

Techniques du corps et esthétique de l'art royal en Afrique

Jean-Pierre Warnier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/784>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Jean-Pierre Warnier, « Techniques du corps et esthétique de l'art royal en Afrique », *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/784>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Techniques du corps et esthétique de l'art royal en Afrique

Jean-Pierre Warnier

- 1 Nous ne parlons plus la langue de Marcel Mauss. Nos références ne sont plus les siennes. Il importe de faire l'exégèse de son texte sur les techniques du corps et de le remettre dans son contexte historique, faute de quoi on se méprend sur son sens et sur son importance. Il importe également de mobiliser ses intuitions dans nos recherches, avec les ressources conceptuelles qui sont les nôtres aujourd'hui, faute de quoi son héritage est mort. C'est cette double démarche que je propose ici, au service d'un déchiffrement de l'art dans le micro-royaume de Mankon au Cameroun.
- 2 Mauss était un spécialiste des pratiques magiques et religieuses. Qu'ont-elles à voir avec les techniques du corps ? Ne se passent-elles pas « dans la tête » ? Mauss, au fil des ans, se persuada du contraire. Magie et religion mettent en œuvre des conduites motrices à titre essentiel : les adeptes jeûnent et contrôlent leur souffle, cultivent des mouvements bizarres, marchent en pèlerinage, et, ajoute Mauss, « je pense qu'il y a nécessairement des moyens biologiques d'entrer en « communication avec le Dieu »⁰. Les recherches menées par lui avec la collaboration de Hubert sur le sacrifice, la religion et la magie l'orientaient vers cette conclusion dès les premières années du XX^e siècle.
- 3 Autrement dit, en première approximation, la magie et la religion sont aussi des pratiques physiques. Pas seulement, mais aussi. Et à titre essentiel. En d'autres termes encore, l'adhésion exige autre chose que la « croyance ». Elle exige l'implication et l'assentiment du corps.
- 4 Au début du XIX^e siècle, l'intuition de Mauss me semble juste et géniale. Ne voyons-nous pas toutes les religions du monde proposer des techniques du corps à leurs adeptes : grands rassemblements, messes, pèlerinages dans les lieux saints, lapidation de la stèle de Satan, port du voile, prescriptions alimentaires, et, pour ce qui est de la question controversée des religions dites « profanes », culte du corps et recherche du salut par une attention soutenue à tout ce qui concerne sa vie et son entretien ? Mais cette intuition est pensée et exprimée par Mauss dans les cadres de références et dans le vocabulaire des

années 1920-1930. Il a lu Head et Holmes, mais selon toute apparence, il ignore les travaux de Schilder sur le « schéma corporel », *a fortiori* les découvertes des neurosciences et des sciences cognitives. J'ai publié ailleurs⁹ une réinterprétation de l'apport de Mauss qui tient compte des importants travaux de Karsenti (1997) sur l'évolution intellectuelle de Mauss. Ils montrent le rapprochement progressif entre Mauss et les psychologues, entre 1900 et 1920, qui a été décisif dans la maturation puis la publication du texte relatif aux techniques du corps (en 1936). Il n'y a pas lieu de répéter ces analyses. Je sauterai directement à la manière dont je propose de reformuler l'apport de ce texte fameux.

- 5 Les notions de « corps » et de « biologique » restent rudimentaires chez Mauss. L'apport de Schilder, puis des neurosciences⁹ permet de reformuler les choses en termes de « sensori-motricité ». En effet, il n'y a pas de corps humain sans mouvement, et pas de motricité sans engagement des sept sens œuvrant en régime d'intersensorialité, avec d'infinies variations dans les modalités de retour d'un canal sensoriel à l'autre, et d'individu à individu.
- 6 De plus, la tradition psychanalytique, de P. Schilder à S. Tisseron en passant par M. Klein, D. Winnicott, F. Dolto et D. Anzieu, souligne qu'il n'y a pas de conduite sensori-motrice qui ne soit essentiellement colorée d'affects : envie ou pulsion de bouger, de toucher, de voir, impression d'euphorie, de lassitude, d'intérêt, d'ennui, etc. Ces faits peuvent être abordés soit par le versant de la psychanalyse, soit par le versant des neurosciences, de la production d'hormones (ocytocine, dopamine, endomorphine) et de leur impact psychique⁹. J'éviterai les polémiques, qui me semblent vaines, entre les différentes approches scientifiques qui se disputent les affects, le psychisme et leur analyse. En bref, du « corps » de Mauss, on passe aux « conduites sensori-affectivo-motrices » acquises par apprentissage et socialisées.
- 7 L'espèce humaine présente deux particularités : le langage syllabique articulé et le rapport à la culture matérielle. Cette seconde particularité n'échappe pas à Marcel Mauss, mais il achoppe sur sa théorisation : il essaye de penser les « techniques du corps » comme celles d'un humain réduit à la nudité. Il chasse la culture matérielle par la porte au motif qu'on a fait l'erreur de penser qu'il n'y a technique que lorsqu'il y a instrument, et elle revient par la fenêtre en une avalanche de bûches, babouches, souliers à talons, instruments de musique, mobilier, etc.
- 8 Au cours de la phylogénèse humaine, la vie en société et sa reproduction sont devenues impossibles sans que la quasi-totalité des conduites sensori-motrices soient étayées sur de la culture matérielle incorporée. Au cours de sa phylogénèse, l'humanité a développé cette addiction à laquelle elle ne peut plus échapper. Par « culture matérielle », il faut entendre l'ensemble des objets manufacturés d'un individu, d'un groupe ou d'une société, avec les gestuelles qui ont été co-inventées pour leur usage.
- 9 Penser le corps sans adjoindre la culture matérielle à titre de corrélat essentiel des conduites sensori-affectivo-motrices, c'est penser un corps qui n'est pas celui de l'humanité. Le processus d'homínisation a créé une dépendance des humains par rapport au langage *et* à la culture matérielle. La phylogénèse humaine est inexplicable autrement. Il en résulte que la mise en jeu de conduites sensori-affectivo-motrices étayées en culture matérielle est essentielle à tous les domaines de l'activité humaine : les jeux, la vie quotidienne, la religion, le travail, l'art, la consommation, etc.
- 10 Exemple : la pratique religieuse. La religion catholique sait se montrer bavarde, mais quand on en vient aux choses sérieuses, c'est-à-dire aux sacrements, il faut des gestes et

des matières, car tous les sacrements s'adressent au corps. Il faut l'eau, le sel et le saint chrême du baptême, le pain et le vin de l'eucharistie, l'imposition des mains, les ablutions, les pénitences, même si elles se réduisent aujourd'hui à un simple agenouillement... Ces pratiques sont accompagnées de chants, postures corporelles, pèlerinages et processions, touchers (ou interdits du toucher), etc. Tout cela emporte et renouvelle l'adhésion des adeptes parce que ces pratiques sont des technologies de la subjectivité. « C'est toujours au nom d'un réel qu'on "fait marcher" des croyants et qu'on les produit » écrit Michel de Certeau⁹. Et quoi de plus facile à transformer en réalité que du matériel, du physique qui se voit, se touche, se manipule et sur quoi s'étaient les gestuelles du croyant ?

- 11 Encore une remarque : de R. Barthes aux designers industriels, une solide tradition sémiologique considère les objets sous l'angle de leur valeur-signe dans des systèmes de communication. L'objet fait signe. L'affaire est entendue. Mais si les intuitions de Mauss ont quelque pertinence, l'objet a aussi une *valeur praxique* dans des systèmes d'effectuation. Ce point est central dans une réflexion sur les techniques du corps, mais l'expérience montre qu'il est difficile à faire admettre tant les sciences de l'homme et de la société ainsi que le public cultivé sont imbus de ce qui relève du signe, du sens, du langage, de la représentation.
- 12 La valeur praxique de la culture matérielle engage le sujet. Elle le touche corps et âme de manière non verbalisée, la plupart du temps infra-consciente. Elle configure le sujet souvent en contrebande. Elle emporte son adhésion parce qu'elle l'engage dans des conduites sensori-affectivo-motrices. L'art fait tout cela. C'est pourquoi l'art n'est pas réductible au signe, et les discours qui l'abordent sous l'angle des significations se trouvent souvent en porte-à-faux.
- 13 Il s'agit du royaume de Mankon, dans les montagnes du Cameroun de l'ouest. C'est un des quelque 150 micro-royaumes de cette région dont les plus grands sont en pleine revitalisation et en pleine invention de la tradition depuis 1980. En effet, ils offrent à la fois une alternative et une ressource politique dans le cadre national face à la décomposition et à la privatisation de l'État dont ils sont au demeurant partie prenante. Le roi *Ngwa'fo* est ingénieur agricole, homme d'affaires et politicien. C'est un grand polygame (il a environ 30 épouses), modernisateur et épris de développement. Les différentes facettes du personnage sont synthétisées par la monarchie dont il a hérité en 1959.
- 14 La fonction de roi, son fardeau, consiste à emmagasiner dans son corps propre les dons de ses ancêtres défunts. Les défunts sont censés investir ses substances corporelles à l'occasion des offrandes, annuelles et hebdomadaires, qui leurs sont faites. La salive, le souffle, la parole, le sperme du roi deviennent ainsi des substances de vie et de reproduction qu'il dispense à ses épouses et à son peuple et qui tombent en cascade sur toute la pyramide sociale du royaume. Ce roi est un « roi-pot ». Les substances corporelles qu'il contient sont relayées par des substances extra somatiques (vin de raphia, huile de palme, fard rouge) mais incorporées dans ses conduites motrices et contenues dans des réceptacles qui élargissent le schéma corporel du monarque. Notons que le vin de raphia qu'il pulvérise sur la foule transite par sa bouche. De manière analogue, chaque notable du royaume joue un rôle de relais corporel entre ses ancêtres et les membres de son lignage.
- 15 Quel est l'objectif de ces pratiques ? Il s'agit de fondre en un corps politique unique la population de ce royaume composite, fait de neuf clans exogames sans apparentement

généalogique les uns avec les autres, donc de pièces et de morceaux venus de tous les autres royaumes alentour. De plus, ces éléments sont travaillés par des conflits internes relatifs aux successions, aux droits sur les personnes, aux accusations de sorcellerie, etc. Le royaume, donc, est unifié par des pratiques de clôture de la cité, du palais et du corps du roi, par des conduites d'inclusion et d'expulsion, un contrôle aux orifices de ce qui entre et de ce qui sort.

- 16 Ces conduites sensori-motrices sont étayées sur des réceptacles de toutes sortes : corps du roi, corps des sujets, sacs, calebasses, cornes à boire, bols à fard, marmites, maisons, palais, cité. Elles sont étayées sur des surfaces : peaux des corps, panses des calebasses et des récipients, parois des maisons. Elles sont étayées enfin sur les orifices : bouches, goulots, portes des maisons, du palais, de la cité.
- 17 Elles mettent en œuvre des actions de fermer, ouvrir, transvaser, nouer, verser, toucher, oindre, frotter, pulvériser, absorber, etc. Ces conduites sont autant de micro-technologies du pouvoir. Elles font l'objet d'une scénographie qui se dote de toutes les ressources de l'art. Elles mettent en œuvre un maximum d'efficacité sensori-affectivo-motrices. L'art s'adresse aux sens, il suscite des affects, il est en mouvement. Cet art royal du Cameroun de l'ouest a fait l'objet de nombreux ouvrages dont le plus achevé est celui de Pierre Harter (1986).
- 18 L'une des actions les plus emblématiques de la fonction royale est la suivante : dans certaines occasions le roi pulvérise sa salive, ou du vin de raphia qu'il a pris en bouche et qui démultiplie sa salive. Ces substances tombent en ondée royale sur les heureux bénéficiaires (photos 1, 2 et 3).
- 19 **N° 1. Le roi Ngwa'fo a pris du vin de raphia dans sa bouche (photo de l'auteur, Mankon, 1973)**
- 20 **N° 2. Le roi Ngwa'fo se retourne vers le photographe et pulvérise le vin de raphia sur ce dernier (photo de l'auteur, Mankon, 1973).**
- 21 **N° 3. Le roi Ngwa'fo pulvérise du vin de raphia sur un groupe de danseurs (photo de l'auteur, Mankon 1973)**
- 22 Le roi n'est pas le seul à faire des pulvérisations. Les humains et les animaux en font également. Par exemple, si un humain rencontre un caméléon sur son chemin, il doit pulvériser dans la direction de celui-ci avant que le caméléon n'en fasse autant, faute de quoi il risque, dit-on, de contracter la lèpre, terrible maladie qui détruit l'enveloppe cutanée et met son contenu à vif.
- 23 Ce geste trouve son expression directe dans les arts plastiques. Les masques portés par les groupes de danseurs qui se produisent en public lors des funérailles ou d'autres rassemblements représentent des animaux, des humains ou des êtres hybrides et monstrueux (photos 4, 5 et 6).
- 24 **N° 4. Le notable Awa' Aku verse du vin de raphia aux pieds d'un danseur masqué afin de le rafraîchir. Masque cimier de buffle, bouche ouverte, cagoule, tunique de plumes, et sonnailles de chevilles. En arrière-plan, l'orchestre. (Photo de l'auteur, Mankon, 1972)**
- 25 **N° 5. Masque de notable, joues gonflées, bouche ouverte. (Musée de Bamenda, photo de l'auteur, 1977) et Masque zoomorphe hybride, bouche ouverte, joues gonflées, trois loutres sur la tête, sculpté à Oku en 1974). (Collection et photo de l'auteur)**

- 26 N° 6. Masque zoomorphe hybride, bouche ouverte, sculpté à Oku en 1974. (Collection et photo de l'auteur)
- 27 Les danseurs sont vêtus de tuniques à cagoules qui les enferment dans l'anonymat. Ce sont des êtres qui sont censés venir de l'extérieur de la cité et y retourner après leur performance. Les masques sont des masques cimiers, portés sur le dessus de la tête et non sur la face. Tous ont la bouche ouverte dans un geste de pulvérisation. Certains, comme les masques de notables ou de singes, ont les joues exagérément gonflées par le souffle qu'ils exhalent (photos 4 et 6).
- 28 Les groupes masqués dansent dans une débauche sonore et gestuelle. Ils portent souvent des sonnailles de cheville qu'ils secouent par moments de manière frénétique (photo 5).
- 29 Le spectacle est aussi fascinant qu'il est inquiétant. La danse des groupes masqués se pratique au son d'un orchestre (xylophone, tambours à membrane, tambour à lèvres, etc.). Celui-ci crée une bulle sonore qui enveloppe danseurs et spectateurs dans la cour d'un hameau endeillé, dans une cour du palais, ou sur son esplanade de danse. Cette bulle possède une limite, qu'on perçoit clairement lorsqu'on s'en approche en venant de l'extérieur. On perçoit d'abord une rumeur qui se précise à mesure qu'on avance. À ce stade, la musique n'a pas encore de prise sur le visiteur qui se sent étranger à l'action et qui n'en perçoit pas les composantes. Lorsqu'il franchit le seuil de la bulle sonore, il est brusquement impliqué et se sent partie prenante de l'action. Il est affecté par les rythmes et les percussions qui – ainsi le dit-on dans la langue vernaculaire – lui « frappent la tête ». Dans le même temps, il est captivé par le spectacle des danseurs masqués qui structurent l'espace par leurs déplacements coordonnés.
- 30 Les royaumes du Cameroun de l'ouest cultivent l'art de la sculpture. Ils produisent des masques, mais aussi toutes sortes d'autres objets en prise directe sur les conduites sensori-motrices des sujets. Premier exemple : les bols à fard dans lesquels on mélange huile de palme et poudre de padouk pour en faire des onctions sur la peau des successeurs, des mariés, des personnes réintégrées dans la communauté après une absence, un conflit, etc. Certains sont de facture fort simple. D'autres, en particulier ceux des notables et du palais, sont très élaborés. Le bol est soutenu par des caryatides animales ou humaines et orné de motifs les plus divers.
- 31 Deuxième exemple : les chambranles de portes dont on trouvera des illustrations dans l'ouvrage de P. Harter (1986). Même et surtout pour une maison de notable, ils sont étroits. Leur seuil est élevé. Leur linteau est bas, de sorte que la gestuelle de pénétrer dans la maison et de s'en extraire est difficile. C'est une conduite sensori-motrice qui accentue la perception du franchissement. Qui plus est, les huisseries du palais royal et des maisons de notables étaient autrefois ornées de sculptures en bas-relief ou en ronde-bosse dont certaines font la gloire de musées occidentaux. Ces sculptures représentent des humains et des animaux, bouche ouverte dans le geste de pulvérisation et d'exhalaison sur le visiteur qui franchit le seuil.
- 32 Troisième exemple : j'ai noté que le corps propre du roi et des notables est un récipient des substances ancestrales. J'ai noté par ailleurs que certains récipients comme les bols à fard sont soutenus par des caryatides ou des supports qui font bloc avec le récipient. Le principe selon lequel un récipient est associé à un support s'applique au corps des notables sous la forme du tabouret. Les tabourets monoxyles sont produits par des artistes sculpteurs. Il en existe une infinité de modèles, de formes, de motifs ornementaux (animaliers : buffle, mygale, serpent, etc., humains) et de dimensions. Ils sont nominatifs

et attachés chacun à un titre de notabilité. En bref : chaque tabouret est incorporé par le notable qui en est titulaire et qui s'assied dessus.

- 33 Quatrième exemple : la statuaire représente les rois et les notables, souvent assis sur leur tabouret et tenant à la main un récipient orné :alebasse de vin de raphia, bol à offrandes, ou corne à boire sculptée dans une corne de buffle. La statue du porteur de coupe bafoum (coll. Winizki, cf. photo n° 7) est exemplaire à cet égard : la poitrine gonflée, les épaules mises en valeur par des scarifications, la bouche ouverte, la tête rejetée en arrière, montrent le roi en pleine action de dispensation.
- 34 N° 7. Porteur de coupe bafoum. (Coll et photo Winizki)
- 35 Il est assis sur une caryatide en forme de léopard, qui est l'un des avatars du roi et ne laisse pas de doute sur l'identité royale du porteur de coupe. Enfin, il porte un récipient à offrandes, qui n'est pas placé sur ses cuisses mais incorporé dans son anatomie : la coupe occupe la place du bas-ventre, du sexe et des cuisses du monarque. Le livre de Harter donne plusieurs exemples de cette configuration iconographique. On y voit le monarque en pleine action de rétention/dispensation.
- 36 Voilà quelques exemples d'un art royal multiforme, qui se déploie, bien au-delà de ces quelques exemples, dans les domaines de la danse, des textiles, de la céramique, de l'architecture, de l'éloquence. Toutes les productions artistiques engendrent une culture matérielle qui étaye les pratiques de la royauté. Elles s'inscrivent dans des technologies du pouvoir qui mobilisent les ressources esthétiques de l'art, et qui suscitent chez les sujets des affects de plaisir, d'euphorie, de crainte, d'ambivalence. Ceux-ci donnent chair et corps à la relation d'englobement des sujets par le souverain.
- 37 La modernité africaine a eu raison d'une partie du dispositif politique que j'analyse dans cet article, mais d'une partie seulement. Face à la déconfiture et à la privatisation de l'État, les rois ont effectué un retour remarqué sur le devant de la scène, ainsi que le notent Cl.-H. Perrot et F.-X. Fauvelle-Aymard (2003). Le roi est un politique et un homme d'affaires, mais il poursuit son œuvre inlassable de clôture, d'inclusion, de contenance, de rétention/dispensation des substances ancestrales. Travail de Sisyphe, toujours défait par les forces centrifuges de la modernité, toujours à recommencer. L'architecture a changé du tout au tout, mais la danse, la musique, les masques résistent bien aux agents corrosifs de la marchandisation. S'ils résistent, c'est que les techniques du corps, l'action sur la peau et les orifices, bref les conduites sensori-motrices spécifiques à ces royaumes perdurent et mobilisent de nouveaux objets : lotions industrielles, vêtements, mobilier, habitat, etc., qui permettent de domestiquer la modernité dans le cadre ancien des techniques du corps.
- 38 C'est donc au prix d'une double opération que je propose une réappropriation de l'apport de Marcel Mauss : une relecture des « techniques du corps » en termes de conduites sensori-affectivo-motrices, et une prise en compte de la culture matérielle incorporée comme corrélat et étayage essentiels de ces conduites. Ces outils permettent de jeter un regard neuf sur l'art royal du Cameroun de l'Ouest, comme culture matérielle incorporée dans les micro-technologies du pouvoir, qui, à en croire Foucault, s'adresse toujours au « corps ».

BIBLIOGRAPHIE

- P. HARTER, *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1986.
- B. KARSENTI, *L'Homme total. Sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1997.
- Cl. PERROT et F.-X. FAUVILLE-AYMARD (éd.), *Le Retour des rois. Les autorités traditionnelles et l'État en Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2003.

NOTES

- O.. TC, p. 386.
- O.. J.-P. WARNIER, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, Coll. « Sciences sociales et sociétés », 1999.
- O.. A. BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- O.. A. DAMASIO, *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- O.. M. DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Histoire », 1987, p. 57.
-

RÉSUMÉS

Cet article propose une relecture des « techniques du corps » de Marcel Mauss afin d'en offrir une traduction dans un langage accessible au début du XXI^e siècle et d'y inscrire la prise en compte de la culture matérielle. Muni de ces outils, il propose ensuite un déchiffrement du corpus artistique d'une royauté africaine.

This article offers a fresh reading of the “techniques of the body” from Marcel Mauss, proposing a translation in a language accessible to early 21s century readers and inscribing within an awareness of materialistic culture. Armed with these tools, the article then goes on to decipher the artistic corpus of an African royalty.

« Técnicas del cuerpo y estética del arte de la realeza en Africa ». Este artículo propone una nueva lectura de las « técnicas del cuerpo » de Marcel Mauss con la meta de proponer una traducción en un lenguaje asequible en este principio de siglo XXI y de tomar en cuenta la cultura material. Con estas herramientas, propone a continuación un desciframiento del corpus artístico de una realeza africana.

Es handelt sich um eine neue Wahrnehmung des Artikels von Marcel Mauss, eine Art Übersetzung in eine dem Anfang des 21. Jahrhunderts zugänglichen Sprache. Mit Hilfe dieser Begriffe versucht er den künstlerischen Corpus eines afrikanischen Königtums zu entziffern.

AUTEUR

JEAN-PIERRE WARNIER

Jean-Pierre Warnier est professeur d'ethnologie à l'Université René Descartes – Paris V (depuis 1985). Spécialiste du Cameroun, les travaux de Jean-Pierre Warnier portent sur la réaction des sociétés face aux flux culturels, ainsi que sur la culture et l'économie matérielle. Publications récentes 1999, *La Mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 128 pages ; 1999, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, coll. « Sciences Sociales et Société », 190 pages. 2003, (en collaboration avec P. Laburthe-Tolra), *Ethnologie, anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2e édition revue et corrigée.