des formes et de leur association, je vais résumer principalement les données générales de cette recherche, et montrer comment elle a pu s'articuler avec l'enquête de terrain : l'hypothèse selon laquelle les formes pouvaient se décrypter comme un langage et révéler l'existence d'unités significatives, devait être testée par la confrontation avec les données de l'enquête de terrain. Il se révéla une certaine convergence des résultats, mais le plus intéressant fut de noter la complémentarité des deux approches et leurs limites respectives : ainsi, une même association de motifs peut donner lieu à des réalisations totalement différentes quant à l'aspect et au mode de traitement, et arracher en quelque sorte l'objet à un certain déterminisme symbolique, d'autre part, un motif peut être perçu de manières différentes (opposition fond/motif par exemple : ils peuvent s'inverser) : la lecture symbolique peut alors être discriminatoire, mais pas nécessairement, et proposer elle aussi plusieurs lectures. On peut donner l'exemple du motif géométrique triangulaire en partie haute, dont la forme évoque une tête, comparable à celle de nombreuses statuettes, où souvent les traits d'un visage sont esquissés ou nettement indiqués, associé avec différents types

(1) cf. Bibliographie, BRANDT R., DELANGE J., etc...

(2) cf. Bibliographie.

de coffres. L'interprétation symbolique nous éclaire : il s'agit toujours d'une "tête", soit d'une femme à labret, soit d'un être mythique, soit d'une tortue de terre, soit d'un grenier. A ce niveau, le besoin d'explication, de "traduction" se fait sentir à propos d'une forme concrète, un aperçu de la pensée conceptuelle des Dogon apparaît.

L'analyse formelle a permis en outre d'établir une liaison entre les formes, et de proposer une hypothèse d'évolution stylistique : certains types de traitement, tout à fait isolés, auraient fort bien pu devenir des modèles et apparaissent comme des possibilités d'évolution stylistique qui n'ont pas été choisies. L'ensemble de ces remarques permet de percevoir ce qu'est le style de ces sculptures particulières que sont les serrures dogon, comment ce style a pu naître, se développer, puis s'appauvrir, etc...

Ainsi, l'inventaire des motifs et de leurs associations, permet d'en appréhender la combinatoire : certaines formes ne seront jamais associées, d'autres le seront de manière privilégiée, mais aussi les variations formelles autour des mêmes thèmes que sont ces formes et associations de formes, rendent sensible la part de créativité des sculpteurs, à partir des codes culturels et symboliques.

#### LA DEMARCHE ANALYTIQUE.

L'observation attentive de chaque serrure m'a, en premier lieu, amenée à prendre en considération l'attitude du sculpteur vis-à-vis du bloc initial dans lequel est taillée la serrure, soit un parallélépipède. L'artisan est amené pour ce travail à tenir compte de deux points de vue : le point de vue fonctionnel et le point de vue esthétique. Le premier point de vue impose un certain nombre de contraintes techniques; il lui est laissé pour le second une plus grande liberté de création artistique. Ces deux aspects peuvent cependant rarement s'appréhender séparément et si, dans certains cas, on se trouve effectivement en présence d'un objet fonctionnel agrémenté de motifs décoratifs, le plus souvent, l'articulation des deux parties est beaucoup plus subtile et impose, pour la compréhension de l'objet, une étude globale. Cette considération de l'objet comme un tout, s'accorde avec la signification dogon de la serrure, symbole de la personne humaine. Notons que ce symbolisme est souvent quasi figuratif, et incite à employer sponta-

(1) Outre le titre donné dans la bibliographie, PERROIS, L.- *Problèmes d'analyse de l'art traditionnel du Gabon*. Faculté des Lettres et Sciences de Paris, cours 1969-1970.

nément les termes : jambes, corps, tête, pour désigner les parties basse, médiane (coffre) et haute de l'objet, termes précisément utilisés par les Dogon.

Afin de comprendre le degré d'interdépendance entre l'esthétique et le fonctionnel, j'ai observé chaque objet sur toutes ses faces. Au sens strict en effet, les différentes faces sont travaillées selon des dessins différents : la face avant, qui est la face visible, est la face ornée, décorative ; tandis que la face arrière, comportant le mécanisme de fermeture et placée contre le bois de la porte - donc invisible - est conçue selon des impératifs techniques. Cependant, dans bien des cas, cette face atteste, de la part du sculpteur, un souci esthétique qui est un facteur supplémentaire en faveur de l'étude globale de la serrure. On constate ainsi, selon l'élaboration du travail de sculpture, un degré plus ou moins grand de contrainte de la part du sculpteur par rapport aux impératifs techniques. Nous avons ainsi à un extrême, des objets utiles, agrémentés d'un ou plusieurs motifs sculptés, à l'autre extrême l'objet conçu comme une véritable statuette, où le travail de sculpture semble plus important que la vocation utilitaire de l'objet ou - comme l'exprime J. Laude en d'autres termes - le support semble "*comme l'expression possible, vis-à-vis de la matière, d'une certaine indépendance de l'artiste, celui-ci ne considérant pas la forme du bloc initial comme une contrainte mais l'intégrant à la représentation finale*". Entre ces deux extrêmes, on observe toutes les variations.

- *Conception de l'objet et contraintes techniques:*

Bien que souffrant une certaine interprétation, et pouvant être utilisées d'une façon plus ou moins complète au profit de la forme d'ensemble, les contraintes techniques sont constantes. J'ai cependant distingué les contraintes techniques *irréductibles*, de celles que j'ai nommées *secondaires*.

Les premières concernent le point de vue *fonctionnel*. Elles sont irréductibles en ce sens que le sculpteur ne peut y échapper sans risquer de compromettre le bon fonctionnement de l'objet. Elles s'appliquent au coffre, partie véritablement *fonctionnelle* de la serrure - et seule partie constitutive de la serrure ordinaire, celle qui est placée dans le banco comme *simple système de fermeture*.



Destiné à adhérer au bois de la porte sur laquelle il sera fixé, le coffre doit être *rectiligne* à l'arrière. Compte-tenu du volume final prévu pour la serrure (en fonction des dimensions de la porte), certaines *proportions* sont imposées pour la taille du coffre, afin de permettre le creusement de deux cavités - l'une très large et profonde pour le passage du pêne, l'autre plus étroite pour le logement des dents - et de deux fentes, situées aux extrémités supérieure et inférieure, afin de permettre le passage des clous de fixation. Ces ouvertures et cavités doivent être suffisamment éloignées les unes des autres, afin d'éviter l'éclatement du bois. Cette exploitation du coffre lui impose une forme massive, qu'il n'est nullement possible d'ajourer. Les possibilités de décoration ne peuvent se développer, de ce fait, que dans un plan, et sont limitées aux gravures et champlevés (1).

Les secondes, relatives au point de vue esthétique, sont déterminées par les premières :

- Le travail de sculpture et d'ajouement ne peut en effet se développer que vers le haut et vers le bas, *sous forme d'appendices du coffre*. Les dimensions des appendices sont également solidaires de celles du coffre. En particulier leur épaisseur est limitée et ne peut être au maximum que très légèrement supérieure à celle du coffre sous peine de déséquilibrer l'objet.

L'ensemble de ces considérations m'a suggéré une méthode d'analyse morphologique. La connaissance des impératifs techniques et l'observation de l'objet achevé, nous permettent en effet de comprendre les possibilités d'utilisation de la matière - et leurs limites - et d'en définir les modalités réalisées (fig.1).

Ainsi, nous avons un support de volume toujours semblable, qui est celui du coffre constitutif de la serrure simple, mais de dimensions accrues dans le sens de la longueur, en prévision des appendices sculptés. La façon dont ces appendices, et plus particulièrement la partie haute, sont ménagés dans la masse, nous a permis d'élaborer une classification dont les termes extrêmes

(1) On trouve cependant quelques exemples d'un travail haut-relief et bas-relief sur la surface du coffre. Il s'agit de cas particuliers, qui ne caractérisent pas le style de l'ensemble des serrures, mais qui peuvent être retenus comme cas privilégiés de traitement des serrures comme ensembles sculptés (cf. série "jumeaux" n°35.105. 39). Ils indiquent des possibilités d'évolution stylistique de la forme courante, impliquant un accroissement de l'épaisseur du bloc initial. En réalité actuellement, l'évolution semble s'orienter vers un appauvrissement du travail de sculpture, le coffre demeurant, presque exclusivement, le support de motifs graphiques.

sont, d'une part les objets les plus simples, du point de vue de la composition, d'autre part les objets les plus élaborés. Il s'agit en effet, dans certains cas, de surajouter à l'objet fonctionnel des motifs sculptés, dans d'autres d'intégrer la forme primitive dans un ensemble au sein duquel l'esthétique devient le premier souci.

Cette articulation du fonctionnel et de l'esthétique s'exprime dans l'indépendance ou dans la solidarité des trois parties constitutives de la serrure (tête-partie haute, corps-coffre, jambes-partie basse), ou en d'autres termes, des appendices sculptés par rapport à la masse fonctionnelle du coffre. Dans cette optique de classification, les objets considérés comme les plus simples sont perçus comme constitués de trois parties effectivement distinctes et délimitables sans ambiguïté. Pour une plus grande élaboration, cette distinction n'est plus univoque et varie avec l'angle sous lequel on regarde l'objet. Elle ne coïncide pas en effet à l'avant et à l'arrière. L'étude du profil révèle les subtilités de ces correspondances et de ces contrastes. Il est à remarquer que la qualité du travail de sculpture ne va pas nécessairement de pair avec le critère d'élaboration ainsi défini. Cette notion concerne ici essentiellement le degré de recherche dans l'utilisation et l'organisation de la matière, en dépit des contraintes techniques, l'effet recherché étant atteint avec plus ou moins de bonheur.

J'ai tenu compte, dans un premier temps, de toutes les nuances d'articulation des trois parties entre elles. Ceci m'amena à dénombrer 36 catégories, chiffre beaucoup trop élevé pour le nombre d'objets de la collection. La dispersion des serrures, à l'intérieur de ces catégories, était de surcroît très étendue (sur 27), 8 d'entre elles seulement comportant plus de 5 objets.

Aussi ai-je jugé préférable, pour une catégorisation plus claire, de ne retenir que les deux premiers éléments constitutifs de la serrure (partie haute et coffre), en fonction de leur position respective particulièrement représentative du degré de recherche dans la composition, et de ranger le troisième (partie basse) - parfois inexistante - parmi les caractéristiques individuelles. Notons que l'absence de partie basse ne suffit pas à faire considérer cette dernière comme non-indispensable, et peut être significative. En fait, cette classification se place d'un point de vue purement descriptif. Elle nous aide à comprendre le type de réalisation par rapport à un schème défini elle permet de situer chaque objet parmi ceux de

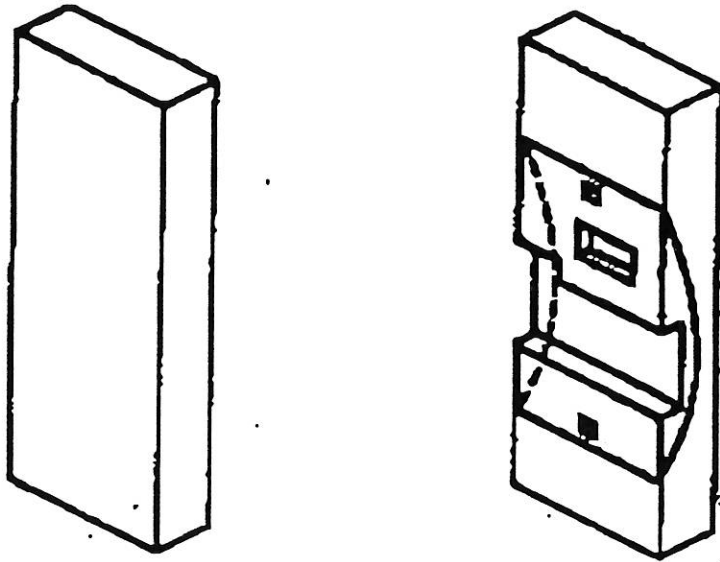
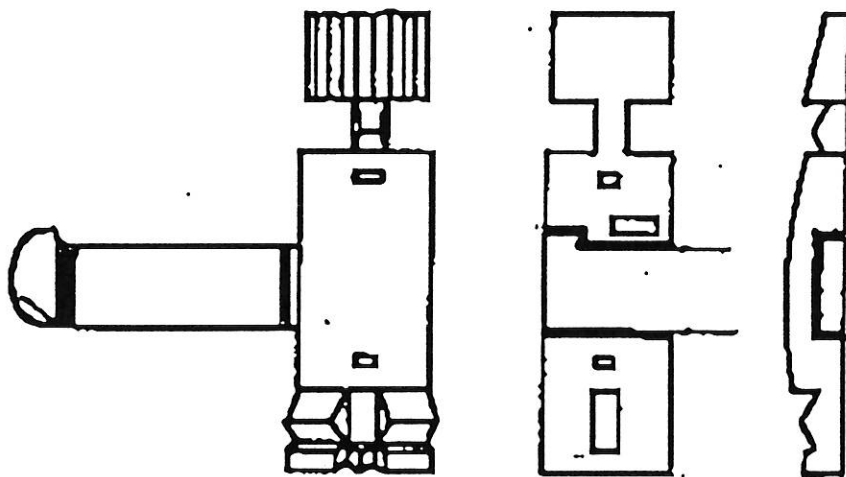


fig. 1

fig. 2



la collection. Les formes et motifs sont donc envisagés, à ce niveau, en tant que tels.

- 1) Dans la catégorie 1, partie haute et coffre sont nettement individualisés. Il y a une correspondance parfaite de leurs limites respectives à l'avant comme à l'arrière (fig.2).
- 2) Dans la catégorie 2, la partie haute chevauche légèrement le coffre à l'avant, mais les masses du coffre et de la partie haute demeurent indépendantes. J'ai désigné par *chevauchement simple* ce type d'articulation (fig.3).
- 3) Dans la catégorie 3, il n'y a pas de correspondance entre la partie haute et le coffre à l'arrière et à l'avant. Il semble que le volume du coffre ait été considéré comme trop important par rapport au volume total, et que le désir de donner au motif supérieur une plus grande importance ait donné lieu non pas à l'utilisation d'un support plus important, mais à une utilisation différente de la matière. Ainsi à l'avant, une partie de l'épaisseur du coffre est utilisée, au profit de la partie haute. La partie du coffre en retrait, sur laquelle se détache en haut-relief la partie inférieure du motif de la partie haute, n'est alors jamais décorée comme l'ensemble de la surface du coffre des autres serrures. Ainsi, les limites du coffre et de la partie haute apparaissent situées à des niveaux différents sur la face avant et sur la face arrière, le profil révélant les modalités de ce type d'articulation que j'ai désigné par *chevauchement complexe* (fig.4 et 5).
- 4) Dans la catégorie 4, il n'y a pas de décomposition possible en parties distinctes. J'ai désigné par *solidarité morphologique* ou *solidarité par significations* cette interdépendance des parties entre elles, y compris la partie basse (fig.6).

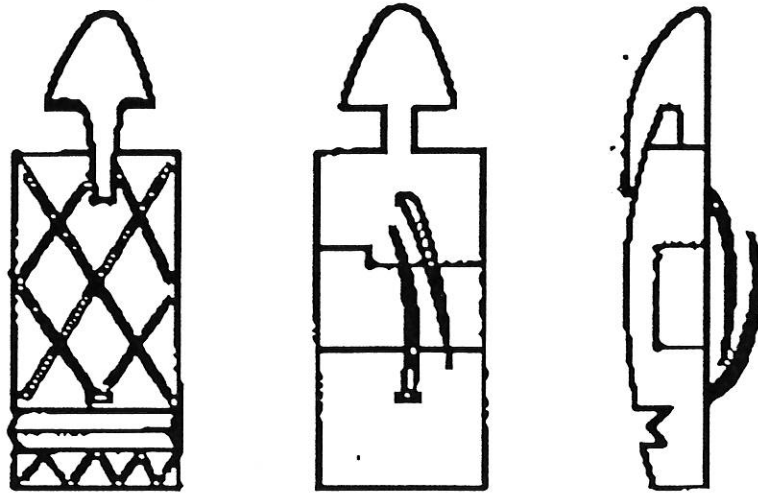
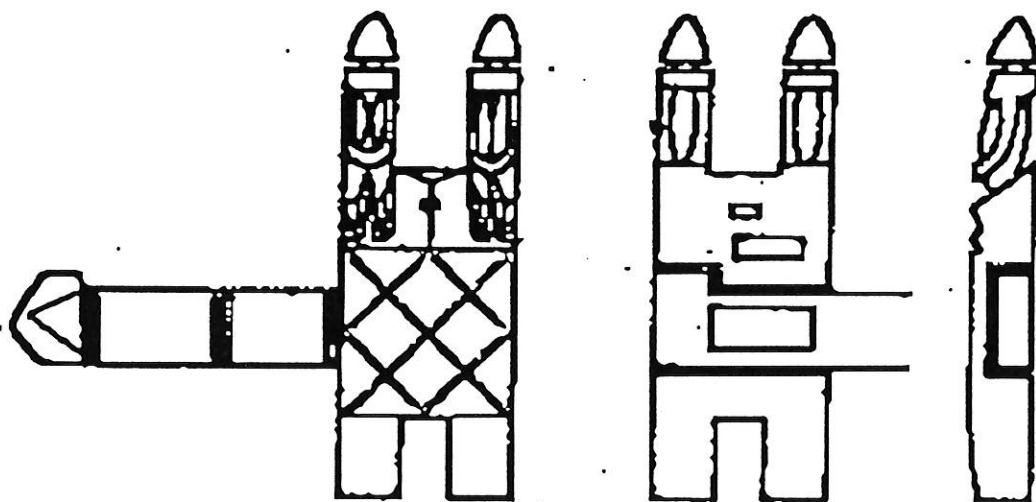


fig. 3

fig. 4



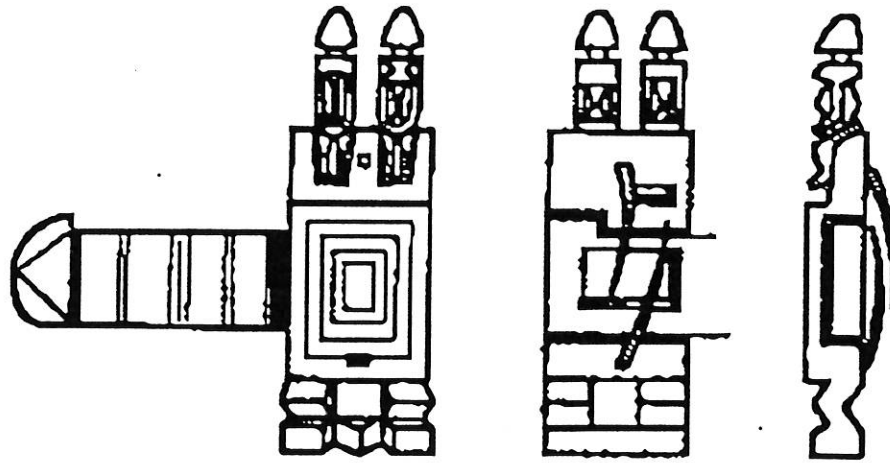


fig. 5

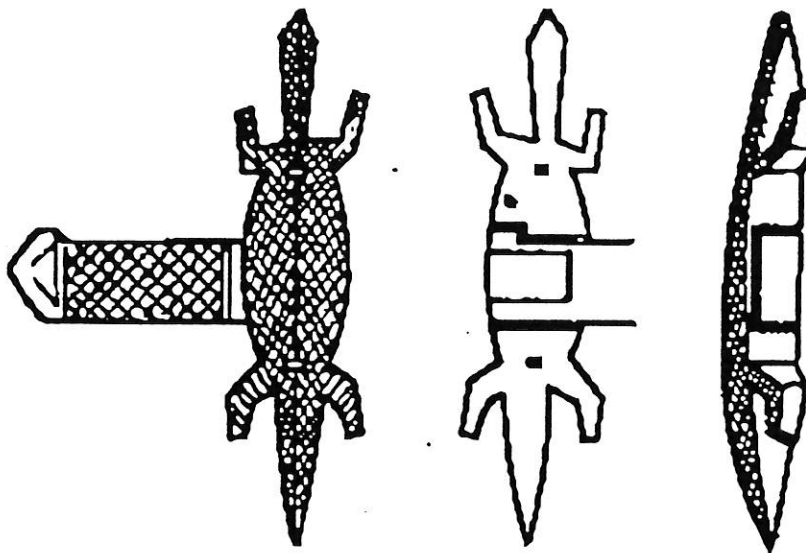


fig. 6

Chaque serrure est en outre, à l'intérieur de cette classification générale, morphologiquement caractérisée par une série de caractéristiques individuelles :

- *Un profil arrière.*

Ce profil est :

.soit rectiligne (fig.7) ; brisé (fig. 7b et 7c) ; ou continu (fig.7a) ;

soit courbe (fig.8) ;

soit discontinu ou accidenté (fig.9),

le motif sculpté - brisé ou non - faisant alors saillie, généralement au-dessus de la face avant du coffre (fig.13).

- *Un profil d'ensemble.*

Le profil d'ensemble, qui caractérise la section du profil, permet une approche privilégiée de l'objet. Il permet en effet d'appréhender, avec une netteté particulière, l'articulation de la face arrière - fonctionnelle - et de la face avant - esthétique. Le profil avant accuse la conformation à certaines contraintes techniques, qui sont la correspondance des contraintes irréductibles de la face arrière. Ainsi, l'épaisseur nécessitée par le creusement du *ventre* détermine, avec l'affinement des extrémités sculptées, un profil avant convexe. Ce profil avant peut, par contre, présenter toutes les autres caractéristiques de direction du profil arrière, au niveau des appendices (rectilinéarité ou discontinuité par surplomb ou retrait de l'un ou des deux de ces appendices). Les profils arrière et avant ne suffisent pas cependant à caractériser le profil d'ensemble, qui ne se comprend que par référence au support initial. La section du profil de ce support est rectangulaire. Dans quelques cas rares, elle conserve cette forme intacte (fig.10a) ou très légèrement affinée et arrondie au sommet, affectant alors sur l'objet fini un contour ogival (fig.10b). Le plus souvent, les profils avant et arrière seront ou non en continuité, selon l'indépendance ou la solidarité de l'exploitation fonctionnelle et de l'exploitation esthétique. Le profil d'ensemble peut donc affecter plusieurs formes :

- Avec un profil arrière rectiligne et des extrémités affinées, le profil d'ensemble est un segment de cercle (fig.11a). Lorsque cet affinement ne concerne que la partie haute, le segment de cercle apparaît alors comme tronqué dans le bas (portion de segment de cercle (fig.11c), ou en son milieu (demi-segment de cercle ou semi-ogival) (fig. 11d). Il est parfois tronqué aux deux extrémités (fig.11b).

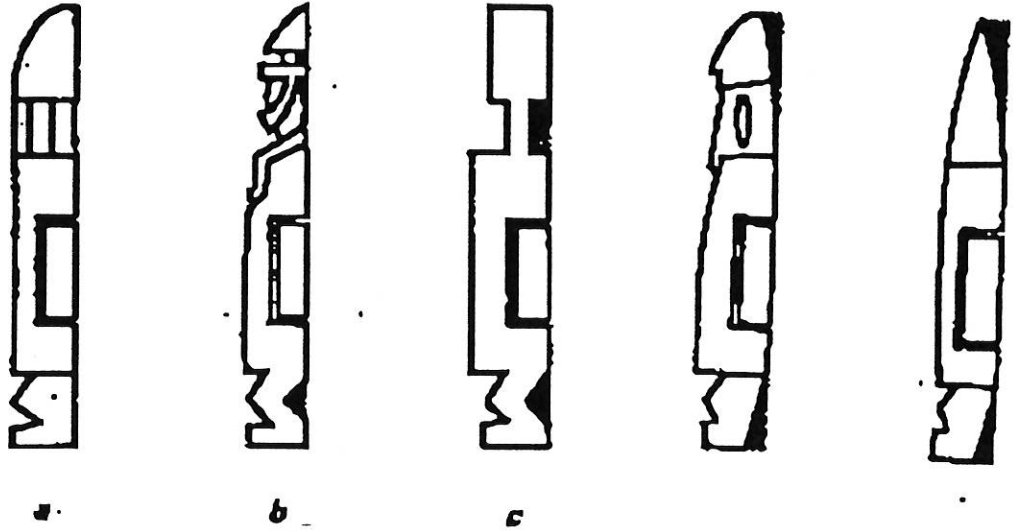


fig. 7

fig. 8



fig. 9



- Avec un profil arrière courbe (dégagement des deux extrémités face arrière), parfois parfaitement symétrique au profil avant, le profil d'ensemble apparaît sous forme d'un fuseau plus ou moins parfait (symétrique ou dissymétrique, tronqué ou non (fig.12). L'objet est alors perçu comme un tout sculpté, dont les contours attestent d'un souci de finition rendant l'objet agréable à l'oeil sous toutes ses faces, en dehors de son affectation fonctionnelle (aspect fini).

- Le souci de la forme globale semble parfois absent et les trois parties dessinent un profil au contour accidenté, irrégulier ou discontinu (fig.13). Ainsi, pour les motifs dont la partie haute, la partie basse, ou ces deux parties sont très en retrait ou surplombent légèrement le coffre à l'avant. Cette discontinuité se manifeste - selon son ampleur - par une rupture de plan ou une simple sinuosité.

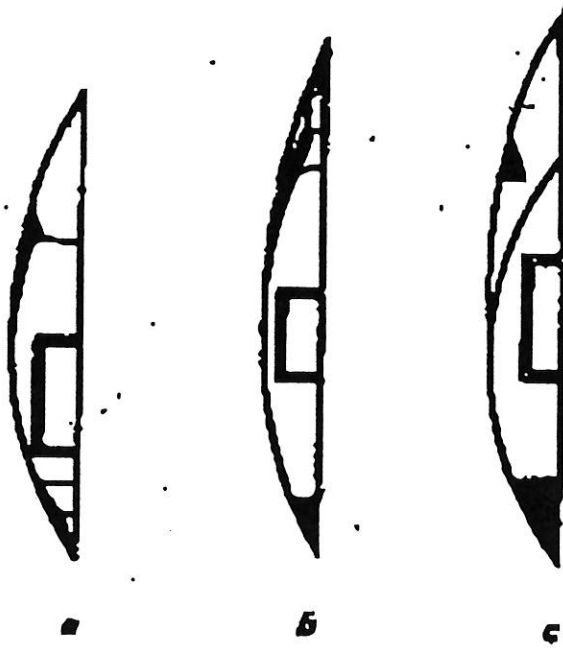
- *Une partie basse.* Me référant toujours aux trois faces sous lesquelles la serrure peut être appréhendée, j'ai pu déterminer 5 formes types de la partie basse :

- . partie basse absente ;
- . partie basse individualisée (l'individualisation correspondant à la détermination

des mêmes limites à l'avant et à l'arrière), soit par ajourement (fenêtre), soit par brisure à l'arrière, parfois par les deux, ou encore, cas plus particuliers, par ajourement médian (sur toute la hauteur de la partie basse qui apparaît alors comme constituée de deux volumes distincts) ou bilatéral (sur toute la hauteur également, la partie basse étant alors constituée d'un seul volume central) ;

- . partie basse intégrée au coffre (solidarité morphologique) ;
- . partie basse solidaire des autres parties par signification ;
- . partie basse non-individualisée à l'arrière (mais différenciée du coffre cependant par la spécificité des motifs).

- *Des motifs décoratifs.* D'un nombre restreint du point de vue morphologique, ils sont matérialisés sur des surfaces ou par des volumes, et peuvent se combiner en ensembles plus ou moins complexes. Un même motif peut être perçu de différentes manières, selon son contexte. Il peut être ensemble ou élément d'un tout, et prendre pour l'oeil des valeurs diverses d'un contexte à un autre ou dans un même contexte, selon l'angle sous lequel on le considère. Cette observation est importante. Elle conduit à une interrogation sur les significations de ces formes, selon qu'elles sont



*fig. 11*



*fig. 13*

isolées ou combinées avec d'autres formes, et permet de percevoir, de manière sensible, leur fonction de langage.

J'ai ainsi dressé l'inventaire des motifs et de leurs modalités de réalisation. Ces modalités sont au nombre de trois. Les motifs peuvent être en effet :

- . incisés ;
- . champlevés ;
- . sculptés.

Pour une serrure généralement, ces modalités se combinent entre elles de la manière suivante :

- . partie haute : motifs sculptés ;
- . coffre : motifs incisés ou champlevés. Rarement sculptés ;
- . partie basse : motifs sculptés ;
- . pêne : motifs incisés, absents ou, exceptionnellement, champlevés.

Les motifs sont, dans l'ensemble, des formes géométriques plus ou moins pures. L'élément le plus constant est la ligne brisée, restituée également dans la composition finale - par l'assemblage des motifs - où elle s'aligne sur le contour, ainsi articulé, du profil d'ensemble.

Ces formes géométriques constituent les unités de base de tous les motifs, soit droites, chevron, losange, triangle, carré et rectangle, trapèze, cercle (complet, arc, demi) et cône. Excepté le trapèze qui ne se rencontre qu'en volume, tous ces motifs peuvent se rencontrer en incision, en champlevé, ou en volume. Les quatre tableaux suivants, qui résument les différentes combinaisons de motifs pour chaque partie de la serrure, donnent une idée de leur utilisation, qui a fait par ailleurs l'objet d'une analyse détaillée.

La réduction possible des éléments figuratifs à un ensemble de volumes géométriques du même type que les volumes isolés, semble pouvoir éclairer le fait que ces motifs ont un sens relatif à la personne humaine, figurée par la serrure dans sa totalité. Cette question mériterait d'être approfondie.

- *Une patine* (1). J'ai désigné par patine l'aspect du bois par rapport à son état originel. Une analyse détaillée de tous les types de patine a été menée. On peut dire, en résumé, que la patine peut être naturelle ou artificielle, fine

(1) Je n'ai pas séparé l'étude de la patine de celle des caractéristiques morphologiques, l'aspect du bois est en effet, bien que n'affectant pas - ou peu - la forme, une des composantes essentielles des attributs physiques de l'objet.

ou épaisse, de protection contre les intempéries..., ou de décoration (par exemple la carbonisation superficielle pour coloration), localisée ou affectant l'ensemble de la serrure...

- *Classification des motifs des portes:*

La collection comporte quelques serrures, encore fixées sur les portes des greniers qu'elles fermaient, et aussi quelques portes et petits volets de grenier sans serrure. L'étude de ces portes est inséparable de celle de la collection des serrures dogon. Les motifs figurant sur ces portes sont tout à fait comparables à ceux figurant sur les serrures, avec une importance dominante des reliefs. Sans doute cela est-il dû au fait qu'il y a moins de contraintes techniques, le sculpteur disposant d'un volume plus important, donnant donc lieu à plus de possibilités d'exploitation, notamment pour les motifs sculptés en haut-relief, très rares sur les surfaces des coffres (une seule réalisation) et abondants sur les quelques portes de la série. On rencontre les motifs incisés, champlevés et sculptés du même type que ceux réalisés sur les serrures. On rencontre trois motifs réalisés sur les serrures, mais selon une autre modalité, soit :

- les chevrons sculptés : se développent dans un plan perpendiculaire à celui du battant de la porte, pour former une sorte de dentelle ajourée, tenant à la porte par les "dents" du chevron (cf. n°35.105.175) ;
- le cavalier champlevé (cf. n° 35.105.175) ;
- le losange sculpté (cf. n° 35.105.103 et n° 30.31.1).

Un motif ne se rencontre que sur les portes : les seins sculptés (figurant sur deux portes).

L'ensemble de ces caractéristiques morphologiques est donné, pour chaque serrure et pour chaque porte, dans la partie de la fiche du catalogue (cf. document annexe).

## ORDRE DE PRESENTATION DU CATALOGUE.

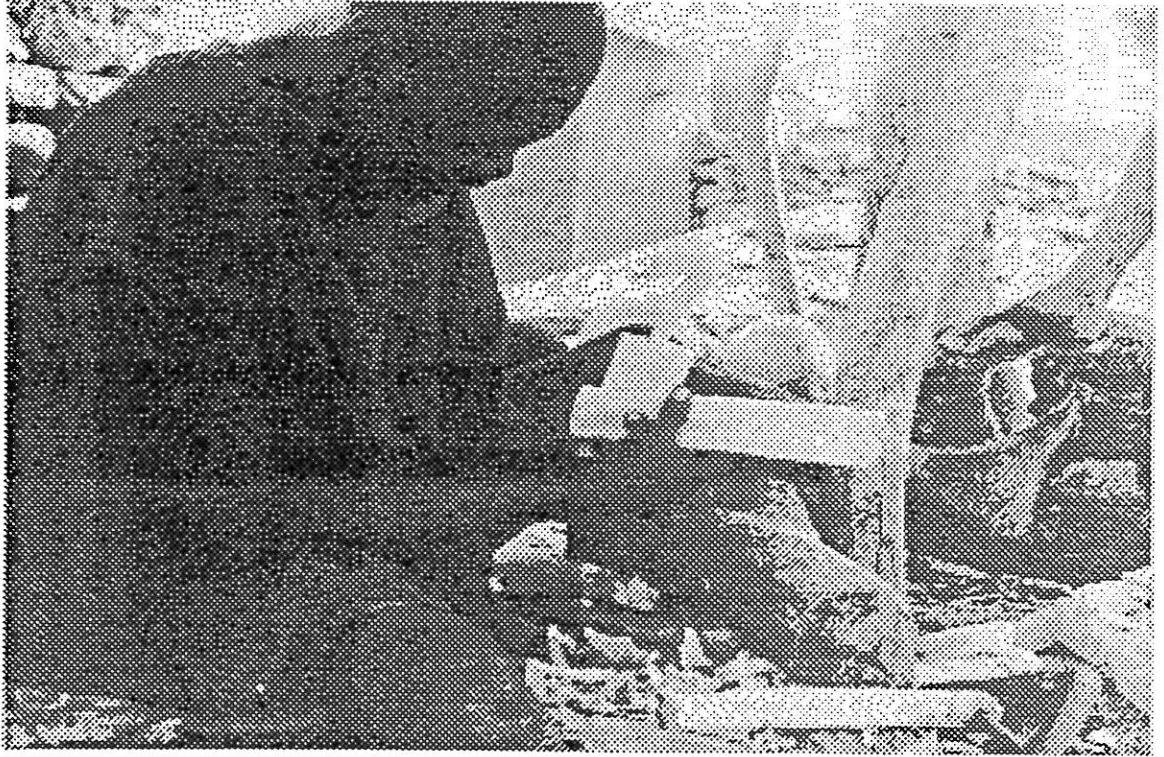
Les serrures, dans le catalogue, sont classées par catégories, c'est-à-dire par ordre de complexité dans la composition, de la catégorie 1 à la catégorie

telles qu'elles sont définies dans l'étude morphologique. A l'intérieur de chaque catégorie, leur ordre de présentation est également déterminé par la composition : sont présentées ensemble les serrures relevant d'un même type de traitement ou de traitement voisin. Le même type de traitement regroupe le plus souvent les mêmes motifs en partie haute (par exemple les cavaliers), mais pas nécessairement. Il montre donc que certains traitements sont mieux adaptés à certains motifs (ainsi le lézard se retrouve surtout en catégorie 4, les jumeaux en 3, les têtes à labret en 2, etc...). Tout en faisant ressortir les possibilités différentes et plus ou moins rares de composition pour un même motif, cette classification tente de rendre sensible la parenté de certaines formes (illustrée à l'occasion par la possibilité de conversion d'une forme dans l'autre) ou de leur évolution de l'une vers l'autre.

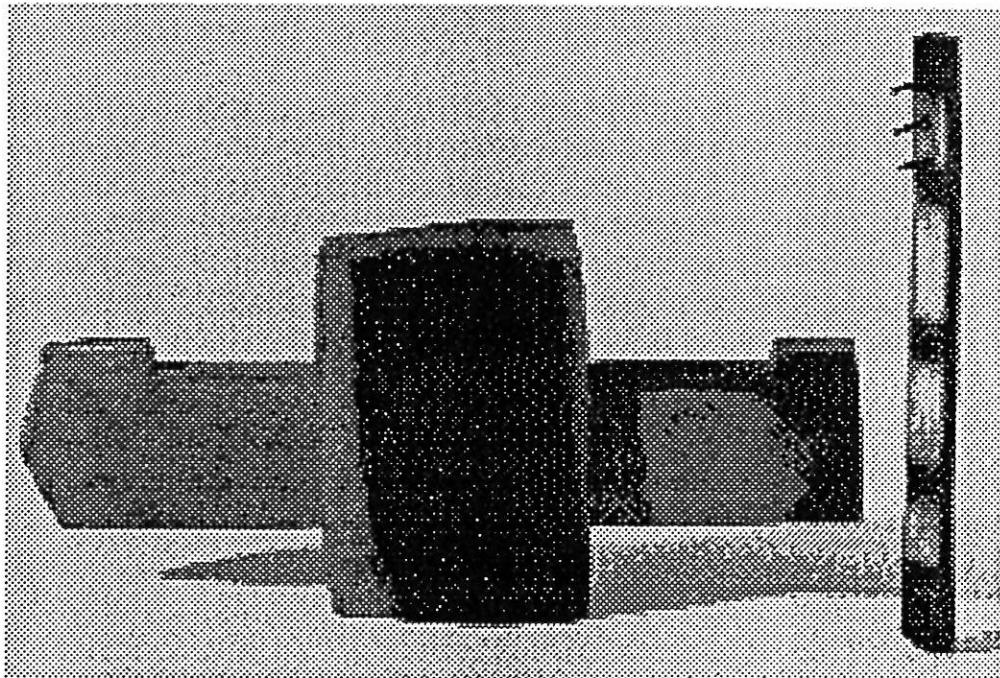
Le but de cet article n'est pas de reproduire le catalogue auquel on peut se reporter. Il m'a semblé plus judicieux de faire figurer les tableaux généraux des motifs, et de présenter plusieurs séries de photographies d'un même motif, réalisé selon des modalités différentes, afin de rendre sensibles les filiations morphologiques étayant l'hypothèse d'une histoire de l'évolution des formes et de détermination d'un style (cf. documents annexes).

Des tableaux synoptiques pour chaque catégorie (cf. p.119-121), puis pour l'ensemble des catégories, résument l'ensemble de ces filiations formelles.

J'ai, comme dans le catalogue, dans un but démonstratif, présenté en premier la serrure purement fonctionnelle, sans aucune décoration, et en dernier une serrure réservée à un autre usage que celui de la fermeture d'une porte. Ainsi se trouvent dissociées et parfaitement illustrées, deux des vocations de la serrure décorée : l'utilité pratique et l'efficacité symbolique : entre ces deux pôles se trouvent toutes les modalités d'interdépendance de ces deux aspects.



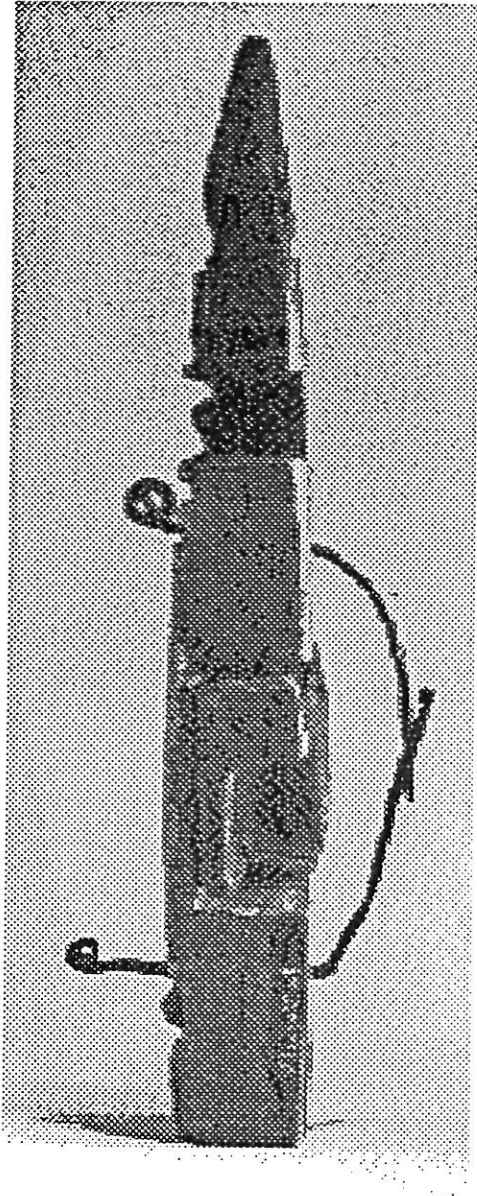
Etape de processus de fabrication.



71-11.1

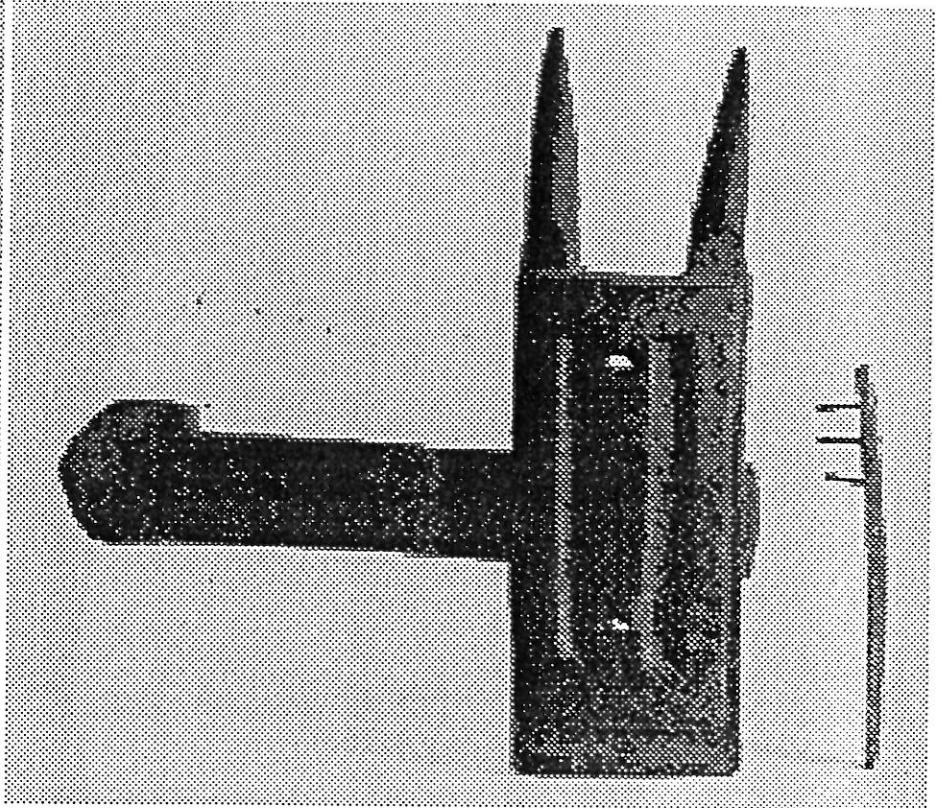
Serrure ordinaire. Simple système de fermeture, invisible une fois placé dans le mur de banco (en quelque sorte selon le même principe que chez nous). Dépourvue d'appendices sculptés, cette serrure ne comporte que la partie fonctionnelle: coffre et pêne. Ce type de serrure ferme la porte de l'habitation d'une femme, à l'intérieur de la cour, et non d'un grenier.

Traitement possible du motif "Cornes"



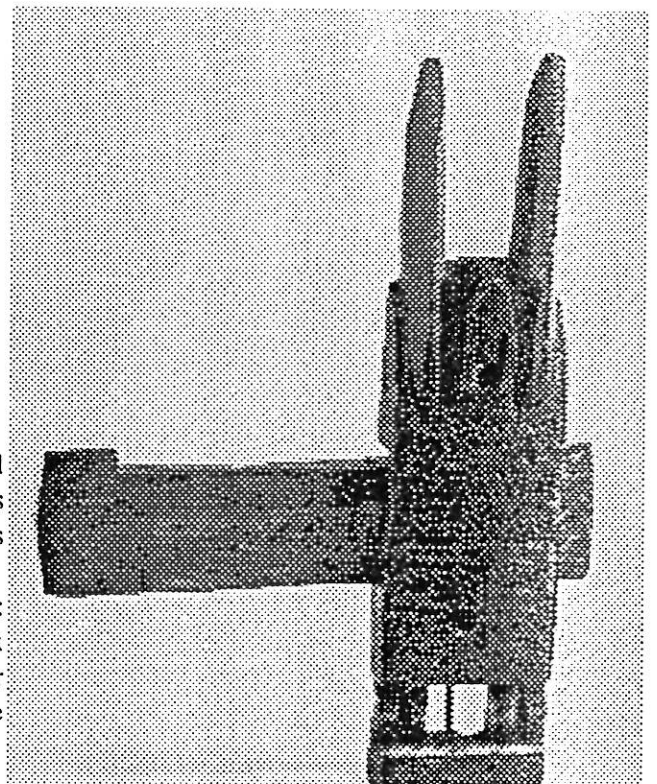
35.105.180, cat.2

Même motif que le précédent,  
traitement différent. Base commune des  
cornes surmontant le coffre



31 74 210 cat 4

La serrure entière figure en masque la forme figurative à envahie le coffre.

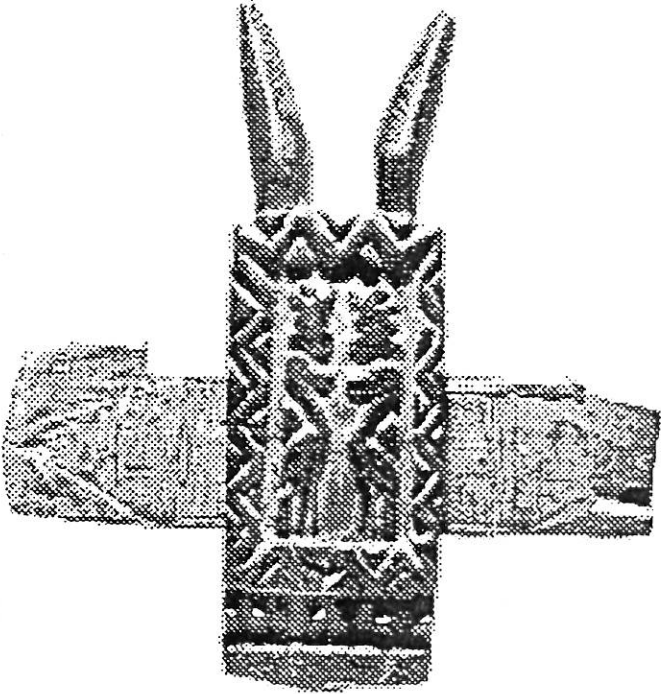


31.105.44. cat.3.

Si la petite tête ne figurait pas entre les appendices sculptés, il s'agirait d'un motif *valu*. La forme semble avoir induit le sens des cornes de *valu* à un personnage aux bras levés, motif important dans la statuaire dogon.

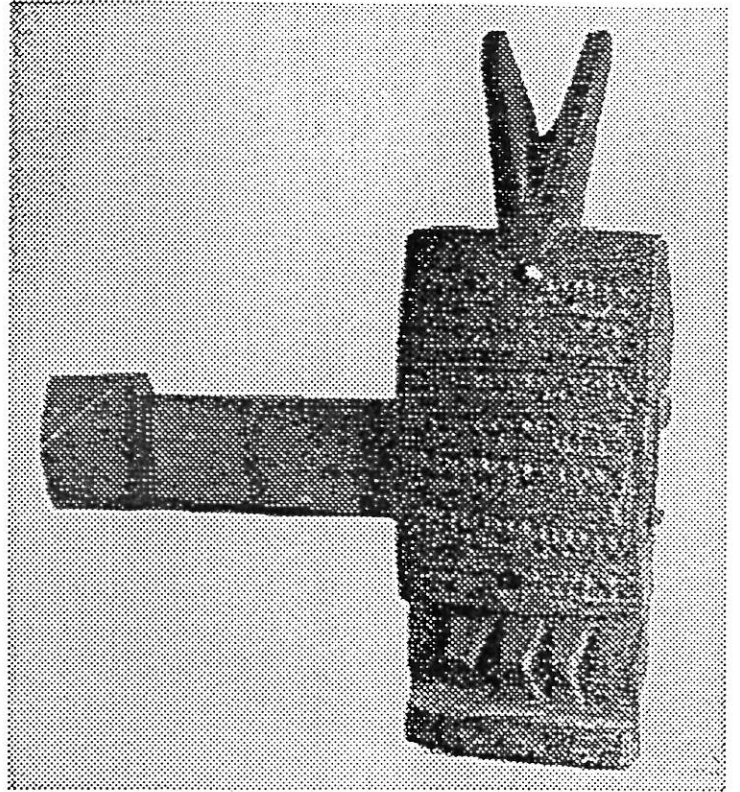
Cette serrure est typique de ce que j'ai nommé. "forme de transition" : la forme peut évoluer, le personnage peut se dégager du coffre aux dépens des appendices latéraux ou disparaître à leur profit, pour donner des personnages jumeaux. On peut ainsi, à partir de cette forme, s'orienter vers l'une ou l'autre des séries suivantes.





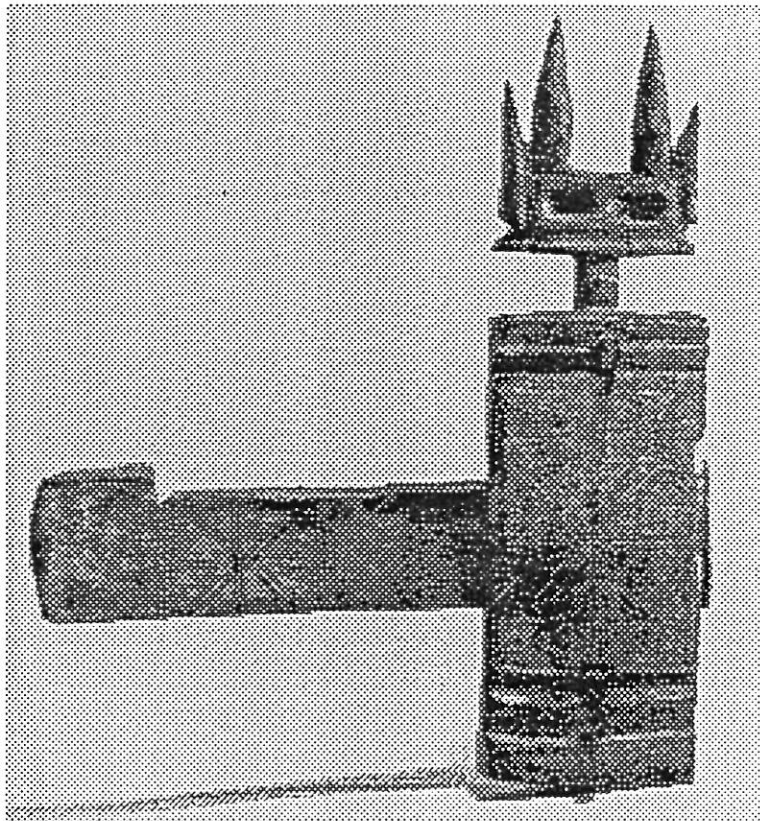
35.105.59

Revauchement simple du coffre par la partie haute, personne meaux à labret. Jumeaux de *Binou Serou* (ancêtre mythique) leur naissance n'est pas terminée (on ne voit que leur tête)



35.105.59 cat.1

Le motif "cornes" leur a-t-il donné naissance ? deux appendices latéraux surmontent le coffre. ils n'ont pas de visage (généralement, les jumeaux souhaités par encore nés)



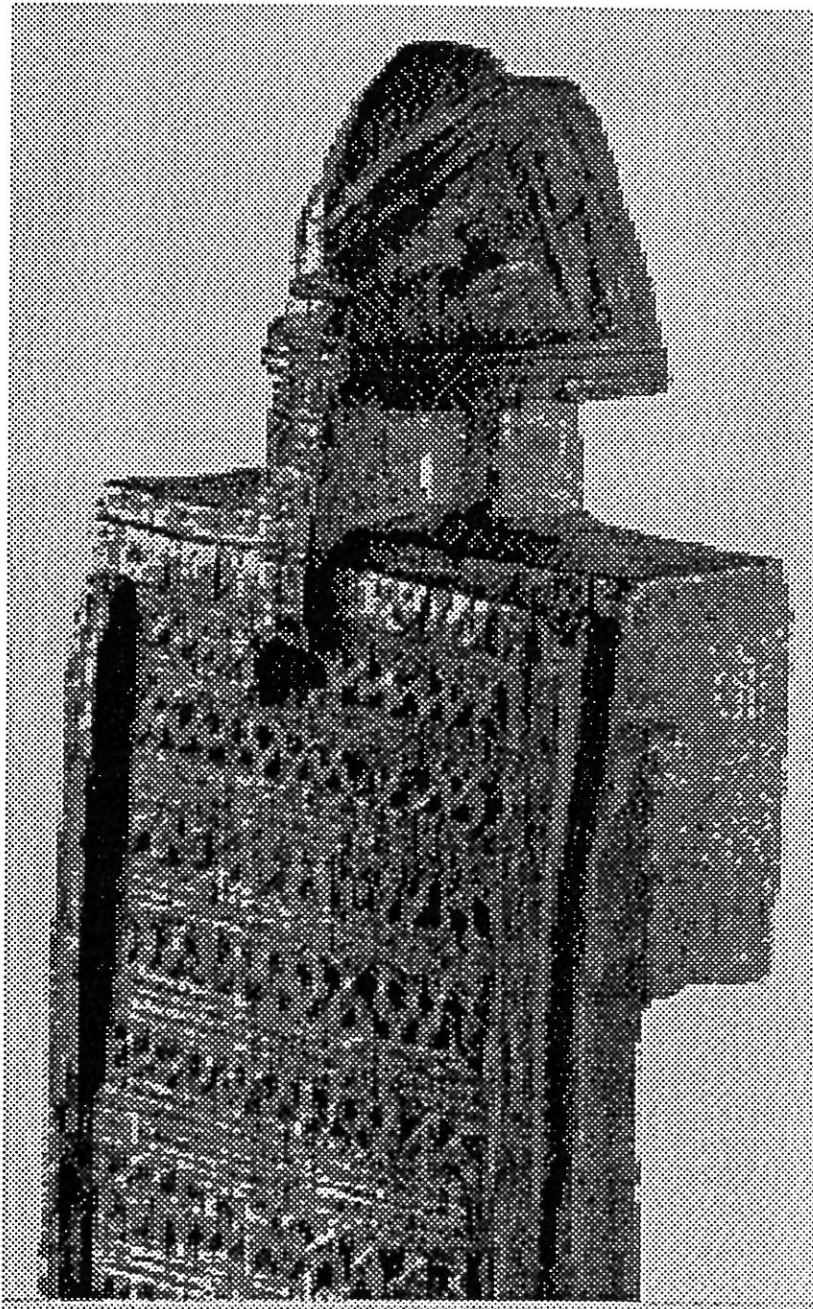
35.105. 115. cat .1

Deux appendices sculptées surmontant le coffre. Motif cornes de *valu*

Traitement possible du Motif

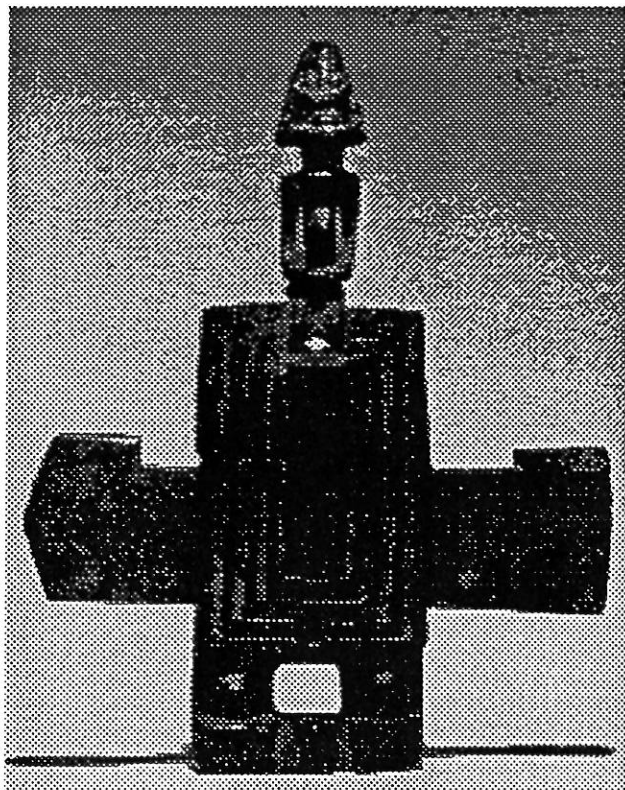
"Tête à labret"

"Un personnage"



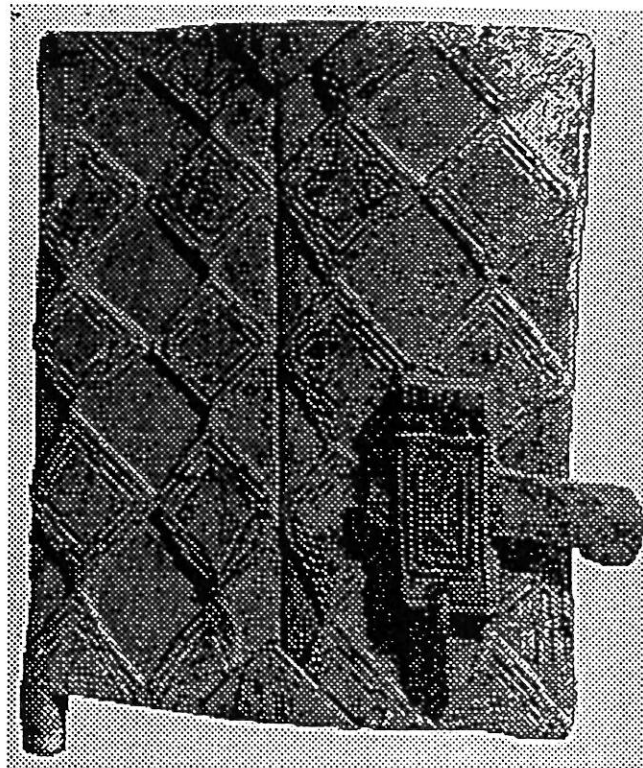
35.105.91, CAT.2

Tête du Dieu Amma. Personnage à Labret, aux traits du visage figurés. Les traits du visage pour ce type de motif figurent de manière plus ou moins complète et soignée



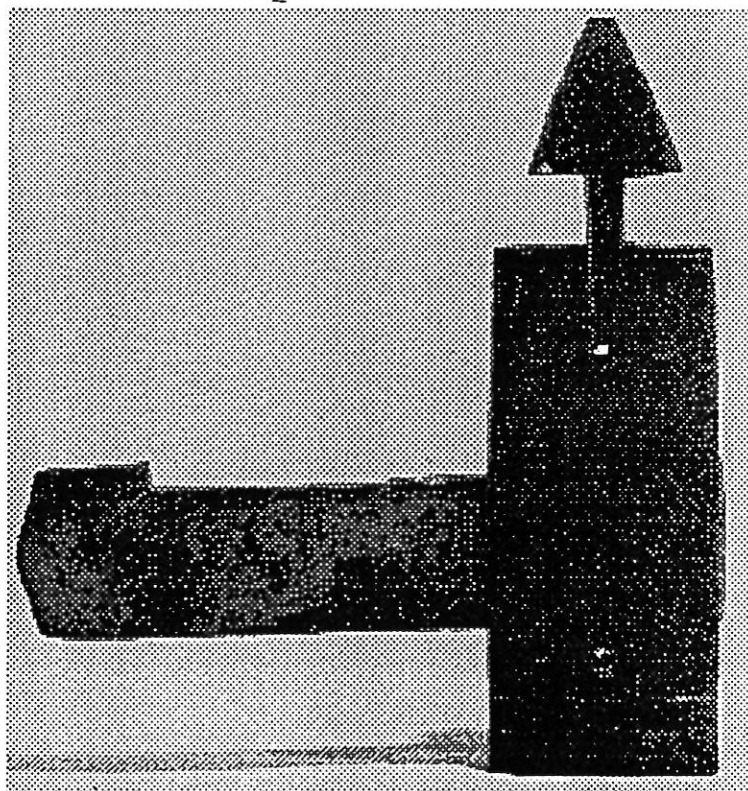
35.105.74, cat.2.

Le personnage a émergé du coffre et figure dans son entier. "serrure du *Kuno*, le *Kuno* est l'enfant né après un enfant précédent, sans que sa mère est revu ses menstrues après la naissance de ce dernier, dont le *Kuno* est considéré comme le jumeau.



35.105.103, cat. 2

Serrure sur porte t<sup>r</sup>te de tortue. le motif de la porte figure la carapace en rapport avec la tortue du patriarche.



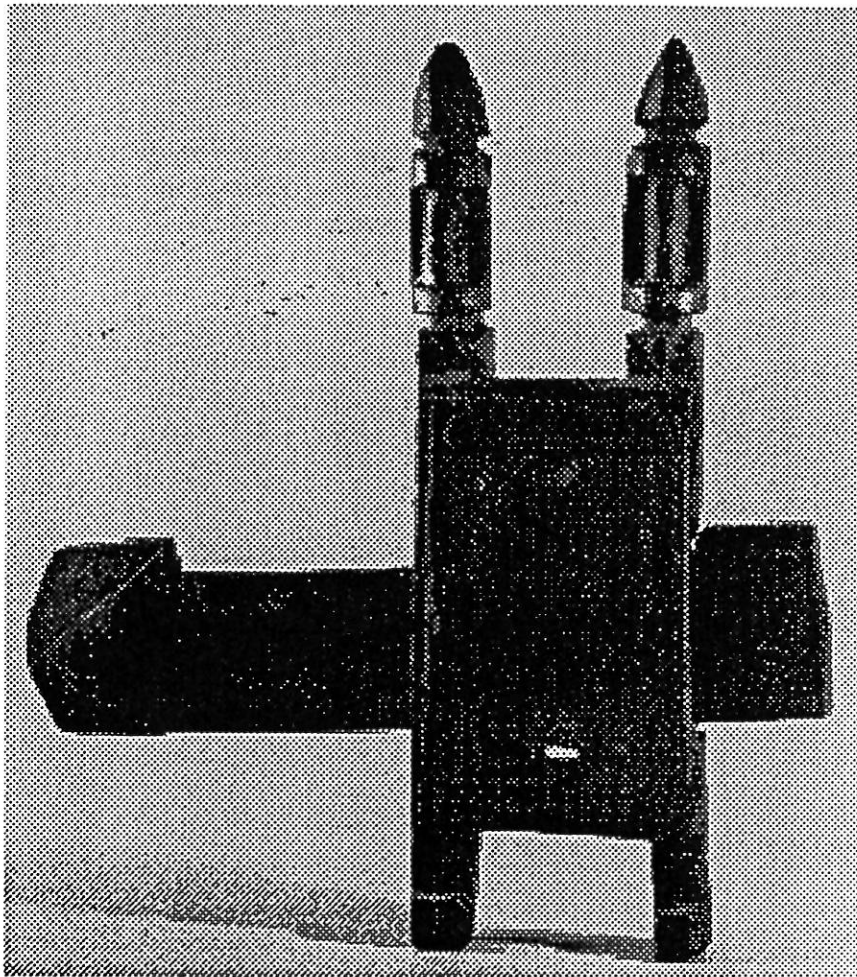
35.105.89, cat.2.

"Serrure du toit de chaume ". La partie haute représente le toit de chaume (ou "tête" du grenier à comparé avec la suivante.

## Série Motif

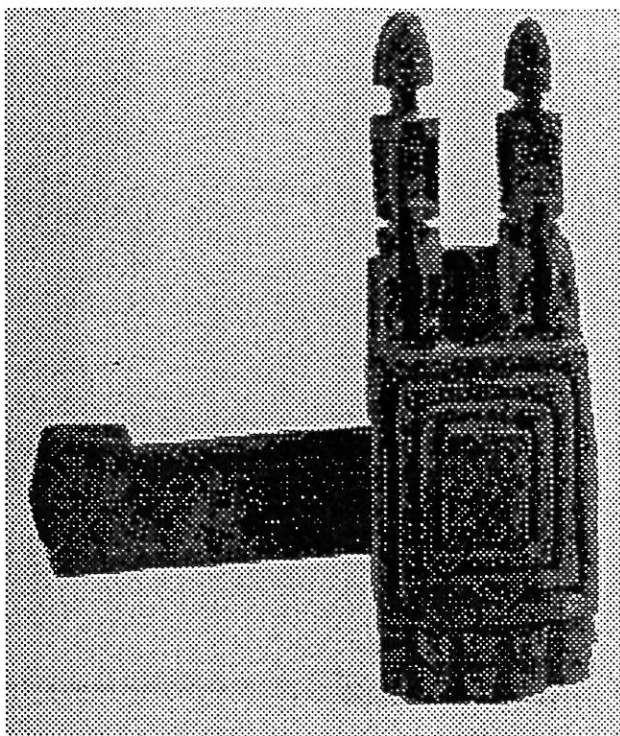
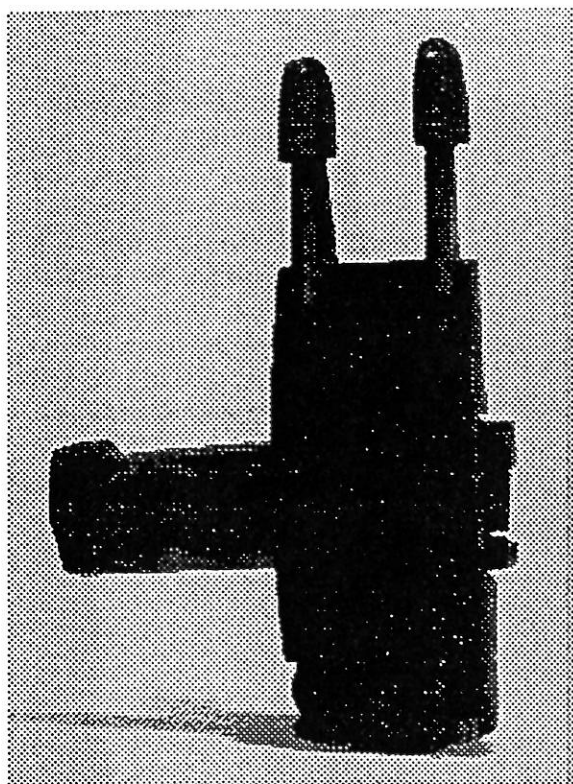
"jumeaux"

Les serrures choisies montrent le motif "jumeaux", traité selon les quatre types de composition.



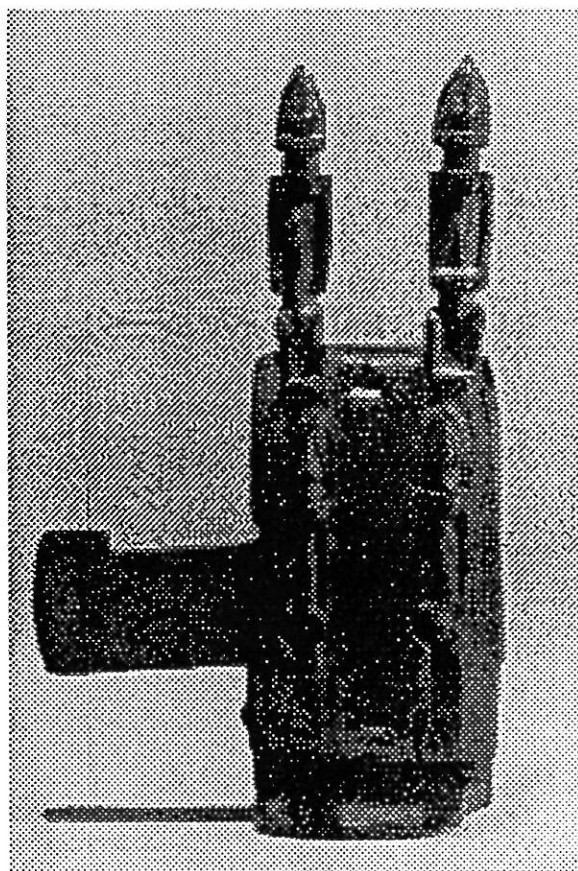
71.76.7, cat.1.

Photo face et profil ogivale l'ensemble du masque *valu figure* en entier (et non plus seulement les cornes) en partie haute. La tête du masque semble être sortie du coffre à la suite des cornes



35.105.178,cat.2.

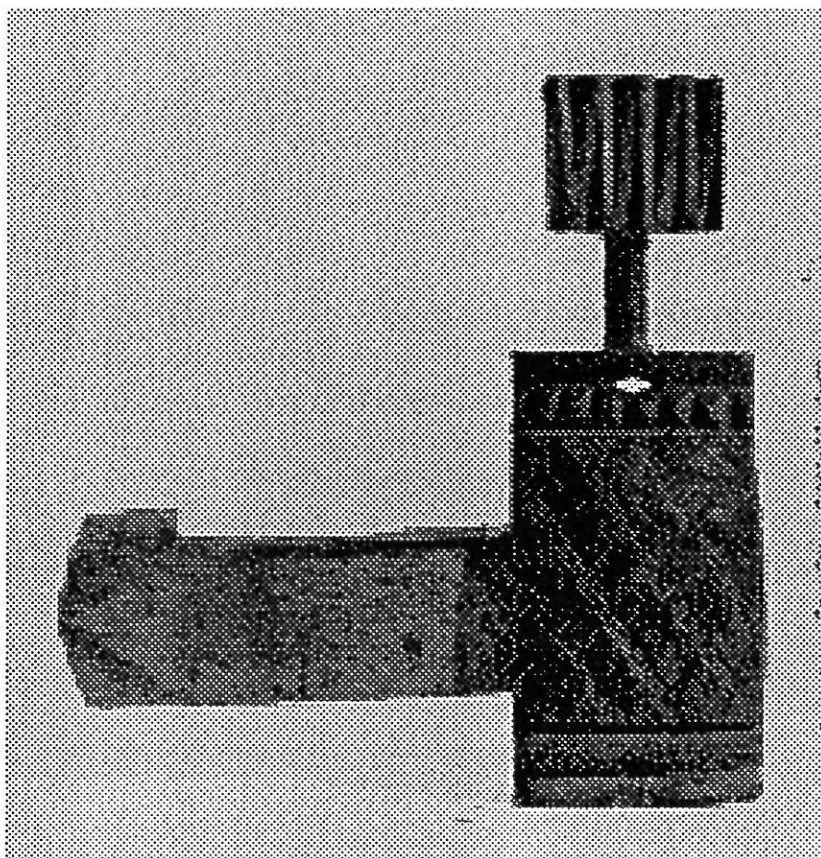
Chevauchement simple du coffre par la partie haute, personnage jumeau à labret jumeau de *Binou Serou* ancêtre mythique leur naissance n'est pas terminée (on ne voit que leur tête)



35.105.39,cat .4.

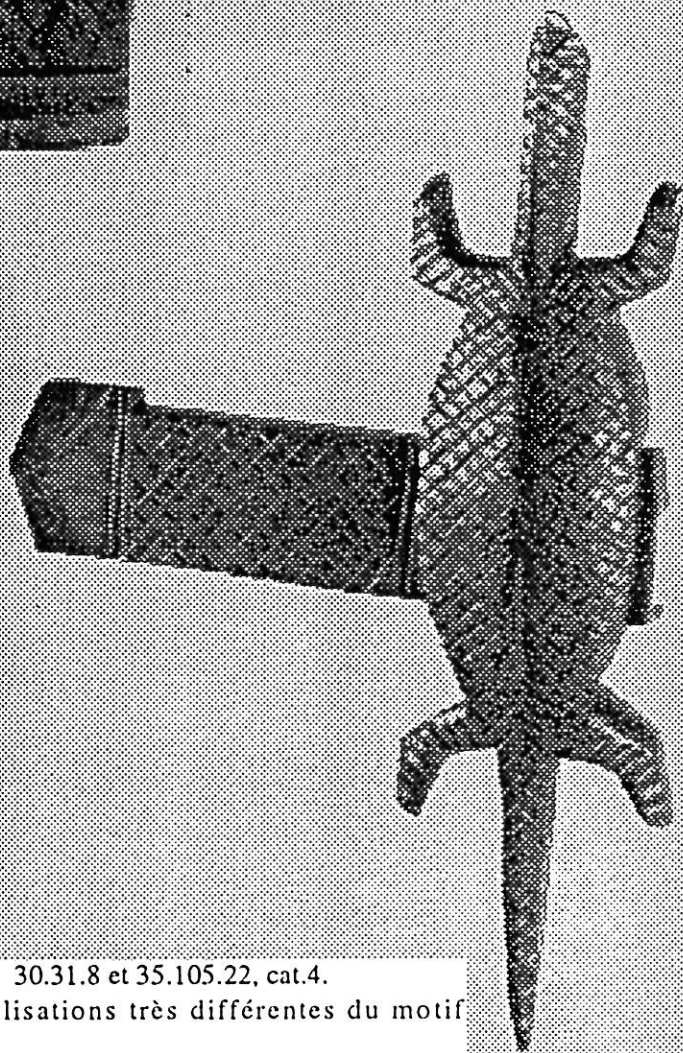
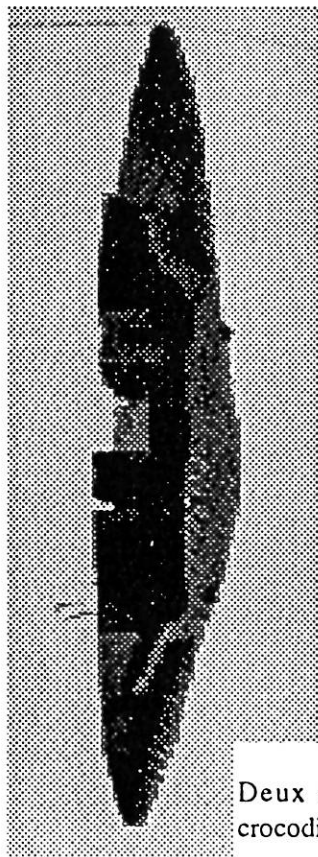
Ensemble sculpté. Deux paires de jumeaux mâle. "Serrure des jumeaux superposés", pour le grenier d'une femme qui a eu de paire de jumeaux à la suite.

## Présentation de quelques autres Motif



31.74.2005, cat.1. (motif : formes géométriques)

Si cette serrure répond au traitement le plus simple, c'est cependant une des plus belle de la collection. Le volume est initial et conservé (profil rectangulaire). Il est intéressant de noter que les serrures, incontestablement dogon comme celle-ci, mais s'écartant des formes classiques, sont difficilement interprétées. Cela ne va pas toujours de pair avec la qualité esthétique, les innovations étant plus ou moins réussies.

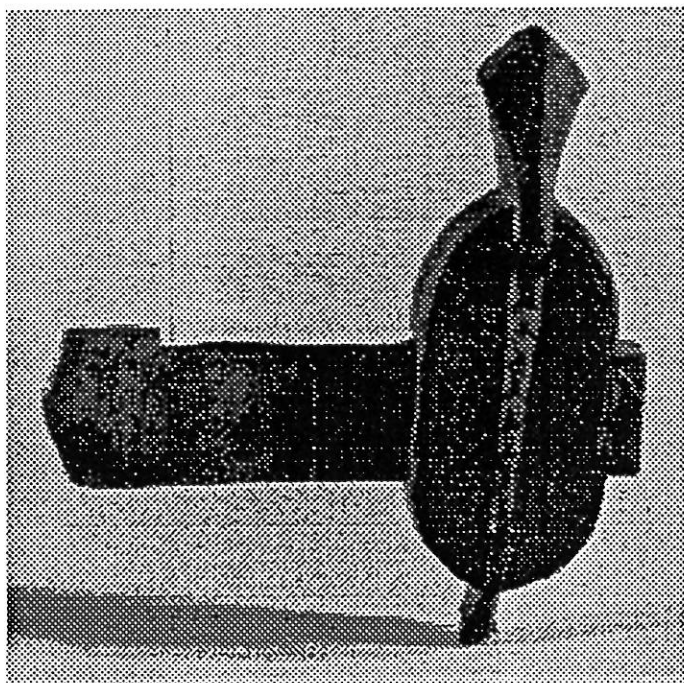


30.31.8 et 35.105.22, cat.4.

Deux réalisations très différentes du motif crocodile.

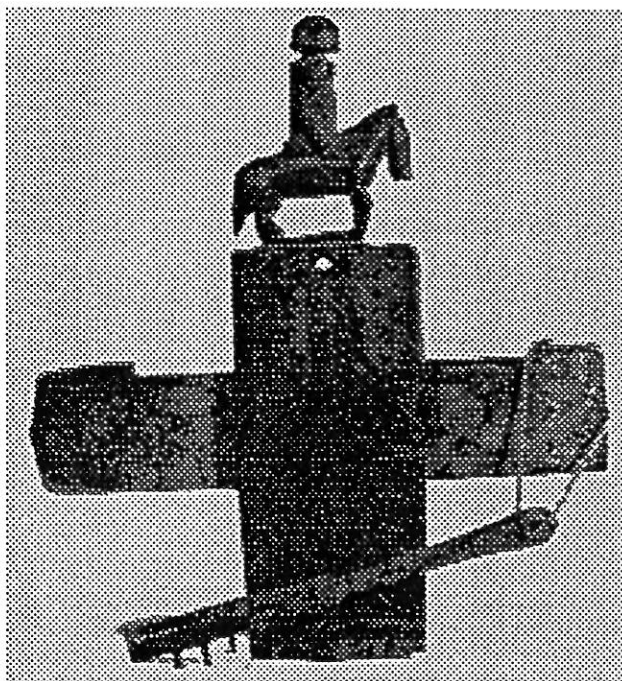
31.105.81cat.4.

Une réalisation du motif "tortue de terre". celle-ci a été sacrifiée comme l'indique l'absence de carapace (dont le dessin est toujours représenté), et la représentation de sa colonne vertébrale



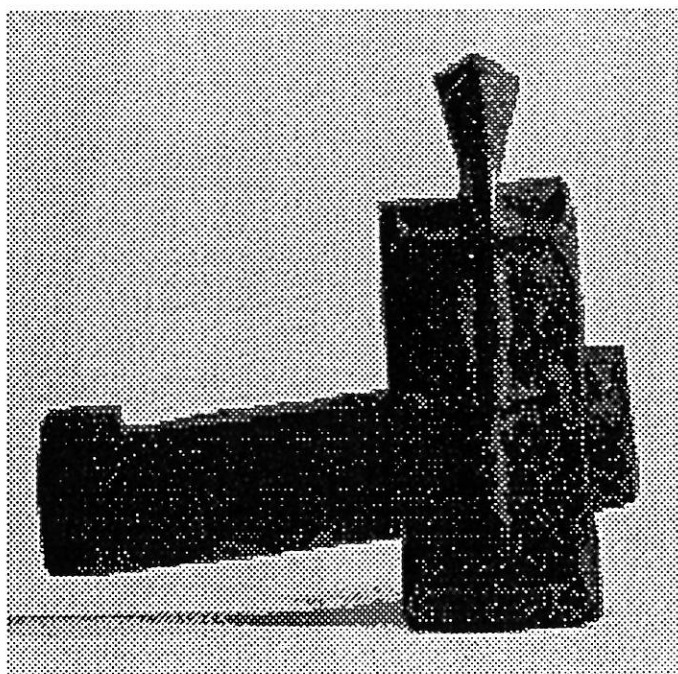
31.74.2101, cat1.

Une réalisation du motif "cavalier". "serrure du Hogon sur le cheval".

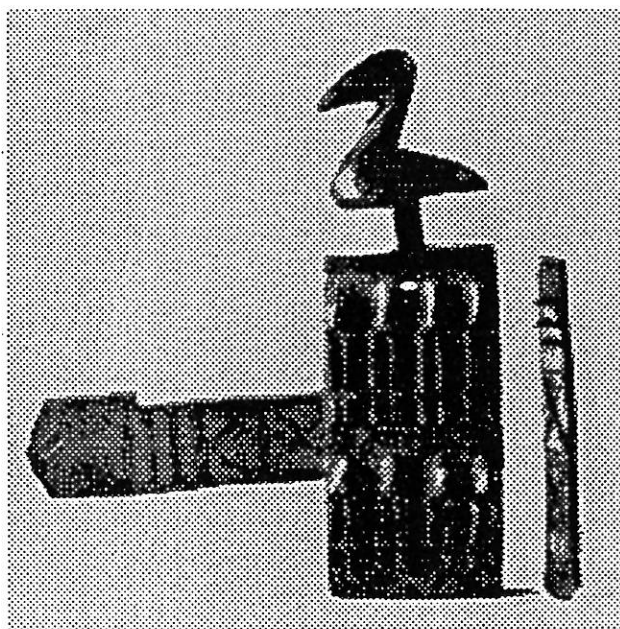


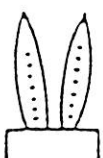
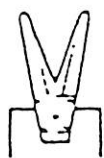



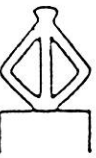





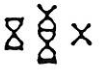




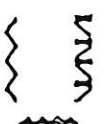
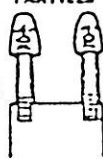






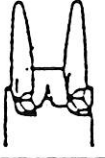

31.74.1876,cat.4.

Serrure de grenier en bois sculpté. Motifs géométriques incisés sur le pène et le coffre : Crocodile en relief sur le coffre qui est surmonté d'une sculpture figurant le tête d'une tortue d'eau (les registres en X sur le coffre figureraient les dessins de la carapace). Modèle non classique.


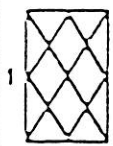
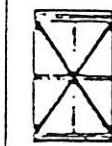
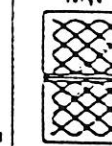

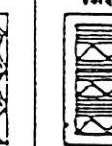




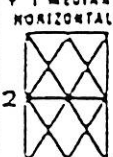
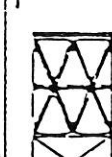
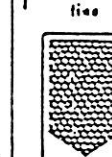
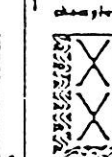
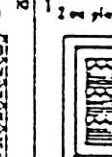
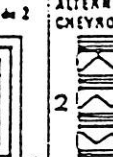
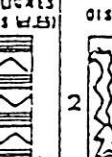



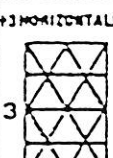

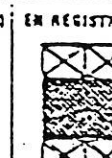




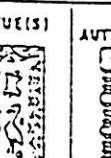


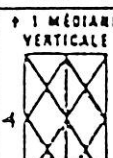
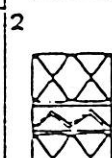

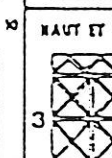

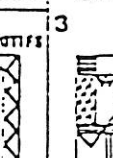

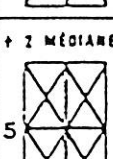



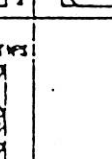



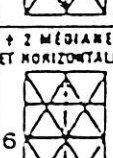


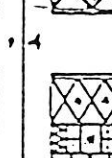
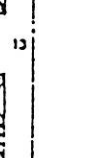

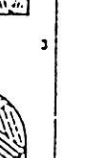

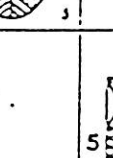







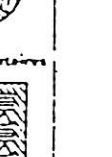

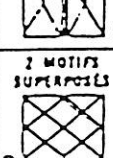

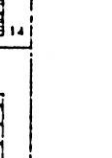


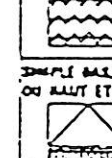


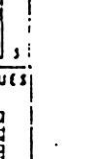


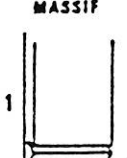
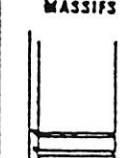
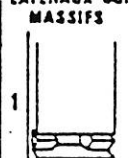
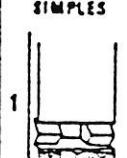


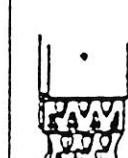
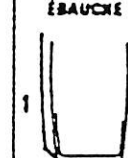
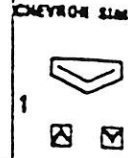
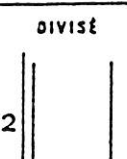
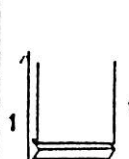


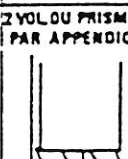

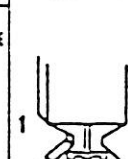
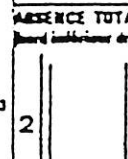
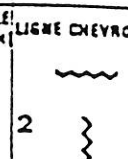
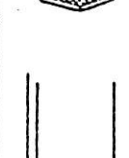
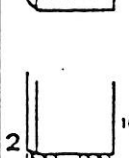
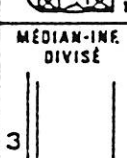
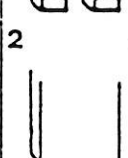
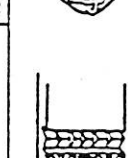
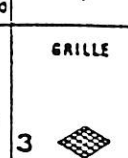
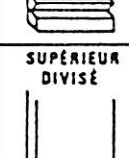
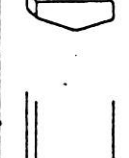


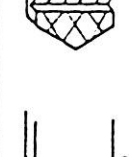

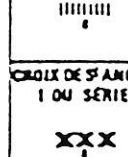
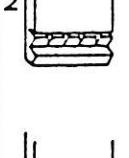
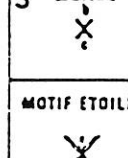
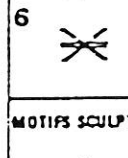
Une réalisation du motif "oiseau". Le traitement des personnages figurant sur le coffre est particulièrement schématisé : un volume triangulaire et quatre volumes trapézoïdaux pour chacun. C'est une illustration extrême de l'utilisation des unités géométriques qui composent la quasi totalité des motifs.



A APPENDICES LATERAUX	B TRANSITION A - C	C APPENDICE CENTRAL	D FORMES FIGURATIVES	E SOLIDARITE AVEC COFFRE	F FORMES RARES	G MOTIFS COMPLETS
<p>CORNES</p>  <p>1</p>		<p>PERSONNAGE ENTIER</p>  <p>1</p>	<p>SANS AJOUT</p> 	 <p>1</p>	 <p>1</p>	<p>SÉRIE DE PARALLÈLES</p>  <p>27</p>
		<p>FIGURALE PARTIELLE</p> <p>humain</p>  <p>10</p>				<p>CROIX DE ST AMOISE</p>  <p>9</p>
<p>JUMEAUX ENTIERS</p>  <p>2</p> <p>37</p>		<p>2</p> <p>animal</p>  <p>2</p>	<p>AVEC AJOUT</p>  <p>2</p> <p>11 partie rapportée</p>			<p>CHEVRON INCISÉ OU CHAMPEYÉ</p>  <p>3</p> <p>5</p>
<p>JUMEAUX PARTIELS</p>  <p>3</p> <p>4</p>		<p>NON FIGURATIF ET AMBIGU</p>  <p>1</p>				<p>GRILLE</p>  <p>4</p> <p>8</p>
		 <p>3</p> <p>5</p>				<p>DOUBLE Y</p>  <p>5</p> <p>1</p>
		 <p>c</p> <p>7</p>				<p>ÉLÉMENTS FIGURATIFS</p>  <p>6</p> <p>10</p>
						<p>YELONES</p>  <p>7</p> <p>5</p>
						<p>POINTS</p> <p>8</p> <p>3</p>
		<p>a. Triangle b. losange c. Rectangle ou trapeze</p>				<p>LOSANGE INCISÉ</p>  <p>9</p> <p>1</p>



LOSANGE DIAGONALES	LOSANGE CROIX DE SANT ANDRE	GRILLE (OU RESEAU)	CHEVRON TRIANGLE	RECTANGLE	SERIE(S) DE ANIMAUX PARALLELES CHAMPEYES	MOTIFS SCULPTES	PETITS MOTIFS		
ISOLE 	MOTIF SIMPLE 1 	MOTIF UNIQUE 1 	MOTIF UNIQUE large 4 	ENCADEMENT interie 1 	ENCADEMENT unique 14 	SERIES BANDES STRIEES 1 	CROCODILE 1 	NON FIGURATIFS haut 1 	2 SYMETRIQUES HAUT 1 C(PM) 1 O(PM) 1 E(PM) 1 G(PM)
EN SERIES 2 	+ 1 MEDIANE HORIZONTALE 2 	1 	1 fines 2 	1 changement 2 	1 2 ou plus de 2 3 	2 ALTERNÉ UCRES CHEVRONS (L'ES) 14 	2 OISEAU(X) 3 	1 haut et bas 3 	1 ROBO CHAMPEYE 2 
ETERMINÉ PAR DES PARALLELES 3 	+ 3 HORIZONTALES 3 	EN REGISTRES 2 	EN REGISTRES 2 	HAUT 2 	CONCENTRIQUES 2 	VERTICALES 3 	3 TOURTE(S) 1 	2 MÊLE AUTRES MOTIFS 3 	2 CREUX 3 
3 	+ 1 MEDIANE VERTICALE 4 	2 	2 	HAUT ET BAS 3 	MÊLE AUTRES MOTIFS 3 	3 	2 RECTANGLES CONCENTRIQUES 3 H(PM)	2 RECTANGLES CONCENTRIQUES 3 H(PM)	3 RECTANGLES CONCENTRIQUES 3 H(PM)
5 	+ 2 MEDIANES 3 	2 OU PLUS DE 2 SUPERPOSEES 3 	MOTIF COMPLEMENTAIRE 3 	MÊLE AUTRES MOTIFS 4 	MÊLE AUTRES MOTIFS 13 	3 OBLIQUES plus orientations 3 	3 CONTINUE PARTIE HAUITE 3 	4 CROIX GRECOE 4 H.H.1	4 CROIX GRECOE 4 H.H.1
6 	+ 2 MEDIANES ET HORIZONTALES 1 	EN SERIES 4 	3 	4 	13 	4 	3 CONTINUE PARTIE HAUITE 3 	5 ETRIE(S) 5 	5 ETRIE(S) 5 
7 	MOTIF DISSOCIE PAR MEDIANES 3 	2 SYMETRIQUES HAUT 3 	2 SYMETRIQUES HAUT 1 	5 ALTERNÉ BANDES STRIEES 14 	5 ALTERNÉ BANDES STRIEES 14 	1 	3 CONTINUE PARTIE HAUITE 3 		
8 	2 MOTIFS SUPERPOSES 1 			6 SERIES 4 	6 SERIES 4 	1 	3 CONTINUE PARTIE HAUITE 3 		
				7 SIMPLE HAUT, HAUTE OU HAUT ET BAS 3 	7 SIMPLE HAUT, HAUTE OU HAUT ET BAS 3 				
				2 SYMETRIQUES HAUT 3 	2 SYMETRIQUES HAUT 3 				

A 1 VOLUME OU PRISME	B 2 VOLUMES non-ajourés	C 2 VOLUMES OU PRISMES sup. ajourés	D 2 VOLUMES OU PRISMES int. divisés	E 3 APPENDICES	F SOLIDARITÉ AVEC COFFRE	G FORMES RACÉS	H ABSENCE	I MOTIFS COMPLÈTS
<p>MASSIF</p>  <p>1</p>	<p>MASSIFS</p>  <p>1</p>	<p>LATÉRAUX-SUP. MASSIFS</p>  <p>1</p>	<p>SIMPLES</p>  <p>1</p>	<p>1 VOL. OU PRISME PAR APPENDICE</p>  <p>1</p>	<p>FORME FIGURATIVE</p>  <p>1</p>	 <p>1</p>	<p>ÉBAUCHÉ</p>  <p>1</p>	<p>CHEVRON SIMPL.</p>  <p>1</p>
<p>DIVISÉ</p>  <p>2</p>	<p>MASSIFS</p>  <p>1</p>	<p>LATÉRAUX-SUP. DIVISÉS</p>  <p>1</p>	<p>LATÉRAUX-SUP. DIVISÉS</p>  <p>2</p>	<p>2 VOL. OU PRISMES PAR APPENDICE</p>  <p>2</p>	<p>FORME NON-FIGURATIVE</p>  <p>2</p>	 <p>1</p>	<p>ABSENCE TOTALE! <small>(sans ajourer ni diviser)</small></p>  <p>2</p>	<p>LIGNE CHEVRO</p>  <p>2</p>
	<p>MASSIFS</p>  <p>1</p>	<p>LATÉRAUX-SUP. DIVISÉS</p>  <p>2</p>	<p>MÉDIAN-INF. DIVISÉ</p>  <p>3</p>	<p>2</p>  <p>5</p>		 <p>1</p>		<p>GRILLE</p>  <p>3</p>
	<p>SUPÉRIEUR DIVISÉ</p>  <p>1</p>	<p>LATÉRAUX-SUP. DIVISÉS</p>  <p>2</p>	<p>LATÉRAUX DIVISÉS</p>  <p>4</p>					<p>SÉRIES DE PARALLÈLES</p>  <p>4</p>
	<p>SUP. ET INF. DIVISÉS</p>  <p>2</p>	<p>TOUS VOLUMES DIVISÉS</p>  <p>3</p>					<p>CRUX DE S'AMO 1 OU SÉRIE</p>  <p>5</p>	
	<p>SUP. ET INF. DIVISÉS</p>  <p>3</p>						<p>MOTIF ÉTOILÉ</p>  <p>6</p>	
								<p>MOTIFS SCULPT</p>  <p>7</p>
								<p>14 1A b c 14 1.5 c</p>

(1) Ajouré  
incomplet

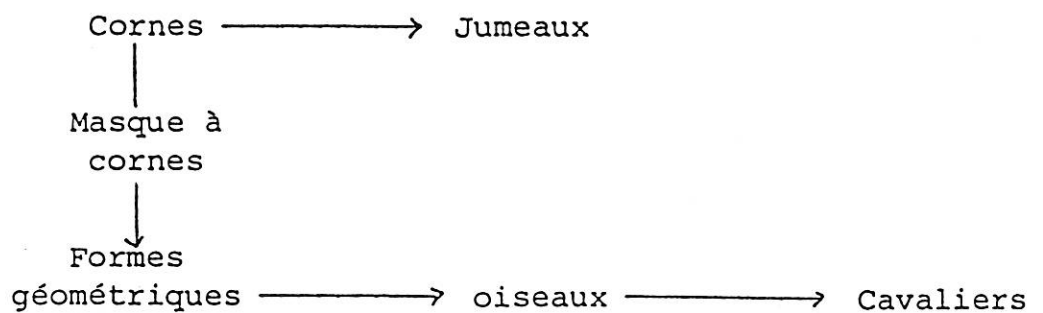
SÉRIE(S) DE CROIX DE PARALLÈLES	ST ANDRÉ + LOSANGE	GRILLE	CHEVRON TRIANGLE	PETITS MOTIFS	MOTIFS RARES	MOTIFS SCULPTÉS	ABSENCE DE MOTIF
1 SÉRIE	UNE	LARGE (1 ou 2 traits)	(2)	CROIX GRECQUE	ÉPI		
1	1	1	1	1	1	1	3
	2 OU PLUS DE 21 ALIGNÉES	2	3	SIMPLE	2	PARALLÈLES OBLIQUES	1
				1			
2 SÉRIES	2	MOTIERRE	2		2		
2							
	2 OU 2 FOIS 2 SUPERPOSÉES	2	2	LIGNE CHEVRONNE INCISÉE		PARALLÈLES HORIZONTALES	
3							
	4 SÉRIES OU PLUS		2		3		
4							
	1 + 2 SUPERPOSÉES			LIGNE CHEVRONNE CHAMPLÉVÉE(S)		VERTICALES ISOLÉES	
	4					4	
	3 SUPERPOSÉES				3		
	5						
	+ 1 VERTICALE						
	6						
	+ CROIX GRECQUE						
	7						

(1) Les séries de verticales parallèles sont généralement utilisées pour déterminer les registres dans lesquels s'inscrivent d'autres motifs (cf. ensemble du tableau). Elles ne sont elles-mêmes considérées comme motifs qu'utilisées isolément.

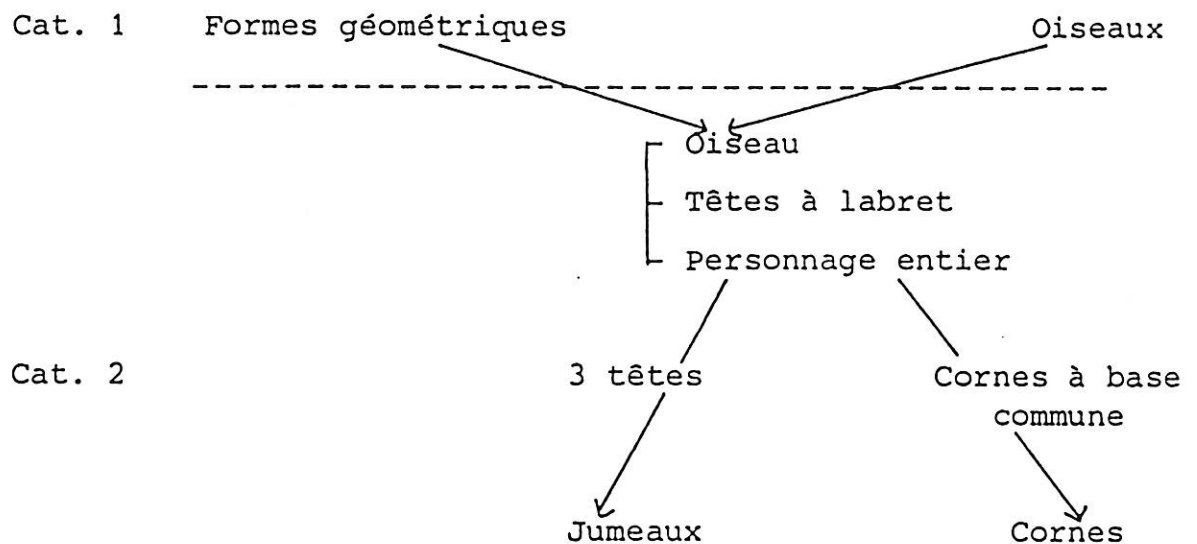
(2) Pratiquement tous les pénes comportent ce signe à une ou à chacune de ses extrémités (cf. ensemble du tableau). Sa signification est constante et indépendante de celle des autres motifs. Aussi ne figure-t-il ici que pour mémoire.

UNE HYPOTHESE DE L'ENCHAINEMENT DES FORMES  
PROPOSEE PAR LE CLASSEMENT

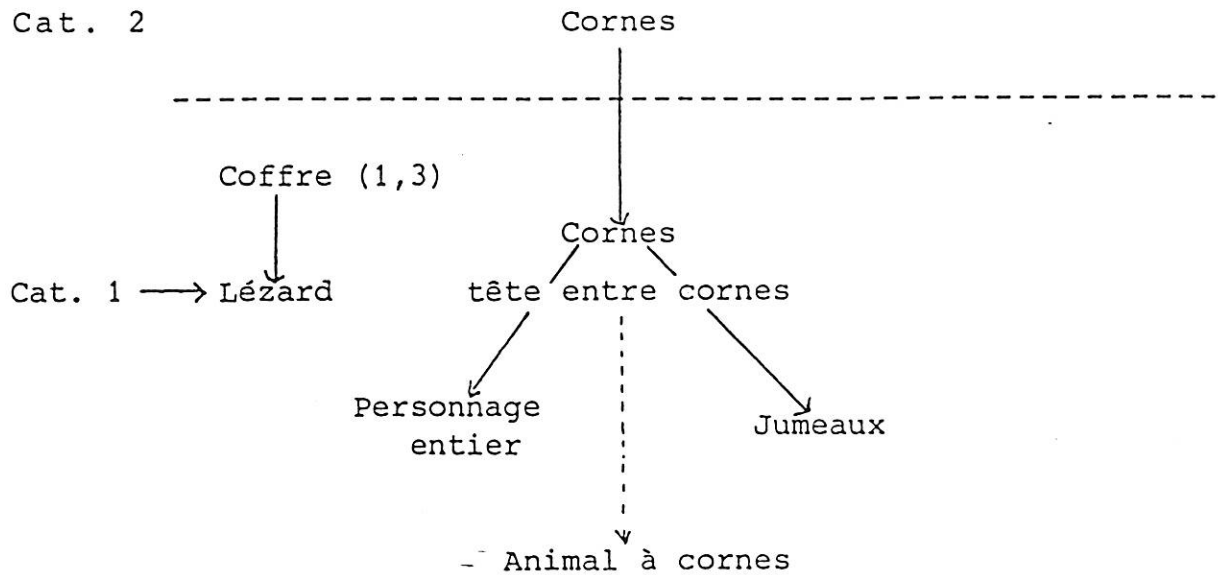
On peut résumer le classement de la catégorie 1, établi à partir du motif le plus simple (les cornes), et selon la parenté et l'évolution possible des formes, ainsi :



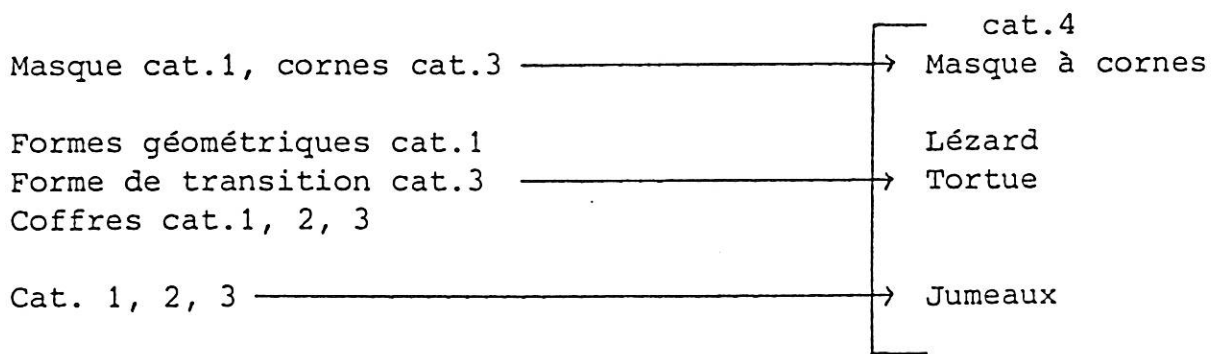
On peut ainsi résumer le classement de la catégorie 2 :



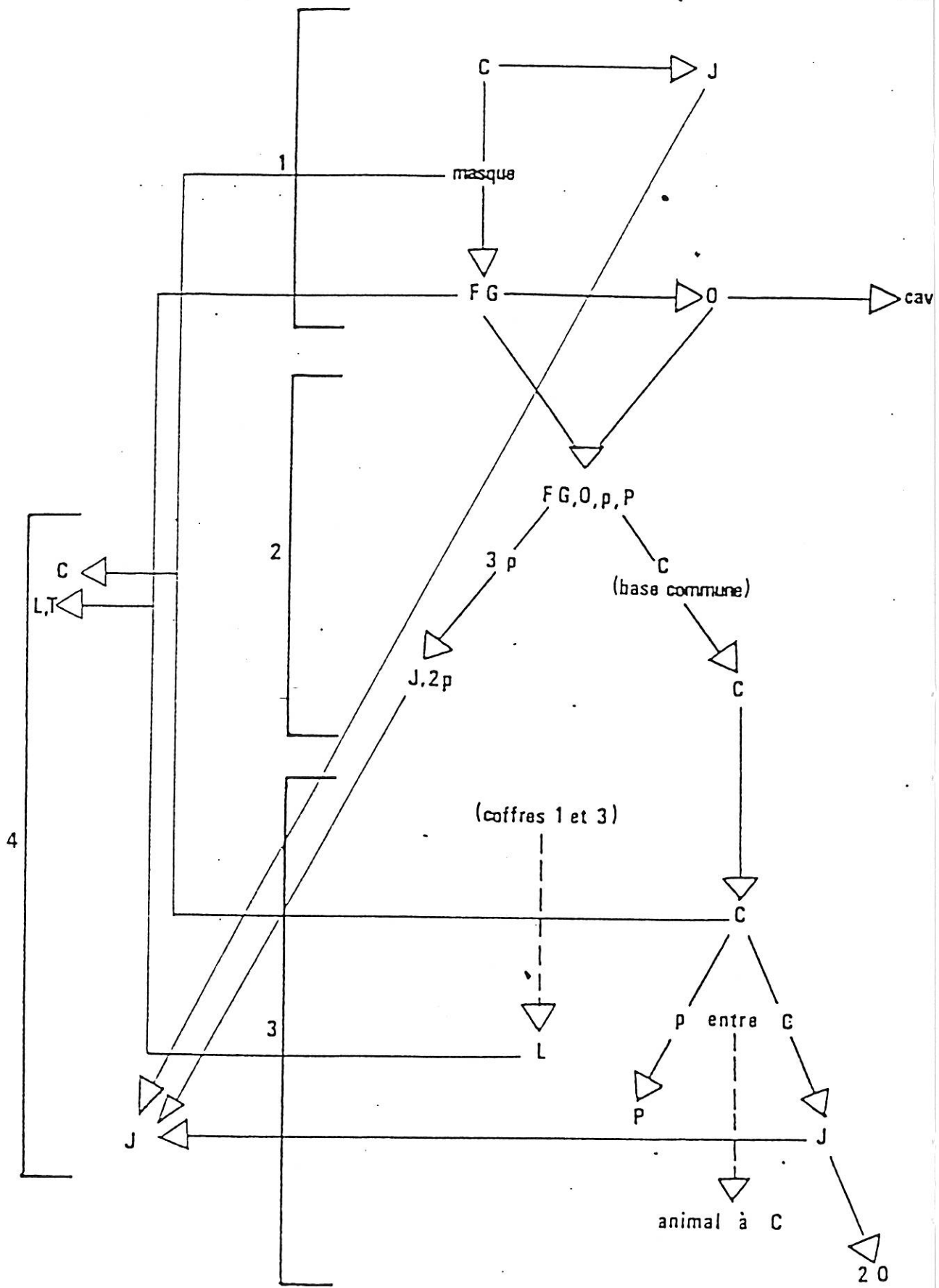
On peut résumer ainsi le classement de la catégorie 3 :



On peut résumer ainsi la classification des serrures de la catégorie 4 :



SCHEMA RECAPITULATIF DE L'ORDRE DE PRESENTATION



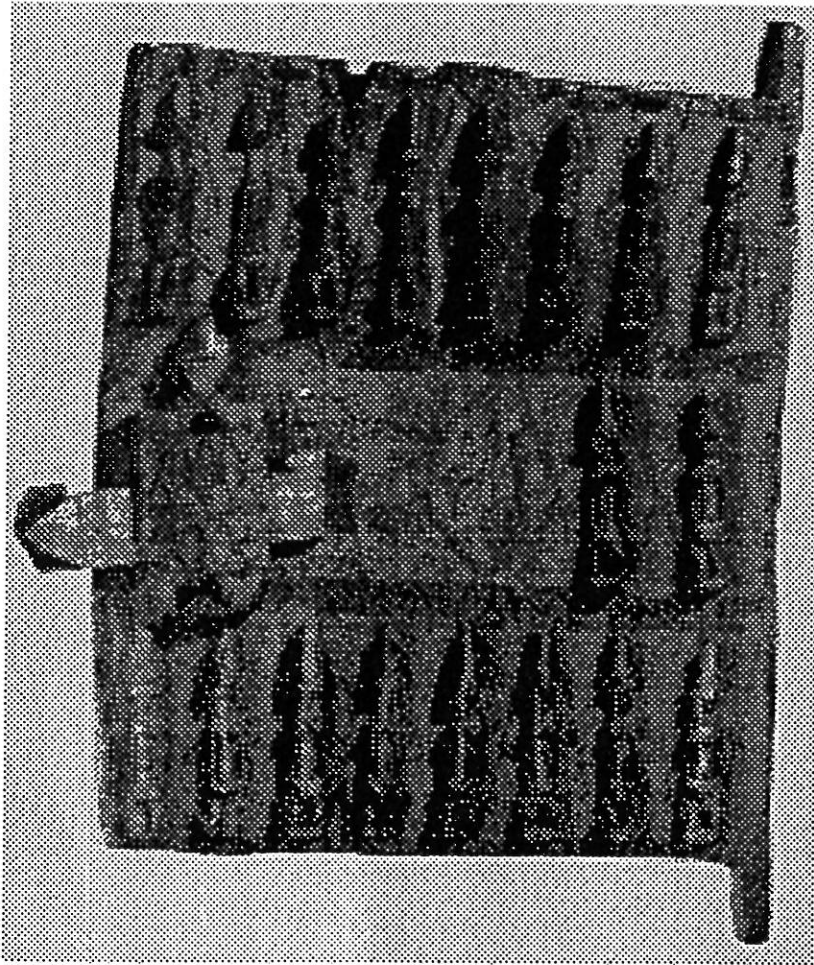
Légende : C cornes O oiseaux L lézards  
 J jumeaux p personnages partiels (têtes) T tortues  
 FG figures géométriques P personnages entiers



35.105.171

Serrure-talisman, "serrure de la prière". Elle protège contre les empoisonnements et les mauvaises paroles. Le guérisseur a prononcé une formule dans les trous de la clé avant de fermer la serrure. Les paroles sont "enfermées" dedans. On porte le talisman sous la tunique. Il est réservé aux hommes qui la portent pour aller au marché ou à la guerre ou simplement se protéger.

Présentation de quelques motifs de portes

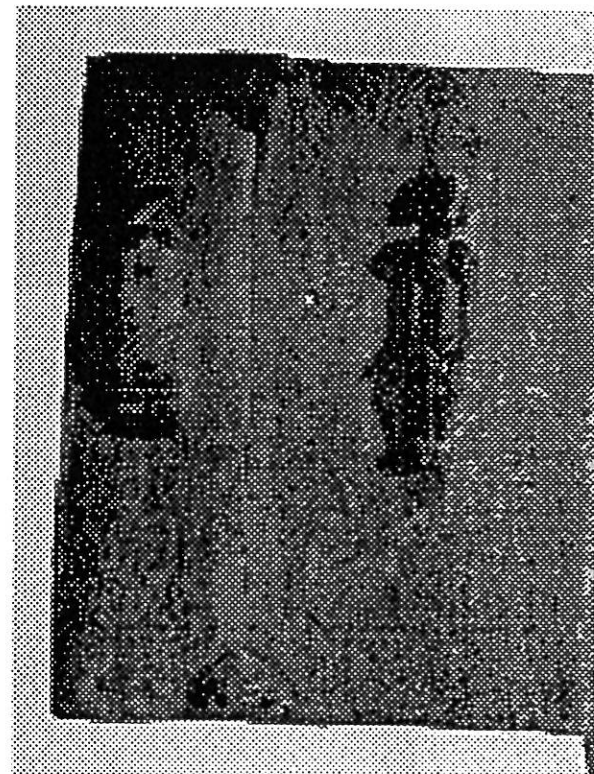


X.73.101.

Série de personnages sculptés, motif très fréquent sur les portes.

X.69.AFN.

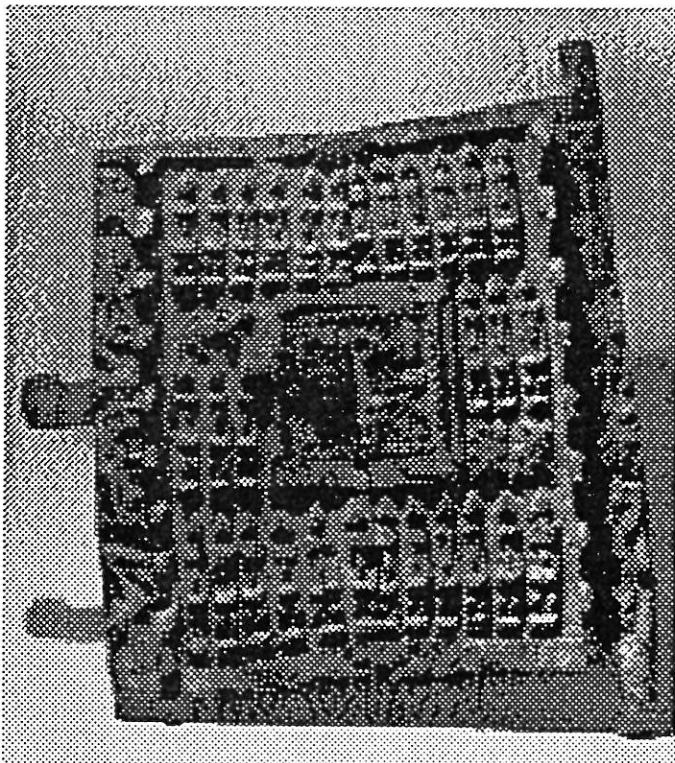
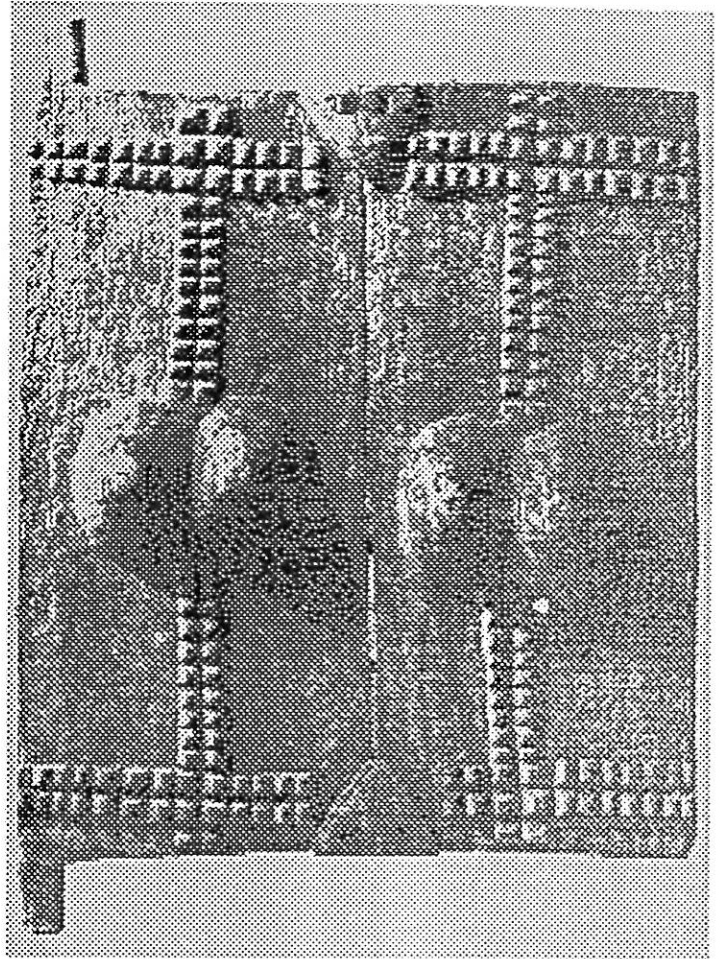
Personnage féminin en haut-relief. Procédé très r  
les coffres de serrure.





35.60.216.

Seins sculptés. Motif utilisé spécifiquement sur les portes.



35.105.175.

Chevron dentelle (sculpté perpendiculairement à la surface de la porte). Motif rencontré sur cette seule porte. Animaux et personnages champlevés: porte à double serrure (une petite porte sur la porte avec serrure à l'intérieur). Pour le grenier où l'on met la bière et le matériel de boisson des cérémonies.

ANNEXES

## S O M M A I R E

	Page
Eléments de bibliographie .....	3
1. Présentation (Francine NDIAYE).....	5
2 . Questionnaire (F. BRANDT, J. DELANGE et al.)	14
3 . Description technique (Francine NDIAYE) .....	23
4. Symbolisme de la porte et de la serrure : Que signifie "ouvrir" et "fermer" ? (Geneviève CALAME-GRIAULE).....	33
5 . Etude morphologique des serrures dogon. Classification des motifs des portes dogon (Annie Dupuis) .....	40
6. Catalogue des serrures et des portes dogon du Musée de l'Homme (G. CALAME-GRIAULE, A. DUPUIS, F. NDIAYE).....	63
7. Tableaux récapitulatifs des motifs de serrures (Annie Dupuis) .....	241
8. Index des principaux motifs géométriques (Geneviève CALAME-GRIAULE).....	245
9. Lexique des principaux termes dogon (Geneviève CALAME-GRIAULE).....	250
10. Annexe : photos illustrant la description technique. ....	138

## PRESENTATION DES INFORMATIONS

## Plan d'une fiche-type

Numéro d'inventaire .

## A - Description morphologique

- 1 ) Caractéristiques générales a) Catégorie b) Allure du profil de la face arrière c) Allure du profil d'ensemble d) Type d'individualisation de la partie basse
- 2 ) Caractéristiques morphologiques particulières
- 3 ) Couleur du bois, type et aspect de la patine
- 4 ) Dimension en cm:
  - de la partie fixe: haut. max. x larg. max. x ép. max (1)
  - du pêne : long. max. x larg. max. x ép. mas.
  - de la clé : long.
- 5) Disposition des trous de logement des broches (2) (3)

## B - Mission et lieu de collecte

## C) Interprétation

- 1 ) Nom dogon de la serrure
- 2 ) Interprétation symbolique
  - a) Partie haute
  - c) Partie basse
  - b) Coffre
  - d) Pêne
- 3 ) Lieu d'affectation
- 4 ) Bois

D) Commentaires esthétiques, jugements des informateurs sur la qualité du travail ; le style ; l'école ; etc . . .

E) Remarques diverses, comparaisons avec d'autres serrures, hypothèses, etc...

( 1 ) L'épaisseur maximale est située généralement au milieu du coffre; il est précisé entre parenthèses "niveau P.H. ", "niveau bas coffre", etc ., lorsque cette épaisseur maximale est située à un niveau autre que le niveau habituel.

(2) Deux dispositions différentes peuvent être données s'il n'y a pas correspondance exacte entre le coffre et le pêne.

(3) Le signe x indique l'orifice correspondant au logement d'une broche. Deux ou plusieurs signes x juxtaposés indiquent une fente continue résultant ou non de la réunion de plusieurs orifices espacés normalement.

## ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU (P).- "La maison kabyle ou le monde renversé". *Echanges et Communications. Mélanges offerts à C. Lévi-Strauss*, Paris-la Haye, Mouton, 1972, t.2, pp.739-758.
- BRANDT (R), DELANGE (J), FRY (P), GERMAIX-WASSERMAN (F), MARGARIDO (A), WASSERMAN (H).- "Pour décoloniser l'art nègre : un essai d'analyse de l'imaginaire plastique". *Revue d'esthétique*, n°4, 1970, pp33-54.
- BRASSEUR (P).- "Une maison dogon de la région de Bandiagara". *Notes africaines*, 86, 1960, pp48-52.
- .- *Les établissements humains au Mali*. Dakar, IFAN, 1968.
- CALAME-GRIAULE (G).- "Notes sur l'habitation du plateau central nigérien". *Bull. de l'IFAN*, XVII, sér. B, 3-4, 1955, pp.477-499.
- *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*. Paris : Gallimard, 1965.
- *Dictionnaire dogon, dialecte toro. Langue et civilisation*, Paris : Klincksieck,
- LACROIX (P.F).- "Graphies et signes africains". *Semiotica*, I, 3, 1969, pp.256-272.
- DIETERLEN (G).- *Les Ames des Dogons*. Paris : Institut d'Ethnologie, 1941.
- "Contribution à l'étude des forgerons en Afrique occidentale". *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*, Ve section, 1965-66, pp.5-28.
- "La serrure et sa clef (Dogon, Mali)". *Echanges et Communications. Mélanges offerts à C. Lévi-Strauss*. Paris-la Haye, Mouton, 1972, tome I, pp.7-28.
- DUGAST (I).- "L'habitation chez les Ndiki (Cameroun)". *Journal de la Société des Africanistes*, X, 1940, 1940, pp.99-125.
- GRIAULE (M).- *Masques dogons*. Paris : Institut d'Ethnologie, 1938.
- .- "Les constructions dogon". *Sciences et voyages*, janv.1942, pp.3-6.

- GRIAULE (M).- *Dieu d'eau*. Paris : Ed. du Chêne, 1948, 3e éd. Fayard, 1975.
- "L'image du monde au Soudan". *Journal de la Société des Africanistes*, XIX, 1949, pp.8187.
- GRIAULE (M) et DIETERLEN (G).- *Le Renard pâle*. Paris : Institut d'Ethnologie, 1965.
- LEBEUF (J.P).- *L'habitation des Fali, montagnards du Nord-Cameroun*. Paris : Hachette, 1961.
- LEROI-GOURHAN (A).- "*L'art sans l'écriture*". Paris : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Institut d'Ethnologie, cours 1967-68.
- MAGARIDO (A) et GERMAIX-WASSERMAN (F).- "Du mythe et de la pratique du forgeron en Afrique noire". *Diogenes*, 78, 1972, pp.91-122.
- N'DIAYE (F).- "Contribution à l'étude de l'architecture du pays dogon". *Objets et Mondes*, XII, 1972, pp.269-284.
- PAQUES (V).- "Les "Samake"". *Bulletin. IFAN*, XVIII, sér. B, 3-4, 1956, p.369.
- "Quelques notes sur l'habitation dans le cercle de Bougouni". *Notes africaines*, 71, juillet 1956.
- PAULME (D).- *Organisation sociale des Dogons*. Paris : Domat-Monchrestien, 1940.
- PERROIS (L).- *La statuaire fan, Gabon*. Paris : ORSTOM, 1972.
- THOMAS (L.V).- "Les Diola". *Mémoire. IFAN*, Dakar, 1959 (t.I, pp.120-144).
- "Pour une systématique de l'habitat diola". *Bulletin. de l'IFAN*, XXVI, sér. B, 1-2, 1964.
- VAN GENNEP (A).- Etudes d'ethnographie algérienne. XII. Les systèmes de fermeture. *Revue d'Ethnographie et de Sociologie.*, 1914, pp.4-22.
- ZAHAN (D).- "L'habitation mossi". *Bulletin. de l'IFAN*, XII, 1, 1950, pp.223-229.

Denis PEAUCELLE

MAÏ - JUIN 1931 :

BORDEAUX ET SA XVe FOIRE

COLONIALE ET INTERNATIONALE

Par la presse, nous avons quelques brèves informations concernant le départ, de Bordeaux, de la mission d'étude Dakar-Djibouti. Nous les reproduisons ci-dessous :

- Extrait de *La Petite Gironde* du 19 mai 1931, rubrique "Nouvelles maritimes - Mouvements du port" :

*"Ont fait leur déclaration de sortie : St Firmin pour la Côte Occidentale Française..."*

- Extrait de *La Petite Gironde* du 20 mai 1931, rubrique "Bordeaux", page 4 :

*"A BORD Du St FIRMIN - LA MISSION D'ETUDE DAKAR DJIBOUTI S'EST EMBARQUEE A BORDEAUX"*

*"A bord du St Firmin qui a quitté Bordeaux à destination de la Côte Occidentale d'Afrique, mardi après-midi, s'est embarqué la mission d'études Dakar - Douala - Kartoum - Djibouti.*

*Dirigée par M. Marcel Griaule, assistant au Muséum et au laboratoire d'Anthropologie, elle est composée de M. Marcel Larget, chimiste, second de l'expédition, Leyris, archiviste, J. Mouchet, administrateur colonial et linguiste, Eric Lutten, photographe, Michel Ouktomsky, cinéaste et J. Moufle, technicien.*

*neuf tonnes de matériel sont nécessaires à cette mission ethnographique et linguistique qui, pendant deux ans, va parcourir l'Afrique à la recherche de renseignements, de documents précieux et de spécimens destinés à enrichir la collection du Musée du Trocadéro dont le sous-directeur, M. Rivière, a accompagné les membres de l'expédition jusqu'à Bordeaux".*

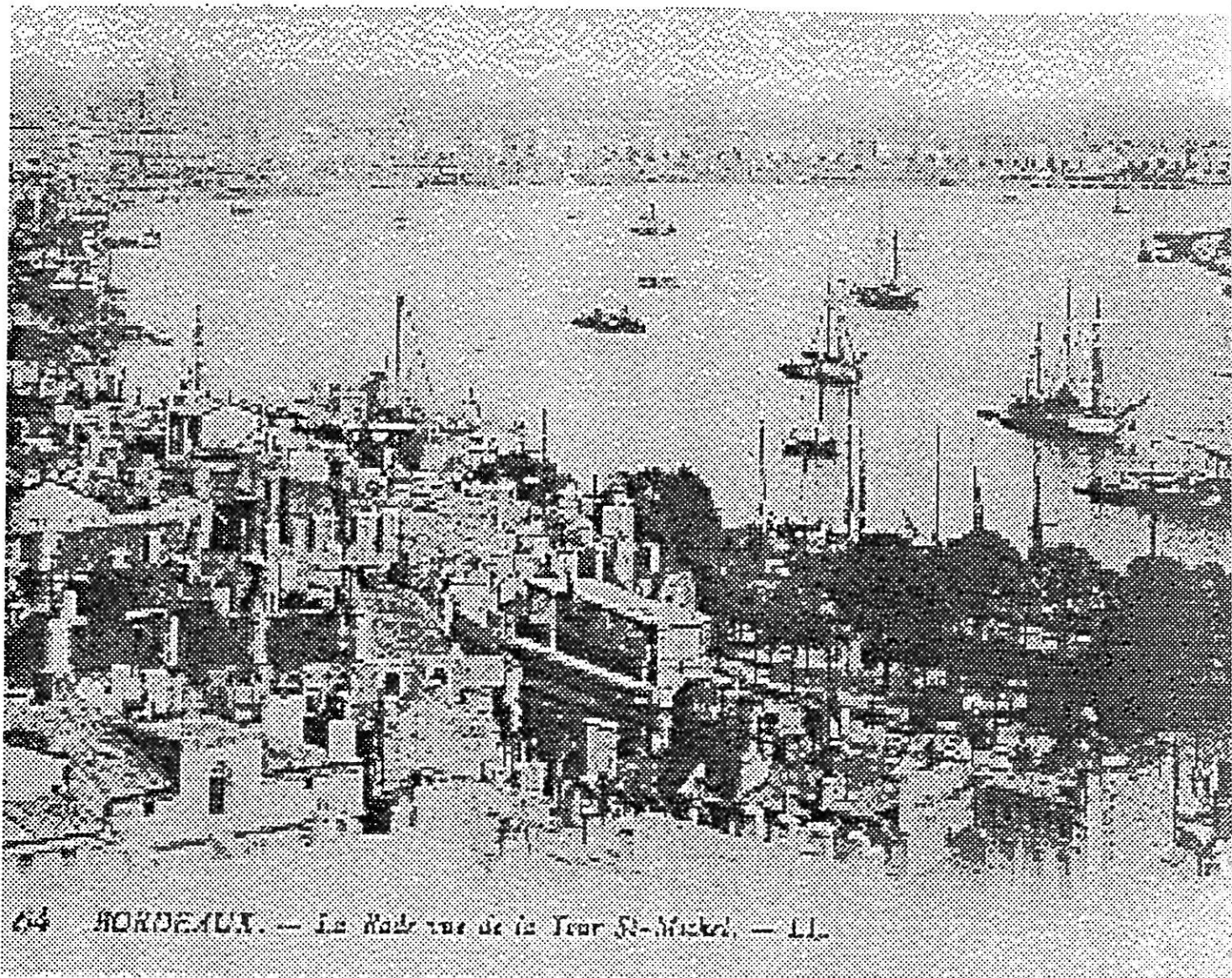


Précisons que *La Petite Gironde* a fourni pendant tout le mois de mai 1931, de nombreuses informations sur l'Exposition Coloniale de Paris, inaugurée le 6 mai par le Président de la République : lettres du commissaire de l'exposition (le Maréchal Lyautey), du Ministre des colonies (P. Reynaud)



et du sous-secrétaire d'Etat des colonies (Diagne), photos des différentes installations, la présence de la ville de Bordeaux dans cette exposition, etc...

Quelques jours après le départ du St Firmin, Adrien Marquet, député-maire de la ville de Bordeaux, inaugure la XVe Foire Coloniale et Internationale de Bordeaux, en présence du Ministre des Colonies, des sous-secrétaires d'Etat aux Colonies et à la Marine et du Préfet de la Gironde (M. A. Bouffard). Les thèmes des discours inauguraux des différentes personnalités sont ceux de la crise industrielle que la France subit, de la vocation commerciale de Bordeaux, "*centre-colonial par excellence*", et que "*s'affirme dans l'une des plus belles régions de la France, au milieu de la concorde nationale et internationale, la vitalité de notre race*". M. Marquet



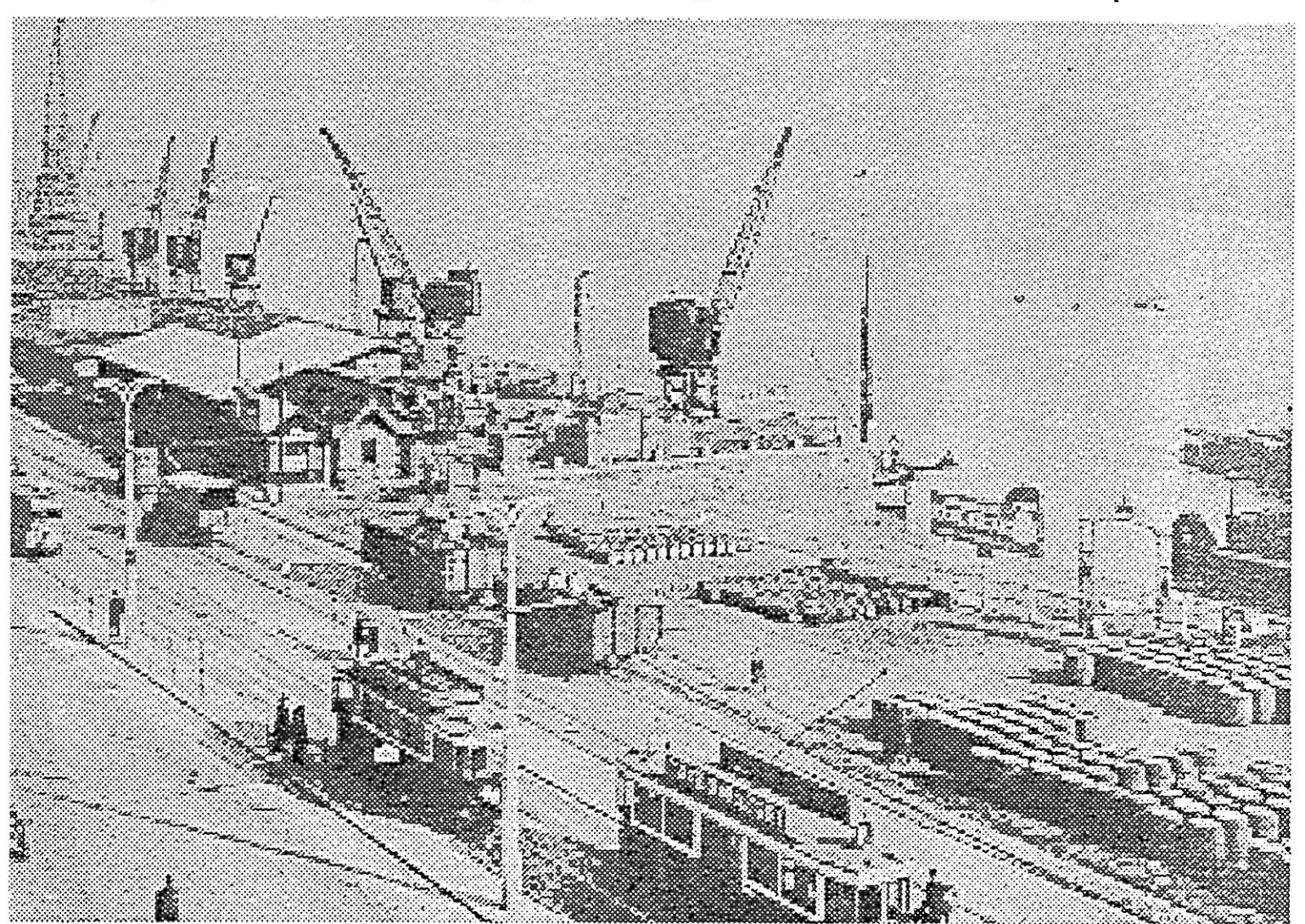
64 BORDEAUX. — La rade vue de la Tour St-Michel. — 11.

se réjouit également de constater que la Foire de Bordeaux est chaque année l'occasion de rapprochements entre les peuples, rapprochements utiles et susceptibles de servir la paix .

Ainsi en 1931, en plein centre de Bordeaux, sur l'Esplanade des Quinconces, s'ouvrant sur le port, la Foire est un lieu où s'exprime concrètement et symboliquement l'activité intense de la ville.

Au-delà de ce phénomène ponctuel - la foire annuelle - nous allons tenter d'évoquer ce qu'était Bordeaux pendant ces années 30.

Sans verser dans l'anecdote, ou au contraire dans la statistique, il n'est pas aisé de fournir une physionomie agréable d'une ville en un temps



donné. Cependant, à défaut d'une enquête approfondie auprès des témoins de l'époque, statistiques et anecdotes serviront de toile de fond de cet article...

- *La population.*

Au recensement de 1931, la population de la commune de Bordeaux compte 260 090 habitants, la communauté urbaine 381 000 et le département de la Gironde 852 768, dont 34% de ruraux (1). Malgré les 9 000 tués de la guerre de 14-18, la population de Bordeaux est à peu près la même qu'en 1911. Si la croissance due au mouvement est faible, elle est compensée par l'exode rural et l'immigration étrangère. La pyramide des âges montre une dissymétrie entre hommes et femmes pour les classes d'âges comprises entre 11 et 50 ans.

On estime que la moitié des habitants de Bordeaux n'y sont pas nés : le quart d'entre eux est né en Gironde, la moitié dans le sud-ouest aquitain, les autres départements fournissant 15% des immigrants bordelais.

La population étrangère résidant à Bordeaux est de l'ordre de 10 000, dont la moitié d'Espagnols, 6% d'Italiens, 4% de Polonais les autres étant répartis entre originaires des pays européens et du reste du monde...

La population active avoisine les 54%, répartis entre le secteur secondaire (34,5%) et le secteur tertiaire (64,5%). Les agriculteurs représentent à peine 0,1%... Cette population active est à 62% masculine.

- *Urbanisme.*

*"Dans la partie centrale de l'Agglomération Bordelaise, la période postérieure à la grande guerre a été, pour la construction à usage d'habitation, une période de stagnation. La "ville" est comme figée, d'abord par manque de place dans ses limites traditionnelles, mais aussi parce qu'on reconstruit peu, pour des raisons économiques évidentes" (1).*

Les années 30 seront donc marquées, à Bordeaux, par une absence de constructions à usage d'habitation. Seules les banlieues vont se développer (Mérignac, Pessac, Talence, Bègles, Caudéran notamment) (2).

Par contre : *"Une période décisive va s'ouvrir avec l'accession d'Adrien Marquet à la mairie de Bordeaux. Elu en 1925, réélu en 1929, il entreprend une série d'actions municipales plus audacieuses que ses prédécesseurs" (3).*

(1) A titre indicatif, en 1982, Bordeaux compte 209 159 habitants, l'arrondissement de Bordeaux 640 012 et le département de la Gironde 1 127 546 (population sans double compte).

Régie Municipale du Gaz, inaugurés en 1934. En 1938, Marquet inaugurerà : le 22 avril les abattoirs quai de Paludate ; le 1er mai, la Bourse du Travail (4), et pour la Coupe du Monde de Football, le nouveau stade municipal, à proximité de la barrière d'Ornano.

Simultanément à ces travaux, notons la construction de l'usine d'incinération des ordures, à Bacalan, et les travaux de "salubrité" et d'amélioration de la voirie (égouts, macadam sur les voies, éclairage public, etc...)

*- vie artistique et littéraire.*

A l'instar de la vie artistique française, le style "art-déco" a quelques représentants à Bordeaux, mais il a du mal à s'intégrer à l'habitat classique :

"Le style "art-déco" est bon pour les cinémas, comme le Rex, ou pour les boutiques et les cafés" (5).

Cependant, quelques oeuvres représentatives de cette période sont encore visibles à Bordeaux, par exemple l'hôtel particulier construit par Pierre Ferret pour l'industriel Frugès (place St-Seurin). Le céramiste Buthaud, nommé en juin 1931 professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux, dessine des décors de vase fortement marqués, tels ces pots de pharmacie destinés à la pharmacie de M. Rivière, sise 8 rue Ste Catherine, ou encore un vase de forme ovoïde représentant une femme africaine nue, la main posée sur la tête d'une antilope, portant l'inscription "Afrique" (6).

Le peintre J. Dupas, né à Bordeaux en 1882, présente à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 et à l'Exposition Coloniale de 1931, une toile peinte représentant une allégorie de "La Vigne et le Vin". Avec trois autres toiles (Roganeau : La Forêt landaise et ses produits ; M. de Buzon : Le Port de Bordeaux ; J. Despujols : L'Agriculture), cet ensemble est acheté par la municipalité de Marquet pour décorer l'amphithéâtre de l'Athénée Municipal.

"la toile de Dupas et celle de Despujols, toutes deux animées d'une grande

(1) BARRERE (Pierre).-"Les nouvelles banlieues et la stagnation de la ville". in *Bordeaux au XXe siècle*, p.51.

(2) La "Cité Frugès", conçue par Le Corbusier à Pessac, date de 1925.

(3) BARRERE (P). op. cit.

(4) Où l'on peut voir une fresque de Roganeau.

(5) COUSTE (Bernard). "La vie artistique à Bordeaux dans l'Entre-deux-guerres". in *Bordeaux Art-Déco*.

(6) BUTHAUD (R). Céramiques. Catalogue d'Exposition. Musée des Arts Décoratifs Bordeaux, 1976. A noter aussi les deux vases monumentaux de Buthaud qui ornent le Stade Municipal.

quantité de nudités féminines, soulevèrent pour cette raison, au moment de leur installation à l'Athénée, un tollé de vertueuse indignation" (1).

Mais les artistes bordelais de l'époque ne sont pas tous aussi "osés" ni empreints de ce style "nouveau" ; parmi d'autres, Edmond Boissonnat peint en 1931 la place Mériadeck, témoignage important ; Pierre Molinier, qui n'a pas encore adhéré pleinement au mouvement surréaliste, peint des "Maisons" (1930) ; Oscar Kokoschka qui resta quelques années à Bordeaux, a laissé quelques peintures de Cette ville, notamment l'Eglise Notre Dame et le Grand Théâtre.

Sur le plan littéraire, deux auteurs marquent l'Entre-deux-guerres : Francis Jammes :

"Charme infini de ton antique port, Bordeaux Galère aux seins gonflés  
comme d'une Bacchante. Qui préfère le cep généreux à l'acanthé  
Et porte sans faiblir les barils sur le dos"

écrivai-il à propos de la capitale d'Aquitaine et François Mauriac, dont toute sa vie et son oeuvre sont marqués par le Bordelais et les Landes :

"Province terre d'inspiration, source de tout conflit ! (...)  
la Province nous enseigne à connaître les hommes.  
la Province croît encore au bien et au mal,  
elle garde le sens de l'indignation et du dégoût" (2)

publie en 1931 : *Blaise Pascal et sa soeur Jacqueline*, et en 1932 *Le Noeud de Vipère*

Les Bordelais André Berry (*Le Florilège des Troubadours*, 1930) et Louis Emié, font honneur chacun à leur manière, à Calliope.

. Mais la vie d'une ville n'est pas seulement constituée par des figures connues, la vie quotidienne -dont en fait nous connaissons peu de choses - est également -pour l'ethnologue -un cadre d'observations possible. Nous empruntons à A. Rêche (3) sa description des "visages de la rue" :

*"Les rues de Bordeaux qui se sont illuminées le soir, dès 1932, lorsque l'éclairage électrique axial remplaça les vieux réverbères à gaz, ces rues perdent peu à peu la physionomie qu'elles ont si longtemps conservée (...)  
Disparaissent jour après jour les personnages si populaires : ainsi le chevrier accompagné de ses chèvres et qui vendait du lait et de la*

(1) Bordeaux Art-Déco. Catalogue d'Exposition. Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux, 1979, p. 45.

(2) Cité dans le *Dictionnaire des Auteurs*, rubrique F. Mauriac. Paris : R. Laffont, 1980, p.325.

(3) RECHE (A)-"La vie quotidienne". in *Bordeaux au xxe siècle*.



BOURDEAUX - Place des Capucins. En arrière-plan, la Mairie

*jonchée(...), les marchandes de "royans d'Arcachon (...), les marchandes de châtaignes du cours Victor Hugo, criant avec l'accent "Qui baou castagnos bouillies tout caout ?" et portant, elles aussi, sur la tête leurs denrées conservées dans une marmite en terre cuite. Le cours Victor Hugo est d'ailleurs riche en couleurs, le dimanche matin quand il se transforme en un vaste marché, tandis que, sur les quais proches du pont de pierre, c'est, le samedi, le marché "royal", où les marchands de volaille vont, le lundi, laisser place aux brocanteurs. La place de la Victoire est le lieu de rencontre des marchands de fleurs".*

Ajoutons que le Marché des Capucins est le haut lieu de l'approvisionnement de Bordeaux.

La gastronomie était déjà un des fleurons de notre région, ainsi qu'en témoigne le menu suivant :

## MENU DU DEJEUNER DE GALA BORDELAIS

*au Restaurant du " Boeuf à la Mode "*  
sous la Présidence de M André TARDIEU

Ancien Président du conseil  
Ministre de l'Agriculture

LE SAMEDI 7 NOVEMBRE 1931

*Les Huîtres d'Arcachon aux Saucisses* avec le château Vigneau 1923 ou le Château Peyraguey 1923.

*La Lamproie aux Poireaux* avec le cheval Blanc 1917, ou le Château Ausone 1921' ou le château cap de Mourlin 1923, ou le Clos Fouret 1924, ou le Château de Ferrand 1924, ou la Clotte de Grailly 1926.

*Les Brezolles de Veau à l'Agenaise* avec le Château Clos d'Estournel 1919 ou le château Mouton d'Armailhacq 1916.

*La Poularde Maître de chai* avec le château l'Évangile 1924' vu le Château Trotanoy 1924, ou le Château Nénin 1924, ou le Château la Conseillante 1924' ou le Château Beauregard 1924, ou le Château Caillou 1924.

*Les Champignons à la Bordelaise* avec le Château Margaux 1920 ou le Château Mouton Rothschild 1920.

*Les Fromages* avec le Château Latour 1919 ou le Château Lafite 1915.

*La Glace* Tout Bordeaux,

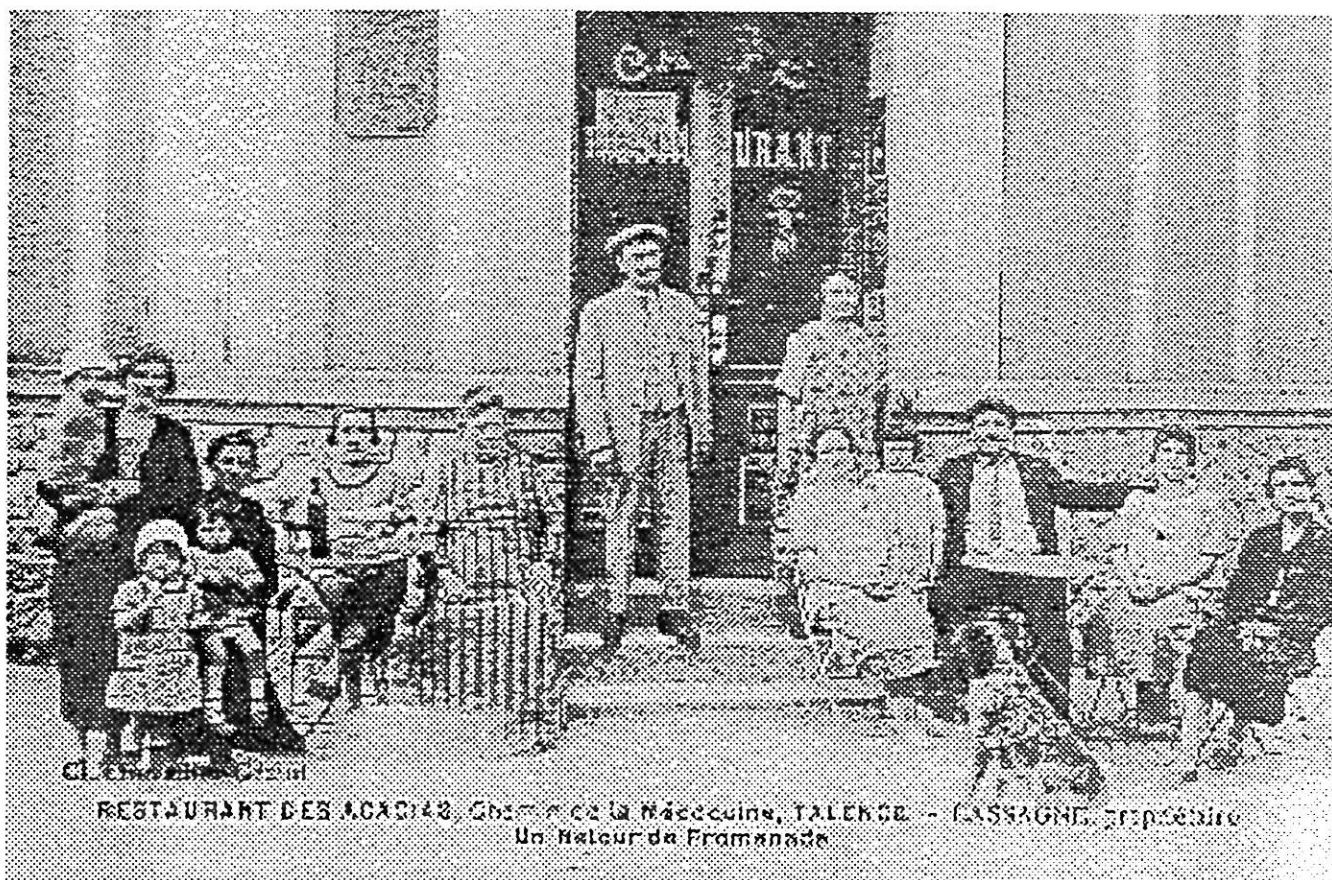
*Les Gaufrettes* avec le Château Yquem 1921.

*Les Fruits. Le Café, La Fine champagne " Armand Feuillerat".*

Nous n'en finirions pas de vouloir reconstituer la vie bordelaise des années trente les autobus "hippomobiles" tentent de supplanter les tramways, le port et les quais sont des lieux d'une intense activité (53 751 passagers et 4 460 982 tonnes de marchandises en 1931). Le Grand Théâtre de Bordeaux présente une pièce de théâtre intitulée : "Perkain le Basque", vieille légende euskarienne contée par Pierre Harispe, arrangée par P. B. Gheusi et mise en musique par Jean Poueigh (folkloriste célèbre). Cette pièce, qui a pour objectif de valoriser la "terre des Basques", est promue par la Fédération Touristique des Syndicats d'Initiative Guyenne et Gascogne-Côte d'Argent !

Nous le disions plus haut, l'anecdote et la statistique peuvent contribuer à donner une image d'une ville à une époque donnée. Au-delà de l'éclectisme des données fournies, nous pensons avoir apporté un aperçu de ce qu'était Bordeaux au moment où s'embarquaient des hommes qui allaient étudier nos colonies, avec qui Bordeaux avait déjà depuis longtemps établi des relations.





## SOURCES

LAJUGIE (dir.).-*Bordeaux au XXe siècle*. Bordeaux : Delmas, 1972 (Coll. Histoire de Bordeaux, Ch. Higounet (dir.).

*Sud-ouest Economique* : année 1931.

*Gironde : Un siècle de démographie*. INSEE, 1980.

Bordeaux Art-Déco. Catalogue d'Exposition. Musée des Arts Décoratifs de Bordeaux, 1979.

BUTHAUD (R).- *Céramiques*. Catalogue d'Exposition. Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux, 1976.

"Bordeaux et l'Aquitaine Maritime -Etude régionale d'urbanisme". *Revue de l'Urbanisme Français*, mai-juin 1934.

*Bordeaux, 2000 ans d'histoire*. Catalogue d'Exposition, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, 1971.

Sources monographiques : Archives Départementales de la Gironde.

## NOTICE DES OBJETS (1) DE LA MISSION

*Etablies par Annie Dupuis et Jean Jamin  
Département d'Afrique noire du Musée de l'Homme*

Epigraphe : "Si masques et statues, que nous appréhendons comme objets d'art, apparaissent plutôt comme objets d'utilité dans leur contexte africain, maints objets, en revanche, que l'on peut estimer de stricte utilité (récipients, outils agraires, etc.) sont des manières d'objets d'art, même s'ils ne comportent aucune décoration."

Michel Leiris, *Afrique noire. La création plastique*

### I / AFRIQUE DE L'OUEST

#### Mali

Photo n° 1 Dogon, Mali, Porte de grenier. Collection Desplagnes (M.H. 06.3.55.1). Les Dogon, connus d'abord sous le nom de Habe ou Habbés (terme que les Peuls du Mali appliquent aux populations noires non musulmanes), vivent dans la région montagneuse dite des falaises de Bandiagara au sud-ouest de la boucle du Niger (République du Mali). Estimés à 250 000 personnes, ils cultivent le mil et élèvent du petit bétail. Ils ont été "découverts" et en partie observés par le Lieutenant Louis Desplagnes (1878-1914) au cours d'une expédition en Afrique de l'Ouest au début de ce siècle (1903-906). Cette porte, ainsi que les deux statuettes exposées plus loin sous les numéros 28 et 29, proviennent de la collection rassemblée par Desplagnes pendant sa mission et donnée au Musée d'ethnographie du Trocadéro à son retour en 1906. Elles sont parmi les premières pièces dogon entrées en France et, peut-être en Europe.

N° 2 (M.H. 3 . 74. 1223)

N° 3 (M.H. 3 . 74. 1230)

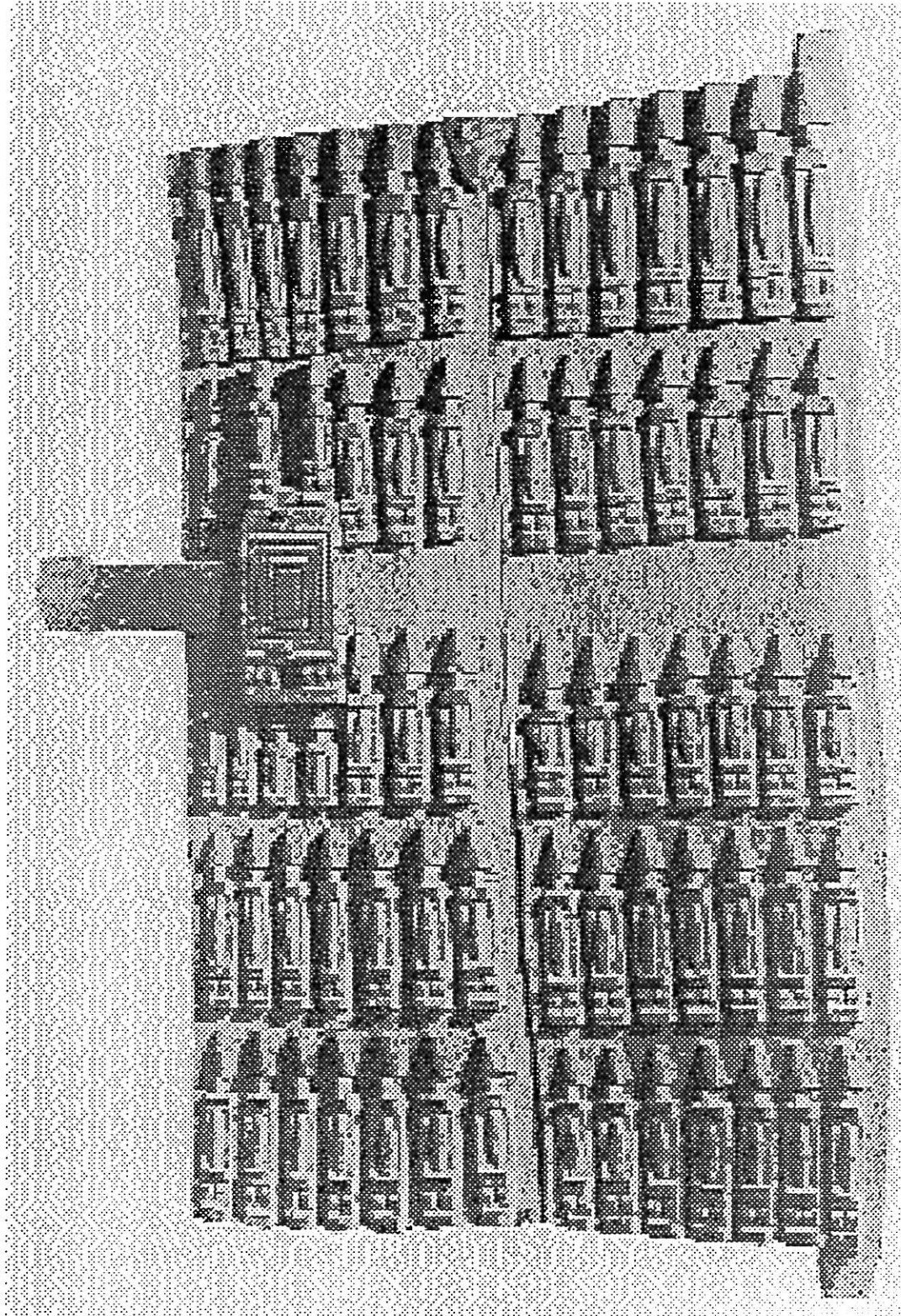
N° 4 (M.H. 3 . 74. 1853) DOGON, Mali. Serrures de

N°5 (M.H. 3 . 74. 1855) porte de grenier.

N° 6 (M.H. 3 . 74. 2103)

Mission DakarDjibouti,  
Bandiagara, sept 1931.

(1) Nom de la population (en capitales) suivi du nom du pays -type d'objets -origine de la collection-localité et date de collecte entre parenthèses le numéro du Musée de l'Homme (à l'exception des séries où le numéro du Musée suit le numéro de l'exposition)



n°1

## Portes et serrures de greniers dogon

En pays dogon, les portes des greniers des dignitaires et des chefs de famille sont sculptées en bas-reliefs. Elles sont fermées par des serrures en bois, dont le nom tam kogourou veut dire "agrippée sur la porte". La serrure se compose de deux pièces, disposées en croix : une partie fixe, coffre-palastre, généralement plus haut que large, placée verticalement, est traversée par un large et long pêne, cranté sur un de ses plus longs côtés et renforcé dans la cavité ménagée à cet effet dans l'épaisseur du coffre et comportant elle-même une butée. Quand la serrure est fermée, le pêne bloqué dans une cavité creusée dans le chambranle de la porte empêche de tirer celle-ci vers l'extérieur. La clef, qui permet d'ouvrir la porte en débloquent le pêne, est constituée par une tige en bois sur laquelle sont plantées des dents disposées de façon symétrique aux broches de fer situées à l'arrière du coffre palastre. La clef est introduite à l'extrémité arrière du pêne, qui est creux ; les dents, tournées vers le haut, viennent s'appliquer en face des trous et soulèvent les broches. Il est alors possible de dégager le pêne. (1) Le coffre de la plupart des serrures porte une décoration sculptée et est surmonté d'une figuration humaine ou animale évoquant contes, légendes et mythes du pays dogon. De même que les portes sculptées, les serrures sont l'oeuvre des forgerons.

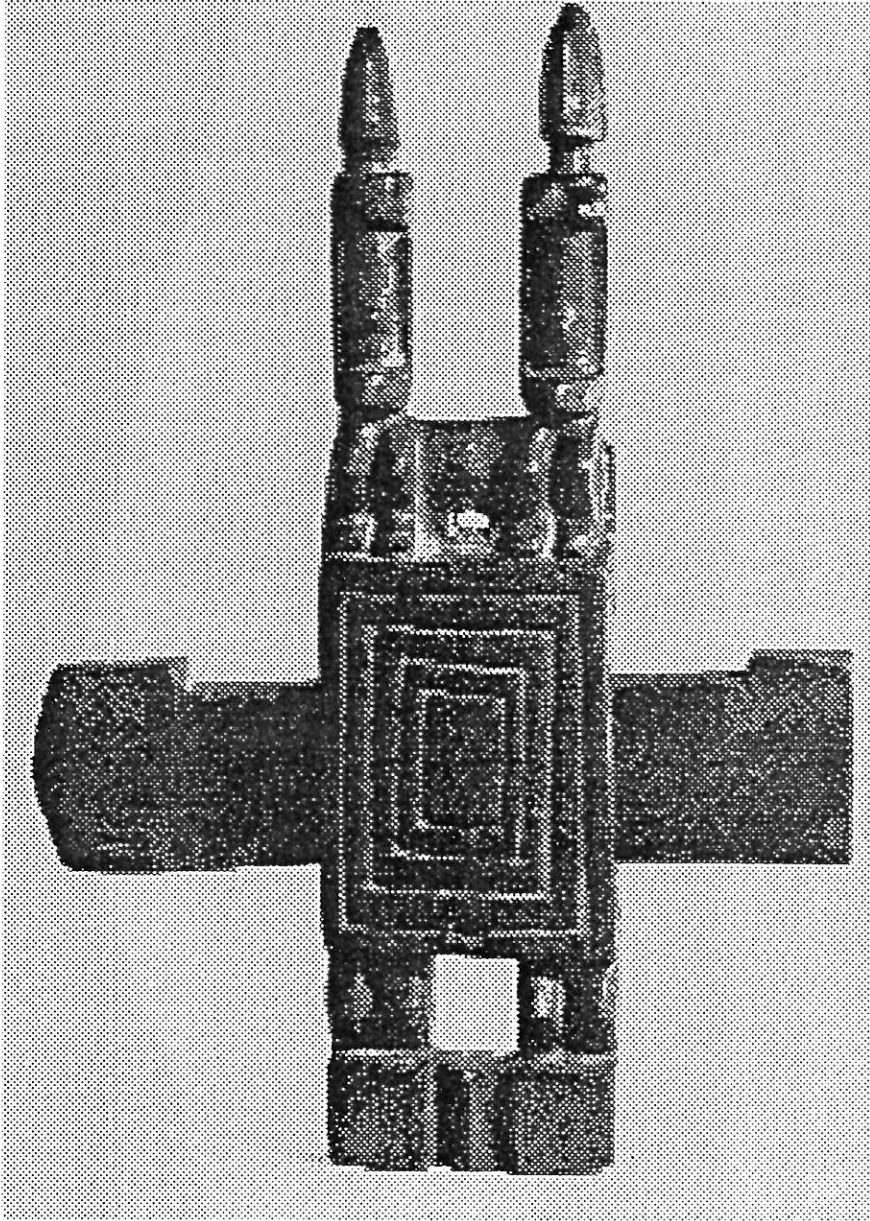
N° 7 MARKA (Soniké), Mali. Banc en bois de caïlcédrot. Mission Dakar-Djibouti, San, septembre-1931 (M.H. 31.74.1121). N°8 BOBO, Mali Banc à trois pieds. Mission Dakar-Djibouti, San, septembre 1931. (M.H. 31.74.1154).

N° 9 DOGON (Pignari), Mali. Pierre peinte en trois couleurs : rouge, noir et blanc, faites avec de la terre, du charbon de bois et des fientes d'oiseau, provenant de la région de Songo à quelques kilomètres au nord-ouest de Bandiagara. Figuration d'un danseur portant le masque walu (antilope). Du 20 au 25 novembre 1931, explorant l'ensemble des rochers qui se dressent autour du village de Songo, la Mission Dakar-Djibouti rapporta une importante collection de ces pierres peintes qui servaient de sièges aux nouveaux circoncis et dont la peinture était rafraîchie périodiquement. Mission Dakar-Djibouti, Songo, novembre 1931 (M.H. 31 . 74 . 2065 ) .

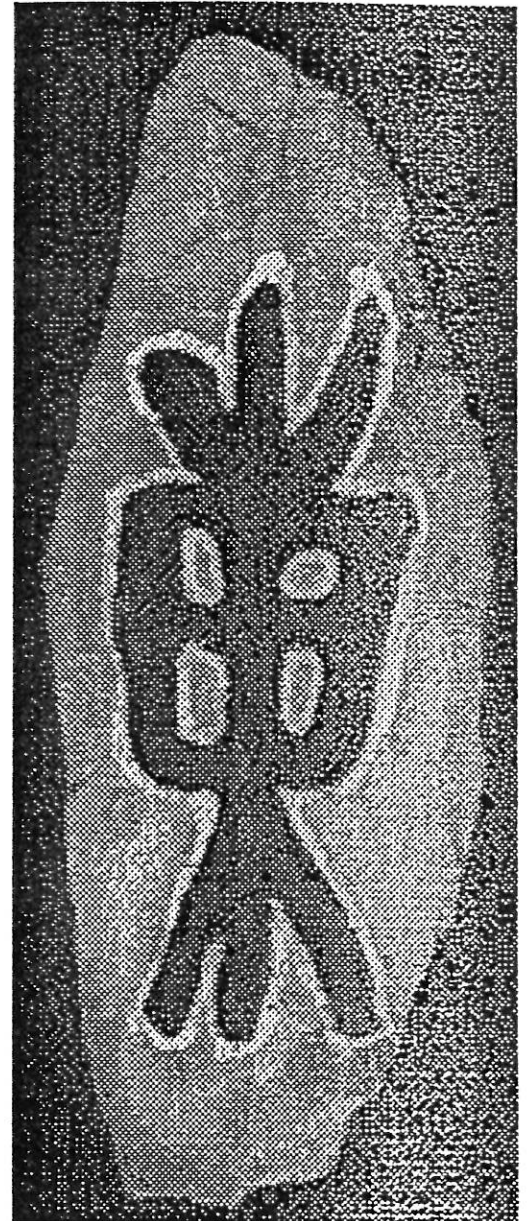
N° 10 DOGON (Pignari), Mali. pierre peinte, figuration de gazelles Mission Dakar-Djibouti, Songo, auvent Desplagnes, novembre 1931. ( M.H. 31.74.2097).

N°11 DOGON (Pignari), Mali. Pierre peinte, figuration du masque godi (oiseau). Mission Dakar-Djibouti, Songo, novembre 1931.( M.H . 31 . 74 . 2125 ) .

N° 12 DOGON Pignari), Mali. Pierre peinte, figuration du masque kanaga (cf. N° 5). Mission Dakar-Djibouti, Songo, auvent Desplagnes, novembre 1931 (M.H. 31 .74.2097).



n°5



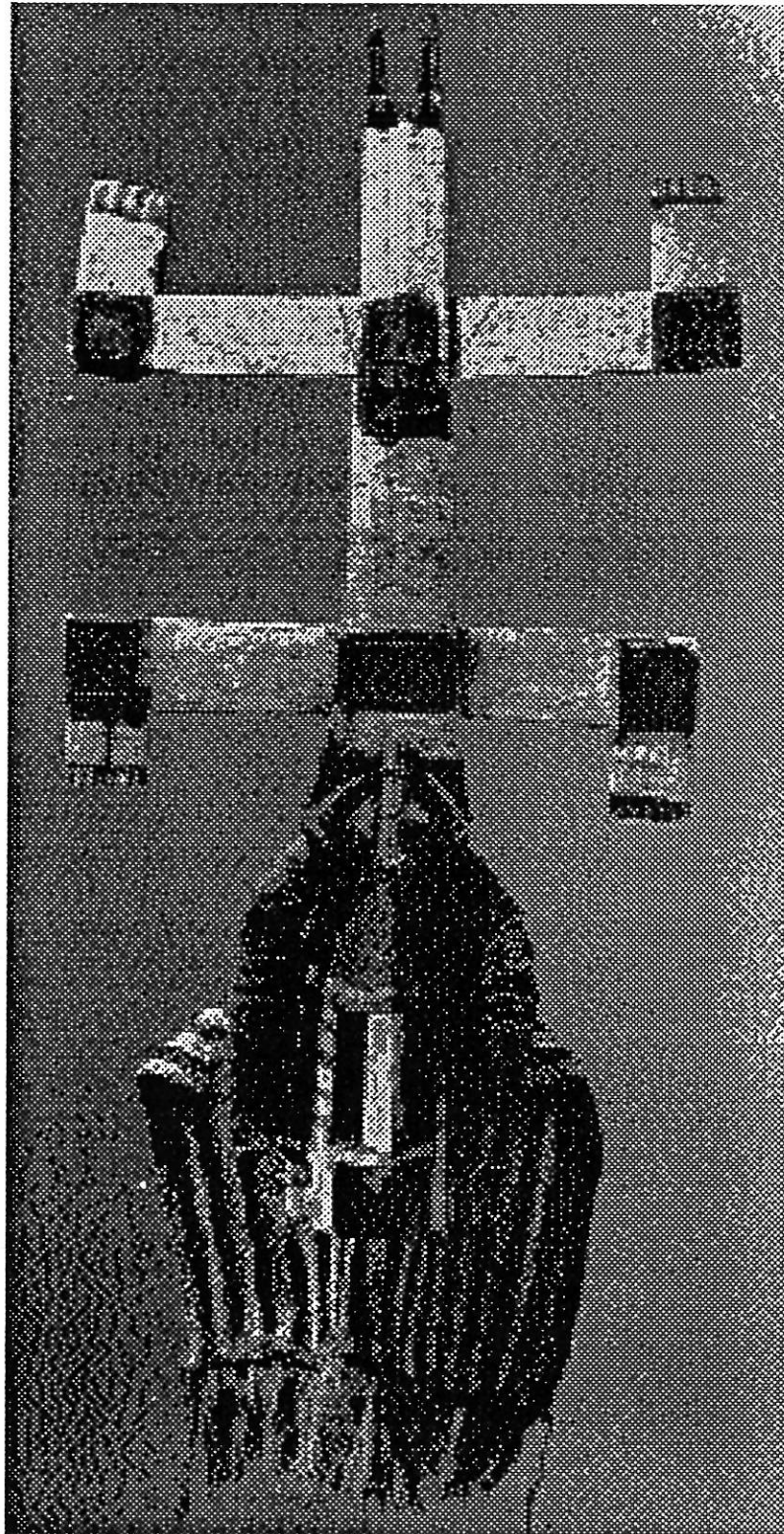
n°9

N° 13 DOGON, Mali. Masque kanaga dit "croix de Lorraine". Don Georges Henri Rivière (M.H. 31.49.24). Ce masque représente le visage d'Amma, le démiurge dogon. La double croix évoque les épisodes de la création du monde, lesquels sont dansés, mimés à l'occasion de toutes les cérémonies funéraires. Au sommet de la croix, représentation du couple des ancêtres mythiques.

N° 14 DOGON, Mali. Masque walu (antilope). Don Georges-Henri Rivière (M H.31.49.26). Ces deux masques dogon (n° 15 et 17 ont été portés par des danseurs dogon (à l'époque dits Habbés) venus à Paris en 1931 à l'occasion de l'Exposition coloniale internationale, et qui se sont produits lors de deux soirées organisées dans le cadre de cette exposition (22 mai et 3 juillet). Ce qui a fait dire à André Schaeffner, qui devait rejoindre la mission Dakar-Djibouti à Sanga en octobre 1931: "Mais, si paradoxal que cela soit, de Griaule, de Leiris ou de moi, c'est moi le premier, et en compagnie de Rivière, qui ai vu danser des masques dogon : tout simplement à Vincennes, lors de l'exposition coloniale de 31. Sans savoir que j'irais un jour prochain en pays dogon, je devais, au cours d'une de ces manifestations sélect dont Rivière a le secret, présenter à un public combien choisi des danseurs de masques kanaga."

N° 15 DOGON, Mali. Masque de Touyougou, représentant un étranger ennemi. Mission Dakar-Djibouti, Sanga, novembre 1931 (M.H.31.74.1986).

N° 16 DOGON, Mali. Masque dyodyomini (oiseau). Mission Dakar-Djibouti, Sanga, novembre 1931 (M.H.31.74.2039).



n°13

Masques dogon du dama. Le mot dama qui, en langage courant, a le sens d'interdit et aussi de dangereux, sert également à désigner l'ensemble rituel des "secondes obsèques". Ces funérailles symboliques interviennent un certain temps, parfois plusieurs années, après l'enterrement proprement dit. Elles sont destinées à provoquer le départ de l'âme du monde des vivants, où elle continuait de séjourner, vers le monde des morts, et à clore la période de deuil qui frappait d'interdits les endeuillés, proches parents du défunt. De là le nom dama, qui rappelle cette période. Cette cérémonie se caractérise essentiellement par la danse d'hommes masqués sur la terrasse mortuaire, et s'accompagne souvent de repas qui prennent parfois l'allure de véritables festins. Les masques dogon, d'une facture assez peu naturaliste, aux formes souvent rectilignes à la plastique quelque peu cubique (notez les cavités rectangulaires en lieu et place des joues du masque walu -

N° 17 et 18), représentent soit des types sociaux (vieillard, chasseur, cordonnier, etc. et ici

N° 19 un étranger ennemi), soit la plupart du temps des animaux. Ils sont ordinairement conservés hors du village, à l'abri des regards féminins, près des costumes en fibres qui accompagnent leur port et près de la "mère des masques", énorme visage humain prolongé par une planche sinueuse dont la longueur peut atteindre 10 m. (Le musée de l'Homme en possède quelques exemplaires rapportés par la Mission Dakar-Djibouti ).

N° 17 BAMBARA, Mali. Masque orné de cauris, utilisé dans une société initiatique de jeunes garçons. Mission Dakar-Djibouti, Bamako, août 1931 (M.H.31.74.842).

N° 18 BAMBARA, Mali. Casque de danse en vannerie et bois, porté pour la danse par les jeunes gens lors de toutes les fêtes. Travail de forgeron. Mission Dakar-Djibouti, Buguni, août 1931 (M.H.31.74.1650).

N° 19 MANDING, Mali. Masque Mission Dakar-Djibouti, Kita, juillet 1931 (M.H.31.74).

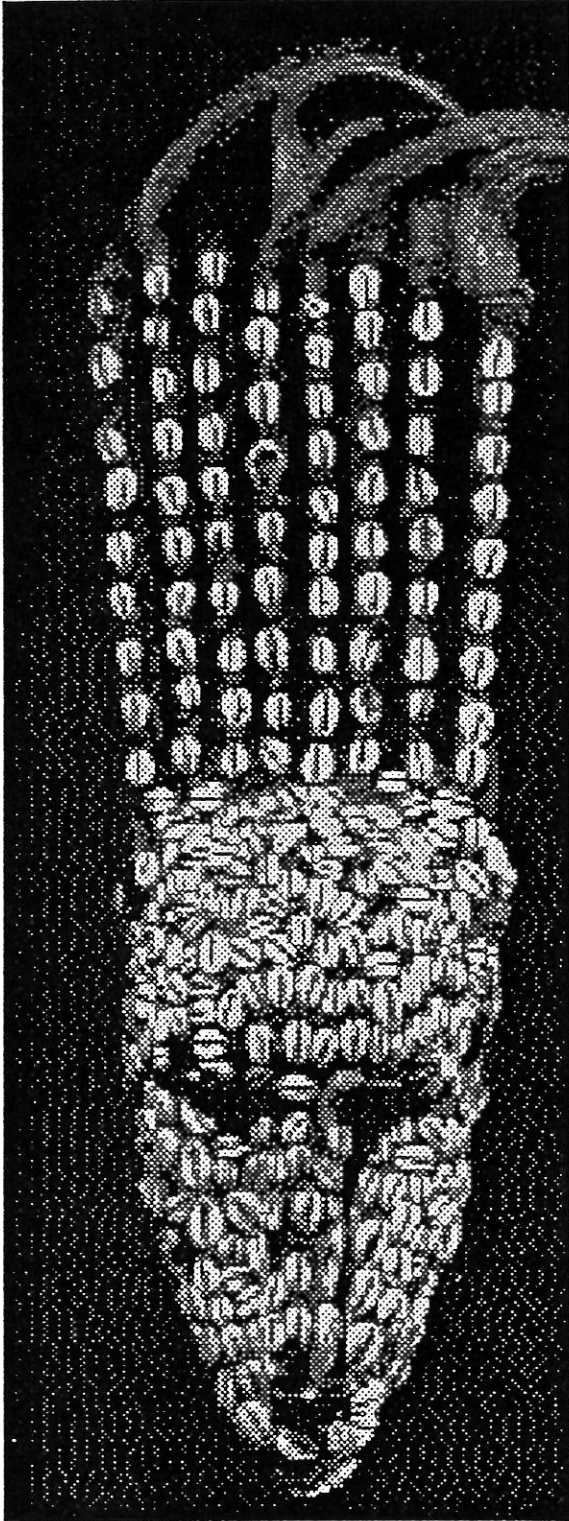
N° 20 BOBO, Mali. Masque dit soso représentant l'homme bobo ; il n'y en a qu'un seul par village. Mission Dakar-Djibouti, San, sept 1931 (M.H.31.74.1137).

N° 21 DOGON, Mali. Poupée, dege, représentant une jeune fille dogon. Mission Dakar-Djibouti, Sanga, octobre 1931 (M.H.31.74.1893).

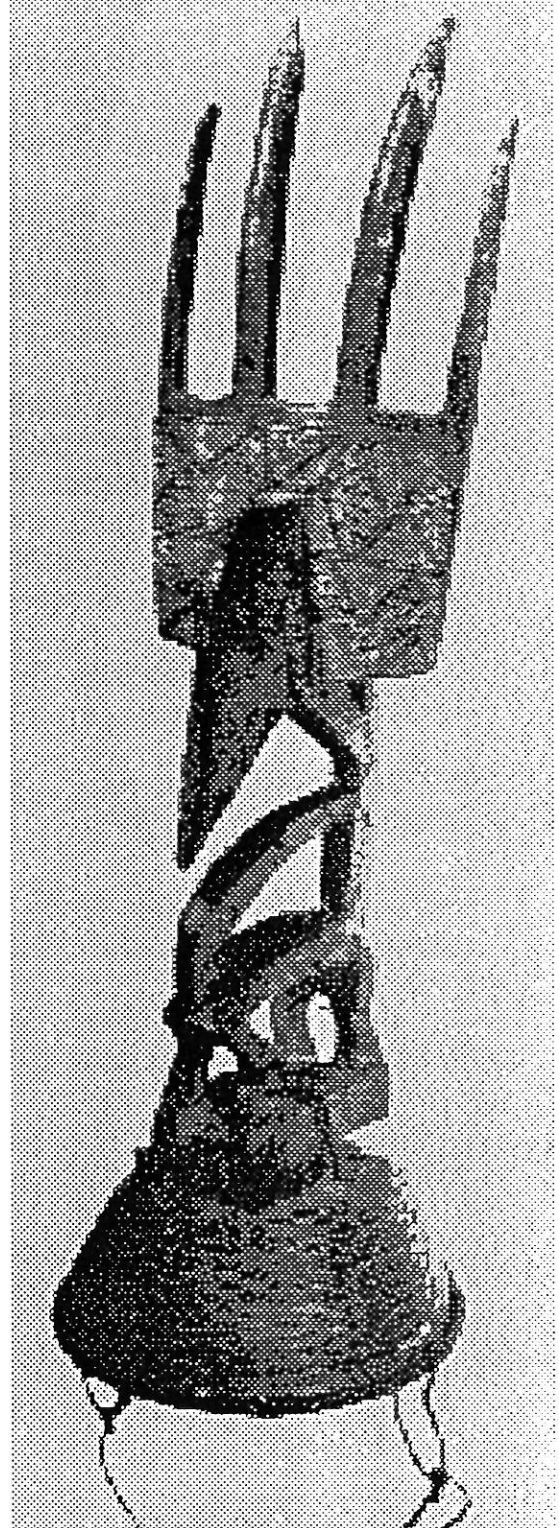
N° 22 DOGON, Mali. Statuette aux bras levés. Mission Dakar-Djibouti, Sanga (Yougo), novembre 93 (M.H. 31.74. 1983).

N° 23 DOGON, Mali. Statue du sanctuaire de la caverne des bazu (cf. n° 33). Mission Dakar-Djibouti, Sanga, novembre 1931 (M.H. 31.74.2048).





n°17



n°18

N° 24 DOGON, Mali. Bazu, sorte de "ready-made" dogon : bois travaillé, planté au milieu des champs et destiné à écarter magiquement les voleurs. Mission Dakar-Djibouti Sanga, novembre 1931 (M.H.31.74.2037).

N° 25 DOGON, Mali. Représentation en terre séchée d'un Andoumboulou, provenant vraisemblablement du village de Yougo-Dogorou (15 kms au nord de Sanga). Les Andoumboulou, que la tradition dogon représente comme de petits hommes rouges à longue barbe vivant dans les fourrés de la brousse, furent les premiers êtres humains créés par Amma (le démiurge dogon) et les premiers habitants, bien sûr mythiques, du pays dogon. La mythologie dogon leur attribue "l'invention de la mort" et la fondation du premier autel des masques. Ce sont eux qui auraient enseigné autrefois aux prédécesseurs des Dogon, les Tellem, à bâtir leurs habitations dans le creux des falaises à pic. Les Andoumboulou sont l'objet d'un culte rendu à des images en terre qui les représentent. Des libations de bouillie de mil sont offertes sur ces bustes à l'occasion des diverses cérémonies relatives à l'institution des masques. Ils sont du reste habituellement placés à l'entrée de la caverne des masques. (M.H.974.D.143).

N° 26 BAMBARA, Mali, Statuette. Mission Dakar-Djibouti, buguni août 1931 (M.H. 31.74.1570).

N° 27 BAMBARA, Mali. Statuette. Mission Dakar-Djibouti Mopti septembre 1931 (M.H.31.74.1299).

N° 28 MANDING, Mali. Statuette représentant une fille peule. Mission Dakar-Djibouti, Kita août 1931 (M.H.31.74.827)

## Bénin

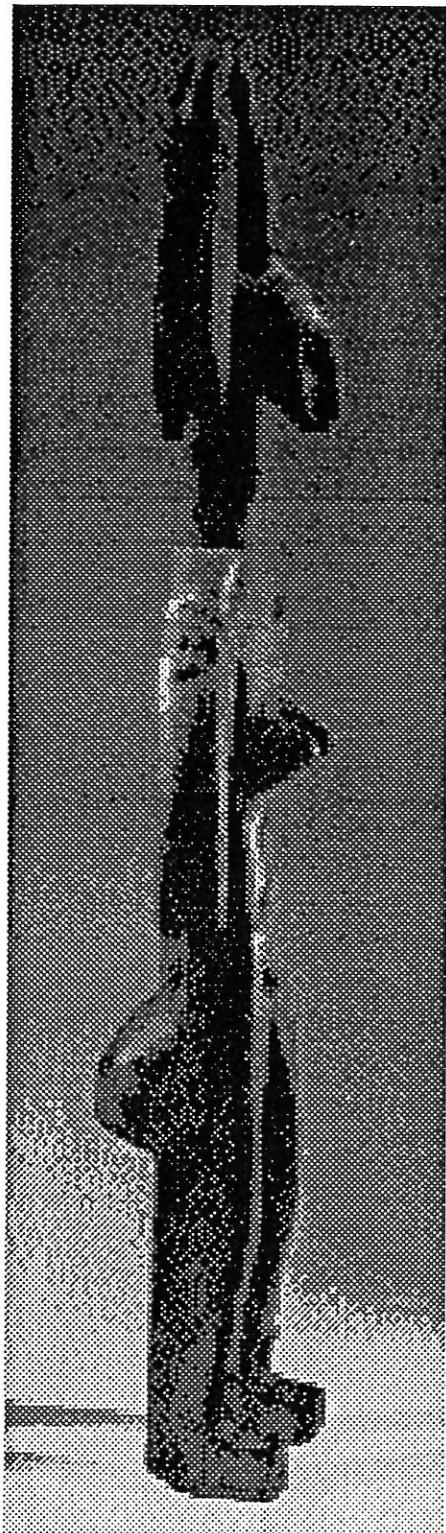
N° 29 BARIBA, Bénin. Calebasse décorée. Mission Dakar-Djibouti , Kandi , décembre 1931 (M.H.31.74.2482 ) .

N° 30 FON, Bénin. Statue à l'enfant. La coupe est destinée à recevoir des offrandes. Mission Dakar-Djibouti, Mono-Atiwéné, décembre 1931 ( M.H. 31.74.2304).

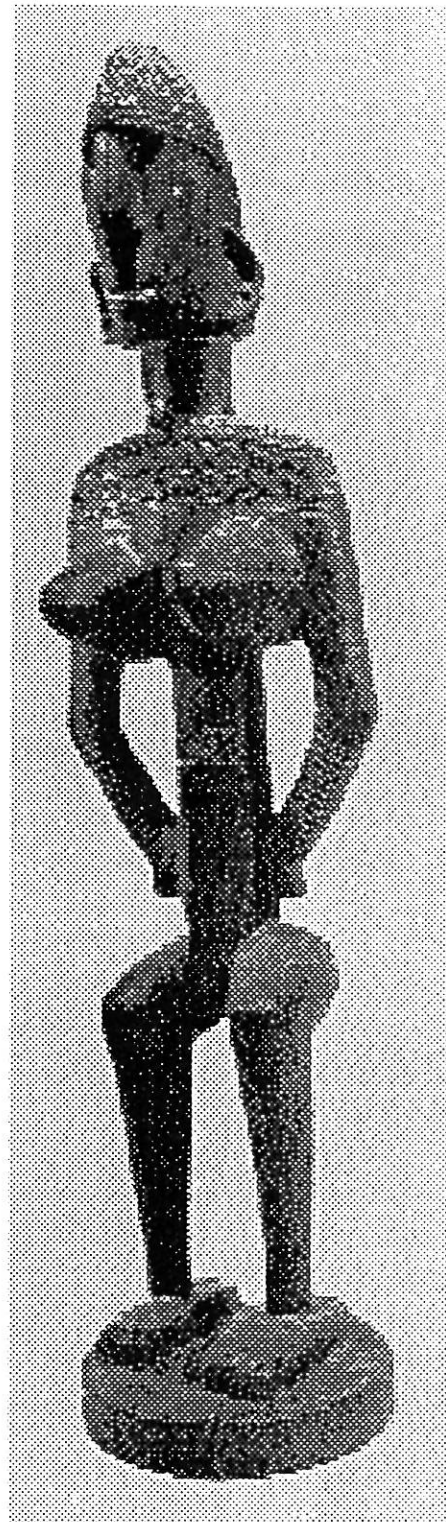
N° 31 NAGO, Bénin. Statuette. Mission Dakar-Djibouti, Porto -Nove décembre 1931 ( M.H.31.74.2304 ) .

N° 32 AIZO, Bénin. Mission Dakar-Djibouti, Abomey, décembre 1931 (M.H.31.74.2316 ) . Statuette .

N° 33 NAGO, Bénin. Coupe à sacrifice pour le "fétiche" fa . Mission Dakar-Djibouti, Savalou, décembre 1931 ( M.H.31/74.2188 ) .



n°27



n°26

## II / AFRIQUE CENTRALE

N° 34 FULBE, Cameroun. Calebasse décorée au couteau (travail de femme fulbé). Mission DakarDjibouti, Garoua, janvier 1932 (M.H.31.74.2584).

N° 35 FULBE, Cameroun. Calebasse décorée au fer rougi. Mission Dakar Djibouti, Garoua, janvier 1932 (M.H. 31.74.2600).

M° 36 FULBE, Cameroun. Calebasse décorée au couteau. Mission Dakar-Djibouti, Garoua, janvier 1932 (M.H.31.74.2586).

N° 37 SARA, Tchad. Calebasse décorée. Mission Dakar-Djibouti, Fort-Lamy, janvier 1932 (M.H.31.74.2676).

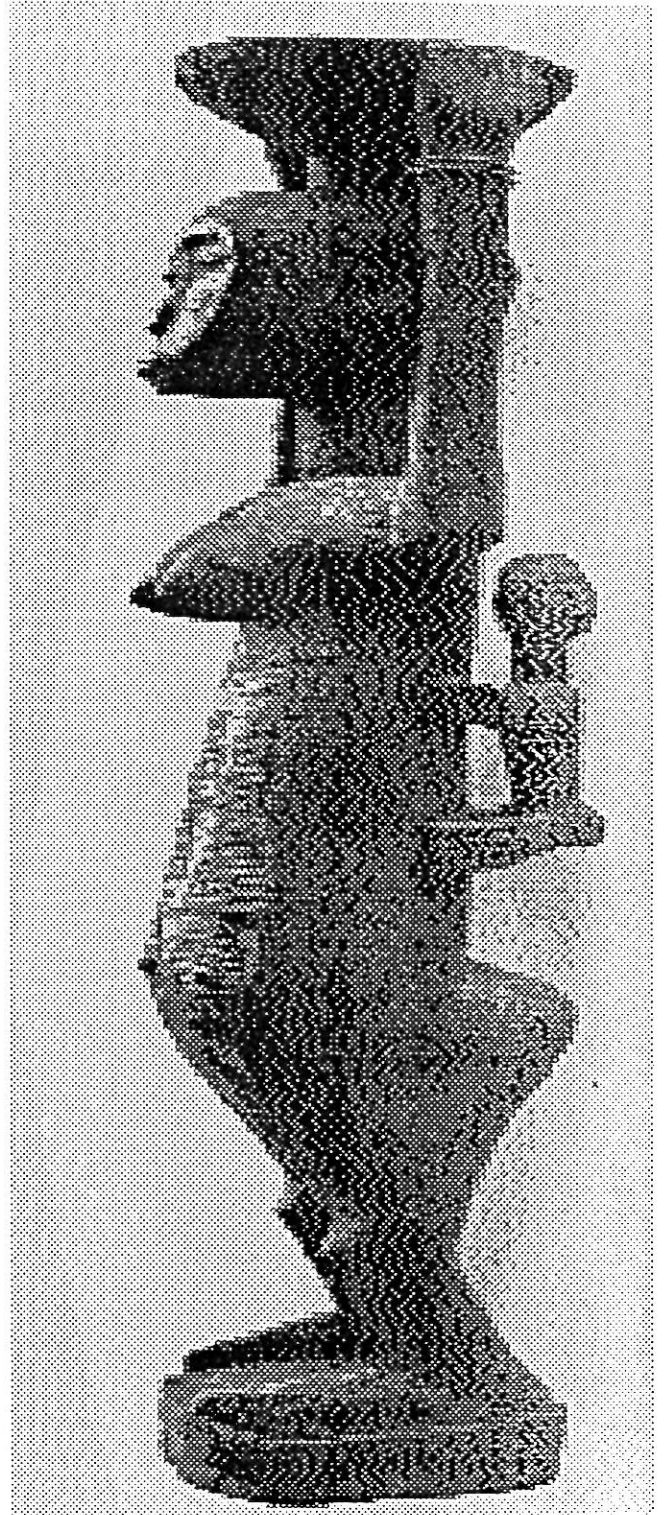
N° 38 BANDA, République centrafricaine, Statuette uzu (homme). Mission DakarDjibouti, Muruban, mars 1932 (M.H.31.74.2833).

N° 39 BANDA, République Centrafricaine. Statuette yasi (femme). Mission DakarDjibouti, Muruban, mars 1932 (M.H.31.74.2834).

N° 40 KIRDI MORA, Cameroun. Bouclier en peau de girafe. Mission DakarDjibouti, Mokolo, janvier 1932 (M.H.31.74.2567).



n°28

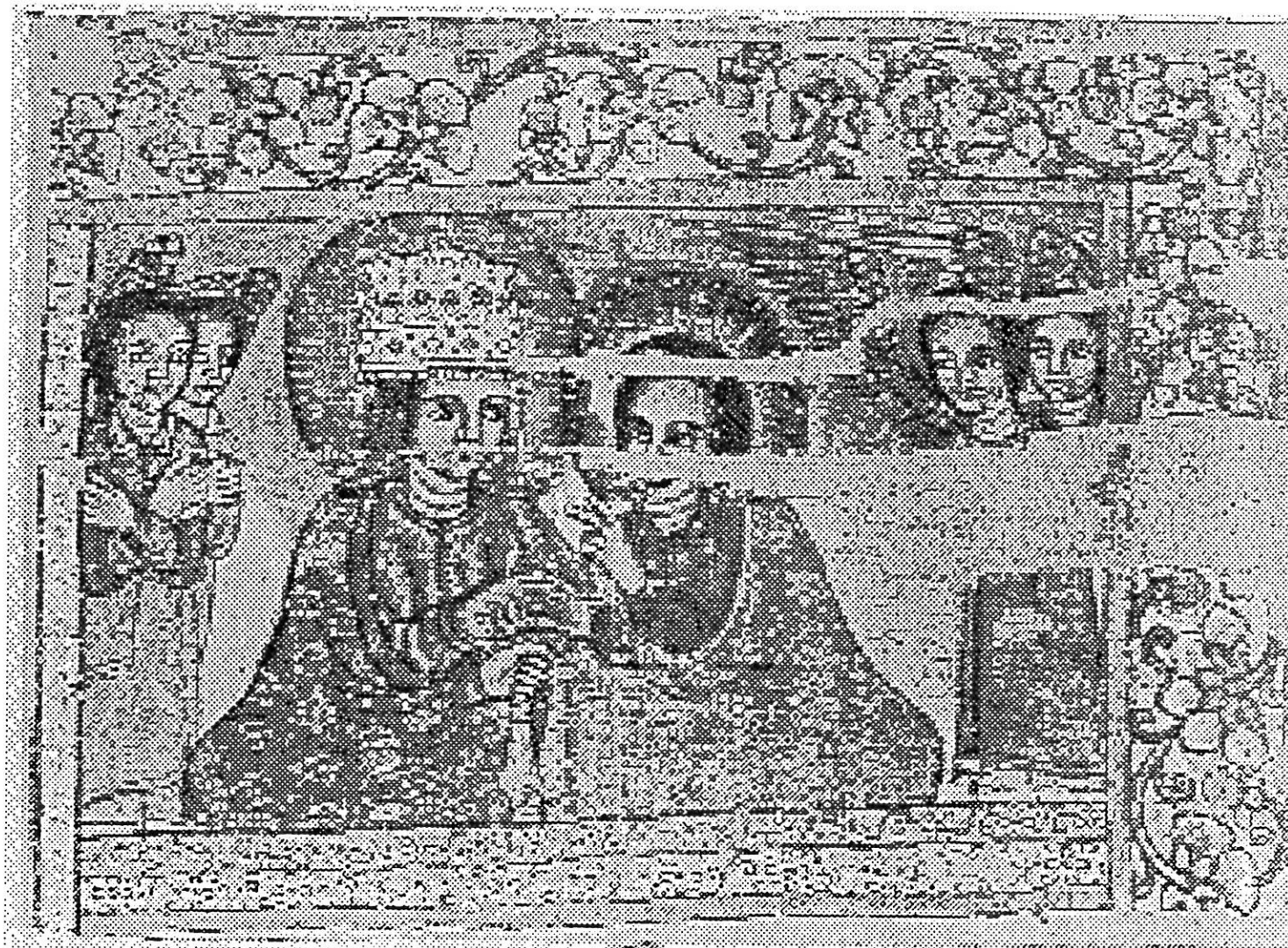


n°30

## III / AFRIQUE DE L'EST

## ETHIOPIE

n° 41 AMHARA, Ethiopie. Représentation du "Pacte de Grâce" (kidana mehrat) qui, selon une tradition apocryphe (Ve siècle vraisemblablement) fut sollicité par la Vierge (à gauche) lors de sa visite fortuite au ciel. Le Christ (à droite) lui accorde le droit d'intercession en faveur des pécheurs qui ont fait dans leur vie au moins une bonne action. "Dans la pensée des Ethiopiens, écrit W. Staude, le Kidana mehrat occupe une place très importante" dans la mesure où il symbolise le lien entre l'humain et le divin. Aussi sa représentation obtient-elle une place privilégiée : généralement sur le tambour, maçonnerie cylindrique qui couronnait le sanctuaire de l'église et qui cachait un système de poutres soutenant la toiture. Le "Pacte de Grâce" ici représenté provient de l'église Qaha Iyassus de Gondar. Peinture sur toile (80 x 116, réentoilée en 1933) datant du début du XVIIIe siècle. Mission Dakar-Djibouti, Gondar, juillet 1932 (M.H.31.74.3596).



n°41

n° 42 AMHARA, Ethiopie. "Adam et Eve" (inscription à gauche à demi-effacée signifiant "Eve" en amharique), thème rarement exploité par la peinture éthiopienne, provenant d'une église de Dabra Giorgis (au Sud du lac Tana). Peinture sur toile (70 x 70, réentoilée en septembre 1974) apportée par Mangasa Kasa. Début du XVIIIe siècle. Mission Dakar-Djibouti, Gondar, juillet 1932 (M.H.31.74.3562).



n°42

n° 43 Deux personnages de fenêtre, non identifiés. Mur est de l'église d'Antonios. Peinture sur toile (70 x 550, réentoilée en partie en septembre 1974) datant probablement du début du XVIIIe s. Mission Dakar-Djibouti, Gondar, août 1932 M.H.31.74.3585. L'église Abba Antonios, construite à la fin du XVIIe s. sous le règne de Johannès 1er (fils et successeur de

l'Empereur Fasiladas, fondateur de Gondar), située à une heure de marche au Nord-Ouest de Gondar, était pratiquement en ruine en 1932. Le mur circulaire était sur le point de s'effondrer au Nord et à l'Ouest. La toiture laissait passer la pluie et, dans son chaume éclairci, hébergeait un nombre considérable d'oiseaux dont la fiente recouvrait en partie les peintures murales de l'édifice. Celles-ci que la tradition attribue à un blanc d'origine grecque du nom de Kiséwon qui vécut à la fin du XVII<sup>e</sup> s et au début du XVIII<sup>e</sup> s., exécutées à la colle de peau d'animal cotonnades recouvertes d'un enduit de chaux, détériorés à courte échéance par l'eau de pluie. C'est pourtant à cette croûte blanchâtre formée par les fientes d'oiseaux que, selon G.L. Roux, les peintures durent leur relative conservation. Dès son arrivée à Gondar en juillet 1932. G.L. Roux s'était livré à une expérience visant à prouver aux prêtres gondariens "l'indiscutable supériorité de l'huile sur la colle", peinture à l'huile que les peintre abyssins ne connaissaient pas. Après avoir peint une crucifixion "dans la plus pure tradition abyssine". il invita plusieurs personnalités du clergé de Gondar à venir admirer son oeuvre sur laquelle il projeta le contenu d'un seau d'eau. "Cette épreuve, écrit-il, à laquelle la peinture résista victorieusement, me valut un concert de louanges et la nouvelle d'un procédé magique apporté par un peintre blanc fut aussitôt répandue dans le pays". Et le chef de l'église d'Antonios vint nous demander de remplacer (les vieilles peintures) de l'église par de nouvelles, exécutées avec ce merveilleux produit dont on lui avait vanté la résistance à l'humidité. Griaule accepta d'enthousiasme l'occasion inespérée d'acquérir, pour le musée du Trocadéro, une collection unique de peintures abyssines anciennes. D'ailleurs, ces peintures, dans les ruines d'Antonios, étaient condamnées à une destruction rapide et complète (...) Pendant plusieurs semaines, j'exécutai de vastes compositions qui furent marouflées, à la place des anciennes

N° 44 AMHARA, Ethiopie. Peinture sur toile exécutée en 1929 par Nuddye. A gauche : chute de Jésus. A droite : jugement de Jésus. Don Marcel Griaule. Godjam, Addiet 1929. (M.H.31.74.3477).

N° 45 AMHARA, Ethiopie. Triptyque. Peinture à la colle marouflée sur bois. Panneau central : en haut, Vierge à l'enfant au milieu : crucifixion en bas : ensevelissement Panneau de gauche : détruit Panneau de droite : lacéré Trouvé dans une église. Mission Dakar-Djibouti, Gondar, juillet 1932. (M.H.31.74.3407).

N° 46 AMHARA, Ethiopie. Triptyque provenant de l'église Qaha Iyas us de Gondar. Le panneau central représente "Le Christ aux épines" et porte cette inscription : "Ce tableau est de Paul. Celui qui l'enlève par la force, qu'il reçoive l'anathème". Panneau de gauche : flagellation, insultes des Juifs. Panneau de droite : Crucifixion, descente de la Croix, Mise au tombeau. Peinture sur toile collée sur bois gainé de cuir à l'extérieur. Amhara. Mission DakarDjibouti, 8 juillet 1932. M.H.31.74.3406.



N° 47 AMHARA, Ethiopie. Un banquet chez le Ras Hailou, à Adiet (province du Godjam) lors de la première mission Griaule en Ethiopie, mars 1929. A gauche du Ras Hailou, M. Griaule ; à droite, M. Larget. Peinture sur papier exécutée par Wuddye. Don Marcel Griaule. (M.H.31.74.3475). (Ce banquet fut décrit par M. Griaule dans son livre *Les Flambeurs d'hommes*, Paris, Calmann-Lévy, qu'il publia à son retour de la Mission Dakar-Djibouti, en 1934. Cf. pp. 69-85).

N° 48 Esquisse du portrait du Ras Haylou, exécutée par G.L. Roux (le portrait lui-même, une huile sur toile de 162 x 120, a été offert par la mission Dakar-Djibouti à Malkam Ayyahou le 8 Novembre 1932.

Aquarelle. Don Gaston-Louis Roux. Département d'Afrique noire. Musée de l'Homme.

N° 49 L'église de Qaha Yassus (cf. n° 63) vue du camp italien. Aquarelle et huile sur papier, par Gaston-Louis Roux, peintre de la Mission Dakar-Djibouti, Gondar, septembre 1932. (M.H.31.74.3428).

N° 50 Ruines des châteaux de Gondar. Aquarelle et huile sur papier, par Gaston-Louis Roux, peintre de la Mission Dakar-Djibouti, Gondar, septembre 1932 (M.H.31.74.3429).



n°46

N° 51 Ruines des châteaux de Gondar. Aquarelle et huile sur papier, par Gaston-Louis Roux, peintre de la Mission Dakar-Djibouti, Gondar, septembre 1932. (M.H.31.74.3431).

N° 52 Eglise de Quosquam, vue de la porte du salut. Aquarelle et huile sur papier par Gaston-Louis Roux, peintre de la Mission Dakar-Djibouti, Gondar, septembre 1932. (M.H.31.74.3430).

N° 53 Eglise de Quosquam. Aquarelle et huile sur papier par Gaston-Louis Roux, peintre de la Mission Dakar-Djibouti, Gondar, septembre 1932. (M.H.31.74.3427)

*NOTICE SUR LES OBJETS DES COLLECTIONS SUR LES  
OBJETS DES COLLECTIONS DU MUSÉE  
D'ETHNOGRAPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX II*

*présentés à l'occasion de l'exposition La Mission  
Ethnographique Dakar-Djibouti 1931-1933 et relatifs au  
parcours de cette mission. Ils ont tous été recueillis entre 1894 et  
1914.*

n° 54 Vase en bois sculpté en forme d'éléphant avec couvercle . Afrique occidentale (vue Carlat collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3)

n° 55 Déesse de l'Abondance statuette en bois polychrome représentant une femme offrant un cadeau (alimentaire ?) Bénin, Fon, Collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3)

n° 56 Dieu de la guerre, statuette en bois polychromé représentant un homme avec ses guerriers (Altitude, costume, arme) Bénin, Fon (Dr Galtier, Collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3)

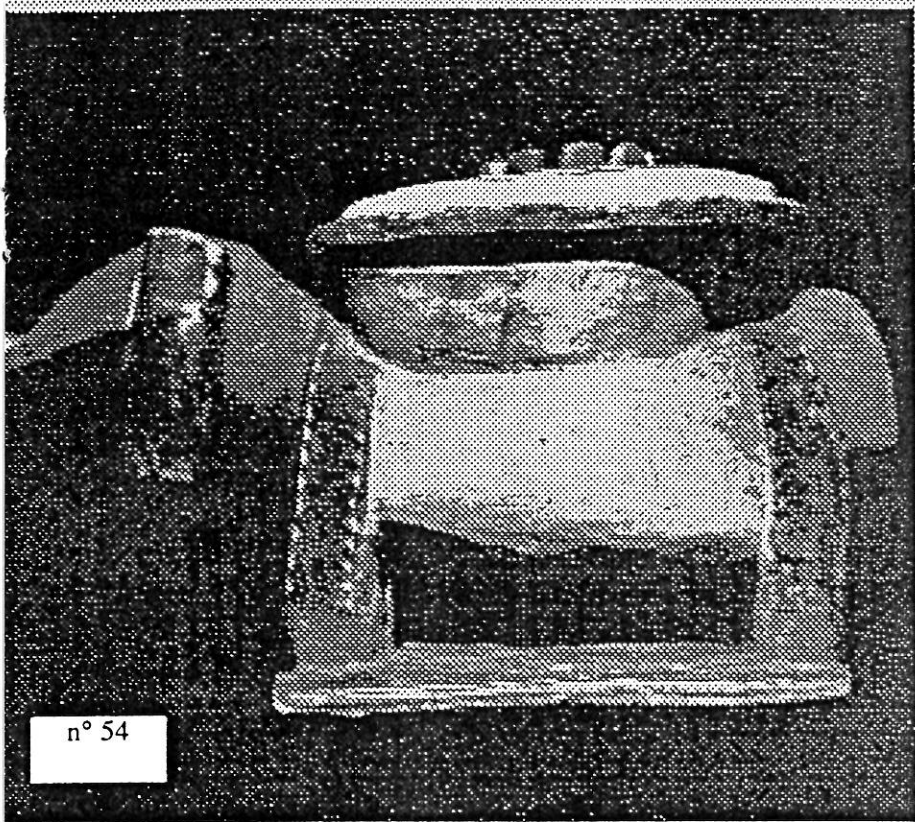
n° 57 Deux fétiches : statuette en bois représentant chacune une femme avec des scarifications Afrique occidentale Baoulé, Côte d'Ivoire (Dr Martin Collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3)

n° 58 Poterie à 2 becs en terre cuite rouge décorée de peinture. Sénégal, Podor (Ducoux, Collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3)

n° 59 1 vase en bois fromager avec couvercle avec représentation de vaches. Soudan Peul Collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3

n° 60 1alebasse pyrogravée. Afrique occidentale (Collection Bordeaux II galerie 4 vitrine 3)

N° 41



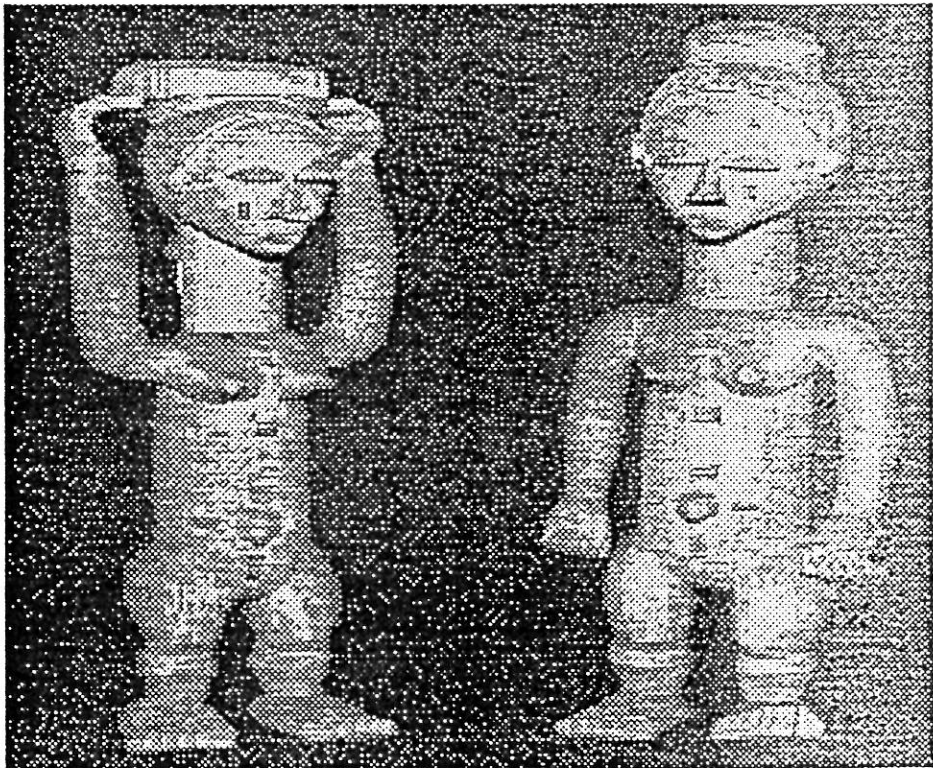
n° 54



n° 55



n° 56



n° 57

