Écriture imagée et dessins parlants

Les pratiques graphiques de Marcel Griaule

Writings That Picture and Drawings That Talk : Marcel Griaule's Figural Practices

Éric Jolly

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22840>

DOI : 10.4000/lhomme.22840

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2011

Pagination : 43-82

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Éric Jolly, « Écriture imagée et dessins parlants », *L'Homme* [En ligne], 200 | 2011, mis en ligne le 09 novembre 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22840> ; DOI : 10.4000/lhomme.22840

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Écriture imagée et dessins parlants

Les pratiques graphiques de Marcel Griaule

Writings That Picture and Drawings That Talk : Marcel Griaule's Figural Practices

Éric Jolly

- 1 EN DÉPIT DE leur diversité et de leur évolution, les écrits de Marcel Griaule présentent de nombreuses similitudes quelle que soit la strate ou l'époque de leur « fabrication » et quelle que soit la nature des textes produits (scientifique, littéraire, politique, journalistique...). Indépendantes du contexte scientifique, ces caractéristiques communes ne s'expliquent pas par un style particulier ; elles reposent plutôt sur les habitudes graphiques de Griaule et sur son rapport personnel à l'écrit et à l'image. Ce constat peut d'ailleurs paraître trivial : intuitivement, chacun se doute bien que deux ethnologues écrivent ou dessinent rarement de la même façon, même lorsqu'ils suivent des objectifs et des méthodes similaires. Pourtant, peu d'anthropologues ont esquissé une « ethnographie » des pratiques graphiques de tel ou tel pilier de la discipline, malgré le travail pionnier de Jack Goody (1979) sur l'usage des tableaux et des listes dans les publications ethnologiques. Ils ne sont guère plus nombreux, à la suite de Goody, à s'être interrogés sur les éventuelles conséquences des choix scripturaux d'un chercheur sur ses activités cognitives, notamment au moment de l'inscription, du classement, de l'analyse et de la réécriture finale des données de terrain.
- 2 En revanche, à partir des années 1980, le courant américain textualiste ou interprétatif suscite de multiples études sur les stratégies rhétoriques déployées par l'ethnologue pour séduire ou convaincre ses lecteurs. Au pire, ces travaux réduisent les publications ethnologiques à des fictions littéraires plaisantes et évocatrices, vides de tout argument scientifique. Au mieux, leurs auteurs limitent leur analyse à un ou deux textes publiés¹, en les coupant des écrits antérieurs de leur scripteur et en les traitant par conséquent, à tort bien sûr, comme des productions entièrement autonomes par rapport aux notes prises sur le terrain ou aux publications précédentes. Néanmoins, quelques anthropologues américains échappent en partie à cette critique. En s'appuyant sur plusieurs textes de Griaule, James Clifford (1996) analyse de façon pertinente les procédés discursifs

employés pour afficher et légitimer les nouvelles positions d'autorité du chercheur de terrain, dans les années 1930 et 1940. Il relie donc les textes étudiés aux modalités d'enquête et au contexte disciplinaire de l'époque, mais sans vraiment prendre en compte les pratiques graphiques de Griaule (ses notations de terrain comme ses habitudes scripturales). Or, celles-ci pèsent non seulement sur la mise en forme finale du texte publié, mais aussi, dans certains cas, sur la construction et la démonstration de l'argument directeur. Du reste, c'est peut-être la principale limite de la plupart des analyses textuelles : plus attentives aux stratégies discursives qu'aux « réalités » décrites ou aux modèles construits à toutes les strates de l'écriture ethnographique, elles échouent à nous expliquer pourquoi Griaule en vient à être convaincu (et à vouloir nous convaincre) de l'existence d'un système cosmogonique et graphique « inscrit » dans la culture dogon.

Au regard des points de vue que je viens d'exprimer, il va de soi que cet article se situe dans la continuité de Goody plutôt que dans celle de Clifford, même si son champ d'analyse englobe les aspects rhétoriques et stylistiques. Centrée sur la fabrication conjointe des écrits et des images, l'étude esquissée ici montre que les goûts esthétiques et graphiques de Griaule imprègnent l'ensemble de ses textes, aussi divers soient-ils, en s'accommodant à la fois de descriptions réalistes, de catalogues illustrés, de reportages imagés, de récits romancés et de fictions graphiques. Mais, dégager les constantes de ces pratiques graphiques permet surtout, *in fine*, de mesurer leur impact sur la modélisation des sociétés ou des systèmes de pensée étudiés par Griaule. D'un point de vue méthodologique, un tel objectif exige de mettre en miroir des papiers de nature différente, ainsi que leurs strates successives et leurs multiples composantes (dessins, photographies, citations, métaphores, tableaux...). Cela suppose également de respecter la chronologie de ces écrits, du moins en partie. En raison du chevauchement fréquent des textes littéraires et ethnologiques, j'ai choisi en effet de les présenter successivement.

Les œuvres littéraires : assemblages de phrases et de "tableaux" magnifiques

- 3 De tous les textes accessibles de Griaule, le premier est un roman de 1922 antérieur à sa vocation d'ethnologue. Cette chronologie justifie par conséquent l'examen initial de cet ouvrage et, à sa suite, des six publications littéraires de Griaule parues entre 1923 et 1943. Il faut d'ailleurs préciser que ces sept écrits sont ceux qu'il a lui-même rangés sous le titre « œuvre littéraire » dans ses *Titres et travaux scientifiques* de 1943 (*addenda* de 1950), à l'exception de trois d'entre eux, toujours occultés : ses deux romans de jeunesse et un « chapitre » complémentaire de son premier récit de voyage. Par leur fabrication et leur composition, et en dépit de leurs dissemblances, ces textes révèlent plusieurs traits spécifiques de l'écriture de Griaule, en particulier le collage et l'assemblage de phrases indépendantes (mots d'esprits, métaphores, aphorismes, citations...) notées à l'origine sur le vif et à tout moment sur des calepins, des agendas personnels ou des feuilles volantes. L'analyse de ces récits dévoile également le rapport étroit qu'ils entretiennent avec les images (figuratives, réalistes, cinématographiques ou emblématiques), que celles-ci accompagnent le texte ou lui servent d'inspiration. Du reste, deux de ces œuvres associent dessin et citations sur leur couverture ; une autre a pour thème les peintures éthiopiennes ; une quatrième joue sur l'imbrication artistique des gravures et du texte qui

les décrit ; et les trois dernières brodent leur récit autour d'une image centrale et impressionnante, ou autour de visions aériennes.

Le Bréviaire du Captain B'Hôl : un livre emblématique

- 4 Au milieu de l'année 1921, à l'âge de vingt-trois ans, Griaule écrit un « catéchisme » ou une « profession de foi » aéronautique – *Le Bréviaire du Captain B'Hôl* – alors qu'il est depuis deux ans observateur aérien dans l'armée, avec le grade de sous-lieutenant. Comparant l'aviation à un sacerdoce et les aviateurs à des anges, des saints ou des prêtres, il dédie à ses confrères pilotes et observateurs ce récit humoristique et parodique qu'il édite à compte d'auteur sous le pseudonyme Captain B'Hôl, au début de 1922. Libre de toute contrainte éditoriale, cette œuvre de jeunesse nous renseigne, plus que tout autre ouvrage, sur le style de Griaule, sur ses influences littéraires et sur sa façon de composer un texte.
- 5 Sa caractéristique la plus frappante réside dans l'addition systématique de courtes phrases indépendantes dont la plupart, collées à la suite, sont organisées sous forme de lexique religieux ou aéronautique², de questions-réponses doublement spirituelles³, de versets numérotés, de « commandements b'hôliens », de litanies ou de cantiques, de pensées faussement métaphysiques, de devises individuelles ou encore de jeux de mots aux allures de devinettes. Mais ces collages ne se limitent pas à des mots d'esprit ni à des phrases isolées, fabriquées et collectionnées manifestement en amont ; l'ouvrage est lui-même un enchevêtrement d'emprunts parodiques et de « textes » indépendants mêlant à la fois prophéties, extraits de la Bible, portraits d'aviateurs, autoportrait, catéchisme, prières et précis d'aéronautique. Assez logiquement, ce goût pour les belles phrases se conjugue avec l'amour des métaphores colorées, des noms évocateurs réels⁴ ou inventés, et des récits mythiques aux accents fantastiques ou transgressifs (« Les filles de Loth », « La descente aux enfers », « Jonas »,...).
- 6 Sur le plan stylistique, l'ironie est une autre caractéristique majeure de cet ouvrage, mais aussi de tous les textes purement littéraires de Griaule et de certaines publications méthodologiques ou politiques. Elle s'accompagne d'une distanciation et d'un brouillage ludique concernant l'identité de l'énonciateur, avec un B'Hôl qui est tour à tour « je », « il » et « nous », tout en étant le double ou la version transcendante de « Saint Griaule », qui lui est identique par son âge et les passions qu'il avoue (dés, voyages exotiques et aviation). De façon similaire, Griaule joue avec les notes de bas de page : en une poignée de mots, il explique, rectifie, complète, atteste, traduit et commente, en donnant ainsi une apparence de sérieux à ce qui ne l'est pas et en faisant apparaître en marge un relecteur érudit extérieur à l'énonciation⁵.
- 7 Ce livre porte par ailleurs l'empreinte du surréalisme : Griaule ne cesse d'y découper le réel, en l'occurrence sa vie et celle de ses camarades aviateurs, pour l'inscrire par collage dans un monde mythique. De la Genèse au Livre de Jonas, ou encore de *La Vie des saints* au Jugement dernier (Griaule 1922 : 19-23, 35-36, 54-67, 76-85), les compagnons d'arme de Griaule se trouvent ainsi incorporés à de multiples aventures bibliques, célestes et prophétiques. L'ouvrage s'inspire également des jeux surréalistes sur la langue et sur le sens ou le son des mots, comme le prouvent ses lexiques décalés, ses devinettes, ses dialogues improbables, ses calembours provocateurs et ses « conjugaisons » d'un fait. Mais, pour ce livre comme pour une partie des publications ultérieures de Griaule, l'influence la plus déterminante est, de toute évidence, Lautréamont. Il faut d'ailleurs

noter que *Le Bréviaire du Captain B'Hôol* est écrit au moment où les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* d'Isidore Ducasse, alias Comte de Lautréamont, viennent d'être redécouverts, republiés et encensés, en particulier par Breton et les autres surréalistes (Ducasse 1973 : 393). Les points communs sont multiples entre les œuvres de jeunesse de Lautréamont et de Griaule : ironie provocante vis-à-vis de leurs pairs, ton anticlérical, détournement parodique de fragments connus de textes bibliques ou homériques, « catéchisme » immoral enseigné par Maldoror et par B'Hôol⁶, juxtaposition inattendue d'images *a priori* indépendantes, et, enfin, collection de pensées ou d'aphorismes notés à la suite. Certes, *Le Bréviaire du Captain B'Hôol*, texte ludique et humoristique, s'éloigne de la noirceur ou de la violence morbide des *Chants de Maldoror*, mais les récits suivants de Griaule sont nettement plus sombres, avec des images saisissantes de corps démembrés, de pendu rongé par les vers ou de supplicié brûlé vif.

Blason figurant sur la couverture du *Bréviaire du Captain B'Hôol*

- 8 Occupant les deux tiers inférieurs de la couverture, l'unique dessin d'illustration du *Bréviaire* est le blason fictif et humoristique de l'auteur, alias B'Hôol. Il est composé, au centre, d'un œuf cassé contenant les éléments emblématiques définissant Griaule sous son identité d'aviateur. Dans la moitié inférieure, ses deux passions terrestres sont ainsi représentées⁷ : le jeu, figuré par trois dés, et la boisson, avec deux verres à moitié pleins contenant chacun deux pailles entrecroisées (pour évoquer des cocktails consommés entre camarades). Dans la moitié supérieure, quatre chambres à air et un avion dans les nuages symbolisent l'espace aérien et l'aviation, voire la liberté de mouvement et le voyage, tandis qu'au centre, une hélice d'avion à quatre pales partage l'espace et ordonne chacun des quatre symboles précédents. Les deux pales horizontales se confondent par ailleurs avec des ailes déployées copiant l'insigne du brevet de pilote. Toutes ces caractéristiques sont explicitement présentées comme l'essence ou la quintessence des aviateurs : l'œuf est en effet posé sur un entonnoir et son contenu se vide dans un

jerrycan d'« essence pour avion ». Inscrite sur un listel, la devise latine associée à ce blason – *Sic itur ad astra* – signifie « Telle est la voie vers les étoiles ». Elle s'accompagne, en contrebas, d'une fausse citation humoristique de Platon sur l'âme des avions, en guise de légende explicative. Enfin, dans la partie supérieure du dessin, un chapeau d'évêque (avec de chaque côté une cordelière à six houppes) coiffe ironiquement l'œuf pour évoquer le rang ecclésiastique de B'Hôol, « cardinal prêtre de la Sainte Église du Rire » (Griaule 1922 : 6). Bien entendu, cette superposition d'images et de citations inattendues ou opposées évoque là encore un collage surréaliste ou dadaïste.

Toutes ces descriptions se justifient par l'importance, pour ma démonstration, des premières pratiques graphiques de Griaule juste avant sa réorientation vers l'ethnologie⁸. En dépit de sa vocation ludique, le blason de couverture peut en effet être analysé comme la matrice ou le prototype de tous les dessins symboliques ou démonstratifs créés ultérieurement par Griaule tout au long de son parcours ethnologique. À la différence des croquis réalistes, ces schémas synthétiques combinent et classent en un tout cohérent un ensemble d'éléments ou de symboles ordonnés selon des axes ou des plans géométriques. Dans les années 1950, une forte proportion de ces dessins prend en outre la forme d'œufs ou de cercles divisés par une croix ou par quatre « pétales » (au point que certains signes dogon « re-produits » par Griaule paraissent s'inspirer de son propre blason). Rétrospectivement, ce dessin originel de 1922 éclaire ainsi la façon dont Griaule interprète les peintures dogon, en les définissant d'ailleurs comme des « blasons totémiques » (Griaule 1937).

La poésie sauvage de L'Homme abominable de Keurk

- 9 Sous le nom d'Henri Chéruzannes, Griaule écrit vers 1923⁹ un essai poétique – *L'Homme abominable de Keurk* – qui s'inspire à la fois des *Chants de Maldoror* et de la légende du yeti, mais en les transposant au Proche-Orient, dans un décor de montagnes inaccessibles. Traversé de bout en bout par des meurtres et des viols d'une extrême sauvagerie, ce roman exotique a pour héros et narrateur Bohor, avatar hybride du monstrueux Maldoror et de l'abominable homme des neiges. Animé d'une haine inextinguible après la mort de sa compagne, cet être primitif et bestial s'est donné pour mission d'exterminer tous les humains qu'il croise en s'enivrant de leur sang et en jouissant voluptueusement de leurs corps étreints et déchiquetés :

« Quels assouvissements m'attendent, plus profonds que ma haine ? Quels spasmes désire mon corps, qui ne soient pas les frissons des ventres mourants ? Je cherche d'horribles étreintes sous les voiles soulevés, et j'arrache aux gorges palpitantes des caresses de sang ». (Griaule 1923[?] : 158)

- 10 Annonçant le prochain roman sur l'Éthiopie, ce livre témoigne de la fascination de Griaule pour les mondes sauvages et reculés où la rudesse des paysages se conjugue avec la violence des hommes, la menace des prédateurs et la puissance des mythes. Sa noirceur désespérée tranche en revanche avec le récit précédent, mais ce changement d'humeur s'explique peut-être par la mort accidentelle, en août 1922, d'un frère aîné dont Griaule rêvait de suivre les traces et les engagements militaires, notamment au Proche-Orient. Dans cette hypothèse, la fin des « temps heureux », évoquée page 177, concernerait autant l'auteur que son héros, envahis par une même souffrance après la perte brutale d'un être cher.

Au centre de la couverture, Griaule a reproduit deux phrases indépendantes extraites de la page 166¹⁰ en les associant, en contrebas, au logo d'un éditeur fictif appelé « La

Cigogne ». Dessinée par Griaule, cette vignette – une cigogne aux ailes déployées sur fond de vallée encaissée – évoque le décor du roman, mais renvoie aussi, sous forme de clin d'œil, à la couverture du livre précédent. À ces allusions graphiques s'ajoutent des jeux suggestifs sur les noms : phonétiquement, Bohor fait écho à Maldoror tout en étant quasiment l'anagramme du héros précédent, B'Hôol. De tels procédés confirment que la collection, le collage et la combinaison de mots, de phrases, de textes et d'images sont, chez Griaule, des pratiques et des habitudes de jeunesse. Et cette manière d'écrire va peser sur la fabrication de ses notes et de ses publications ultérieures, depuis ses contributions « lexicales » à la revue *Documents*, jusqu'à ses recueils de fiches des années 1930 ou ses ultimes travaux de synthèse.

Une torche humaine et un pendu : collages de textes autour de quelques images

- 11 Fin 1934, Griaule publie chez Calmann-Lévy *Les Flambeurs d'hommes*, récit romancé de sa première mission ethnographique éthiopienne (1928-1929). Quelques mois auparavant, trois des huit chapitres de ce livre étaient déjà parus dans la *Revue de Paris*. Inversement, début 1935, un épisode inédit – « Le pendu d'Addiet » – est proposé aux lecteurs de *Gringoire* au moment où ce journal annonce l'attribution de son prix à Griaule, pour *Les Flambeurs d'hommes*. En dehors d'une ironie ou d'une violence comparables, ce récit ressemble peu, en apparence, aux romans précédents, mais l'objectif de l'auteur a changé. Pour asseoir son autorité d'ethnographe, Griaule dépeint une Éthiopie traditionnelle et brosse le portrait de chercheurs de terrain aventureux, observateurs impartiaux et impassibles d'un monde préservé et fascinant. Ces différents ouvrages sont pourtant composés à partir de pratiques scripturales similaires, en l'occurrence le collage de phrases ou de textes indépendants, collectionnés en amont. Par rapport au *Bréviaire du Captain B'Hôol*, la nature de ces fragments a changé, en revanche : aux mots d'esprit et aphorismes, Griaule substitue des notes servant à construire ou à habiller un récit de voyage. Ces « morceaux choisis » ont deux origines principales : Griaule les extrait soit de ses écrits ethnographiques, soit de ses carnets littéraires où il a consigné en chemin ce qui retenait son attention ou lui traversait l'esprit (propos percutants, comparaisons savoureuses, tableaux colorés...).
- 12 De ses carnets littéraires de 1929, seul le second est archivé dans le fonds Marcel-Griaule¹¹. Il correspond à la portion de voyage effectuée entre la rive occidentale du Nil et la ville d'Addiet, du 17 janvier 1929 au début de février. Sur chaque page de ce calepin, Griaule a inscrit de magnifiques citations, descriptions ou formules, toutes séparées par des traits horizontaux et coupées de leur contexte (à l'exception de quelques noms et dates). Réduites à un rôle littéraire, ces phrases remarquables sont ensuite librement déplacées et parfois combinées, au prix de quelques modifications, pour donner une touche d'authenticité, de vie et d'exotisme à telle séquence ou tel tableau, réel ou imaginaire. Par conséquent, l'assemblage complexe de ces divers fragments ne repose plus sur un simple procédé de superposition, contrairement au *Bréviaire du Captain B'Hôol*. Étonnantes, poétiques ou informatives, les phrases retenues ne sont jamais organisées en listes et elles servent moins à tisser une trame narrative qu'à conférer au récit une texture, une tonalité et un charme particuliers, indépendamment de toute chronologie. Par exemple, les trois formules notées à la suite au verso de la page 10¹² ont été fondues et remaniées

pour les besoins d'un récit romancé qui s'autorise à remplacer les pattes des mulets par les jambes d'Edjigou, un des caravaniers :

« Jambes nerveuses et pieds larges, Edjigou faisait résonner comme un plancher le sol desséché [...]. Pour couper la route de l'animal, il tourna court et sauta, par un miracle de légèreté, un ruisseau incommode où cent charges auraient pu s'embourber ». (Griaule 1934a : 39)

- 13 Néanmoins, contrairement à cet exemple, une majorité de ces fragments restent dissociés ; ils sont répartis dans l'ensemble des chapitres en étant associés à de nouveaux lieux, événements, acteurs ou locuteurs. Alors qu'ils datent du début du voyage, les extraits du carnet archivé se retrouvent ainsi, par morceaux, de la deuxième à la dernière page du livre. Au prix de quelques adaptations, ils servent notamment à broder l'épisode imaginaire racontant, au chapitre V, la révolte armée d'un groupe d'Éthiopiens et leur repli dans une grotte aménagée¹³. Des vautours qui, dans le carnet, guettent les restes d'un méchoui, la tête au ras du sol « comme une vieille femme à capeline », deviennent ainsi, dans le livre, des charognards attirés par les cadavres de soldats. Deux paragraphes plus loin, la plainte d'un militaire impatient de rejoindre sa femme est l'exacte transposition de la récrimination d'un loueur de mulet à l'encontre de Griaule, à qui il reprochait de l'éloigner de sa famille (*Ibid.* : 108)¹⁴.
- 14 À ces « broderies » littéraires s'ajoutent d'autres collages, avec l'inclusion de fragments ethnographiques provenant des fiches, carnets d'enquête ou articles de Griaule. Mythes de création, chants de moisson, comptines, jeux, culture du café ou production expérimentale de bouteilles d'hydromel (*Ibid.* : 4, 63, 104, 146, 163-164, 182-183)¹⁵ font ainsi partie des informations de terrain reproduites pour authentifier le récit et servir de transition ludique entre deux événements dramatiques. Enfin, au lieu de servir de sources, plusieurs textes scientifiques de Griaule ont joué un rôle évident de modèle narratif pour *Les Flambeurs d'hommes*, comme pour « Le pendu d'Addiet ». Parmi ces écrits antérieurs, le plus inattendu est la version dactylographiée d'une conférence à vocation méthodologique donnée par Griaule au Musée d'ethnographie le 30 avril 1931, à l'occasion de l'exposition du matériel de la mission Dakar-Djibouti, juste avant le départ (Griaule 1931). En un chapelet d'images volontairement reliées, Griaule évoquait longuement son voyage éthiopien de 1929, s'attardant sur deux événements : un pendu accroché à l'arbre du marché d'Addiet et la strangulation du corbeau de la ménagerie destinée au Muséum. Il montrait à cette occasion l'intérêt et la nécessité d'inscrire chacun de ces faits ou de ces images dans une histoire et un contexte culturel en mobilisant un faisceau d'informations qui leur redonne vie, sens et épaisseur¹⁶. Or, le traitement de ces deux exemples esquissait déjà le canevas de deux épisodes littéraires : « Le pendu d'Addiet » et la légende du Mont Abola Négous développée au chapitre IV des *Flambeurs d'hommes*. La conférence et le récit romancé de 1934 s'achèvent en outre par la même citation finale, avec un ultime paragraphe reproduisant l'avertissement du garde de nuit éthiopien au moment où sonne le couvre-feu (*Ibid.* : 11 et 1934 : 205)¹⁷.
- 15 L'exposé de 1931 éclaire ainsi la structure d'un livre dont chaque chapitre est construit à partir d'une image, d'un lieu, d'une « coutume » ou d'un événement ayant profondément marqué Griaule¹⁸ : la traversée du gué du Nil (chap. I), le prince Haylou et l'hermaphrodite de sa cour (chap. III), le corbeau scalpé (chap. IV), la caverne troglodytique du père Colobe¹⁹ (chap. V), le trône posé sur la tête d'un nain (chap. VI), la chasse aux hippopotames sur le lac Tana (chap. VII) et, enfin, le pendu d'Addiet (« addenda » de 1935). Autour de chacune de ces images insolites (réelles ou recomposées, fixes ou animées), Griaule

reconstitue une histoire vivante et en partie fictive en se conformant lui-même aux méthodes qu'il prônait dès 1931. Et pour broder cette histoire, il puise librement dans ses calepins littéraires, ses notes ethnographiques, ses lectures ou son imagination. On comprend mieux, dès lors, la genèse de certains chapitres. Par exemple, la fameuse scène de « la mort par la mousseline » (où un homme condamné pour une tentative de régicide est enveloppé de cire et brûlé vif) n'est en définitive que le développement paroxystique d'un récit imaginaire construit à partir d'une image « surréaliste » évoquée précédemment : un roi ou un prince, assis sur un trône posé sur la tête d'un nain, et jugeant certains actes gravissimes. Comme le prouvent les rapports de mission publiés en 1930, Griaule est fasciné par cette « coutume extrêmement curieuse » (Griaule 1930b : 369 et 1930c : 453)²⁰ qu'il va finalement mettre en scène grâce à un interminable plan-séquence montrant successivement le crime, le jugement et l'exécution de la sentence, avec un supplice spectaculaire tiré, semble-t-il, d'une des lectures de Griaule²¹.

- 16 S'ils n'ont pas d'équivalents dans les romans antérieurs, ces « films » ou ces « tableaux » sensationnels témoignent d'un changement dans la nature du récit et non d'une transformation notable du rapport que Griaule entretient avec l'écrit et avec l'image. Les narrations précédentes s'inscrivaient dans des mythes ou des légendes, sans souci de vraisemblance, alors que *Les Flambeurs d'hommes* cherche à évoquer avec distance et théâtralité un paysage, une culture et une langue exotiques en combinant récit de voyage, ethnographie et fiction. Mais, en deçà de ces bouleversements narratifs, l'écriture de Griaule se nourrit toujours des mêmes pratiques scripturales et des mêmes influences, en particulier celles des surréalistes. Les jeux de langage initiés en 1922 ont simplement pris d'autres formes : traductions littérales de noms de lieux ou de personnes, multiples insultes ou jurons mis dans la bouche des Éthiopiens, chants parodiques des bouffons de la cour et comparaisons inattendues²². Par ailleurs, le flou sur l'identité de l'énonciateur et la véracité de l'énoncé est toujours faussement entretenu. Comme tout récit scénarisé signé Griaule, le livre de 1934 est écrit à la troisième personne avec des « Blancs » anonymes pour personnages principaux, tandis que quelques notes érudites de bas de page attestent de l'authenticité de certains faits tout en suggérant en creux une part d'affabulation (par exemple, Griaule 1934a : 159, n. 1).

Dans *Les Flambeurs d'hommes* et « Le pendu d'Addiet », l'influence des surréalistes ou de Lautréamont se manifeste également à travers l'esthétisation de la violence verbale voire physique : les dialogues sont souvent réduits à un échange savoureux d'injures ou de menaces, et de nombreuses scènes sont des variations crues et poétiques sur la mort violente²³. En un long ralenti, Griaule décrit ainsi, sur une à deux pages, la chute gracieuse d'un corps dans un précipice ou le mol affaissement d'un jeune porte-bouclier touché par une balle perdue. Plus brièvement, il dépeint la « noblesse » des poses prises par le corps des soldats tués, ou détaille l'état d'un cadavre aux boyaux arrachés par des « éclaboussures de plomb ». Enfin, il évoque longuement la lente putréfaction d'un pendu ou s'attarde sur la vision infernale et flamboyante d'un homme brûlé vif.

Examiné au regard des pratiques, des influences et des écrits antérieurs de Griaule, *Les Flambeurs d'hommes* perd une grande partie de sa singularité, alors qu'une analyse « horizontale » – comme celle de Vincent Debaene (2007, 2010) – peine à mon sens à expliquer le caractère fictionnel de l'ouvrage, sa violence, ses jeux de langage, sa théâtralité ou l'usage de la troisième personne du singulier... Au lieu de considérer ce livre comme une étape dans le parcours de Griaule, Vincent Debaene l'envisage plutôt comme un produit du contexte disciplinaire de l'époque. Or, avant de s'adapter à la forme du récit choisi et au contexte de sa rédaction, l'écriture littéraire d'un ethnologue est

d'abord modelée ou influencée par une histoire antérieure qui n'a parfois aucun rapport avec l'ethnologie. Ce n'est pas plus l'ethnologie française des années 1930 que l'aviation militaire des années 1920 qui poussent Griaule à écrire successivement un livre sur son double aviateur (passionné de voyages lointains)²⁴ et sur son double ethnographe (mettant en pratique cette passion). En revanche, c'est bien le contexte disciplinaire qui explique à la fois la réception positive de ce livre par les chercheurs et son utilisation pour la promotion du Musée d'ethnographie²⁵, au moment où les recherches de terrain servent à asseoir la légitimité d'une science ethnologique entretenant des liens aussi étroits que contradictoires avec la littérature²⁶. Alors que les journalistes évoquent surtout une vision « de feu et de sang » (Anonyme 1935), les collègues de Griaule ne retiennent de cet ouvrage qu'un témoignage ethnographique authentique et rigoureux (Gordon 1934 ; Grebaut 1935), sans jamais s'interroger sur la véracité d'événements que Griaule ne prétend même pas avoir vu (à l'instar de la révolte éthiopienne décrite sans aucune mention d'un témoin européen).

Bien entendu, cela ne signifie pas que *Les Flambeurs d'hommes* ne doit rien à l'ethnologie française des années 1930 et à ses présupposés. Au-delà des collages d'informations ethnographiques et des emprunts à la scénographie muséale du Trocadéro, l'influence de la discipline se manifeste de différentes façons : volonté de rendre compte de l'âme ou de l'essence d'un peuple, vision d'une Éthiopie rurale traditionnelle préservée du changement par ses contreforts montagneux, ou encore valorisation du chercheur de terrain triomphant héroïquement de toutes les épreuves pour les besoins de la science. Néanmoins, ce livre aurait-il été radicalement différent si Griaule n'avait été qu'un simple voyageur ayant une connaissance minimale de l'amharique ? J'en doute. Dans leurs préface et présentation de l'édition de 1991, Geneviève Calame-Griaule (1991 : 9-10) et Michel Perret (1991 : 20-21) suggèrent d'ailleurs que ce livre doit moins à l'ethnologie qu'à la singularité de l'écriture de Griaule²⁷, avec le découpage du récit en plans-séquences ou en plans fixes (selon des techniques empruntées au cinéma ou à la peinture), et avec l'insertion de formules « sublimes », de dialogues « épiques » et de « répliques de théâtre ».

Récit littéraire d'une aventure picturale

- 17 En octobre 1934, Griaule publie dans la *Revue de Paris* un récit relatif à son second séjour éthiopien, à Gondar, en clôture de l'expédition collective Dakar-Djibouti (1931-1933). Il y décrit sa découverte des peintures murales de l'église d'Antonios, leur démarouflage, leur remplacement par des copies peintes par trois des membres de la mission et, enfin, leur transport hors d'Éthiopie, à destination du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Intitulé « L'enlèvement des peintures d'Antonios », ce récit partage avec *Les Flambeurs d'hommes* ses descriptions colorées entre-coupées de remarques sarcastiques, de dialogues vifs et de formules piquantes et isolées, parfois insérées sans verbe et à la ligne²⁸. Malgré l'absence de preuves archivistiques, on peut présumer que ces phrases insolites collées dans le texte proviennent là encore de carnets personnels annotés au cours de Dakar-Djibouti²⁹. Mais pour la première fois, Griaule se sert également d'informations sur le déroulement de la mission en les puisant dans l'agenda commun annoté par Michel Leiris. L'utilisation de ces chroniques quotidiennes traduit un changement dans la nature du texte littéraire construit par Griaule. Au lieu de broder une histoire largement romancée autour d'une image ou d'un scénario, il respecte la chronologie des faits en précisant même leur date, voire leur horaire. À demi-mot, il avoue d'ailleurs tenir ces précisions des notes de Leiris :

« En fait de chefs-d'œuvre religieux, tous les records mondiaux sont battus le 13 août : une Assomption carrée d'un mètre cinquante est terminée en moins de cinq heures [...]. Leiris, qui poursuit dans la pièce d'à côté son enquête sur les Génies, chronomètre le travail [...]. — "Dix heures juste !" », note-t-il³⁰. (Griaule 1934b : 564)

- 18 Si cette nouvelle perspective chronologique ne supprime pas les déplacements de bribes d'informations, elle les limite à des regroupements synthétiques ou à des aménagements narratifs qui ne modifient pas radicalement le sens ou le contexte originel de ces fragments de textes. Ce respect relatif de la réalité des faits et de leur chronologie va de pair avec une énonciation au présent et à la première personne du singulier, contrairement aux *Flambeurs d'hommes*. Au lieu de mettre en scène un double lointain, distant et impassible, évoluant dans un scénario fictif et théâtral, Griaule dévoile son je(u) en évoquant au plus près son excitation, ses angoisses, ses stratégies et ses coups de bluff³¹. La comédie dramatique et violente cède ainsi la place à une partie de poker entre les ethnographes et leurs hôtes, avec les peintures d'Antonios pour enjeu. D'un bout à l'autre de son récit, Griaule développe ouvertement cette métaphore du jeu³², avec pour scène finale deux de ses coéquipiers bernant les douaniers pour sortir les toiles d'Éthiopie. Remporté par les ethnographes, ce match tactique, qui n'exclut ni les rapports de force ni les tricheries, conforte bien sûr l'image de chercheurs de terrain héroïques capables d'« arracher » aux autochtones leurs secrets ou leurs objets religieux, avec habileté et sans dommage. Au-delà du plaisir du jeu, déjà évoqué dans le premier roman de Griaule, l'article dévoile le charisme de l'auteur, ses talents d'artiste peintre et son « amour » des peintures (*a fortiori* si elles représentent des scènes bibliques ou mythiques). Du reste, cet épisode repose en totalité sur la fascination de Griaule pour de magnifiques toiles conjuguant art, sacralité religieuse et histoires merveilleuses. Or, comme l'exemple suivant le confirme, cette quête d'une beauté conjointe des images et des récits est au cœur de l'œuvre de Griaule, qu'elle soit littéraire ou ethnographique.

Poésie typographique : la mise en forme esthétique du texte et des images

- 19 En 1935, Griaule publie deux articles sur les gravures ornant les nombreuses calebasses dahoméennes recueillies par la mission Dakar-Djibouti en 1931. L'un de ces textes, cosigné avec Germaine Dieterlen, est une note ethnographique reproduisant sous forme de dessins une centaine de gravures géométriques ou animalières. Intitulé sobrement « Calebasses », l'autre document est la version littéraire et artistique du précédent ; il paraît sous forme de cahier central dans la luxueuse revue *Arts et métiers graphiques* en étant imprimé sur un papier fibreux de couleur crème, proche de la texture des calebasses. De la même couleur rouge que les somptueuses gravures reproduites, le texte épouse les courbes des dessins, prolonge leurs lignes ou remplit les vides. Autrement dit, les paragraphes complètent les figures géométriques, voire dessinent avec elles des fragments de calabasse en se rapprochant alors du calligramme. Ce découpage typographique confère ainsi une beauté visuelle à l'image comme à l'écrit, mais si les dessins donnent forme au texte, c'est inversement le texte qui donne vie aux dessins. En effet, Griaule « raconte » et anime ces gravures animalières d'apparence « irréaliste » grâce à de courtes phrases imagées et finement ciselées³³. Bien qu'il soit unique par sa forme, cet article littéraire n'est donc pas atypique : il traduit au contraire l'inscription de nombreux écrits de Griaule dans un univers esthétique d'images réalistes ou merveilleuses qui, tout à la fois, illustrent et structurent le texte.

Texte et gravures dans "Calebasses"

Les Saô légendaires : visions aériennes, souterraines et mythiques

- 20 Six ans après la parution d'un premier extrait dans la *Revue de Paris*, Griaule publie *Les Saô légendaires* en 1943, chez Gallimard. Il y décrit de manière fragmentaire deux des missions ethnographiques qu'il dirigeait : Sahara-Cameroun (1936-1937) et Niger-Lac Iro (1938-1939). À l'instar des *Flambeurs d'hommes*, le livre commence par une traversée aventureuse, avec le survol périlleux du Sahara dans un avion de tourisme piloté par Georges Guyot (Griaule 1943 : 12-30). Le récit de ce périple aérien est construit là encore à partir de courtes phrases indépendantes inscrites au cours du trajet sur un calepin personnel, mais Griaule respecte cette fois la chronologie de ses notes. Pour reconstituer ce voyage transsaharien, écrit à la première personne du singulier, il se contente donc de sélectionner, de remanier et de raccorder des bribes de phrases notées le même jour, sans jamais les déplacer pour les faire coïncider à un autre lieu ou à un autre moment. Les fragments ainsi reliés sont en grande majorité de brèves métaphores, des comparaisons visuelles inattendues ou des anecdotes piquantes, systématiquement barrées sur le carnet dès qu'elles sont utilisées dans le texte final. Au bout du compte, cela donne un diaporama de « tableaux » poétiques et une cascade de correspondances, caractéristiques de l'écriture de Griaule :

« À deux cents mètres d'altitude, le sol, dans les éclaircies, était des plus captivants à voir, montrant toutes ses richesses, tous ses petits et grands tableaux, ses moutons tassés dans un champ, dodus comme des œufs de fourmis ; une mare piriforme, cœur abandonné à plat dans le pays ; des champs mal peignés, houleux, surgis d'un court brouillard levé en fumée d'incendie ». (*Ibid.* : 13)³⁴

- 21 Si Griaule transporte d'abord le lecteur jusqu'à son terrain en conciliant passion aéronautique et goût pour l'aventure, il décrit ensuite trois aspects de son travail à la frontière du Tchad et du Nord-Cameroun : ses fouilles archéologiques, ses photographies aériennes et ses enquêtes sur les anciens Saô (dont il recherche les traces et les secrets les plus enfouis en creusant la terre, en interrogeant les mythes et en scrutant le sol depuis les airs). Pour saisir et fixer ce passé invisible, Griaule, redevenu observateur aérien, prend des centaines de photographies verticales et obliques des sites de fouilles et des cités voisines, grâce à un avion mis à sa disposition par l'armée. En une vingtaine de pages, il dépeint ou « raconte » longuement les paysages et les cités survolés en s'inspirant de toute évidence des clichés qu'il a tirés (*Ibid.* : 114-134). Deux de ces photographies aériennes illustrent d'ailleurs l'ouvrage sur les Saô, tandis que des croquis en coupe permettent de visualiser le terrain et les secrets qu'il recèle. Toutes ces images servent donc de supports visibles ou invisibles à des descriptions de réalités cachées (archéologiques ou mythologiques), avec comme résultat une imbrication de la topographie et des récits mythiques. Pour faire revivre le monde légendaire des anciens géants Saô à partir de leurs empreintes laissées sur le sol, Griaule décrit en effet des paysages fantastiques et préservés qui ressemblent étrangement aux mythes auxquels ils sont associés. Apparaît ainsi, quelques années avant *Dieu d'eau*, l'idée d'une mythologie africaine inscrite dans une topographie et une culture matérielle forcément fabuleuses³⁵.
- 22 Si l'on considère la tonalité de l'ouvrage, l'accent ironique et provocateur s'est encore accentué en glissant parfois vers le pamphlet, mais une telle inflexion s'explique peut-être par une mise en scène différente, axée davantage sur le « combat » que sur le jeu (avec comme objectifs la conquête de secrets millénaires, la préservation de traditions menacées et la défense virulente de l'ethnologie). Redondante, cette métaphore d'une ethnographie combattante est sans doute influencée ici par un cumul inédit des positions d'ethnographe et d'aviateur, réserviste de l'armée³⁶. Par ailleurs, pour comprendre l'apparition vers la fin du livre d'un Griaule plus professoral, enseignant le totémisme à ses lecteurs, il faut prendre en compte un autre élément de son parcours professionnel, en l'occurrence son élection à la première chaire d'ethnologie en 1942.
- 23 Enfin, il est difficile de conclure cette première partie sans évoquer le motif de la peinture dans *Les Saô légendaires*. Si ce thème est éclipsé par les mythes et les photographies, une scène – la lente descente de la baleinière sur un fleuve placide – fait surgir aux yeux de Griaule le tableau des *Énervés de Jumièges* (*Ibid.* : 81). Or, cette toile d'Évariste-Vital Luminais, imprégnée de fantastique, renvoie elle-même à une légende merveilleuse. À la scène qu'il décrit, Griaule superpose donc une peinture et un mythe selon un procédé déjà employé dans *Les Flambeurs d'hommes*³⁷ et dans de nombreuses publications ethnographiques. Inversement, certaines peintures lui rappellent des figures ou des paysages connus et font jaillir sous sa plume des bribes de légendes³⁸ ou une cascade de métaphores, à l'image du texte de Griaule rédigé en 1936 à l'occasion d'une exposition de peintures sur l'Éthiopie : « Je me suis senti repris de la nostalgie de ces provinces meurtries de soleil ou grisées de nuages pommelées dessus, plats dessous, déchirés aux montagnes, tordus par les orages »³⁹. En raison de leur pouvoir d'évocation, les peintures suscitent chez Griaule mythes, souvenirs et images littéraires, tandis que les mythes étudiés, éthiopiens ou dogon, sont fréquemment représentés ou illustrés par des peintures, du moins dans ses écrits ethnologiques.
- 24 De 1922 à 1943, les œuvres littéraires de Griaule partagent, comme on vient de le voir, de nombreux points communs, de la pratique du copier-coller à l'usage de l'ironie, ou de la

passion des mythes à l'amour de la peinture. Ils traduisent également un même rapport à l'image : découpage des récits en tableaux, plans fixes ou séquences ; superposition fréquente de mythes, d'images et de métaphores d'une beauté ou d'une étrangeté similaire ; jeux combinés sur le langage, les formes et le sens... En tant que scripteur, Griaule est non seulement un collectionneur de belles formules et de mythes, mais, par son regard, il est aussi peintre, photographe, cinéaste, monteur... Or, le travail ethnographique va lui permettre de jouer pleinement l'ensemble de ces rôles, sur le terrain comme dans ses textes, même lorsqu'il exclut toute littérature.

Malgré leurs traits communs, les écrits littéraires de Griaule évoluent bien sûr, avec une importance croissante de l'ethnologie et l'influence décroissante de Lautréamont. À cet égard, *Les Saô légendaires* est un livre charnière. Avec ses croquis de travail, ses enseignements ethnologiques et ses recueils de mythes, il se rapproche déjà d'une publication ethno-logique sans en avoir le ton. L'inversion définitive du rapport entre littérature et ethnologie aura lieu avec l'ouvrage suivant, *Dieu d'eau* (1948a) : après s'être servi de l'ethnographie pour construire la plupart de ses œuvres littéraires, Griaule mettra désormais sa plume au service exclusif de la vulgarisation ethnologique. Comme le notait déjà Gaetano Ciarcia (2002 : 233-234 et 2008 : 268, 273), le « best-seller » de Griaule, *Dieu d'eau*, est donc l'aboutissement de deux évolutions simultanées et interdépendantes, scripturales et scientifiques. C'est d'ailleurs l'objectif des parties suivantes : montrer que l'écriture de Griaule influence tout à la fois la composition de ses textes ethnologiques et la construction de ses modèles.

Avant de passer aux travaux scientifiques de Griaule, il me faut évoquer en quelques mots ses travaux politiques et journalistiques. Ceux-ci n'apportent rien d'essentiel à ma démonstration si ce n'est la confirmation de mes analyses précédentes : tous ou presque sont construits en effet à partir d'un collage de formules bien tournées, de fiches de terrain et de textes antérieurs. Dans la presse, certains sont découpés en feuillets à la périodicité quotidienne ou hebdomadaire, à l'instar des reportages concernant la mission Sahara-Soudan de 1935⁴⁰. Centrées sur le conflit italo-éthiopien de 1935-1936, les nombreuses publications politiques de Griaule prennent plutôt la forme de chroniques diplomatiques, tant dans les journaux que dans son livre intitulé *La Peau de l'ours* (1936). Soutenant l'Éthiopie contre l'Italie fasciste, Griaule commente l'actualité et échafaude des plans de bataille en se présentant implicitement comme un spécialiste dont les compétences reposent sur sa bonne connaissance du « terrain ». Souvent ironiques, la plupart de ces écrits politiques sont construits autour d'extraits des *Flambeurs d'hommes* (Griaule 1935e) ou, conformément à son modèle, avec une alternance de dialogues insultants⁴¹, de citations magnifiques, de « tableaux » saisissants, de descriptions imagées et de légendes dynastiques. Dans les années 1930, toutes les publications grand public de Griaule relèvent donc du même type d'écriture, quels que soient leur objectif ou leur support.

Les notes ethnographiques avant-guerre : découper et ordonner une société

- 25 Il n'est pas question, dans cette partie, de minimiser le poids des pré-supposés scientifiques et des conventions graphiques propres à l'ethnologie française des années 1930. Ces dernières sont d'autant plus évidentes que la professionnalisation de la discipline s'est accompagnée de la normalisation des pratiques d'édition et de notation

ethnographique. Mais, si Griaule s'est plié à de telles normes, il a aussi contribué à les façonner ou à les expérimenter, en particulier au moment de l'expédition Dakar-Djibouti de 1931-1933, avec l'utilisation de fiches standard pour les enquêtes comme pour la collecte d'objets ethnographiques⁴². En outre, de tous les chercheurs de cette époque, Griaule est sans doute celui qui s'est le mieux adapté à ces nouvelles méthodes d'enregistrement et de présentation « scientifique » des données, tant sur le terrain que dans ses monographies. Interdisant ironie et fantaisie littéraire, cette notation conventionnelle rigoureuse, neutre et dépouillée est pourtant très éloignée de son style d'écriture, mais elle est, en revanche, en parfaite adéquation avec ses pratiques d'observateur aérien et avec ses habitudes scripturales. Entre, d'un côté, la création d'une monographie totalisante à partir d'une liasse de fiches indépendantes et, de l'autre, la construction d'un récit cohérent ou d'un lexique parodique à partir d'une collection de phrases notées sur des bouts de papier, il y a davantage une différence de contenu que de méthode.

Les fiches documentaires : des fragments visuels et écrits de la société étudiée

- 26 Inscrit à l'Institut d'ethnologie dès sa création, fin 1925, Griaule met rapidement en pratique les enseignements de Marcel Mauss et Marcel Cohen. Entre 1926 et 1928, il s'exerce à l'enquête orale chez lui, à Boulogne, en interrogeant de jeunes étudiants éthiopiens sur leurs régions d'origine. Pour restituer par fragments la totalité de la société éthiopienne, il inscrit sur un carnet de brouillon les réponses succinctes et disjointes qu'il obtient, en séparant chacune de ces notes par un trait horizontal. Sur le plan formel, ce brouillon ethnographique copie ainsi les calepins littéraires de Griaule à un détail près : parmi les bribes d'informations consignées sur le carnet, de nombreux croquis annotés se mêlent aux phrases indépendantes ou s'intercalent entre elles. La plupart de ces dessins sont l'œuvre du peintre Agagnahou Engueda, étudiant aux Beaux-Arts et principal informateur de Griaule entre 1926 et 1928.
- 27 Avant d'être biffée, chacune de ces données brutes est recopiée au propre et à l'encre au recto d'une fiche cartonnée selon un procédé proche du « copier-coller », voire du « couper-coller » (lorsqu'un dessin du peintre éthiopien est découpé aux ciseaux pour être collé au centre de ce carton de format presque carré). S'ils sont généralement reproduits à l'identique, phrases et croquis sont néanmoins réorganisés et répartis spatialement sur l'ensemble de la fiche afin de composer avec soin, soit une image commentée (avec un grand dessin réaliste au centre et des notes autour), soit, inversement, un texte illustré (avec une longue description au centre et de petits croquis explicatifs à la marge). Pour chaque fiche, au titre artistement calligraphié, Griaule construit ainsi une « belle » donnée ethnographique, à la fois carrée, définitive et visuellement attrayante (Jolly 2011 : 314). Certains de ces documents ont d'ailleurs un statut ambigu, entre œuvre d'art et note de travail, notamment lorsqu'ils se réduisent à un magnifique dessin au crayon signé Agagnahou Engueda. Avec ce découpage de la société éthiopienne en tableaux indépendants ou en notes synthétiques, Griaule adapte donc ses habitudes scripturales, ses techniques descriptives et ses goûts esthétiques aux exigences mono-graphiques de la discipline, à une époque où l'absence de véritables conventions graphiques autorise encore de tels « bricolages » personnels.
- À partir de 1931, les membres des missions Griaule adoptent les fiches manifold et un

modèle de notation standard qui restreignent en revanche la liberté des scripteurs, mais sans gommer totalement les différences individuelles. Par rapport à ses coéquipiers de terrain, Griaule combine davantage texte et dessin, notamment dans ses fiches sur les jeux ou les masques. Il se réserve aussi la tâche de découper en plans successifs les différentes séquences d'un rituel. Pour les funérailles d'un chasseur dogon, en 1931, Griaule reproduit heure par heure, sur dix plans numérotés⁴³, les positions et les mouvements des acteurs, tandis que Leiris se charge de la description chronologique et minutée des événements observés. Révélateur de leur rapport respectif à l'écrit, un tel partage des rôles se traduit ainsi par une notation continue pour Leiris et par un découpage en séquences ou en tableaux pour Griaule. À l'étape suivante de la publication ethnologique, ce dernier continue de combiner texte/image selon deux variantes : les « catalogues » illustrés ou l'image commentée. Le second modèle, illustré par les articles de *Documents*, est le chaînon intermédiaire entre les « tableaux » littéraires de Griaule, aux influences surréalistes, et ses travaux monographiques des années 1930.

Les collages de *Documents* (1929-1930) : des "images" étonnantes ou mythiques

- 28 Deux des articles de Griaule parus dans la revue *Documents* concernent des légendes éthiopiennes mises en images par des peintres éthiopiens : le mythe sur l'origine de l'aloès (1929b), illustré par cinq dessins à l'encre et au crayon, et l'histoire fantastique de la reine de Saba (1930d), racontée en trente-quatre tableaux. Reproduits pleine page en alternance avec le texte, les dessins découpent le mythe sur l'aloès⁴⁴, lui confèrent une beauté visuelle et lui servent d'« irrécusable témoin » (Griaule 1929a : 318). Dans le second article, les trente-quatre peintures reconstituent tableau par tableau le mythe de la reine de Saba en occupant davantage de place que le texte. Vingt ans plus tard, les enquêtes en pays dogon aboutiront à une composition textuelle similaire, avec des mythes « écrits », attestés, structurés et magnifiés par des peintures ou des dessins.

Dans ses autres articles parus dans *Documents*, Griaule commente les différentes images, métaphores, croyances et significations surprenantes associées à un mot, une formule ou un objet d'apparence inquiétante ou banale. Avec une distance et une érudition teintées de provocation, il traite ainsi successivement du « mauvais œil » (1929c), de « l'hyène » (1929d), du « crachat-âme » (1929e), d'un fusil sculpté (1930e) et des poteries (1930f), en les reliant notamment à la magie, aux mythes, aux jeux ou aux préjugés occidentaux. Conformément à l'esprit de la revue⁴⁵, toutes ces notes font référence à des images implicites curieuses, menaçantes ou exotiques, en jouant sur la proximité paradoxale entre le beau et le laid, la peur et le divertissement, le désir et la mort, le baume ou l'ordure, le démoniaque et le miraculeux. Inauguré dans *Le Bréviaire du Captain B'Hôol*, un tel jeu sur les contrastes se retrouvera quelques années plus tard dans *Les Flambeurs d'hommes* en reprenant d'ailleurs certaines images ou références antérieures (à propos notamment de l'hyène et du mauvais œil). Dans les années 1940-1950, cette confrontation du sens et de l'image glissera enfin de la métaphore littéraire ou du tableau saisissant vers les symboles.

Les monographies : catalogues ou reportages superbement illustrés

- 29 Les quatre grandes monographies publiées par Griaule dans les années 1930 sont avant tout des inventaires fondés sur des combinaisons thématiques de fiches, de photographies et de dessins. La première d'entre elles est un recueil de graffitis et de peintures décoratives relevés sur les murs des églises éthiopiennes (Griaule 1933). Divisé en deux parties, le livre alterne texte de présentation, planches photographiques et dessins, en attribuant aux images les trois quarts des pages. Publié deux ans plus tard, *Jeux et divertissements abyssins* est une collection de fiches ethnographiques présentées sous une forme standard, avec des planches de dessins et de photographies en fin d'ouvrage (Griaule 1935e). Thèse secondaire de Griaule, *Jeux dogons* (1938a) a davantage l'allure d'une encyclopédie richement illustrée en raison de l'insertion, dans le texte, de près de deux cents dessins. Et si les photographies sont toujours reléguées à la fin, leur choix répond en partie à un souci esthétique évident avec une sélection des plus beaux clichés de Griaule. Tout aussi magnifiques, les croquis reproduisent des objets ou des scènes de jeux en prenant pour modèles des photographies ou, plus rarement, des dessins originaux issus des missions de 1931 et 1935. Par ailleurs, de nombreuses figures décomposent avec précision les séquences d'un jeu ou les étapes de fabrication d'un jouet. Passant sans transition du fusil en tige de mil au « cul d'hyène » et des dessins d'enfants aux moqueries, ce catalogue partage en définitive de nombreux points communs avec les œuvres littéraires de Griaule : addition de fragments, inclusion de chants et d'insultes, descriptions par tableaux ou séquences, goût pour les jeux (langagiers, plastiques, parodiques...) et fascination pour les mondes merveilleux, qu'il s'agisse d'imaginaire enfantin, de mythologies ou de société secrète des masques⁴⁶.
- 30 Sur ce thème des *Masques dogons* (1938b), Griaule publie sa monographie la plus volumineuse et la plus aboutie. Assemblage de fiches, de photographies et de dessins, les parties sur les masques et les peintures rupestres conjuguent rigueur ethnographique et illustrations somptueuses, avec de multiples peintures ou croquis en quadrichromie édités en pleine page sur fonds blanc, marron ou noir. Dans son chapitre sur les danses masquées, Griaule expérimente par ailleurs de nouveaux découpages : il se sert des cinématogrammes tirés des films de 1931 et 1935 pour reproduire visuellement, en une série de décalques, la chorégraphie des danseurs (en retenant une image sur deux ou sur trois). Cette décomposition du mouvement s'inscrit bien sûr dans l'héritage des études chronophoto-graphiques d'Étienne-Jules Marey, à la fin du XIX^e siècle. Enfin, dans une autre partie, Griaule décrit de manière chronologique les funérailles auxquelles il a assisté en 1931 (et dont il était question précédemment), en combinant notes, dessins, plans et photographies effectués par les membres de la mission Dakar-Djibouti (*ibid.* : 281-322).
- Comparées aux travaux documentaires des autres membres des missions Griaule⁴⁷, ces quatre monographies sont finalement les seules à associer étroitement textes et images pour construire avec art une totalité admirable, synonyme de rituel « pur », de monde « merveilleux » ou de société harmonieuse. Mais cette totalité ordonnée s'articule encore, avant-guerre, à une réalité observable.

Les textes ethnologiques après-guerre : de magnifiques synthèses graphiques

- 31 Après-guerre, lorsqu'il centre ses recherches sur les Dogon, Griaule vise en revanche la reconstitution d'une réalité cachée qui correspond selon lui à une connaissance supérieure de nature cosmogonique, symbolique et graphique. Dès lors, il n'utilise plus le texte, les images et les tableaux pour inventorier ou décrire ce qu'il voit, mais pour synthétiser, organiser et démontrer un savoir secret. Après avoir collé à la suite des informations élémentaires, à des fins d'exhaustivité, Griaule va donc combiner des données savantes conçues comme des éléments d'un système, en continuant à tout classer et illustrer, mais cette fois du point de vue des Dogon. En soignant toujours le rapport entre texte et image, il remplace ainsi ses beaux dessins réalistes par de superbes peintures, idéogrammes ou croquis démonstratifs censés transcrire, synthétiser ou expliquer un mythe tout aussi magnifique. Enfin, s'il renonce à ses récits de voyage héroïques, il continue à donner une image enchantée de l'ethnographe grâce à l'évocation de sa propre « initiation ».

Dieu d'eau : enseignement dialogique et synthèse graphique

- 32 Publié fin 1948, *Dieu d'eau* est construit comme une chronique quotidienne des entretiens entre Griaule et un chasseur dogon aveugle, Ogotemméli. D'après les propres expressions de Griaule (1948a : 8-10), ce « sage » révèle à l'ethnographe blanc un incroyable « système du monde », une « métaphysique ordonnée » et une « cosmogonie aussi riche que celle d'Hésiode ». Mais, si les « révélations » d'Ogotemméli sont effectivement très riches, elles sont plutôt décousues, comme le prouvent les 292 fiches manifold tirées d'entretiens étalés du 20 octobre au 2 décembre 1946. Sur le terrain, Griaule tente de canaliser et d'ordonner ce discours mythologique et symbolique grâce à différents procédés, attestés par les fiches⁴⁸ : une notation chronologique (à partir du 14 novembre) ; des remarques critiques et des ratures visant à traquer et à gommer les flottements ou contradictions dans les propos d'Ogotemméli ; et, enfin, une mise au point régulière, le soir, avec l'interprète Koguèm (afin de résumer, compléter ou clarifier les déclarations de l'informateur).
- 33 À l'étape suivante du texte publié, la réorganisation du discours d'Ogotemméli se poursuit. Le livre est découpé artificiellement en trente-trois journées thématiques, avec des dialogues entrecoupés de scènes romancées qui servent généralement d'intermède tout en donnant vie à l'enquête et aux mythes. Les propos d'Ogotemméli, notés sur les fiches, sont distribués entre 29 de ces 33 journées en fonction du découpage thématique ou de la cohérence recherchée, et non en fonction de la chronologie des entretiens originaux. Pour *Dieu d'eau*, Griaule applique donc les mêmes procédés que pour *Les Flambeurs d'hommes* : il déplace et assemble librement des phrases extraites de papiers très divers, écrits à des moments différents, en l'occurrence les fiches de terrain de 1946, mais aussi les articles parus en 1947 ou début 1948. Certaines « journées » thématiques reprennent d'ailleurs, mot pour mot, des papiers antérieurs sur le sacrifice, la notion de personne, les signes du zodiaque ou la symbolique du vêtement (Griaule 1948b : 77, 1948c : 195, 1947a : 29-30, 1947b : 94-96 et 1947c : 1224).

- 34 Associé à une construction dialogique et à une mise en scène initiatique, ce découpage thématique permet de combiner la narration d'un mythe, son explication « indigène », son analyse ethnologique et la révélation de son contenu philosophique ou métaphysique. Bien entendu, le modèle discursif et théorique n'est plus le surréalisme, mais les dialogues de Platon⁴⁹, avec *Timée* et la cosmologie platonicienne pour références implicites. Comme les entretiens entre Timée et Socrate, *Dieu d'eau* raconte et explicite l'organisation du monde par un démiurge qui, à l'image de l'auteur du récit, introduit de l'ordre, de la régularité, de la géométrie et du mouvement dans sa Création.
- 35 Conjugée aux habitudes scripturales de Griaule, l'influence des surréalistes ou de la revue *Documents* perdure néanmoins à travers les juxtapositions d'images merveilleuses ou surprenantes autour d'un objet d'apparence anodine. Dans *Dieu d'eau*, un « humble pot » devient un « raccourci de l'univers » et une représentation du « système du monde » (Griaule 1948a : 109, 50) après avoir été, vingt ans plus tôt, au centre d'une constellation de croyances, de légendes, de techniques et de pratiques, dans un article de *Documents* puis dans une conférence (Griaule 1930f, 1931). Par la magie des correspondances symboliques, *Dieu d'eau* métamorphose également un « grenier merveilleux » en une série d'éléments soigneusement listés : panier, fourmilière, fusaïole, fer à égrener, enclume... (Griaule 1948a : 51-52). Cette cascade d'associations symboliques tend à se substituer (ou, dans un premier temps, à se superposer) aux métaphores multiples dont Griaule raffolait. En 1948, sur une même page, il qualifie encore le massif dogon du Sargnéré de « château d'eau », de « chicot dressé dans les sables », de « vaisseau déchiqueté par les vents », de « plateau brandi vers le ciel », de « nef de pierres », d'image « des bouillonnements primordiaux » et de « porte-avions pour Titans » (Griaule 1948d : 193).
- 36 Inédites ou publiées dans les mois précédents, les notes utilisées pour *Dieu d'eau* proviennent toutes des fiches de terrain de 1946. Pour donner un aperçu de l'ampleur de leur réorganisation, je prendrai pour exemple la « seconde journée » d'entretien, qui correspond en principe au 21 octobre. Dans ce chapitre, les informations sur la création des astres et de la Terre proviennent d'une dizaine de fiches datées du 4 au 14 novembre, tandis que la description concernant l'excision et le cache-sexe de la Terre est abordée par Ogotemméli à partir du 13 novembre, avant d'être clarifiée les 26 et 27 de ce mois. Pour bâtir le « décor » et les dialogues qui encadrent, animent et authentifient les enseignements mythologiques de cette « seconde journée », Griaule emprunte également aux fiches certaines annotations sur le déroulement de l'enquête. Il inverse, par exemple, le sens d'une remarque critique notée le 25 octobre pour transformer en marque d'assurance les hésitations et les contradictions du discours d'Ogotemméli (Jolly 2001-2002 : 95).
- 37 Similaires aux collages pratiqués pour *Les Flambeurs d'hommes*, ces déplacements de phrases sont des artifices littéraires couramment employés par Griaule pour construire un récit théâtral inséré dans un décor fabuleux. La superposition ou l'enchevêtrement de deux univers et de deux groupes d'acteurs – ceux du monde réel et ceux du mythe – n'est pas davantage une innovation rhétorique : Griaule et ses confrères aviateurs avaient déjà été projetés dans de multiples aventures bibliques en 1922. Dans *Dieu d'eau*, c'est, en revanche, la cosmogonie dogon qui est projetée « sur une scène où se meut une multitude d'hommes » (Griaule 1948a : 10). C'est pourquoi les deux personnages principaux – le vieil aveugle dogon et l'ethnographe blanc – racontent le mythe autant qu'ils le vivent et l'interprètent, avec théâtralité et à la troisième personne du singulier⁵⁰. Dans la continuité des *Saô légendaires*, Griaule décrit un paysage et une architecture dogon

aménagés en fonction d'un ordre mythique ou symbolique (*Ibid.* : 92-93 et 109-119). À la « géométrie divine » (*Ibid.* : 44) répond ainsi une géométrie architecturale évoquée en termes choisis : « se faufiler [...] entre les pyramides tronquées, les prismes, les cubes ou cylindres des greniers et maisons, les portiques rectangulaires » (*Ibid.* : 17). Enfin, de nombreux plans, croquis et tableaux participent à cette mise en ordre et à la construction d'un modèle synthétique et idéal.

En dehors de quelques reproductions réalistes, la plupart des dessins insérés dans *Dieu d'eau* sont en effet des croquis de synthèse et de démonstration d'abord ébauchés au brouillon sur les fiches de terrain. Donnant forme aux représentations mythologiques esquissées oralement, ils ont servi de guide ou de modèle, au cours de l'enquête, pour diriger et ordonner le discours plus ou moins décousu d'Ogotemmêli. Les entretiens, puis le texte publié, se sont ainsi structurés autour de ces illustrations. Par exemple, les dessins et les plans de l'arche-grenier (*Ibid.* : 40-41)⁵¹, avec ses compartiments numérotés, invitent et introduisent au classement des êtres vivants, avant d'aboutir, par des rapprochements de formes, aux correspondances symboliques entre l'édifice mythique et différents objets, corps ou organes. D'autres plans, comme celui du village (*Ibid.* : 119)⁵², construisent un modèle idéal jamais réalisé en inscrivant des rapprochements analogiques dans un schéma anthropomorphique. Les systèmes symboliques ébauchés par ces coupes ou ces croquis sont ensuite validés par leur inscription finale dans un vaste tableau récapitulatif situé en annexe (*Ibid.* : 266-267).

Dieu d'eau est également une étape supplémentaire dans la lecture des peintures locales, avec deux chapitres consacrés aux façades peintes des « sanctuaires totémiques ». Dans un article antérieur sur les « Blasons totémiques des Dogon » (1937), Griaule décrivait et reproduisait ce qu'il voyait, en évoquant même la figure inattendue d'une bicyclette. En 1948, Griaule dépeint en revanche une fresque murale idéale à partir de la description « réglementaire » d'Ogotemmêli, en précisant lui-même que cette « peinture » du mythe n'est jamais visible sous cette forme (Griaule 1948a : 130-140). Même s'il est partiellement expurgé ou censuré, le dessin joint au texte (*Ibid.* : 123) correspond lui aussi à un « tableau » exemplaire assez éloigné de la réalité observable, comme le prouve la photographie insérée dans le livre (*Ibid.* : pl. xi). Dans le prolongement des *Saô légendaires*, *Dieu d'eau* assigne donc un nouvel objectif au dessin : visualiser « ce qui est derrière les choses » ou établir une « norme lisible de la société étudiée » grâce à « des figurations schématiques, des coupes idéales [et] des plans géométriques » (Griaule 1957a : 76, 104).

Images en miroir, “jeux de symboles” et phrases-clés

- 38 Entre 1948 et 1952, dans les fiches comme dans les publications, les croquis de Griaule servent également à esquisser visuellement des comparaisons et des équivalences symboliques entre les différentes parties d'êtres ou d'objets dogon dessinés en vis-à-vis et reliés par des traits. Les exemples les plus frappants sont les schémas de correspondances, sur une double page, entre les différents éléments de la harpe-luth, du métier à tisser et du corps du génie d'eau, tous représentés en position verticale sur une même ligne horizontale (Griaule & Dieterlen 1950a : 216-217)⁵³. Sur le terrain, ces comparaisons en miroir poussent les informateurs à confirmer les analogies mises en évidence par les dessins. Et, comme dans *Dieu d'eau*, ces correspondances sont ensuite entérinées et systématisées par des tableaux synthétiques situés en annexe (*Ibid.* : 225-227).

39 Ces réseaux de correspondances « tracés » par Griaule sont le prolongement de ses jeux antérieurs sur la langue, la forme et le sens, avec les mêmes collages, superpositions ou glissements inattendus : « [...] l'esprit des Noirs établit un réseau d'équivalence entre toutes les choses par le moyen d'un appareil de symboles qui, par jeux harmonieux et glissements insensibles, conduit de la harpe au métier à tisser, du vêtement au verbe créateur, du démiurge au détritus » (Griaule 1952a : 13). Témoin visible du mythe et du système de correspondances qui lui est associé, l'art dogon – ou la culture matérielle – est présenté de manière similaire comme un « jeu de symboles » et une « projection cosmique » dont Griaule rend compte par des métaphores particulièrement évocatrices, en fusionnant images littéraire et symbolique, et en passant de la partie au tout : « À chaque coup de marteau sur son fer rouge, le forgeron envoie une pluie d'étincelles qui est un nouveau monde d'étoiles » (Griaule 1953 : 391).

40 Au cours de la même période, Griaule continue d'assembler des phrases évocatrices sélectionnées en amont sur ses fiches ou ses registres, mais l'objectif n'est plus d'animer un récit ; il s'agit plutôt de souligner la beauté, la cohérence, la richesse et le caractère secret de la mythologie ou du savoir supérieur des Dogon. Parmi les citations d'informateurs notées à part à la fin du registre de février 1952, la plupart vont servir à évoquer l'étendue et la profondeur des connaissances dogon, à l'instar de cette réflexion d'Ongnonlou Dolo publiée quelques mois plus tard : « Même si vous devenez aussi vieux qu'un caillou, vous n'arriverez pas au bout de nos connaissances, disent les Dogons » (Griaule 1952c : 112)⁵⁴.

On constate que le texte publié transforme l'affirmation d'Ongnonlou en déclaration anonyme et collective. Après *Dieu d'eau*, les discours individuels des quelques interlocuteurs privilégiés de Griaule sont progressivement fondus en une parole unique censée incarner le système de pensée de l'ensemble « des Dogon » ou des plus savants d'entre eux. À partir de 1948, de nombreuses citations anonymes sont d'ailleurs insérées dans le corps du texte, entre guillemets, tandis que la phrase dogon originale est mentionnée en note⁵⁵. Ces collages visibles d'affirmations décontextualisées, sans dates ni auteurs identifiés, servent de procédé d'authentification tout en conférant une dimension intemporelle et impersonnelle à l'histoire mythique ainsi dévoilée. Comme dans *Dieu d'eau*, certaines de ces citations remarquables sont reconstruites par les interprètes de Griaule – Koguèm et Ambara – au moment où ils récapitulent ou reprennent en français et en dogon des informations essentielles fournies par Ongnonlou, principal informateur de Griaule à partir de 1950. En revanche, lorsque les citations en français n'ont pas leur équivalent en dogon, elles sont insérées dans le texte sans guillemets, à l'exemple de l'affirmation d'Ongnonlou introduisant le premier chapitre du *Renard pâle* : « À l'origine, avant toute chose, était Amma, Dieu, et il ne reposait sur rien » (Griaule & Dieterlen 1965 : 61)⁵⁶. Ouvrage de synthèse, *Le Renard pâle* est ainsi un tissu de petites phrases significatives détachées volontairement de leur contexte d'élocution et de leur locuteur, tandis que certains articles de Griaule sont des collages plus massifs, mais toujours anonymes, de pages de registre consignnant le discours d'Ongnonlou⁵⁷. Depuis *Les Flambeurs d'hommes*, en 1934, Griaule n'a donc modifié qu'à la marge (ou plutôt en notes) ses procédés de composition textuelle, même s'il a complètement changé de ton, en abandonnant l'ironie.

Des dessins exemplaires entre art sacré, idéogrammes et ordre géométrique

41 Dans les années 1950, la reproduction de dessins exécutés par les informateurs dogon s'inscrit également dans la continuité de pratiques initiées vingt-cinq ans plus tôt, lorsque Griaule sollicitait des peintres éthiopiens pour représenter des scènes ou des objets qui lui étaient inconnus. Si de telles créations plastiques étaient déjà aux frontières de l'art, du symbolisme et de l'illustration didactique, leur usage a ensuite évolué. Contrairement aux peintures éthiopiennes, les signes dogon produits par ou pour Griaule servent à synthétiser, modéliser, retracer, authentifier et colorer une mythologie ou un système symbolique qui s'élabore en même temps que ces dessins. Figures et récits mythiques gagnent donc ensemble en complexité, en harmonie, en précision, en taille et en élégance au fur et à mesure que l'enquête progresse.

42 Dans l'introduction du *Renard pâle*, Germaine Dieterlen (1965 : 57) soutient que leurs informateurs dogon ont « illustré leurs dires par ces figures rituelles sans sollicitation particulière ». Démentie par les papiers de terrain de Griaule⁵⁸, une telle affirmation vise sans doute à conférer à ces dessins une valeur de témoignage et d'authenticité, alors qu'il s'agit de croquis de travail qui ont été produits par et pour l'enquête, conformément à la méthode ethnographique préconisée par Griaule :

« L'enquêteur ne sera pas le seul à pratiquer le dessin. Il importe d'en faire exécuter par les informateurs [...]. Le réalisme intellectuel qui se trouve très souvent dans ces productions donne [...] l'occasion de découvrir par ce procédé des détails que les objets réels ne présentent pas ou présentent mal ». (Griaule 1957a : 77)

43 À partir de 1950, les dessins dogon, dont la collecte devient systématique, glissent justement du statut d'objets de démonstration ou d'illustration à celui d'écriture symbolique ou mythique obéissant aux mêmes règles de classement et de paliers successifs que le savoir oral. Très rapidement, grâce au discours du seul Ongnonlou, ces signes « classés et hiérarchisés » (Griaule 1952b : 28) sont même placés au cœur d'une théorie et d'une mythologie qui font du dessin la première étape de la création divine. Selon la cosmologie ou la métaphysique développée par cet unique informateur (Griaule 1952a : 19, 1951b : 7-8 et 1951c : 4-6 ; Griaule & Dieterlen 1965 : 63-88), Dieu, avant de créer les choses ou les êtres, les a d'abord dessinés, c'est-à-dire esquissés, planifiés et décomposés (sous forme de traits et de points). Instruments et manifestations des desseins divins, 266 familles de signes (et leurs quatre graphies successives) préfigurent ainsi la réalité et la déterminent tout en représentant, en définitive, la synthèse de la Création et des connaissances dogon.

Or, cette théorie, jamais recoupée, apparaît lorsque Griaule, tel le démiurge du mythe, utilise lui aussi ses dessins ou ceux d'Ongnonlou pour schématiser, synthétiser, ordonner et alimenter le discours de ses informateurs privilégiés, afin d'aboutir à une magnifique cosmologie où tout est classé, assemblé et décomposable avec art et méthode (à l'instar de l'ensemble de ses écrits). Bien entendu, il est difficile de croire à une simple coïncidence : les procédés graphiques de Griaule, combinés à l'ingéniosité d'Ongnonlou et aux travaux antérieurs sur les « signes d'écriture bambara » (Dieterlen 1951 ; Griaule 1951d), ont fini par induire une théorie dogon des dessins-symboles qui englobe à la fois un « art des signes », un « système d'écriture » et de classification, et, enfin, un « corpus mnémotechnique » d'archives visuelles (Griaule 1951a : 12, 1952c : 118, 1952e : 541 et

1955 : 304). C'est du moins ce que je vais essayer de démontrer en analysant la genèse de cette théorie.

Détail du blason illustrant la couverture du *Bréviaire du Captain B'Hôol*

La création du monde d'après deux dessins dogon extraits du *Renard pâle*

- 44 Entre 1950 et 1952, Griaule collectionne, classe et numérote des centaines de signes « élémentaires » produits à sa demande, au charbon, par son informateur Ongnonlou⁵⁹. À l'époque, ces dessins non figuratifs aux allures de calligraphie chinoise sont présentés par Griaule comme des mots ou des phrases en images, à mi-chemin entre l'idéogramme et la trace ou le germe de la chose représentée. Composés d'un ensemble de traits continus,

droits ou courbes, ils sont découpés en segments numérotés pour être interprétés séparément (Griaule 1951b : 7). Mais, lorsqu'ils forment des lignes, Griaule leur attribue également une valeur testimoniale et textuelle en les assimilant à des archives secrètes du savoir dogon et à de superbes « textes » à la fois esthétiques, ésotériques et mythiques (Griaule 1951a : 16, 1952e : 541 et 1953 : 390 ; Griaule & Dieterlen 1965 : 42, 50, 85). Il encadre d'ailleurs certaines de ces graphies tracées au fusain en les traitant ainsi, littéralement, comme un tableau conjuguant beautés scripturale et picturale⁶⁰. De tels signes sont donc produits, décomposés, combinés, interprétés et mis en valeur selon des procédés qui rappellent moins les pratiques dogon que les habitudes ou les idéaux graphiques de Griaule, avec pour conséquence une « écriture » imagée qui synthétise, inventorie, archive et magnifie les connaissances supérieures des Dogon.

- 45 À partir de 1953, Griaule et Ongnonlou abandonnent toutefois la production d'idéogrammes numérotés au profit de graphiques ou de figures géométriques qui, au lieu d'être classés à l'intérieur d'une liste ou d'un tableau, servent au contraire à englober, ordonner et schématiser les différents éléments ou épisodes de la Création. En 1950, le croquis d'Ongnonlou sur « le système de Sirius » se rapprochait déjà de ces modèles mathématiques avec neuf idéogrammes contenus dans un ovale représentant « l'œuf du monde », mais les signes se répartissaient sans ordre précis à l'intérieur de cet ensemble au contour non retouché (Griaule & Dieterlen 1950b : 290-291). Quelques années plus tard, en revanche, les dessins remaniés d'Ongnonlou (ou de l'interprète Ambara) témoignent de l'organisation géométrique de la Création avec une répartition harmonieuse des signes à l'intérieur d'un ovale ou d'un cercle parfait, divisé en quatre parties égales par deux droites indiquant les directions cardinales. C'est le cas, par exemple, du dessin de l'œuf divin symbolisant le « plan du monde » (Griaule & Dieterlen 1965 : 63). Dans d'autres figures, orientées selon les mêmes axes verticaux et horizontaux, les signes sont ordonnés par rapport aux quatre « clavicules » de l'œuf divin (dont la forme évoque des pétales de fleur ou des pales d'hélice), en étant placés soit à l'intérieur de ces ovales, soit entre eux (Griaule 1957b : 31 ; Griaule & Dieterlen 1965 : 495-496), à l'image des quatre symboles du blason aéronautique de Griaule, enfermés eux aussi dans un œuf.
- 46 Entre le blason de 1922 et les signes fournis par Ongnonlou ou Ambara en 1953-1955, la proximité graphique et symbolique est telle qu'une simple coïncidence paraît improbable. Cette similitude étonnante suggère plutôt que Griaule est le coauteur inconscient des dessins géométriques produits à sa demande par un informateur et un interprète avec lesquels il collabore étroitement depuis plusieurs années. Une telle hypothèse est d'abord confortée par la formation ou l'expérience de Griaule dans les domaines des mathématiques, de l'observation aérienne et du quadrillage de l'espace. Par ailleurs, malgré des enquêtes continues sur les peintures rituelles dogon, Griaule n'a jamais observé ni photographié en contexte les dessins reproduits dans ses registres ou ses publications des années 1950 (en l'occurrence des signes répartis de façon symétrique à l'intérieur d'un cercle ou d'un œuf divisé en quatre parties). Pour résoudre ce paradoxe, Ongnonlou propose, il est vrai, une explication astucieuse : si ces dessins sont aujourd'hui invisibles, c'est, dit-il, parce qu'ils étaient exécutés sous les autels lors de leur fondation (Griaule & Dieterlen 1965 : 64, 92, 97, 102, 134, 166, 325, 327, 333, 495, 503...). Invérifiable, une telle affirmation lui permet de produire librement des dessins « secrets » répondant aux désirs de l'ethnologue et à sa conception cryptologique de la culture dogon⁶¹. Toutefois, cela n'explique pas comment il connaît, au point près, des signes tracés il y a plusieurs siècles sous des autels situés parfois dans des villages éloignés⁶².

- 47 Auprès de son interprète et de ses trois informateurs privilégiés, Griaule recueille simultanément des signes évoquant le mouvement hélicoïdal qui serait à l'origine de la Création et de l'expansion continue de l'univers (Griaule 1953 : 384). Que ce mouvement serve également à la propulsion des avions ne manque pas d'intriguer, d'autant que certaines de ces peintures rituelles sont d'abord présentées comme des dessins de démonstration⁶³. Pour les figures isolées, il s'agit surtout de spirales ou de segments étoilés exprimant le travail « atomique » à l'intérieur de l'œuf de Dieu⁶⁴. Quant aux petits schémas successifs découpant linéairement une séquence de la Création (Griaule & Dieterlen 1965 : 113, 147 et 214)⁶⁵, ils ne diffèrent guère, sur la forme, des croquis griauliens décomposant, dans les années 1930, une danse ou un acte technique. Cette conception d'un univers créé à partir d'un atome et ordonné par un enchaînement de mouvements circulaires rappelle par ailleurs la cosmologie platonicienne ou présocratique, comme le remarque Griaule en comparant explicitement les « métaphysiciens » dogon à Platon, à Anaxagore de Clazomènes ou aux pythagoriciens (Griaule 1952a : 23 et 1953 : 384, 390).
- 48 Plus tardivement, en 1955, Ongnonlou dessine pour Griaule des signes qui correspondent moins à des ensembles ordonnés qu'à des représentations animales, avec de nombreuses variantes du génie pisciforme appelé *nommo*. Symétriques, complexes et soignés, ces magnifiques dessins sont des coupes horizontales aux traits fins et précis (Griaule & Dieterlen 1965 : 155, 158, 159, 161, 303, 372 et 466), à l'opposé des tracés grossiers et épais des peintures ou graffitis (rarement symétriques) relevés sur les murs ou les parois rocheuses. De plus en plus figuratifs et élégants, ces dessins gagnent également en couleur et en taille jusqu'à occuper une page entière tant dans les cahiers de Griaule que dans ses publications. Version améliorée d'un croquis précédent, le « *Nommo de la mare* », tracé au crayon bleu sur une pleine page du registre de 1955, est ainsi repris et mis en valeur dans *Le Renard pâle* avec une figure blanche sur un fond couleur maïs (*Ibid.* : 161)⁶⁶. Pour aboutir à une graphie parfaite sur tous les plans, le dessin publié a aussi été retouché, probablement par Germaine Dieterlen : deux rayons ont été ajoutés à la nageoire caudale afin d'arriver au chiffre idéal de huit, tandis que les traits asymétriques ou ceux qui dépassaient ont été rectifiés ou gommés. En définitive, ce dessin exemplaire conjugue donc beauté formelle, normes symboliques et significations merveilleuses.
- 49 En 1955, l'enquête suscite enfin quelques « tableaux » mythiques grâce à la combinaison de plusieurs figures superposées, comme le croquis de l'insecte mordant l'arche, dont la version finale, publiée dans *Le Renard pâle*, a subi elle aussi quelques corrections de nature symbolique, notamment au niveau des couleurs (*Ibid.* : 445)⁶⁷. Ce superbe dessin est une coupe horizontale représentant deux animaux à angle droit dont la tête chevauche une arche de forme carrée. Rapporté aux conventions graphiques dogon, un tel détail a de quoi surprendre puisque ce chevauchement par effet de coupe est un procédé inconnu dans les milliers de peintures dogon observées par les ethnologues⁶⁸. En revanche, cette scène mythique, vue de haut et ordonnée selon deux axes opposés, est parfaitement conforme aux pratiques d'un observateur aérien.
- 50 Façonnés en partie par les enquêtes, les habitudes graphiques et les modèles mathématiques de Griaule, ces différents types de dessins sont une source d'harmonie, de synthèse, de savoir et de création dans l'œuvre de l'ethnographe comme dans les mythes dogon qui en résultent. Tant dans les registres que dans les publications, cercles, spirales et figures géométriques contribuent à « dessiner » tout à la fois une mythologie colorée, un schéma explicatif de l'univers et une théorie de la connaissance. Combinaisons de

mythes, de formules et de dessins de plus en plus remarquables et complexes, ces compositions textuelles finissent ainsi par créer des mondes ou des systèmes clos, utopiques et autoréférentiels construits eux-mêmes comme des textes illustrés ou des ensembles géométriques.

Malgré mes dénégations initiales, cet article se démarque-t-il vraiment des études « postmodernes » alors qu'il partage avec elles deux constats : Griaule traite la culture dogon comme un ensemble de textes ésotériques à déchiffrer, et ses dernières publications s'apparentent à des fictions poétiques et à des modélisations esthétiques dont il est le coauteur, avec ses informateurs (Clifford 1996 : 65, 88 et 94) ? Mais ces constats n'induisent aucune adhésion au paradigme ou à la métaphore de la culture comme texte. Tels qu'ils viennent d'être analysés, les ultimes travaux de Griaule révèlent au contraire l'ambiguïté de cette image et les dangers de son usage. En quête d'un système de signes et d'un corpus servant d'archives intangibles à une cosmogonie de toute beauté, Griaule projette inconsciemment ses propres modèles graphiques sur ces textes présumés, à tel point que certains signes publiés à partir des années 1950 ressemblent davantage à son blason qu'aux peintures dogon observées.

Il faut ajouter que la fiction idéale à laquelle aboutit Griaule n'est pas seulement le résultat de modélisations successives ; elle est aussi la conséquence de l'abandon des procédés d'observation et de vérification. Pour des raisons temporelles et conjoncturelles, cette utopie graphique culmine d'ailleurs avec *Le Renard pâle*, dépourvu de tout « appareil critique », comme l'avoue Germaine Dieterlen (1965 : 58). Publié en 1965, près de dix ans après la mort de Griaule, cet ouvrage a un double objectif : célébrer la beauté et la cohérence de la cosmologie dogon, mais aussi honorer le chercheur disparu en reprenant ses notes et environ deux cents dessins inédits tirés de ses registres des années 1950. Or, un hommage posthume fondé sur un collage d'archives ne prête guère à une relecture critique des sources, ni à une tonalité lyrique. De fait, si Germaine Dieterlen copie en partie les compositions textuelles de Griaule, elle s'éloigne en revanche de son style en produisant un livre dense, voire hermétique, en dépit de sa beauté apparente⁶⁹. Rarement analysé, *Le Renard pâle* prouve ainsi qu'une fiction anthropologique n'a pas besoin d'être plaisante à lire pour faire autorité ; il lui suffit d'être complexe, esthétique, cohérente et invérifiable.

BIBLIOGRAPHIE

GRIAULE, Marcel, 1922 *Le Bréviaire du Captain B'Hôol*. Boulogne-sur-Seine, chez l'Auteur.

GRIAULE, Marcel, 1923 [?] *L'Homme abominable de Keurk* [sous le pseudonyme Henri Chéruzannes]. Paris, "La Cigogne" [sic].

GRIAULE, Marcel, 1929a « Totémisme abyssin », *Documents* 6 : 316-319.

GRIAULE, Marcel, 1929b « Le totem de l'aloès en Abyssinie », *Revue d'ethnographie et des traditions populaires* 37-40 : 109-113.

- GRIAULE, Marcel, 1929c « Mauvais œil », *Documents* 4 : 218.
- GRIAULE, Marcel, 1929d « Jeux abyssins », *Documents* 6 : 332.
- GRIAULE, Marcel, 1929e « Crachat-âme », *Documents* 7 : 381.
- GRIAULE, Marcel, 1930a « La culture indigène du Caféier dans les provinces du nord de l'Abyssinie », *Revue de botanique appliquée et d'agriculture tropicale* 106 : 380-384.
- GRIAULE, Marcel, 1930b « En Abyssinie », *La Géographie* 54 : 359-370.
- GRIAULE, Marcel, 1930c « Une mission ethnographique et linguistique en Éthiopie (1928-1929) », *L'Afrique française* 40 (8) : 453-454.
- GRIAULE, Marcel, 1930d « La légende illustrée de la reine de Saba », *Documents* 2 : 9-16.
- GRIAULE, Marcel, 1930e « Un coup de fusil », *Documents* 1 : 46-47.
- GRIAULE, Marcel, 1930f « Poterie », *Documents* 4 : 236.
- GRIAULE, Marcel, 1931 « Buts et méthode de la prochaine mission Dakar-Djibouti », *Conférence du 30 avril au Musée d'ethnographie du Trocadéro*, 11 pages (FMG).
- GRIAULE, Marcel, 1933 *Silhouettes et graffiti abyssins*. Paris, Larose.
- GRIAULE, Marcel, 1934a *Les Flambeurs d'hommes*. Paris, Calmann-Lévy.
- GRIAULE, Marcel, 1934b « L'enlèvement des peintures d'Antonios », *Revue de Paris* 19 : 545-570.
- GRIAULE, Marcel, 1934c « D'un mode aberrant de conservation de l'hydromel au Godjam », *Journal de la Société des africanistes* 4 : 279-284.
- GRIAULE, Marcel, 1934d « Le jeu de mail en Abyssinie », *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro* 7 : 11-15.
- GRIAULE, Marcel, 1935a « Le pendu d'Addiet », *Gringoire* 328 : 6.
- GRIAULE, Marcel, 1935b « Calebasses », *Arts et métiers graphiques* 45 : 45-48.
- GRIAULE, Marcel, 1935c « Le Sahara pour tous », *Le Journal* 15549 à 15553 (14-18 mai).
- GRIAULE, Marcel, 1935d « L'Afrique inconnue : au pays fabuleux des Dogons », *La Lumière* 418 (I : 11 mai) : 1 et 5 ; 419 (II : 18 mai) : 5 ; 421 (III : 1^{er} juin) : 5 ; 424 (IV : 22 juin) : 5.
- GRIAULE, Marcel, 1935e « L'Éthiopie en péril », *Marianne* 139 : 3.
- GRIAULE, Marcel, 1935f « L'Éthiopie en gros plan », *Voilà* 229 : 8-9.
- GRIAULE, Marcel, 1935g *Jeux et divertissements abyssins*. Paris, Librairie Ernest Leroux (« Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences religieuses » 49).
- GRIAULE, Marcel, 1936 *La Peau de l'ours*. Paris, Gallimard.
- GRIAULE, Marcel, 1937 « Blasons totémiques des Dogon », *Journal de la Société des africanistes* 7 : 69-78.
- GRIAULE, Marcel, 1938a *Jeux dogons*. Paris, Institut d'ethnologie (« Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie » 32).
- GRIAULE, Marcel, 1938b *Masques dogons*. Paris, Institut d'ethnologie (« Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie » 33).
- GRIAULE, Marcel, 1943 *Les Saô légendaires*. Paris, Gallimard.

- GRIAULE, Marcel, 1947a « Réflexion sur la parure et le vêtement au Soudan », *L'Éducation ménagère* 10 (1-2) : 29-31.
- GRIAULE, Marcel, 1947b « Une mythologie soudanaise », *Annales de l'Université de Paris* 17 (2) : 89-96.
- GRIAULE, Marcel, 1947c « La civilisation dogon, survivance d'une Afrique disparue », *Le Monde illustré* 4434 (25 octobre) : 1221-1224.
- GRIAULE, Marcel, 1948a *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*. Paris, Le Chêne.
- GRIAULE, Marcel, 1948b, « Le cadre de la vie intérieure chez les Noirs », *La Nef* 38 : 74-77.
- GRIAULE, Marcel, 1948c Valeur symbolique du vêtement dogon », *Revue d'esthétique* 1 : 195.
- GRIAULE, Marcel, 1948d « L'homme et le milieu naturel, 1. L'ethnographie », in Paul Henry Chombart de Lauwe, ed., *La Découverte aérienne du monde*. Paris, Horizons de France : 177-208.
- GRIAULE, Marcel, 1948e « L'arche du monde chez les populations nigériennes », *Journal de la Société des africanistes* 18 : 117-128.
- GRIAULE, Marcel, 1949 « Réflexions sur les religions noires », *Tropiques* 316 : 53-55.
- GRIAULE, Marcel, 1951a « Art et symbole en Afrique noire », *Zodiaque* 5 : 8-35.
- GRIAULE, Marcel, 1951b « Systèmes graphiques des Dogon », in Marcel Griaule & Germaine Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*. Paris, Hermann (« L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique » 3) : 7-30.
- GRIAULE, Marcel, 1951c « Avertissement », in Marcel Griaule & Germaine Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*. Paris, Hermann (« L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique » 3) : 3-6.
- GRIAULE, Marcel, 1951d « Les signes graphiques de la circoncision bambara », in Marcel Griaule & Germaine Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*. Paris, Hermann (« L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique » 3) : 65-78.
- GRIAULE, Marcel, 1952a « Connaissance de l'homme noir », in *La Connaissance de l'homme au XX^e siècle*. Neuchâtel, Éd. de la Baconnière : 11-24.
- GRIAULE, Marcel, 1952b « Réflexions sur des symboles soudanais », *Cahiers internationaux de sociologie* 12 : 8-30.
- GRIAULE, Marcel, 1952c « L'homme se divise en vingt-deux parties... disent les Dogons », in *Explorations outre-mer à travers l'Union française*. Paris, La Documentation française : 110-125.
- GRIAULE, Marcel, 1952d « Le savoir des Dogon », *Journal de la Société des africanistes* 22 (1-2) : 27-42.
- GRIAULE, Marcel, 1952e « L'enquête orale en ethnologie », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 142 : 537-553.
- GRIAULE, Marcel, 1953 « Le problème de la culture noire », in *L'Originalité des cultures, son rôle dans la compréhension internationale*. Paris, Unesco : 374-401.
- GRIAULE, Marcel, 1955 « Rôle du silure *Clarias senegalensis* dans la procréation au Soudan français », *Afrikanistische Studien* 26 : 299-311.
- GRIAULE, Marcel, 1957a *Méthode de l'ethnographie*. Paris, Presses universitaires de France.

GRIAULE, Marcel, 1957b « Symbolisme d'un temple totémique soudanais », in *Le Symbolisme cosmique des monuments religieux*. Roma, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (« Orientale Roma » 14) : 30-46.

Griaule, Marcel & Germaine Dieterlen, 1935 « Calebasses dahoméennes (Documents de la mission Dakar-Djibouti) », *Journal de la Société des africanistes* 5 (2) : 203-246.

Griaule, Marcel & Germaine Dieterlen, 1950a « La harpe-luth des Dogon », *Journal de la Société des africanistes* 20 (2) : 209-228.

Griaule, Marcel & Germaine Dieterlen, 1950b « Un système soudanais de Sirius », *Journal de la Société des africanistes* 20 (2) : 273-294.

Griaule, Marcel & Germaine Dieterlen, 1965 *Le Renard pâle*. Paris, Institut d'ethnologie (« Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie » 72).

Griaule, Marcel & Michel Leiris, 1931 *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Paris, Musée d'ethnographie – Mission scientifique Dakar-Djibouti.

Autres références

Anonyme, 1935 « Le prix Gringoire récompense cette année un jeune explorateur : M. Marcel Griaule », *Le Petit Journal* 26325, 12 février : 5.

Aubert, Thierry, 2001 *Le Surréaliste et la mort : essai*. Paris, L'Âge d'homme (« Bibliothèque Mélusine »).

Calame-Griaule, Geneviève, 1991 « Préface », in Marcel Griaule, *Les Flambeurs d'hommes*. Nouv. éd. Paris, Berg International (« Territoires de l'autre » : 7-10.

Ciarcia, Gaetano, 2002 « Le terrain d'un mythe ethnographique : les avatars du dialogue et de l'initiation dans *Dieu d'eau* de Marcel Griaule », in Irene Albers, Andrea Pagni & Ulrich Winter, eds, *Französische Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus*. Tübingen, Stauffenburg : 217-239.

Ciarcia, Gaetano, 2008 « Du mirage au miracle. L'archéologie comme mythe ethnographique : *Les Saô légendaires* de Marcel Griaule », in Claudie Voisenat, ed., *Imaginaires archéologiques*. Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme (« Ethnologie de la France ») : 265-274.

Clifford, James, 1996 *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (« Espaces de l'art »).

Debaene, Vincent, 2005 « La vocation de l'ethnographe : Leiris, Lévi-Strauss », *Ethnologie et littérature* 14-15 : Eurasie. Paris, L'Harmattan : 27-42.

Debaene, Vincent, 2007 « Les “chroniques éthiopiennes” de Marcel Griaule : l'ethnologie, la littérature et le document en 1934 », *Gradhiva* 6 : 87-103.

Debaene, Vincent, 2010 *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »).

Dieterlen, Germaine, 1941 *Les Âmes des Dogons*. Paris, Institut d'ethnologie.

Dieterlen, Germaine, 1951 « Signes d'écriture bambara », in Marcel Griaule & Germaine Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*. Paris, Hermann (« Actualités scientifiques et industrielles » 1158 ; « L'Homme » 3) : 31-42.

- Dieterlen, Germaine, 1965 « Introduction », in Marcel Griaule & Germaine Dieterlen, *Le Renard pâle...* : 13-58.
- Doquet, Anne, 1999 *Les Masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*. Paris, Karthala (« Hommes et sociétés »).
- Doquet, Anne, 2009 « Le terrain des notes : enquête, notes de terrain et raisonnement de l'anthropologue », *Langage & Société* 127 : 52-70.
- Ducasse, Isidore (comte de Lautréamont), 1973 *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettre. Poésies I et II*. Éd. établie, présentée et annotée par Hubert Juin. Paris, Gallimard.
- Eburne, Jonathan P., 2008 *Surrealism and the Art of Crime*. Ithaca, Cornell University Press.
- Ganay, Solange de, 1941 *Les Devises des Dogons*. Paris, Institut d'ethnologie.
- Ganay, Solange de, 1942 *Le Binou Yébéné*. Paris, Paul Geuthner.
- Goody, Jack, 1979 *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Minuit (« Le Sens commun »).
- Gordon, Hélène, 1934 « Compte rendu du livre de Marcel Griaule, *Les Flambeurs d'hommes* (1934) », *La Nouvelle Dépêche* 40, 9-10 décembre : 3.
- Grebaut, Sylvain, 1935 « Compte rendu du livre de Marcel Griaule, *Les Flambeurs d'hommes* (1934) », *Æthiopica* 3 (2) : 92.
- Hollier, Denis, 1991 « La valeur d'usage de l'impossible », in *Documents* [rééd. intégrale de la revue]. Paris, Jean-Michel Place : 1, VII-XXXIV.
- Jamin, Jean, 1982a « Les métamorphoses de l'Afrique fantôme », *Critique* 418 : 200-212.
- Jamin, Jean, 1982b « Objets trouvés des paradis perdus : à propos de la Mission Dakar-Djibouti », in Jacques Hainard & Roland Kaehr, eds, *Collections passion*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie : 69-100.
- Jamin, Jean, 1999 « Documents revue : la part maudite de l'ethnographie », *L'Homme* 151 : 257-266.
- Jamin, Jean & Françoise Zonabend, 1985 « Avant-propos », *Études rurales* 97-98 : *Le texte ethnographique* : 9-12.
- Jolly, Éric, 2001-2002 « Du fichier ethnographique au fichier informatique. Le fonds Marcel Griaule : le classement des notes de terrain », *Gradhiva* 30-31 : 81-103.
- Jolly, Éric, 2009 « Des jeux aux mythes : le parcours ethnographique de Marcel Griaule », *Gradhiva* nouv. sér. 9 : 164-187.
- Jolly, Éric, 2011 « Les notes de terrain de Marcel Griaule : enregistrer et ordonner une société », in Christian Jacob, ed., *Lieux de savoir, 2 : Les mains de l'intellect*. Paris, Albin Michel : 312-332.
- Leiris, Michel, 1934 *L'Afrique fantôme (de Dakar à Djibouti, 1931-1933)*. Paris, Gallimard.
- Leiris, Michel, 1948 *La Langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français)*. Paris, Institut d'ethnologie (« Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie » 50).
- Macé, Gérard, 2002 *Le Goût de l'homme*. Paris, Le Promeneur (« Le cabinet des lettrés »).
- Mercier, Jacques, ed., 1988 *Asrès le magicien éthiopien. Souvenirs, 1895-1985*. Paris, Jean-Claude Lattès.
- Perret, Michel, 1991 « Présentation », in Marcel Griaule, *Les Flambeurs d'hommes*. Nouv. éd. Paris, Berg International (« Territoires de l'autre ») : 11-26.

Platon, 1992 *Timée. Critias*. Présentation et traduction de Luc Brisson. Paris, Flammarion (« GF » 618).

Rochet d'Héricourt, Charles-Xavier, 1846 *Second Voyage sur les deux rives de la mer Rouge, dans le pays des Adels et le royaume de Choa*. Paris, Arthus Bertrand.

NOTES

1. Comme le font remarquer Jean Jamin et Françoise Zonabend (1985 : 11), les chercheurs américains et leurs collègues français ont une définition assez différente du « texte ethnographique » (*ethnographic text*) : il s'agit plutôt de l'écrit publié pour les premiers, et de l'ensemble des écrits tirés du terrain pour les seconds.
2. Par exemple : « Artillerie. — Beaucoup de bruit pour rien » (Griaule 1922 : 95).
3. Par exemple : « Qu'est-ce que la mort ? La mort est un passage à vide. // Par quoi est causée la mort ? La mort est causée par une panne des sens » (Griaule 1922 : 11).
4. Par exemple, le lieu-dit « Écoute-s'il-pleut » ou la ville de Lieusaint, liée à son enfance (*Ibid.* : 7 et 58).
5. L'extériorité de ce rédacteur de notes est particulièrement évidente lorsque le commentaire « obscur » est ajouté à un passage où B'Hôol parle à la première personne du singulier (*Ibid.* : 41).
6. Cf. : Ducasse (1973 : 71-74) et Griaule (1922 : 9-14).
7. Ces deux passions sont clairement évoquées dans le texte : Saint Griaule « n'abandonne jamais ses dés » et dispense volontiers ses conseils sur « la seule manière de boire un cocktail » (Griaule 1922 : 58-59).
8. Plusieurs raisons peuvent expliquer la réorientation de Griaule vers l'ethnologie : la mort de son frère aîné, sa passion pour les voyages et les mythes, ou, enfin, l'influence de son professeur d'amharique, Marcel Cohen.
9. Non daté, ce roman confidentiel est probablement postérieur à la réédition des *Chants de Maldoror* (1920) et à la renommée de « l'abominable homme des neiges », dont le nom s'impose en 1923 après être apparu fin 1921.
10. « Ferme tes yeux morts, ferme tes lèvres mortes ! Garde ton sang, qui goutte encore de ta gorge où ma gorge maudite a bu. // Voici que j'ai cueilli ton visage sur ton corps, comme une fleur des collines ».
11. Fonds Marcel-Griaule (FMG), Bibliothèque Éric-de-Dampierre, MAE, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense.
12. « Le sol [...] résonne sous les pas de nos mulets, comme un plancher. // Jambes nerveuses et pieds en assiette. // Un ruisseau à embourber cent charges » (FMG, Carnet littéraire de 1929).
13. Griaule fonde toutefois ce récit sur sa visite de la caverne et sur l'observation d'un mouvement antifiscal.
14. FMG, Carnet littéraire de 1929 (p. 6 et verso de la p. 4).
15. Pour les sources, se reporter à titre d'exemple aux chants de moisson dans le carnet ethno- graphique de 1929 (FMG) ou aux deux articles concernant le café et la conservation de l'hydromel (Griaule 1930a : 381 et 1934c : 283).

16. Cette approche méthodologique dérivait directement de la volonté muséale de redonner vie à l'objet exposé grâce à une documentation croisée (Griaule & Leiris 1931 : 9-10).
17. Cette citation provient du carnet littéraire de 1929 (FMG, verso de la p. 11), mais la version remaniée adoptée dans *Les Flambeurs d'hommes* est clairement copiée sur la conférence de 1931.
18. Du reste, la plupart de ces événements sont déjà cités par Griaule dans son rapport de mission (1930b).
19. La visite du lieu est à ce point la base de ce chapitre de fiction que le meneur des rebelles emprunte ses gestes au guide de Griaule (1934a : 101) ; FMG, Carnet littéraire de 1929 (verso de la p. 17).
20. Comme Griaule le suggère (1934a : 123), il s'agit de « traditions » rapportées, notées à l'origine dans le carnet des chroniques « royales » du Ras Haylou (FMG).
21. En raison de son utilisation politique par les Italiens, en 1934, la description de ce supplice a suscité de multiples affirmations contradictoires sur la source d'information de Griaule. Mais seules deux hypothèses paraissent plausibles : la connaissance par Griaule d'un récit attribuant à l'empereur Ménélik une exécution comparable (Mercier 1988 : 281, n. 1) ou, plus vraisemblablement, sa lecture d'un livre de Rochet d'Héricourt (1846 : 245) décrivant très précisément l'exécution d'un régicide brûlé vif « enveloppé de toile de coton imprégnée de cire », dans la province du Choa (référence communiquée par Anaïs Wion).
22. Par exemple, entre une outre d'eau et le « cul d'une putain », ou entre des hauts plateaux et des « mâchoires de brutes prognathes » (Griaule 1934a : 3, 110).
23. Sur l'esthétisation de la mort ou du crime par les surréalistes, cf. Aubert (2001) et Eburne (2008).
24. « [Saint Griaule] adore les pays exotiques [...]. Il marche, il vole, il prend le bateau ou le train ; il monte à cheval ou à chameau ; il ne s'arrête jamais. Il voyage comme d'autres mangent » (Griaule 1922 : 58-59).
25. Lettre de Georges Henri Rivière à Griaule, 13 février 1935 (Archives du Musée de l'Homme, 2AM1M3B). Les Archives du Musée de l'Homme (AMH) sont conservées à la Bibliothèque centrale du Muséum national d'histoire naturelle.
26. Autrement dit, Griaule est bien le porte-drapeau d'une ethnographie héroïque réconciliant le savant et l'homme de terrain, l'expérience personnelle et la littérature (Debaene 2005 : 32-34 et 2010 : 79-83). Mais un tel contexte, s'il lui est favorable et s'il en joue, a plus d'effets sur sa carrière que sur son écriture. D'ailleurs, Griaule n'a pas attendu d'être ethnologue pour concilier voyage, observation professionnelle et littérature.
27. Cf. également la critique littéraire de Gérard Macé (2002 : 83-90).
28. Par exemple : « Une pluie à enfoncer les vaches en terre » (Griaule 1934b : 561).
29. Jusqu'aux années 1940, Griaule ne cesse de prendre des notes littéraires et il n'y a donc aucune raison pour qu'il ait interrompu ses habitudes au moment de Dakar-Djibouti, surtout s'il pensait publier le récit intégral de cette expédition, comme il le suggère dans une lettre du 24 août 1933 (cf. Jamin 1982a : 206, n. 5).
30. De fait, Leiris a noté dans l'agenda commun de 1932 (FMG) : « [12 août] 17h30 à 19h30 : Griaule commence une "Assomption". [13 août] 7h20 à 10h : Griaule finit l'"Assomption" ».

31. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'abandon de la fiction, notamment le cadre collectif de la mission et la publication, six mois plus tôt, du journal de Leiris, *L'Afrique fantôme* (avril 1934).
32. Par exemple : « Le jeu abyssin est ouvert. Jouons. // La première manche est gagnée. // La partie semble gagnée. // Il ne faut jamais [...] croire qu'une partie est jouée » (Griaule 1934b : 549, 552, 554, 564).
33. Par exemple : « Le corps se déroule en méandres de fleuves » (Griaule 1935b : 48).
34. Cet extrait est construit à partir des phrases notées à la page 2 du Carnet de 1936 (FMG) : « Des moutons tassés dans un champ, dodus comme des œufs de fourmis. // Une mare piriforme abandonnée comme un cœur dans le pays. // Ruminer ses hauts le cœur. // Des champs mal peignés ». Seule l'avant-dernière note n'a pas été reprise dans le texte et n'est donc pas barrée.
35. Je reprends ici l'analyse développée par Gaetano Ciarica (2008 : 268-273).
36. Entre 1936 et 1940, Griaule se rapproche de l'armée de l'air en tant que réserviste. En mars 1939, c'est d'ailleurs le « Capitaine de réserve » et non l'ethnographe qui se voit confier un avion par l'escadrille de Bangui.
37. « On eût dit d'une longue flamme blanche filant vers les bas-fonds, reproduction inoubliable des langues de feu représentant l'Esprit-Saint dans les peintures religieuses » (Griaule 1934a : 105).
38. Dans *Les Flambeurs d'hommes*, Griaule s'attendrit devant un tableau de l'église de Zaghié lui rappelant l'informateur éthiopien qui, à Boulogne, lui avait déjà décrit ce tableau. Il en profite également pour évoquer la légende de la cruche miraculeuse, illustrée par cette peinture (Griaule 1934a : 160).
39. Carton d'invitation pour l'exposition du peintre Aristotelis Vassilikiotis, 3 juin 1936 (AMH, 2AM1B10d).
40. « Le Sahara pour tous » (Griaule 1935c) est le récit en cinq épisodes de la traversée automobile du Sahara. « Au pays fabuleux des Dogons » (1935d) est une série de quatre papiers sur le travail de la mission en pays dogon. Pour ce reportage, Griaule a utilisé de nombreuses fiches sur les masques, quelques publications sur Dakar-Djibouti et de courtes phrases indépendantes notées en 1935 sur deux carnets littéraires.
41. L'un des articles de Griaule sur le conflit éthiopien commence même par un échange d'injures (1935f : 8).
42. Il faut rappeler que Griaule est, avec Leiris, le concepteur et le rédacteur officieux du manuel qui va imposer un modèle de fiche descriptive pour tous les objets ethnographiques destinés au Musée du Trocadéro (Griaule & Leiris 1931 : 24-25).
43. FMG, Fiches « Funérailles Plan » du fichier dogon de 1931-1937.
44. Au début des années 1930, d'autres articles sur l'Éthiopie combinent également un mythe et la peinture qui l'illustre (Griaule 1929b, 1930a et 1934d).
45. Sur l'esprit de la revue *Documents*, cf. Jamin (1999) et Hollier (1991).
46. Sur la fascination successive de Griaule pour l'imaginaire des enfants et pour la mythologie ou les secrets des adultes, cf. Jolly (2009).
47. Dans les premiers ouvrages de Dieterlen (1941), Ganay (1941, 1942) ou Leiris (1948), les dessins sont absents ou extrêmement rares, tandis que les photographies sont hors-texte ou inexistantes.

48. Cf. : Doquet (1999 : 89, 97 et 2009 : 61-66) ; Jolly (2001-2002 : 94 et 2011 : 323-324).
49. Dans l'œuvre de Griaule, l'influence de Platon est évidente : ce philosophe grec est cité à la fois sur la couverture du *Bréviaire du Capitaine B'Hôl*, dans l'introduction de *Dieu d'eau* et dans trois articles postérieurs comparant explicitement la cosmogonie dogon à la philosophie, à la méta-physique ou à la cosmologie platoniciennes (Griaule 1949 : 53, 1952a : 23 et 1953 : 388).
50. Sur cette théâtralité, cf. Ciarcia (2002 : 226).
51. FMG, Fiches Création Z45-46 du 21/11/1946 (RF Dog 1948).
52. FMG, Fiche Création Z38 du 20/11/1946 (*Ibid.*).
53. Dessins et correspondances sont tirés des fiches « Guitare » de la mission de 1948 (FMG).
54. « Même en devenant aussi vieux qu'un caillou, on n'arrivera pas à connaître les coutumes dogon » (FMG, p. 161 du registre de février 1952).
55. Ce type de collage commence juste après la mission de 1948 (Griaule 1948e : 120-121) et s'achève avec la parution du livre *Le Renard pâle* (1965).
56. « Amma existait avant toutes choses. Il ne reposait sur rien » (FMG, Ongnonlou, registre sept. 1955, p. 940).
57. Plusieurs pages de l'article sur « Le savoir des Dogon » (Griaule 1952d : 27, 29-33) reprennent par exemple les pages 66-67, 79-80 et 107 du registre de février 1952 (FMG).
58. « Ongnonlou est fatigué de faire des signes. Il demande à changer de programme » (FMG, Registre de mai 1952, p. 204).
59. Ces signes élémentaires sont appelés *yala* (« reflets ») dans les derniers registres de Griaule et *bummō* (« traces ») dans *Le Renard pâle*.
60. Ce tableau de signes a été exposé en 1998 au Musée de l'Homme.
61. Sur cette vision cryptologique, cf. Jamin (1982b : 86-87).
62. À propos de l'une des versions des clavicules divines dessinées sous forme de trèfle, Griaule note : « Se fait sous Kã Amma. Ongnonlou a entendu parler du signe fait lors du transfert de l'autel à son nouvel emplacement il y a un siècle ou deux » (FMG, Registre de 1953, p. 642).
63. « Ambara joint les points par [des] traits pour montrer comment les choses ont été reliées les unes aux autres » (FMG, Registre de 1955, p. 938bis). Le dessin est ensuite qualifié de « figure rituelle » dans *Le Renard pâle* (Griaule & Dieterlen 1965 : 387-388).
64. Voir, par exemple, les figures 73, 140, 141 et 143 publiées dans *Le Renard pâle* à partir des dessins des registres de 1953 (*Ibid.* : 569) et de 1955 (*Ibid.* : 948bis, 958bis et 1018).
65. FMG, Registre de septembre 1955, p. 976bis.
66. *Ibid.*, p. 947bis.
67. FMG, Registre de septembre 1955, p. 978bis.
68. Un tel dessin tranche avec les quelques peintures rupestres relevées par Griaule en 1955, puis publiées en 1965, notamment « Le Renard et le *Nommo* sous le soleil », dont les deux figures animales sont représentées de profil sur une même ligne, avec des traits grossiers et sans aucun souci du détail (FMG, Registre de septembre 1955, p. 983bis ; Griaule & Dieterlen [1965 : 272]).

69. Comme le montre Marianne Lemaire dans ce dossier (pp. 83-112), ce refus de toute floriture littéraire n'a d'ailleurs rien d'étonnant de la part d'une ethnologue formée dans les années 1930, surtout lorsque celle-ci se place elle-même dans l'ombre ou le sillage d'un collègue masculin.

RÉSUMÉS

Résumé

Les écrits et les dessins ethnographiques de Marcel Griaule ne sont pas seulement le produit de conventions disciplinaires ou de stratégies scientifiques, variables selon le texte ou le contexte ; ils sont aussi le fruit d'expériences, d'habitudes et d'inclinations personnelles susceptibles, à terme, d'influencer les raisonnements de ce chercheur, l'organisation de ses données et la construction de ses objets d'étude. Pour le démontrer, cet article dégage les constantes et les évolutions des pratiques graphiques propres à Griaule avant d'examiner leur incidence sur la modélisation et l'esthétisation des systèmes de pensée étudiés. Combinant avec art écrits synthétiques et croquis géométriques, les ultimes compositions textuelles de Griaule tendent en effet à façonner à leur image la cosmologie et les symboles picturaux des Dogon.

Abstract

Marcel Griaule's ethnological writings and drawings have not just come out of scientific strategies or academic conventions, variable depending on the text or context. They also result from personal experiences, habits and inclinations that eventually influenced the reasoning of this researcher and also his way of organizing data and constructing the subjects under study. To demonstrate this, the constants and changes in Griaule's « figural practices » are brought to light, and their incidence is then examined on the way he worked out models and an aesthetics for the systems of thought under consideration. His last writings, which artfully combined general comments with geometric sketches, tended to shape in their likeness the Dogon cosmology and pictorial symbols.

INDEX

Keywords : Marcel Griaule, Dogon, Literary Practices, Graphic Practices, Ethnographic Method, Dogon Cosmogony, Mission Dakar-Djibouti

Mots-clés : Marcel Griaule, Dogon, pratiques littéraires, pratiques graphiques, méthode ethnographique, cosmogonie dogon, mission Dakar-Djibouti

AUTEUR

ÉRIC JOLLY

Centre national de la recherche scientifique
Centre d'études des mondes africains (CEMAf), Ivry-sur-Seine