

MASKS DANCE, BODIES EXULT

LIBER AMICORUM

IN HONOUR OF ANNE-MARIE BOUTTIAUX

DANSE DES MASQUES, JUBILATION DES CORPS

UN LIBER AMICORUM

EN HOMMAGE À ANNE-MARIE BOUTTIAUX

Anna Seiderer (ed.)



Studies in Social Sciences and Humanities

Vol. 178

MASKS DANCE, BODIES EXULT

LIBER AMICORUM

IN HONOUR OF ANNE-MARIE BOUTTIAUX

DANSE DES MASQUES, JUBILATION DES CORPS

UN LIBER AMICORUM

EN HOMMAGE À ANNE-MARIE BOUTTIAUX

Anna Seiderer (ed.)

Africa
TERVUREN

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE

This work belongs to the 'Studies in Social Sciences and Humanities' series, no. 178. It is only available online on the Royal Museum for Central Africa website: www.africamuseum.be
It has been peer-reviewed.

Cet ouvrage de la collection « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 178, est uniquement disponible en version en ligne sur le site internet du Musée royal de l'Afrique centrale : www.africamuseum.be
Il a été soumis à une procédure d'évaluation scientifique (*peer review*).

Editorial management / Coordination éditoriale: Isabelle Gérard (RMCA)
Translation and revision / Traduction et correction: Benoît Albinovanus & Emily Divinagracia (RMCA)
Layout / Mise en page: Mara-Flore Dubois (RMCA)
Cover / Couverture: photos © Zoro bi Irie and © Pierre Buch.

Dépôt légal/legal deposit: D/2016/0254/57
ISBN: 978-9-4922-4476-5
© Musée royal de l'Afrique centrale/Royal Museum for Central Africa, 2016
13, Leuvensesteenweg
3080 Tervuren (Belgique/Belgium)
www.africamuseum.be

All translation and reproduction rights reserved for all countries. Copying or reproducing this book by any method, including photography, microfilm, magnetic tape, disc, or other means is an infringement punishable by law under the provisions of the Act of 11 March 1957 on copyright. Except for non-profit educational purposes, no part of this publication may be reproduced in any manner whatsoever without permission in writing from the Publications Service, Royal Museum for Central Africa, 13 Leuvensesteenweg, 3080 Tervuren (Belgium).

publications@africamuseum.be

Contents / Sommaire

- 5 **Introduction. Le fléau de Dieu**
Anna Seiderer
- 13 **La voix des masques et les danses du Komo (en pays minyanka)**
Philippe Jaspers
- 31 **Laughing at Masks: Munyinga and the Art of Eloquence
in Southern Kuba Initiation Rituals**
David A. Binkley
- 51 **Why the Hero Lost his Teeth:
Reflections on the Great Luba Helmet Mask**
Allen F. Roberts
- 69 **Danses, possessions et génies :
les sociétés thérapeutiques féminines d'Ombudi**
Rémy Jadinon
- 83 **Unmasking Zande Dance**
Jan-Lodewijk Grootaers
- 107 **Le geste efficace**
Catherine Perret
- 123 **Quand Foucault fait valser les masques.
Entre personne et *persona***
Fleur Courtois-l'Heureux

Le fléau de Dieu

Anna Seiderer¹

Les Dieux sont morts. Oui, ils sont morts de rire [...].

F. Nietzsche

Notre moi c'est la différence des masques.

M. Foucault

Le fléau désigne « une bascule chargée d'un contrepoids, qui sert à fermer une écluse », « une pièce oblongue, pivotant autour d'un axe horizontal » à laquelle sont suspendus, en équilibre, les plateaux d'une balance, mais c'est aussi « une grande calamité publique² ». En se fiant aux définitions proposées par le dictionnaire Larousse, il apparaît que le fléau assure le contrepoids et l'équilibre par la transgression des normes et des conventions qui garantissent le maintien de l'ordre public. Plus qu'un simple trait de caractère ce surnom, « fléau de Dieu », dont Anne-Marie Bouttiaux fut affublée par ses plus proches amis, caractérise une philosophie qu'elle a pris soin de mettre en pratique tout au long de son riche et long parcours professionnel au Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC). Sa confrontation au cadre institutionnel – qu'elle a voulu fuir dès sa première journée d'essai en 1979 – peut être éclairée par l'insensé que décrit Nietzsche dans *Le Gai Savoir* :

« Vous n'avez pas entendu parler de cet homme insensé qui, ayant allumé une lanterne en plein midi, courait sur la place du marché et criait sans cesse : "Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu !" – Et comme là-bas se trouvaient précisément rassemblés beaucoup de ceux qui ne croyaient pas en Dieu, il a suscité une grande hilarité. L'a-t-on perdu ? dit l'un. S'est-il égaré comme un enfant ? dit l'autre. Ou bien se cache-t-il quelque part ? A-t-il peur de nous ? S'est-il embarqué ? A-t-il émigré ?

– ainsi ils criaient et riaient à la fois. L'insensé se précipita au milieu d'eux et les perça de ses regards. "Où est Dieu ? cria-t-il, je vais vous le dire ! *Nous l'avons tué, vous et moi ! Nous tous sommes ses meurtriers ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait, à désenchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-elle à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? Loin de tous les soleils ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? En arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne fait-il pas plus nuit sans cesse et de plus en plus nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes dès le matin ? N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui ont enseveli Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la putréfaction divine ? – les dieux aussi se putréfient ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! [...] Il n'y a jamais eu d'action plus grande et quiconque naîtra après nous appartiendra, en vertu de cette action même, à une histoire supérieure à tout ce que ne fut jamais l'histoire jusqu'alors !" Ici, l'homme insensé se tut et considéra à nouveau ses auditeurs : eux aussi se taisaient et le regardaient sans comprendre. Enfin il jeta sa lanterne au sol si bien qu'elle se brisa et s'éteignit. "J'arrive trop tôt, dit-il ensuite, mon temps n'est pas encore venu. Ce formidable événement est encore en marche et voyage – il n'est pas encore parvenu aux oreilles des hommes. Il faut du temps à la foudre et au tonnerre, il faut du temps à la lumière des astres, il faut du temps aux actions, après leur accomplissement pour être vus et entendus. Cette action-là est encore plus lointaine que les astres les plus lointains – et pourtant ce *sont eux qui l'ont accomplie !*" [...] "Que sont donc ces églises, si ce ne sont les caveaux et les tombeaux de Dieu³ ?" »*

Par cet aphorisme Nietzsche propose une lecture nihiliste du mythe platonicien de la caverne. La mort de Dieu signe un arrachement à l'illusion façonnée d'ombres, entraîne la perte de valeurs absolues, l'ébranlement des hiérarchies, l'absence de but et la perte de sens.

Ce paragraphe marque la fin de l'idéalisme et constitue à ce titre une parfaite allégorie de la situation postcoloniale qui lacère aujourd'hui

encore les liens entre la Belgique et le Congo. Avec l'avènement des indépendances les valeurs idéales promues par le discours colonial se sont effondrées. En poursuivant l'analogie avec *l'insensé*, nous pouvons dire qu'avec les indépendances, l'ancien musée du Congo belge est devenu le tombeau d'une utopie en décomposition. On comprend alors parfaitement la distance éprouvée par Anne-Marie et dont elle ne se départira jamais complètement. Cette première impression est mue par la violence de l'histoire coloniale et les impasses de sa transmission à laquelle ont été confrontées, et se confrontent encore, les générations en charge de ce passé arraché à son écriture linéaire et univoque. Si la fin de la colonisation était nécessaire, à l'instar de la mort de Dieu pour Nietzsche, son actualisation est loin d'être acquise :

« La transformation de la guerre en *pharmakon* de notre époque a, en retour, libéré des passions funestes qui, petit à petit, poussent nos sociétés à sortir de la démocratie et à se transformer en sociétés de l'inimitié, comme ce fut le cas sous la colonisation⁴. »

La difficulté est précisément, comme le rappelle Achille Mbembe, d'entendre, c'est-à-dire étymologiquement, de *tendre vers* cette indépendance qui fut le plus souvent conquise par les armes. Loin d'être un état de fait révolu, dont il s'agirait désormais de transmettre l'histoire en explorant sereinement les fragments culturels transformés en pièces de collections ou consignés comme archives, la grande difficulté est de trouver les formes qui actualisent ce changement comme une rupture radicale. *Tendre vers* sans savoir quoi, ni comment ; prendre acte des conséquences d'une domination pour ne pas reconduire sa violence et se forger les outils qui permettent de cheminer « gaiement » au sein des décombres. Avec *l'insensé*, Nietzsche rappelle la nécessité et la difficulté de cheminer sans utopies et d'assumer les risques et les incertitudes d'une pensée de l'immanence. C'est en s'armant du rire nietzschéen « d'un rire qui éclate *du fond de l'entière vérité*⁵ » qu'Anne-Marie Bouttiaux exercera ses fonctions à la tête de la section d'Ethnographie du musée de Tervuren dont l'histoire, comme elle le rappellera systématiquement, « est indissociablement liée à l'histoire coloniale belge en Afrique centrale et à celle du roi Léopold II⁶ ». Elle exprimera avec force cette quête compulsive qui a animé les collectes du début du XIX^e siècle dans la section « Série

noire » de l'exposition *Persona* (2009)⁷. Le rire est l'arme qui lui a permis de rester vigilante à l'égard de ses propres engagements et d'assurer l'équilibre entre des propositions concrètes et leurs reconsidérations critiques. Cet équilibre oscille entre deux formes de rires que Nietzsche appelle le rire par amour et le rire par destruction. Le premier est l'affirmation d'un dépassement de l'homme, le second est la conscience de ses limites et son analyse intransigeante. Consciente des failles à partir desquelles elle allait poursuivre la vie sociale de ces artefacts transformés en patrimoine⁸, œuvrant avec force pour la reconnaissance de leurs qualités esthétiques, elle a souligné simultanément les impasses de ce projet. Les différents dispositifs scénographiques proposés aux collections, les lettres de noblesse qui les font passer du statut de curiosités à celui de chefs-d'œuvre, n'ont, « malheureusement pas fait progresser le débat » :

« Car dans cette valorisation, c'est l'objet seulement qui a changé de statut et non les populations qui l'ont produit. L'œuvre d'art est extirpée de son contexte, on admire les formes, on commente la composition plastique, l'équilibre des volumes et quand, au mieux, on discute l'attribution à telle ou telle ethnie en fonction des caractéristiques stylistiques, on est convaincu d'avoir réhabilité les créateurs, alors qu'une fois de plus ils font les frais de notre prétention⁹. »

Elle a tout aussi ardemment résisté aux dérives idéologiques portées par l'élan rédempteur auquel nombre de musées d'ethnographie ont cédé dans l'espoir de « blanchir » et de réparer leur funeste histoire¹⁰.

Prendre acte de la rupture, se défaire de cette utopie mortifère, s'est notamment traduit par l'orientation de ses thèmes de recherche vers le Sénégal, d'abord, et la Côte d'Ivoire, ensuite¹¹. Cette décision éminemment politique allait à l'encontre de la mission implicitement dictée par sa fonction qui consiste à valoriser et transmettre les collections dont elle avait la charge. Or, elle refusait de se prêter au jeu consistant à garder une main mise sur l'ancienne colonie, sous couvert d'une production « scientifique ». Elle n'a par ailleurs cessé de dénoncer une langue de bois institutionnelle qui se gargarise d'une « expertise » sur l'Afrique centrale. Les circonstances historiques de la constitution des données et le nombre restreint de recherches de terrain menées au Congo (RDC) démentent cette prétention¹².

La position critique avec laquelle elle a occupé ses fonctions s'est actualisée par plusieurs gestes de refus : celui de s'asseoir sur les fragments d'histoires inventoriés et stockés dans les réserves. Tout au long de sa carrière, Anne-Marie refuse de contribuer à l'écriture d'une histoire coloniale belge instituée – bien rapidement – comme passée sous prétexte de lui rendre sa « voix » ; le refus encore, de décrire des pratiques culturelles dont les objets seraient la trace à partir, et *par-devers*, leurs transformations en pièces de musée comme si cette étape n'infléchissait pas le savoir dont elles sont porteuses ; elle refuse enfin de céder aux injonctions d'un devoir de mémoire qui fige cette histoire sombre et complexe en bien moral et recouvre les questions épistémologiques par des opérations politiciennes.

Pour défier la mortification des collections, Anne-Marie Bouttiaux les a mises en mouvement, multipliant les regards, les perspectives et les horizons à partir desquels les explorer : elle a fait danser les masques, mais surtout, elle a dansé avec eux.

Nietzsche compare le désir de connaissances à la danse, rappelant que l'homme, lorsqu'il s'approche du but, cède le pas à la danse :

« [...] il m'arrive d'être entouré des éclats de rire les plus malicieux, les plus gais, les plus lutins : les esprits mêmes de mon livre m'assaillent, me tirent les oreilles et me rappellent à l'ordre : "Nous ne le supportons plus – me crient-ils – ; loin de nous cette musique de funèbre corbeau ! Ne sommes-nous pas au cœur de la plus rayonnante matinée ? Sur de vertes et tendres pelouses, royaume de la danse"¹³ ? »

Par la danse, elle a sans cesse reconquis le fragile équilibre d'une pensée de l'immanence qui oscille et se démarque des associations idéalistes et des vociférations nihilistes. Sa posture radicale est celle d'une incorporation du savoir. On ne parle plus *de*, ni *depuis*, mais *avec*. Le corps est le lieu du savoir et la danse le désir qui l'anime. L'anthropologie de la danse n'est pas ici à entendre comme une spécialisation disciplinaire qui porterait son attention sur une pratique spécifique que serait la danse. Elle désigne une technique de production de savoir qui s'élabore dans et par l'expérience. C'est précisément ce que Nietzsche appelle le « gai savoir » :

« Ma cornemuse attend déjà, mon gosier aussi – encore qu'il soit quelque peu enroué, pardon ! Nous sommes en pleine montagne. Mais

ce que vous pourrez entendre est au moins du nouveau ; et si vous ne le comprenez pas, si vous comprenez mal le *chantre*, qu'importe ! [...] En revanche, vous entendrez d'autant plus nettement sa musique et sa mélodie, et son pipeau vous fera d'autant mieux – danser¹⁴. »

Ce désir de connaissance, qui caractérise si bien Anne-Marie Bouttiaux, arrache les formes de savoir à leur complaisance académique pour les rendre expérimentables et transmissibles.

Ce *liber amicorum* rend hommage à son parcours exceptionnel au cours duquel elle a su avec audace et rigueur allier les fonctions de conservateur, d'éditrice, de curatrice et de chercheuse. Toutes les contributions rassemblées dans cet ouvrage abordent des thèmes qui ont nourri et attisé les recherches d'Anne-Marie Bouttiaux. Dans les premiers textes le masque est pris au sens littéral et abordé comme un objet performatif. Dans son analyse des danses du *Komo*, Philippe Jaspers insiste sur l'« aperception » du masque qui intervient en tant qu'objet mû et mouvant, sur le plan cognitif et émotionnel. David Binkley éclaire l'importance des figures transgressives comme le masque bouffon *Munyinga* dans les rituels d'initiation Kuba. En filigrane se dessine ici une pensée de la transmission qui procède par transgression. Allen Roberts consacre son texte à une pièce maîtresse des collections de Tervuren, le masque heaume Luba. Il fait de sa bivalence (homme/animal) le paradigme du fléau qui donne la mesure au pouvoir oscillant entre des passions contraires comme la cupidité et la générosité ou encore la rancœur et la sagesse. Pris au sens figuré ensuite, le masque est appréhendé comme une convention de genre par Rémy Jadinon. Son analyse ethnomusicologique montre comment la subdivision en valeurs binaires (féminines) ou ternaires (masculines) structure la polyrythmie qui accompagne les rituels thérapeutiques des sociétés féminines d'*Ombudi* au Gabon. À travers la figure du bouffon Ture, et le pouvoir transgressif de sa danse *avure*, Jan-Lodewijk Groothaers souligne le pouvoir critique de la performance exécutée dans le cadre d'un rituel ou d'un divertissement chez les Zandé. Il emprunte à Mc Naughton le concept « *aesthetics of stretching thought* » pour souligner que ces danses reproduisent les normes d'une société tout autant qu'elles les questionnent et mettent le spectateur à l'épreuve, l'amenant à questionner la véracité (et le statut) du savoir transmis par le rituel. La contribution de Catherine Perret prolonge et déplace la question de la performativité de la danse,

généralement appréhendée d'un point de vue symbolique, pour l'analyser comme un objet politique. Sa relecture de l'essai de Mauss reconceptualise la pensée du « corps social ». « Les techniques du corps » (1934) n'ont plus pour fonction d'opérer la synchronisation d'associations mentales, ni de synchroniser des corps dans l'espace, mais de doter chacun – par la coordination des actions collectives des corps – de la faculté de se sentir agir. La dernière contribution de l'ouvrage est une invitation à la danse que Fleur Courtois-L'Heureux élabore à partir de la pensée de Michel Foucault. Dans le sillage de la pensée nietzschéenne de la mort de Dieu, le masque assure pour Foucault « l'éclatement du visage de l'homme dans le rire¹⁵ ». L'auteur montre comment le masque est, aux yeux du philosophe, l'écran qui s'interpose aux crispations identitaires qu'Anne-Marie Bouttiaux n'a cessé de combattre en prenant le parti de la transgression carnavalesque.

Notes

¹ Anna Seiderer est docteur en philosophie. Elle a été assistante de recherche dans la section d'ethnographie du Musée royal de l'Afrique centrale sous la direction d'Anne-Marie Bouttiaux, chargée de recherche pour l'art contemporain dans la section Histoire et Politique et travaille depuis 2015 comme maître de conférences à l'Université Paris 8-Saint-Denis/Vincennes. Après avoir étudié les musées coloniaux à l'épreuve de la décolonisation au Bénin, elle a analysé la situation des musées d'ethnographie en Europe dans le cadre du projet européen « Ethnographie Museums and World Cultures (RIME) ». Ses recherches actuelles portent sur les pratiques artistiques contemporaines qui s'emparent d'objets, de thèmes ou de méthodes anthropologiques.

² Dictionnaire Larousse, 2016.

³ Nietzsche 1982 : 149-150.

⁴ Mbembe 2016 : 10.

⁵ Nietzsche 1982 : 50.

⁶ Bouttiaux 1999 : 595.

⁷ Bouttiaux 2009.

⁸ Appadurai 1986.

⁹ Bouttiaux 1999 : 613.

¹⁰ Bouttiaux 2013 : 38-58.

¹¹ Recherche qui a donné lieu à sa thèse de doctorat en anthropologie : Bouttiaux 2000.

¹² Bouttiaux 2014 : 244-291.

¹³ Nietzsche 1982 : 293.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Foucault cité par Courtois-L'Heureux dans ce livre, page 126.

Bibliographie

- Appadurai, A. (éd). 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Londres-New York : Cambridge University Press.
- Bouttiaux, A.-M. 1999. « Des mises en scènes de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren : un siècle de collections ». *Cahiers d'études africaines* XXXIX (3-4) : 595.
- Bouttiaux, A.-M. 2000. « La danse des hommes, la Jubilation des esprits : masques guro de la région de Zuenoula, Côte d'Ivoire » (thèse de doctorat non publiée). Université libre de Bruxelles, faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles.
- Bouttiaux, A.-M. 2009. *Persona. Masques d'Afriques. Identités cachées et révélées*. Milan-Tervuren : 5 Continents-MRAC.
- Bouttiaux, A.-M. 2013. « Still tangled in contradiction after all these years. "Ethnography museums and world cultures" European Project ». In S. Ferracuti, E. Frasca, V. Lattanzi (éd.), *Beyond modernity. Do Ethnography Museums need ethnography?* Rome : Espera.
- Bouttiaux, A.-M. 2014. « Les cuillers en ivoire "boa", des collections muettes ? », partie 1. In M.L. Felix (éd.), *White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Congo*. Tervuren-Hong Kong-Bruxelles : Musée royal de l'Afrique centrale-Ethnic Art & Culture-Tribal Arts.
- Foucault, M. 1969. *Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Mbembe, A. 2016. *Politiques de l'inimitié*. Paris : La Découverte.
- Nietzsche, F. 1972. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Nietzsche, F. 1982. *Le Gai Savoir*. Paris : Gallimard.

La voix des masques et les danses du *Komo* (en pays minyanka)

*Philippe Jaspers*¹

Ici aussi l'espace et le temps dansent un pas de deux.

Anne-Teresa De Keersmaeker²

Cette contribution se place dans la continuation de celle que j'ai eu le plaisir de publier dans l'ouvrage collectif *La Dynamique des masques en Afrique occidentale* dirigé par Anne-Marie Bouttiaux, sous le titre « L'ouverture des yeux au *Komo* ». Je tiens donc par ce texte à rendre un hommage à Anne-Marie, dont les travaux chez les Gouro comptent parmi l'une des plus importantes sources d'inspiration dans ce domaine encore quelque peu en friche : celui d'une anthropologie de la danse en Afrique et ailleurs.

Mon premier objectif dans ce texte est de rappeler comment, dans le cadre des « sorties du *Komo* », on ne peut manquer d'être touché, tant sur le plan cognitif que sur le plan émotionnel, par la mise en présence de masques, relevant de cette catégorie que Pierre Smith fut le premier à mettre en évidence – et à théoriser – dans son célèbre article « Le "mystère" et ses masques chez les Bédik » : celle des masques sonores ou « auditifs » (Smith 1984).

Toute « sortie du *Komo* » – qu'il s'agisse de la cérémonie annuelle du « retour de l'année du *Komo* » ou d'une sortie hebdomadaire destinée à résoudre un problème au village – s'ordonne toujours en deux périodes très contrastées, impliquant chacune l'intervention d'un « masque auditif » autour – ou à partir – duquel s'agencent les différentes séquences du rite.

La première période concerne l'apparition des masques connus sous le nom de *jaraw*, les « lions » : ils sont les premiers à surgir sur l'aire rituelle (descendant de leur bois sacré vers le village) ; ils sont aussi les derniers à

la quitter (remontant du village vers leur bois sacré). J'ai déjà avancé l'idée que ce sont des « masques de territoire » – ou mieux : des masques qui, parce qu'ils développent des propriétés sonores particulières deviennent *de facto* des « masques de territoire » (Jespers 2013). Il faut entendre ici des « masques de territoire » qui, par leur puissante ritournelle – centrée sur un tambour à friction dont les qualités sonores évoquent un vrombissement continu –, cherchent à marquer, à agencer l'ensemble du territoire villageois pour le « sanctuariser » en un territoire qui puisse être attribué au *Komo*.

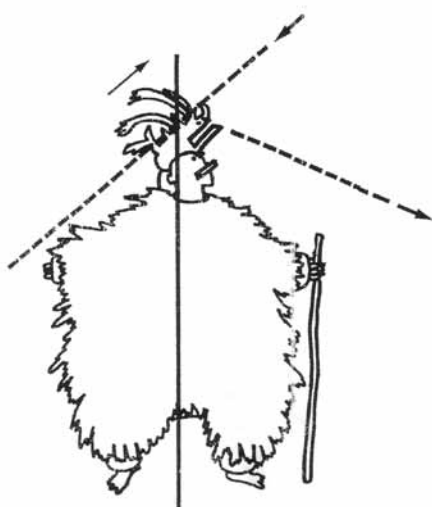
La seconde période concerne l'apparition des masques connus sous le nom de *warakun* (littéralement « têtes de fauve ») ou sous celui de *surukukunw* (littéralement « têtes d'hyène »), lesquels ne peuvent descendre au village qu'après l'apparition des masques *jaraw*. La raison en est simple : c'est l'*agencement territorial* des masques *jaraw* – pour le dire dans les termes de Gilles Deleuze et Guattari (1980 : 400) – qui *territorialise* les fonctions et les forces attribuées aux masques *waraw*. L'allure de ceux-ci ne trompe pas, ce sont des chimères nocturnes : par leur tunique (vaste houpelande piquée de centaines de plumes), ils sont « vautours » (*duba*), par leur « tête » (gueule béante pointée vers le ciel et hérissée de touffes de piquants flexibles de porc-épic), ils représentent le « fauve » ou « l'hyène du *Komo* ». C'est la physionomie du porteur qui doit principalement retenir notre attention. Un masque casque « tête de fauve » laisse son visage à découvert. Mieux, le porteur tient la « tête de fauve » dressée obliquement vers le ciel afin qu'elle puisse, dit-on, capter les paroles du destin des hommes et des femmes inscrits dans le ciel de *Kle* (Dieu). Tenant serré entre les dents un mirliton, dit *warada*, « bouche du fauve », il parle d'une voix nasillarde une langue que lui communique la « tête de fauve », comme s'il était possédé par la langue du *Komo*. Ce sont ces masques *waraw* qui dispenseront aux initiés ce que ces derniers nomment *Komodonnija*, « le savoir (ou la science) du *Komo* », qui est tantôt de type oraculaire, tantôt de type initiatique (PHOTO 1 ET FIG. 1).

Cette brève présentation des masques va nous permettre à présent d'analyser en détail deux points importants ayant trait au contexte de leur manipulation : celui de leur chorégraphie et celui des sons qu'ils produisent et qui les accompagnent. Mais avant toute chose, il est important de rappeler que la matérialité première de ces masques est d'abord une



PHOTO 1. Le masque *wara* pratiquant une divination dans le bois du Komo.

Photo © Philippe Jespers.



Contrainte axiale simple :
suivre l'orientation
(effet de tension favorisant
la médiation)
Interprétant de la "chose"
du KOMO
(..."causerie"...)

Elément stabilisateur séparé

FIG. 1. Axes directeurs et positionnement du masque *wara* induits par les polarités ciel-terre.

Dessin © Paul Reyms, reproduit avec son aimable autorisation.

« voix » : avant d'être vus, les masques sont entendus (comme en témoigne le rite de « l'ouverture des yeux au *Komo* » assurant l'agrégation des nouveaux adeptes à la confrérie) (Jaspers 2013). Autrement dit, ce qui fait cette voix, c'est la « matérialité sonore ou phonique » du masque. « Il est à lui-même tout » : la voix, sa propre musicalité et sa propre prestation dansante (Durand 1994 : 59).

La voix des *jaraw* et leurs danses territoriales

Quand j'entendis la voix des *jaraw* pour la première fois comme non-initié, terré dans ma case dans un noir absolu, j'avais l'impression que cette voix avait pour mission d'envahir tout l'espace du territoire humain et non humain du village. Le peu d'espace qu'elle laisse aux non-initiés, c'est l'intérieur d'une case (généralement située, pour les femmes et les enfants, dans la partie la plus retirée et la plus intime de la grande maison lignagère). Aussi, quand cette voix se fait entendre, aucune explication n'en est donnée, mais chacun sait qu'elle annonce une « sortie du *Komo* ». Seuls quelques vieux initiés – j'insiste bien, quelques vieux seulement – se permettront de s'exclamer en langue minyanka : « *Kle wati* », « Dieu [ou le ciel] gronde ». Puis, ils ajouteront en langue bambara : « le lion a fait entendre la voix du Maître (*mankan*), l'enfant du *Komo* n'a rien à ajouter à cela ». Libéré ainsi de tout souci interprétatif – les initiés se montrant réfractaires à toute exégèse sur les éléments de l'action rituelle –, j'étais amené à m'intéresser aux masques, non pour ce qu'ils *signifient*, mais pour ce qu'ils *font*. Autrement dit, j'allais être amené à focaliser mon attention sur le facteur brut, esthétique et territorialisant de l'action infatigable que les masques *jaraw* exercent sur l'ensemble du territoire.

Ainsi, le jour où je fus initié au *Komo* – après avoir payé le prix du poulet, qui permet d'ouvrir les yeux devant cette puissance – le spectacle n'en fut pas moins saisissant. Je vis ces fameux « lions » descendre de la brousse vers le village à vive allure (car pour être « porteur de lion », il faut être rapide à la course). La tête coiffée d'un casque de lion, le buste penché en avant, tenant d'une main un tambour à friction, de l'autre actionnant la corde du tambour à l'aide d'un chiffon mouillé, ils parcourent le village en laissant sur la terre les traces d'une course en spirale (de gauche à droite et de droite à gauche). Avant de les percevoir avec leur casque et leur tambour, je les apercevais d'abord – et de loin – comme des taches noires évoluant rapidement dans l'espace. Ce mode d'apparition n'est évidemment pas

accidentel, puisque toutes les « choses du *Komo* » sont noircies de sang sacrificiel coagulé, comme si elles devaient incorporer la couleur même de l'élément qui leur donne existence, à savoir la nuit. Progressivement, ma perception s'élargissait du domaine sonore au domaine visuel, à d'autres sens que le sens auditif. Bien que circulaire, la course des masques « lions » n'est pas uniforme. D'une part, elle comporte des arrêts permettant aux lions de ponctuer un lieu (en le saturant de leur voix), suivis d'un nouveau départ, avec accélération vers un autre lieu. D'autre part, la voix grave et continue des masques est soumise à des discontinuités d'émissions selon une rythmique faite de silences et d'exclamations syncopées qui vient compléter sur un autre registre la discontinuité de la course elle-même. M'inspirant des textes de Pierre Boulez sur la musique contemporaine, l'idée m'est venue que cette « voix de lion » induit un « espace-temps lisse » que les porteurs de tambours à friction « occupent sans compter » (à l'opposé d'un « espace-temps strié » que les joueurs de tambours à percussion « occupent en comptant » (Boulez 1977 : 95). J'observais ainsi que c'est le « trajet » de la course des masques lui-même qui entraîne une rythmique faite d'arrêts irréguliers, imprévisibles et pouvant s'effectuer là où les porteurs de lions le veulent et *quand* ils le veulent. L'effet sur l'initié – auditeur et spectateur – est saisissant. De près, de loin, c'est le village tout entier qui est livré à la présence de cette voix. La course des masques « lions » s'étendra ainsi sur l'ensemble du territoire, marquant de son empreinte sonore les différents lieux liés à la fondation du village : son *bois sacré* (à ne pas confondre avec celui du *Komo*), ses *cimetières*, son *carrefour*, toutes les *portes-vestibules* des maisons lignagères (lieux de culte aux ancêtres), etc. Quand ils atteignent les limites du territoire pour chasser, dit-on, les ennemis du *Komo* (venus parfois d'ailleurs pour perturber la bonne marche du *Komo*) s'en retournent vers l'intérieur pour revisiter le village (car il se pourrait que des femmes sorcières aient voulu empêcher l'entrée du *Komo* au village). Il s'ensuit que les parties de corps du tambour, les « deux faces visages » situées symétriquement par rapport à la « bouche » de celui-ci, déterminent cet extraordinaire mouvement omnidirectionnel du masque niant les limites du corps humain (PHOTO 2). Les masques « lions » se déplacent partout. Ils progressent constamment dans un tournoiement où s'abolit la distinction de l'« avant » et de l'« arrière » qui caractérisera la marche plus rectiligne du masque *wara* qui va descendre à leur suite. Tout cela est fait pour susciter une « participation perceptive » de la part



PHOTO. 2. Le tambour « lion » reçoit le sang du sacrifice d'un poulet blanc dans le sanctuaire du Komo.

Photo © Philippe Jaspers.

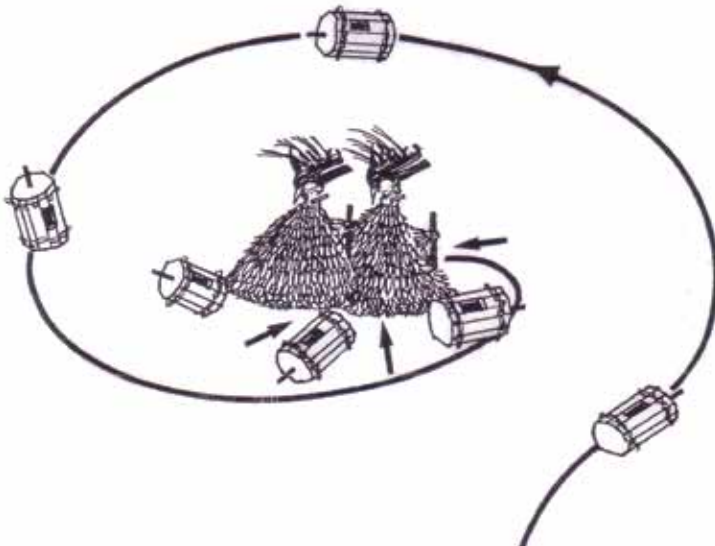


FIG. 2. L'étreinte des masques *waraw* par les masques *jaraw* lors de leur descente vers le village.

Dessin © Paul Reys, reproduit avec son aimable autorisation.

des initiés. Ils n'hésiteront pas, en effet, à interpeller les masques « lions » quand ils se voient « pris » dans la trajectoire de leur course : « Va chasser au village ! », leur crient-ils (quand ils les croisent en brousse), et inversement : « Va chasser en brousse ! », leur crient-ils (quand ils les croisent au village). Ainsi lors d'une « sortie du *Komo* », ce qui frappe l'attention des initiés, c'est la vitesse d'un devenir, avec quelle rapidité les masques *jaraw* arrivent à transformer tout un territoire villageois en territoire du *Komo*.

L'espace du village est maintenant apte à recevoir les *waraw*. De petites voix grêles et nasillardes se font entendre, annonçant qu'ils viennent de quitter la « cour » du sanctuaire et qu'ils « descendent » à petits pas vers le village. Il y a dans leur descente une grande majesté. Le redressement spectaculaire de leur « tête de fauve » pointée vers le ciel concourt à cet effet (FIG. 1). Quand ils rencontrent sur leur chemin un initié, ils tournent sur eux-mêmes et d'un même mouvement parfaitement coordonné, s'accroupissent devant lui en déployant leurs somptueux manteaux de vautour. Alors, l'initié doit répondre le mot de passe « *anibari* » (mis pour *anibaro*) « toi et la conversation » pour qu'aussitôt une conversation s'engage entre eux. Une fois arrivés aux abords du village, le premier des *waraw*, accompagné au plus près de son *yèlèma*, son traducteur interprète, entame le chant du *jigin-na so* : « descendre à la maison ». Il chante de sa voix mirlitonnée et le *yèlèma* lui répond à découvert. Les deux voix s'exécutent sur un mode antiphonal :

« Le wara	<i>jiigin-na so</i>	<i>descendre à la maison</i>
Le wara	<i>Wara be jigin-na so</i>	<i>le fauve descend à la maison</i>
Le yèlèma	<i>ne ye koro</i>	<i>je suis près de toi</i>
Le wara	<i>Waraba be jigin-na so</i>	<i>le grand fauve descend à la maison</i>
Le yèlèma	<i>naam toroba</i>	<i>oui grand ficus !</i>
Le wara	<i>fenkoro be jigin-na so</i>	<i>les vieilles choses descendent à la maison</i>
Le yèlèma	<i>i kana gban</i>	<i>ne te fatigue pas trop ! »</i>

Aussitôt alertés par l'événement, les masques *jaraw* accourent de la brousse environnante pour venir entraver la descente des *waraw*. Ils les assaillent de toutes parts en les encerclant d'un vaste mouvement giratoire qui va en se rétrécissant jusqu'à les immobiliser au sol (les « bouches » des *jaraw* bloquant les pieds des *waraw*) (FIG. 2). Cette étreinte entre *jaraw* et *waraw* est porteuse d'une certaine hiérarchie donnant

toujours l'avantage aux *jaraw*. Mais elle est de courte durée. Sans se départir de leur course giratoire, les *jaraw* feront – éventuellement – cortège aux *waraw* jusqu'à l'entrée du village où ils s'éclipseront, une fois de plus pour aller chasser ailleurs.

La « petite vieille » ouvre le chemin au « fauve »

Arrivés aux abords du village, les masques *waraw* se mettent à chanter à tue-tête : « Allons, allons saluer notre maître », au moment où toute la communauté des initiés a déjà pris place dans la grande « cour extérieure de la maison » du *Komotigi*. Alors, paradoxalement les deux *waraw*, au lieu de se rendre dans la « cour de la maison du *Komotigi* », se dirigent promptement vers la case de celle qu'on nomme communément « *musokoroni* », la « petite vieille » du village. Et tournant par deux fois sur eux-mêmes, ils s'accroupissent devant la porte de la case, en y déployant leur somptueux manteau de vautour royal. Aussitôt, une conversation s'engage par la médiation du *yèlèma* entre le *wara* et la « petite vieille », cette dernière restant résolument terrée dans sa case :

« Le <i>yèlèma</i>	<i>Il dit qu'il salue des gens d'ici</i>
<i>La petite vieille</i>	<i>Moi aussi je lui fais la salutation de la nuit</i>
<i>Le yèlèma</i>	<i>Il te demande de venir causer avec lui</i>
	<i>sur la place du village</i>
<i>La petite vieille</i>	<i>J'arrive et qu'Allah lui ouvre le chemin</i>
	<i>de la causerie »</i>

On l'entend bien. C'est le pouvoir de *simulation* de la voix associé à un processus de *dissimulation* (elle l'entend, mais sans le voir !) qui se révèle un puissant moyen auquel les porteurs du *wara* ont recours pour s'assurer que toutes les femmes se laisseront *mystifier* en restant résolument terrées dans leur case pendant que la communauté des initiés, non loin de là, dans la « grande cour de la maison du *Komotigi* », se prépare à participer à la « grande causerie de la nuit du *Komo* ». Mais pour qu'il y ait *mystification*, il est indispensable que les acteurs du rite – la *musokoroni* représentant la communauté des femmes (non initiées) et le *wara* la communauté des hommes (initiés) – *jouent le jeu*, et cela dans le cadre d'une mise en scène de nature intrinsèquement réflexive voire ludique, et en même temps de nature extrêmement conventionnelle (j'entends aussi par « ludique » le fait attesté que les femmes enfermées dans

leur case danseront à leur guise toute la nuit sur le rythme tambouriné accompagnant la danse des *waraw*). Ainsi l'efficacité rituelle de cette rencontre entre le *wara* et la *musokoroni* reposerait sur une « attitude » – terme récurrent employé par Pierre Smith dans son article de 1979 – « paradoxale » qui consiste à « prendre les rites au sérieux, mais pas trop » (*ibid.* : 145). « Un moyen très puissant pour cela », comme nous le rappelle Arnaud Halloy, est « la nature autotélique du rituel qui se contente de ne renvoyer qu'à elle-même et qui se joue des frontières entre simulation et non-simulation, entre dissimulation et exhibition du secret » (Halloy 2016).

Quand les masques *waraw* font leur entrée dans la « grande cour de la maison » du *Komotigi*, ils s'y présentent, d'entrée de jeu, comme les « coépouses » ou les « servantes » du *Komotigi*³. Ils commenceront par lui demander l'autorisation de pouvoir ouvrir la « grande causerie (*baro*) de la nuit du *Komo* ». Ils réitéreront cette demande auprès du *dugutigi*, le « chef de terre ». Ils veilleront ensuite à saluer, un à un, tous les initiés, des plus anciens aux plus jeunes, qui se sont rassemblés dans la « grande cour » que la seule présence des masques *jaraw* suivie des masques *waraw* aura su transformer, pour l'occasion, en un véritable *auditorium* de la « voix du *Komo* ». La place me manque ici pour décrire de façon exhaustive cette « grande causerie de la nuit du *Komo* ». Je m'en tiendrai ici à un événement rituel – majeur – qui marque une transition entre la première et la deuxième période de la « nuit du *Komo* ». De l'aveu des initiés, c'est lors de la deuxième période de la nuit que les *waraw* disent les « paroles » les plus lourdes de sens pour la communauté (par exemple, le sacrifice à faire avant les semailles). La puissance oraculaire des masques *waraw* tiendrait à la montée progressive du jour, c'est-à-dire à la victoire de la lumière sur les ténèbres auxquelles les *waraw* s'associent.

Une cosmophonie sonore

Il s'agit du rite connu sous le nom de « *fogolamini* » (du verbe *lamini*, « faire le tour » et du substantif « *fogon* » un espace limité par une foule). Le *fogolamini* est une danse collective qui rassemble en « cercle » toutes les « vieilles choses » du *Komo* (tels les masques, les objets rituels, les instruments de musique, etc.), lesquelles seront portées par les différentes classes d'initié, ce qui aura pour conséquence de les faire tourner en un « cercle parfait » connu sous le nom bambara de « *kara* ». Comme nous le rappelle Youssouf Cissé : « Dans la pensée bambara, le cercle parfait,

kara, microcosme par son centre et macrocosme par sa circonférence, est rempli de notions (plus d'une vingtaine) » (Cissé 1973 : 134). Je retiendrai ici seulement la notion rendue par le mot « *dakan* » – signifiant « la voix de la création », la « venue [de la naissance] » ou le « destin » (*ibid.* : 134) –, celui-ci se retrouvant dans un des chants qui accompagnent la danse du *fogolamini*.

Il est deux heures. Le *Komotigi* se saisit de la « lance du *Komo* » et se rend au milieu de la cour. D'un geste ferme, il pointe la « lance » dans la direction des « quatre bouches du ciel », à l'est et à l'ouest d'abord, au nord et au sud ensuite, délimitant ainsi tout l'espace rituel du *fogolamini*. Une procession aussitôt se forme en « cercle » comprenant dans un ordre rigoureux (voir FIG. 3) :

1. le porteur du *Komokatyere*, la « hache du *Komo* » ;
2. les porteurs des *warabakunw*, « les têtes mères de fauves » qui ne parlent pas ;
3. le porteur du *Komotama*, la « lance du *Komo* » ;
4. le porteur de la jarre contenant les *boliw* (les « autels fétiches ») ;
5. le porteur du *Komomuru*, le « couteau [sacrificiel] du *Komo* » ;
6. les deux masques *waraw* ;
7. le *yèlèma*, traducteur – interprète de la « voix » des *waraw* ;
8. l'âne du *Komo* qui tourne en dérision la danse du *Komo* ;
9. les trois joueurs de *pingè* (tambours à percussion) ;
10. le *Komotigi* suivi par son *nalo*, son « neveu utérin », par les *Komotigi* des sociétés mères, filles ou amies invitées, et par l'ensemble des *Komodew* « enfants [à l'initiation] du *Komo* ».

La danse en « cercle » du *fogolamini* s'exécute sur le rythme – grave et lent – du *lènkogho* (littéralement en langue minyanka « la vieille chose qui tue »). Elle comprend trois « tours de cour » scandés par trois chants. Chacun de ces chants consiste en un « solo » du masque *wara* qui les entonne de sa petite voix suraiguë (en 6) reprise par la voix, à découvert, du *yèlèma* (en 7), et ensuite en chœur par l'ensemble de la communauté des initiés (en 10) :

a) Chant du premier tour :

« *ni ye yiri ye*
numu ka yiriye

si tu as vu l'arbre (le masque)
c'est l'arbre du forgeron »

b) Chant du second tour :

« *duba mansa ti jigi yoro la* *le vautour royal ne descend pas en un endroit*
nama fèn ye *sans voir quelque chose* »

c) Chant du troisième tour :

« *dakan joni ya da ?* *le destin qui l'a posé ?*
Ala ya da *c'est Allah qui l'a posé*
dakan joni ya da ? *le destin qui l'a posé ?*
Ala ya da *c'est Allah qui l'a posé* »

Alors alertés par l'événement les masques *jaraw* arrivent de toutes parts. Sans prendre place sur la ligne de cercle qui fait « tourner » toute la communauté des initiés sur le rythme imposé par des masques *waraw*, les premiers – toujours plus rapides que les seconds – entrent et sortent de la « ligne de cercle » en traçant avec elle un « entrelacs de parcours », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau. On observe alors que la ligne de parcours des *jaraw* ne fait pas le contour, elle passe *entre* les points de positions que les initiés occupent sur la « ligne de cercle » et passe *entre* les « vieilles choses » portées par les seuls initiés habilités à les porter, en fonction du rang initiatique qu'ils occupent sur ce même cercle. Reportons-nous à la figure 3 : la structure spatiale du *fogolamini* se voit sapée par les tactiques et les ruses des *jaraw* dont la course « en spirale » court-circuite sur la « ligne de cercle » les stratégies d'appels des masques *waraw* invitant toute la confrérie initiatique à « tourner », par trois fois, sur la « ligne de cercle » en y chantant, les trois hymnes conventionnels adressés au Forgeron, au Vautour royal et à Dieu (ou Allah). Tout se passe alors comme si la « ligne de cercle » du *fogolamini* n'offrait pas un point central d'appréhension idéale (voir plus haut) auquel se référer pour apprécier l'organisation spatiale des corps en mouvement.

Dès lors, la question devient : comment appréhender cet « entrelacs de parcours » des masques *jaraw* et *waraw*, et ce maillage de lignes – sonores – entrelacées qu'implique cet « entrelacs de parcours » ?

La théorie séduisante élaborée par Gilles Deleuze et Félix Guattari entre un *espace-temps fluide* et un *espace-temps strié* me paraît ici susceptible d'en qualifier parfaitement les enjeux. Ces auteurs, rappelons-le, ont développé ces concepts à partir d'un modèle musical emprunté à Pierre Boulez.

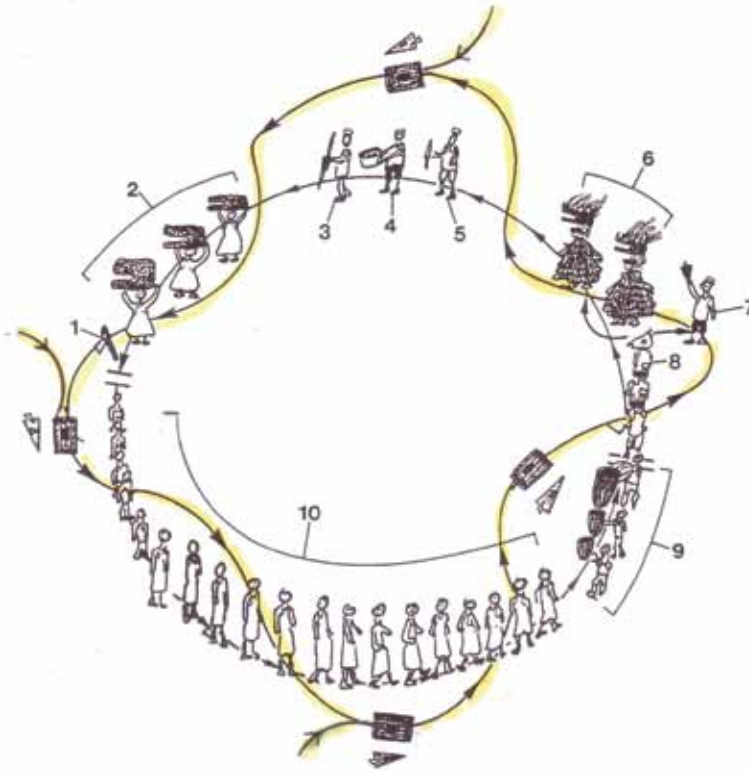


FIG. 3. La danse du *fogolamini*.

Dessin © Paul Reyms, reproduit avec son aimable autorisation.

Au plus simple, on dira ici que « dans un *espace-temps lisse*, on occupe sans compter » (c'est le cas des *jaraw*) et que « dans un *espace-strié* l'on compte pour occuper » (c'est le cas des *waraw*). Dans cet ordre d'idées, on rendra ainsi sensible et perceptible la « différence entre les multiplicités *non métriques* » (c'est le cas des tambours à friction) et « les multiplicités *métriques* » (c'est le cas des tambours à percussion) (Deleuze & Guattari 1980 : 596, c'est nous qui soulignons)

C'est ainsi que la danse « en cercle » du *fogolamini* peut s'interpréter selon le principe d'un *espace-temps strié* de la manière suivante. Les initiés exécutent une danse collective dont les pas s'articulent sur un *ostinato* joué, de la façon la plus régulière, par les trois *penge* tambours à

percussion (en 9), lesquels évoluent toujours dans le sillage des masques *waraw*. Le mouvement de base de la danse comporte un léger vacillement du corps d'avant en arrière – 2 pas en avant s'enracinant en 1 pas en arrière –, accompagné d'un léger déplacement latéral du corps, le bras gauche vers l'intérieur, le bras droit vers l'extérieure du « cercle » afin d'en bien dessiner tout le contour. Et tout en dansant, les initiés exécutent à l'unisson les trois chants commandités par les masques *waraw*. Pour en revenir au modèle musical, les masques *waraw* évoluent dans un espace *strié* (métrique), selon le principe d'une danse qui rassemble « en cercle », suivant des intervalles déterminés et d'après des coupures assignées, toutes les classes d'initiés et toutes les « vieilles choses du *Komo* ». *A contrario*, les masques *jaraw* évoluent dans un espace *lisse* fortement dirigé selon le principe d'une danse « tourbillonnaire » qui déborde le *strié* (FIG. 3).

L'énigme de la danse du *fogolamini* réside donc dans la communication de ces deux sortes d'espaces, leurs alternances et superpositions. Pour y répondre, il me paraît important d'adopter la position de Deleuze et Guattari qui consiste à reporter le « modèle musical » sur un « modèle cosmique ». C'est ici que la fameuse formule qu'ils nous proposent prend toute son importance : « ce qui occupe l'espace lisse – s'agissant, pour nous, des masques *jaraw* – ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores » (Deleuze & Guattari 1980 : 598). Plus précisément, ce sont ces « intensités » qui font que la matière constitutive de la « voix » des masques *jaraw* cesse d'être une « matière de contenu » pour devenir une « matière d'expression » qui s'ouvre sur des forces qui ne peuvent être que des forces du cosmos (sans que l'on ne soit tenu de s'en référer à une explication mythologique). La perception qu'en ont les initiés atteint une évidence physique, rythmique et émotionnelle : celle des qualités d'un temps vécu. Qu'il nous suffise d'être attentif à l'énergie sonique des tambours : elle se compose d'un mixte d'air et d'eau. La puissance d'eau du tambour tient au fait que l'instrumentiste frictionne, à l'aide d'un chiffon mouillé, la tige végétale sortant d'une membrane du tambour produisant un son grave et continu, mais modulé en fonction de la pression – et de la vitesse – exercée sur la tige (le porteur est toujours accompagné par un porteur d'eau). Quant à la puissance d'air du tambour, elle tient au fait que le son s'exhale de la « bouche du lion » (taillée dans le fût du tambour), tout en se voyant amplifiée par le « souffle d'air » de la

course des porteurs, qui font voyager le son du tambour en suivant tout un réseau tourbillonnant de spirales et contre spirales enchevêtrées – motif récurrent de leur performance sur l'ensemble du territoire.

Dans la mesure où la danse du *fogolamini* ne peut s'exécuter que le jour du *Komo san yèlèma*, marquant le « retour de l'année du *Komo* (en mai-juin) – c'est-à-dire le jour même où toutes les « choses du *Komo* » doivent réintégrer le « bois du *Komo* » pour y être régénérées par des sacrifices sanglants qui, par bien des aspects, rééditent les gestes de la fondation du *Komo* –, il me semble important de préciser succinctement quels types d'interaction se nouent entre les masques et le « bois du *Komo* ». La puissance agissante des masques s'y inscrit dans des lieux qui leur sont respectivement assignés : la « cour clairière » (*kènè*) pour les *waraw* et le « bois noir » (*tufin*) pour les *jaraw* (Jaspers 2013 : 57). Ainsi, les masques *jaraw* seront-ils obligatoirement « déposés » dans la partie la plus sombre (et non défrichée) du bois du *Komo* pour y être régénérés par des sacrifices qui ne requièrent que des victimes de couleur blanche, à l'inverse des masques *waraw* qui, dans la « cour clairière », reçoivent des victimes sacrificielles de toutes les couleurs. Soulignons ici que la couleur blanche jouit d'une incontestable faveur : elle est l'emblème de *Kle* (Dieu). Au plus simple, on dira alors que déposer les masques « lions » dans le « bois noir » énonce d'une façon à peine détournée que leur renaissance n'est pas du ressort du visible, mais se déroule en un lieu que la pensée associe intuitivement à un monde « clos » sur lui-même, un monde des origines. Qu'au terme de ce sacrifice de réouverture, le masque « lion » paré de plumes blanches sacrificielles (fixées autour de l'ouverture du tambour) (PHOTO 2) puisse s'identifier à quelque chose qui évoque, en son éclat sonore, la « bouche » d'un dieu créateur faisant surgir le monde de sa préexistence chaotique et obscure, c'est bien ce que semble suggérer l'exclamation des vieux initiés, ponctuant d'un « *kle wati* » « Dieu [ou le ciel] gronde ! » la sortie des masques *jaraw* du bois du *Komo*. Alors subitement, d'un bond, les *jaraw* changent d'espace ; ils sortent du bois et s'engagent dans une « descente » vers le village ; hors du bois, ils vont et viennent en déroulant leur spirale et contre-spirale comme ils l'ont fait initialement dans le « bois ». Il est à peine forcé de dire que ce mouvement en expansion continu des masques lions se prête à une analyse topologique par transformation : à l'intérieur du bois, ils sont *inclus* dans un espace clos sur lui-même ; à l'inverse, à l'extérieur du bois, ils deviennent une

puissance *inclusive*, qui sous forme d'une apparition, d'une épiphanie sonore, « sanctuarise » l'ensemble du village.

Si ce pouvoir d'agencement territorial des *jaraw* retrouve, une fois l'an, sa source de régénération cosmique dans le « bois du *Komo* », il est permis de penser qu'au terme de leur « descente » du bois vers le village, la localisation de la « cour de la maison du *Komotigi* » – où se déroule la danse du *fogolamini* – est redevenue elle-même une localisation cosmique. Ainsi, une fois le dernier tour de la danse bouclé, les masques *waraw* entonnent un chant qui brise aussitôt le cercle de la danse du *fogolamini* :

« <i>Jigi so na jigi so</i>	<i>descendre à la maison, descendre à la maison</i>
<i>tuma sela</i>	<i>le temps est venu</i>
<i>jigi so na jigi so</i>	<i>descendre à la maison, descendre à la maison »</i>

Brisant le cercle, les masques *waraw* disent qu'ils « descendent » d'un autre lieu – un ailleurs du village ; et, revenus dans la cour qu'ils n'ont pas réellement quittée, ils laissent entendre qu'ils ont des choses importantes à dire. La tradition veut qu'après la danse du *fogolamini* – véritable figure d'apothéose, comme l'attestent les hymnes adressés au Forgeron, au Vautour royal et à Allah – les paroles oraculaires des masques *waraw* s'avèrent particulièrement lourdes de sens pour toute la communauté rassemblée dans la « cour » autour du *Komotigi*, « le chef du *Komo* » et le *dugutigi*, le « chef de terre ».

Ce que la danse du *fogolamini* nous fait nettement sentir, c'est qu'il est possible de penser la « complexité du langage » des *waraw* (ils vont bientôt s'adresser aux initiés) comme liée à la « complexité [d']une écologie terrestre » (Abram 2013 : 117). Comme conséquence directe de l'omniprésence des masques *jaraw*, exerçant une emprise sur l'ensemble du territoire, nous avons été amené à devoir adopter deux points de vue d'où regarder la danse du *fogolamini*. La chorégraphie – et la beauté – de la danse du *fogolamini* tient à l'interaction conjointe de deux types de masques de nature hétérogène : les premiers, les *jaraw*, développent, à l'aide de tambours à friction, un espace-temps lisse à portée potentiellement cosmique (plus qu'humaine) selon une convention adoptée récemment par des chercheurs en écologie (cf. Abram 2013) ; *a contrario*, les masques *waraw* développent, à l'aide de tambours à percussion,

un espace-temps *strié* comme limité, linéaire et mesurable (plus humain). Il nous semble alors important de souligner la manière dont l'espace-temps *lisse* tend à se confondre, à la faveur d'un fonctionnement rhizomatique, à l'espace-temps *strié* (FIG. 3). Car c'est bien là l'enjeu du processus d'agencement territorial opéré par les masques *jaraw* lors de leur sortie (annuelle) du « bois du *Komo* » : la terre du village, en l'occurrence celle du village du *Komotigi*, ceinturée, englobée, surcodée par la « voix » toute puissante des *jaraw*. C'est la raison pour laquelle la ligne de « cercle » de la danse se voit, par l'action des masques *jaraw*, reconnectée au cosmos, remise dans le cosmos suivant des lignes de force du cosmos qui la traversent comme autant de « devenirs initiatiques ».

Notes

¹ Philippe Jaspers est professeur émérite de l'Université libre de Bruxelles, membre du laboratoire « Systèmes de pensées en Afrique noire », associé au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), et membre du laboratoire d'Anthropologie des mondes contemporains (LAMC) de l'ULB.

² Propos tenu par Anne-Teresa De Keersmaecker à l'occasion de son spectacle *Vortex Temporum* au Kaaaitheater. In W. Gyselincx. 2016. *Mouvement du temps. Vortex Temporum*. Bruxelles : Rosas & Ictus, Kaaaitheater.

³ Je renvoie ici le lecteur à l'étude que J.-P. Colleyn a consacrée aux masques *waraw* du *Komo*. L'auteur nous livre des informations précises sur les rituels d'alliance qui président à l'entrée d'un *Komo* dans un village. « Lorsqu'un nouveau *wara* doit être donné en mariage, une cérémonie préparatoire se déroule [...] hors du village, où le "fiancé" est lavé avec des médicaments protecteurs. C'est seulement après que le nouveau *wara*, appelé "*duma muso*" ("femmes étrangères"), est introduit au village » (Colleyn 2004 : 73).

Bibliographie

- Abram, D. 2013. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.
- Boulez, P. 1977. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Denoël-Gonthier (coll. « Méditations »).
- Bouttiaux, A.-M. 2013. *La Dynamique des masques en Afrique occidentale/Dynamics of Masks in West Africa*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 176).
- Cissé, Y. T. 1993. « Signes graphiques, représentations, concepts et tests relatifs à la personne chez les Malinke et les Bambara ». In *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan, pp. 131-180.
- Colleyn, J.-P. 2004. « L'alliance, le dieu, l'objet ». *L'Homme* 170 : 60-77.

- de Certeau, M. 1980. *L'Invention du quotidien. Arts de faire* (1). Paris : UGE.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- Durand, J.-L. 1994. « Masques et voix ». *Quarto* 54 : 95-107.
- Halloy, A. 2015. « Pierre Smith's Mind Traps : the Origin and Ramifications of Theory ». *Anthropological Theory* 15 (3) : 358-374.
- Jespers, P. 2013. « L'ouverture des yeux au *Komo*, analyse d'un rite d'agrégation dans une confrérie du *Komo* en pays minyanka ». In A.-M. Bouttiaux, *La Dynamique des masques en Afrique occidentale/Dynamics of Masks in West Africa*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 176), pp. 37-66.
- Smith, P. 1979. « Aspects de l'organisation des rites ». In M. Izard & P. Smith, *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*. Paris : Gallimard, pp. 139-170.
- Smith, P. 1984. « Le Mystère et ses masques chez les Bédik ». *L'Homme* XXIV (3-4) : 5-33.

Laughing at Masks: Munyinga and the Art of Eloquence in Southern Kuba Initiation Rituals

*David A. Binkley*¹

The presentation of esoteric lore to novices is an important goal of Southern Kuba men's initiation rituals (Buadi and Nkaan). Kuba elders affirm that acquisition of this knowledge in the form of riddles, proverbs, aphorisms, and long recitations is an essential aspect of the rite. It is regarded as a fundamental prerequisite for adult success which is equated with holding an important title. The paramount importance of this esoteric knowledge for Kuba initiated men may be juxtaposed to the initiation masked figure Munyinga, who represents an assertive warrior but also a clown and a buffoon. Munyinga's antisocial and often foolish behaviour initially appears antithetical to the ultimate goals of Buadi and Nkaan, which emphasize the presentation and acquisition of esoteric lore. Munyinga's exaggerated persona and contradictory behaviour is characteristic of the liminality exhibited during Southern Kuba rites of passage. He is understood as both ludicrous and entertaining by the elders enacting the rite and the novices hoping to gain power and status through it. This paper explores the artifice of this expressive transformation during Southern Kuba initiation rites.²

Southern Kuba Culture and Initiation Rites

In the Kuba area, the designation Kete refers to people of diverse origins.³ Some Kete together with the Cwa form the autochthonous population in the zone of Mweka (the approximate geographical area of the historical Kuba kingdom).⁴ The Bushoong originated in Southern Mongo culture. These proto-Bushoong and other proto-Kuba migrated in slow, successive waves into a sparsely populated region inhabited by Kete and Cwa peoples.⁵ Following migration, a period of political struggle began



FIG. 1. Attaching a hornbill's beak to the head of Munyinga in the forest camp.

Northern Kete, Kambash, Western Kasai Province, DRC.

Photo © David A. Binkley, 1981.

between the immigrant groups for domination and eventually resulted in Bushoong control of the entire region, including Northern Kete and Cwa villages in the south.⁶

Critical to an understanding of Bushoong sovereignty in the Southern Kuba region is the *matoon* village system. In Bushoong oral traditions, the paramount ruler Mboong aLeeng (ca. 1650) is credited with its creation. Two types of *matoon* villages were distinguished by the central administration. The first were villages designated as *bubaang* that were located close to the royal capital of Nsheng. These villages were required to supply food, water, firewood, and palm wine to the royal court on a regular basis and served as the soldiers or porters to the court on demand. Other *matoon* villages were situated at some distance (fifty kilometres or more) from the capital, in most cases bordering on Northern Kete territory to the south of the administrative town of Mweka. Like *bubaang* villages, *matoon* villages in the Southern Kuba region were required to perform more services for the paramount ruler and to pay more tribute than Bushoong villages, designated as free.⁷ It is these communities together with a number of Northern Kete villages which continue to practice men's initiation rites today.⁸

The historical and cultural features of Southern Bushoong *matoon* and Northern Kete communities in the Southern Kuba region can be viewed in a number of ways as parallel expressions.⁹ This refers to village organization and title-holding, the form and content of men's initiation rites and their accompanying complex of masquerade figures. Indeed, the similarities between these two Kuba-affiliated peoples are so striking that I have adopted the term 'Southern Kuba' to refer to both Southern Bushoong *matoon* and Northern Kete villages, which are all located in the southern portion of the Kuba area.¹⁰

Two separate traditions of male initiation rites are practiced in the greater Kuba region. Each tradition has its own particular aesthetic components including masked figures and esoteric lore. A key distinguishing characteristic of initiation rites as practiced by the Southern Kuba is the location where each occurs. Northern Kete and Southern Bushoong initiated men believe that initiation rites, called Buadi and Nkaan respectively, can take place only in the forest and as such look askance at rites held in any other location. In the rest of the Kuba region, initiation rites are held in the village proper, usually in the compound of a recently appointed chief.¹¹

Louka and Men's Initiation

Southern Kuba elders declare similar goals when discussing Buadi and Nkaan. On the last day of Buadi in some Southern Kuba villages, the novices stand in the center of the village enclosed by a hunting net and take an oath. The oath declares:

*'When I was in the forest initiation camp
I didn't stumble over a vine
Now that I'm in the village
How can I stumble?'¹²*

The expression 'I didn't stumble over a vine' refers to the guarding of initiation secrets. In the oath, forest vines (*nnaam*) are a metaphor for the body of esoteric lore presented to the novices (*mubendi* [s.]; *babendi* [pl.]). Initiation lore ranges from songs, riddles, short verbal exchanges, and secret terms for initiation related objects to long recitations accompanied by the shaking of a special rattle (*nsaka*). The lore also includes knowledge of the raw materials and techniques necessary to fabricate Buadi paraphernalia, including costumes and masks. Indeed, the lore's power and influence is believed so extensive and wide-reaching in scope that the metaphor of forest vines truly befits Southern Kuba modes of thought. Entangled forest vines, which extend from the tree tops and seem to disappear from view in the dense undergrowth on the forest floor, appear to have no beginning and no end. Like the layering of forest vines, initiation esoterica are intertwined together, one within the other, in such a manner that they seem impenetrable and all-encompassing to Kuba initiated men (*kilombush* [s.]; *bilombush* [pl.]).

An initiated man with the ability to express himself is respected in Southern Kuba culture. In Southern Bushoong villages, such an individual is called '*mashoka ma ikuona*', equating him with the base or root of the banana plant from which all growth occurs.¹³ It is not uncommon to see a banana palm with five or more trunks (pseudostems) as each bears a stalk of bananas. When the bananas from one pseudostem are harvested, another is generated. In this case the *mashoka ma ikuyona* becomes an expression for a man who is never at a loss for words. The terms utilized to characterize such an individual in Northern Kete culture are '*cimbidi*' and '*lubambu*'.

A Southern Bushoong expression often employed to describe a man who eloquently expresses himself whenever the occasion demands is one who has *louka*. During an extended interview with the author, a Bushoong *kilombush* intertwined his forearms and wrists to illustrate the proverbial phrase 'Rain gives birth to vines [...]'. The understood conclusion to this phrase was '[...] just as *louka* (the ability to speak well) gives birth to many expressions.' The *kilombush* was asserting that just as the institution of men's initiation generates an immense variety of specialized lore and expressions, a novice undergoing the rite begins to acquire through the Buadi experience a body of esoteric knowledge that can be employed throughout his lifetime to his own advantage.

Initiated men firmly attest that this prowess begins during the experience of initiation itself. The ability to acquire and then present verbal lore during initiation is an important tool in the acquisition of *louka*. A man with *louka* is considered a formidable opponent: one who can defend himself, his lineage, clan, or village against any verbal attack. One Bushoong expression even declares: 'A man with *louka* is a ruler or king of power'.

In Southern Kuba culture, success is equated with attaining an important titled position. A few lines excerpted from the most secret of all Buadi esoteric lore collected in 1981, the long recitation accompanied by the shaking of the initiation rattle, clearly states the importance and seriousness of acquiring *louka*:

*'Before solving any problem
A man must possess louka.
To be able to control a village council meeting
A man must possess louka.
To counter trouble coming from any direction
A man must have louka.'*¹⁴

The successful acquisition of this lore and its presentation on prescribed occasions forms an essential ingredient of prestige and status enhancement during Buadi and throughout a man's lifetime. A Northern Kete informant explained that this type of man is someone 'Who has ears. First and foremost he listens, he observes, he understands.'

Munyinga – The Creation of a Buffoon

Clearly juxtaposed to the expressed values of Buadi which emphasize maturity, insightful leadership, and persuasive discourse is the outrageous persona of Munyinga, the principal ephemeral masked figure who performs at all stages of the rite (FIGS 2, 4 & 5). The masked figure is called 'Minyiing' among the Southern Bushoong (FIG. 3). At the outset of initiation, when the novices are presented a variety of esoteric lore, they observe the construction of several raffia masks including the initiation masked figure Munyinga.¹⁵ The head of Munyinga was fabricated from a rectangle of raffia cloth, rolled into the form of a cylinder, and sewn together. Onto this raffia head, protruding basketry eyes and a nose made from the upper mandible of a hornbill's beak were attached (FIG. 1). The top of the head terminated in a small woven mat which covered the attachment of a number of large feathers. Munyinga's skirt was made from the same raw materials and in a similar style to the costumes worn by the *babendi*.¹⁶ Like the novices themselves, Munyinga is characterized in initiation songs and other esoteric lore as a creature of the forest, projecting the aura of the forest domain as opposed to the civilized village.

The persona of the raffia masked figure Munyinga was a complex transformation representing both a bellicose warrior and a fool. Several of the mask's costume details were identical to those worn by Kuba warriors.¹⁷ These included the use of several types of feathers in his headdress. The Munyinga mask may also display the distinctive raffia hat with four large tufts worn by Kuba warriors throughout the region.¹⁸ A prominent feature of the mask was the hornbill's beak which served as a nose. Informants described the beak of the hornbill as entirely appropriate because, like the hornbill and Kuba warriors, Munyinga was both aggressive and noisy.

The representation of Munyinga as a powerful warrior was heightened by the bundle of palm mid-ribs (*lukombo*) the masked personage carried in his hand. These closely resemble the implement carried by Kuba warriors who, dressed in full regalia, execute the edicts of the village council including the collection of fines.¹⁹ Whenever Munyinga performed, he repeatedly struck himself across the chest with his *lukombo*; a gesture entirely uncharacteristic of a warrior (FIG. 4). This gesture was often interpreted as Munyinga's attempt to whisk away flies, reinforcing the interpretation of the forest camp as a place of both filth and decay.



FIG. 2. Munyinga in forest initiation camp.

Northern Kete, Kambash, Western Kasai Province, DRC.

Photo © David A. Binkley, 1981.



FIG. 3. Raffia mask (*Minyiing*) surrounded by boys.

Southern Bushoong, Mapey, Western Kasai Province, DRC.

Photo Jan Vansina, 1953 © Africa Focus, University of Wisconsin Digital Collections. African Studies Program, University of Wisconsin-Madison.

These notions are explicitly described in initiation songs, proverbs, and prohibitions. The gesture was also interpreted as indicative of Munyinga's anger. Other idiosyncratic features of the mask suggested anger as well. Munyinga's projecting basketry eyes are painted red in color and, according to *bilombush*, purposely communicated Munyinga's unsettled disposition (FIG. 2). This eye color was variously explained as characteristic of Munyinga's anger, his fearless warrior-like status, or even a barometer of his alcohol or cannabis consumption. These responses all suggest that his temperament ran at a high emotional pitch: one which was impulsive and possibly uncontrollable.

Munyinga's rebellious disposition was reinforced by some informants who described him as a thief both capable and quite willing to take anything (including peanuts, manioc, or palm wine) that was needed by the *babendi* in the forest camp. One informant told the author 'no one can refuse Munyinga's demands.' This interpretation accords well with the ritually liminal behaviour displayed by novices and the masked figures during Buadi. While peace must be maintained among individuals in the camp, collectively, the novices, under the direction of the *babendi* who held titles, were given free rein to steal anything. This was especially true of meat from traps and palm wine, which was regularly taken by several *babendi* who went on evening forays with empty containers. These prerogatives were firmly defended by initiation tradition as it was a major offense exacting a large fine if anyone accused the *babendi* of any transgressions.

Dramatically juxtaposed to Munyinga's costuming as a powerful warrior is his characterization as a buffoon, and a fool, whose behaviour appears dramatically opposed to the declared goals of Buadi: to instill in the *babendi* pride and solidarity and a calm, measured, and introspective nature which prepares them to be successful *bilombush* who will one day hold senior titled positions.²⁰ Among the defining characteristic of Munyinga's foolhardy persona is his distinctive voice as he speaks incessantly in a rapid sing-song falsetto voice. His rambling discourse, which never seems to tire, strays in all directions – from the comic, to the ribald, and the obscene. All social situations and verbal genres are open to Munyinga's mockery; a Christian hymn sung one moment may be immediately followed by obscenities. An epithet often employed in reference to Munyinga is *biombombe* which is voiced in the lyric of a Buadi song: '*Munyinga biombombe. You don't know how to relate to people.*' The term *biombombe* describes an individual like Munyinga who will say literally anything that comes into his head without first thinking of the consequences – expressions which are often, if not always, rude and insulting. Munyinga's characteristic lack of restraint in his discourse is expressed in a phrase from another initiation song: '*Munyinga speaks from his buttocks.*'²¹

Laughing at Masks

The voice of Munyinga distinguishes this masked figure from virtually all other Kuba masked figures. In this regard, most Kuba masked figures represent powerful and important personages including titled chiefs, warriors, or nature spirits but rarely clowns or fools. Munyinga's discourse was displayed before the novices, initiated men, and young uninitiated boys who followed the mask whenever he entered the village. Munyinga provoked hilarity whenever he performed among the *babendi* and initiated men alike. He was also very popular among younger boys who were not old enough to participate in Buadi but who waited patiently at the edge of the village to surround Munyinga and sing his praises. His clown-like persona and incessant prattle suggested to many elders the behaviour of an untutored novice or uninitiated individual (*mushindu*), who is often quick to anger and who will not hesitate to divulge whatever is on his mind regardless of the consequences for himself or others. Munyinga's behaviour was considered to be the antithesis of a properly initiated man (*kilombush*), who is calm and measured in his deportment and keeps his true intentions to himself even in the heat of anger.

Dressed as a warrior who should command authority and respect, Munyinga's bizarre and foolish behaviour suggests that the mask expresses the transitory and liminal nature of the rite as Munyinga turns the normal expected rules of civility and discretion on its head. In this regard, Munyinga may be viewed as an example of irony that plays the clown or fool before the *babendi* but suggests the opposite – a properly initiated man.

However, I suggest that Munyinga expresses something more fundamental to those participating in Buadi. In discussing liminal or transitional phases during rites of passage, Victor Turner (1967: 94), following Van Gennep, has shown that '*rites de passage*' are characterized by three distinct phases: 'separation, margin (or *limen*), and aggregation,' each phase marked by various forms of symbolic behaviour. Of primary concern here is the margin or liminal phase, where the state of the novice is ambiguous as he 'passes through a realm that has few or none of the attributes of the past or coming state.'²² Some of the heightened symbolism noted by Turner is certainly characteristic of Southern Kuba initiation rites. This includes the emphatic demarcation of initiation-related space separating the forest camp from the civilized community, protecting

women and girls from the potential harm caused by the *babendi* during the initiation sequence. It is also rife in the lyrics of initiation songs and other related esoterica that portray the novices as wild animals, insects, or decaying creatures and the forest initiation camp as a graveyard.

Nevertheless, some aspects of Turner's discussion of the liminal period are certainly not characteristic of Southern Kuba initiation rites, for example when Turner (1967: 100) characterizes the liminal group (of novices or neophytes) as 'a community [...] of comrades and *not a structure of hierarchically arrayed positions*' (my emphasis) or when he (1967: 98-9) concludes that neophytes in rites of passage 'have *no status, property, insignia, secular clothing, rank*, kinship position, nothing to demarcate them structurally from their fellows' (my emphasis). Elsewhere, Turner (1967: 100) notes that 'complete obedience characterizes the relationship of neophyte to elder, complete equality usually characterizes the relationship of the neophyte to neophyte, where the rites are collective.'

In the case of the Southern Kuba, the forest initiation camp was only in part governed by certain key village-based elders. More importantly, it was also governed by four *babendi* who held senior titled positions during the entire initiation sequence of activities.²³ These *babendi* wielded real authority over lower-ranked titled and non-titled novices alike in the day-to-day governance of camp activities.²⁴ They supervised the collection of raw materials for the creation of costumes and masked figures, and led the evening meetings attended by all the novices. Order was maintained through a system of sanctions including fines and, on occasion, punishment. A number of perks were enjoyed by those holding a title. Titled *babendi* shared in the fines levied against both the novices and village residents who broke Buadi prohibitions. They also performed virtually no physical labour such as gathering and cutting firewood or collecting raw materials for costumes and masquerade figures. Titled *babendi* also shared significantly warmer sleeping accommodations in the forest camp than non-titled *babendi* and relished the conspicuous emblems associated with their elevated status which formed a distinctive part of their costumes.

The relationship between the titled *babendi* and the elders or instructors who routinely supervised camp activities was not, however, always harmonious. During Buadi, discord arose between the authority of the elders in their role as instructors and the authority of the novices



FIG. 4. Muningya performing during first public dance with the novices in the village. Northern Kete, Kambash, Western Kasai Province, DRC. Photo © David A. Binkley, 1981.

who held titled positions. Friction was especially apparent between elders and titled *babendi* with respects to the distribution of fines levied against those breaking initiation rules, especially village residents who were fined. Tensions also arose when esoteric lore was presented by the instructors to the *babendi* when they visited the camp to bring the morning and evening meals to the novices. As noted earlier, the status of an initiated man was tied to his ability to present esoteric lore when the occasion demanded. It was during the long recitations accompanied by the initiation rattle that the most critical comments evaluating the merits of the presentations were made by the novices themselves. If an elder diminished the cadence and speed at which he began his recitation, repeated himself, forgot his lines, or stammered in his recitation he was jeered by the *babendi*. When this occurred the individual would often hurry to complete the recitation and simply walk away. If the taunts and the heckling were particularly harsh, he would simply stop the recitation, place the rattle on the ground, and quickly leave the camp. Later in the evening, when all initiated men had returned to the village and the *babendi* were alone in the camp, they would invariably ridicule (through mimicry) any errors made by *bilombush*

that day. Interestingly, the *babendi* would never ridicule failed attempts on the part of a novice no matter how poorly he may have performed.

This 'inversion of identities' during Buadi, when novices ridicule their instructors and Munyinga, questions the very efficacy of the rite, recalls the paradox of behaviour expressed during *naven* in Iatmul culture of Papua New Guinea. *Naven* is Iatmul ceremonial behaviour, described by the anthropologist Gregory Bateson, that celebrates the achievements of a sister's child (in particular a sister's son) by her brother, when the child 'performs a standard cultural act, especially for the first time' (Handelman 1979: 180).²⁵ Bateson characterized *naven* as a paradox because it flies in the face of normative Iatmul male ethos that stresses 'pride, anger, and scorn in their interaction with one another, and they express contempt for the ethos of female [...] The female ethos, by contrast, emphasizes more quiet, gentle, and complaisant behaviour; and the women cooperate well together in comparison to the rivalrous behaviour of the men in concert' (Handelman 1979: 178). In contrast, the mother's brother's 'response [the essence of *naven*] to such outstanding or conspicuous acts on the part of his [...] [sister's child] [...] is self-mocking, self-denigrating, and self-ridiculing; in short, as Bateson explains, it is a "caricature" of Iatmul male sentiments of shame, submission and subordination' (Handelman 1979: 180). Bateson further characterizes the mother's brother as a 'figure of fun', or a 'buffoon', and his behaviour as 'burlesque', or as 'comical' while Don Handelman describes *naven* behaviour as 'play' (Handelman 1979: 181, 187-189).²⁶

During the liminal or transition phase of rituals, Handelman (1977: 187) notes 'there is a general withdrawal from regular modes of social action. In other words, liminality is marked by a reduction of social types and by an introduction of symbolic types.' The meta-message communicated by *naven* behaviour is that, unlike everyday male ethos with its 'continual emphasis of self-assertion', this 'inversion of identities' is play (Handelman 1979: 180). Play, like ritual, is framed behaviour that makes use of artifice and symbolization in the creation of 'symbolic types' which replace what are described as 'social types' found in ordinary life (Handelman 1977: 187).²⁷ Symbolic types in both play and ritual communicate meta-messages within the frame which comment on the social order. However there are differences in the messages communicated during play and ritual. Handelman (1977: 189) notes that 'play doubts the social order while ritual integrates it.' He (1977: 189) further notes that the creation of 'symbolic



FIG. 5. Munyinga dancing with newly initiated youth and initiated men at the close of *Buadi*.

Northern Kete, Kambash, Western Kasai Province, DRC.
Photo © David A. Binkley, 1981.

types' within the frame of play gives it a 'plastic' freedom not found in the frame of ritual. Since play is fraught with the potential for randomized creativity, it can be defined by both the performer and spectator alike as 'unserious', 'untrue', 'pretend', 'make-believe', [and] 'unreal'.

For the same reason that *naven* behaviour is considered ludic for latmul men, Munyinga's persona is considered playful by Southern Kuba elders and instructors. latmul men understand that their self-deprecating behaviour in response to the assertive behaviour of their sister's child is play. In contrast, as self-assertive behaviour on their part would be completely inappropriate, the potential for misunderstanding is reduced. Munyinga's laughable behaviour, like the behaviour of a mother's brother during *naven*, is created and performed in a similar environment fraught with potential conflicts of authority and interests. The artifice of Munyinga is not only a product of the liminal phase of a rite of passage, but also a mediator between the expressed authority of the elders as instructors and the authority of the *babendi* as both novices and titleholders who wish to gain power and status through the rite.

During Buadi, Munyinga is usually performed by a novice and, as such, expresses in part the values of the *babendi*. Although the novices are confined to the forest camp and bound by Buadi rules of proper conduct, on occasion they don raffia masks and leave the forest camp to play the part of a clown and fool. While Munyinga is a primary symbol of the initiatory process replete with his raffia and leaf emblems, the masked figure is also a representation of defiance. In this regard, Munyinga can be thought of as not only liminal but ludic. Munyinga's role as mediator appears to be in marked contrast to the initiation process, where the appropriate presentation of secret lore forms an essential ingredient of prestige and status enhancement for initiated men. The mask by no means resolves the conflicts between the elders as instructors and the titled novices, who each exercise various forms of leadership and authority in the forest camp. However, the mask does broach the subject of youth exercising authority over elders in a non-threatening and playful manner as it also reflects upon the liminal period and the conflicts inherent in the maturation process. These messages are more easily transmitted through play than through ritual.

As a symbolic type, Munyinga subverts the authority of the elders over the novices as well as the expressed goals of Buadi with its emphasis on the acquisition and presentation of esoteric lore. In addition, Munyinga may also help to reconcile or alleviate some of the stress and seriousness of the forest camp, allowing for tension release and satire. While the social order can be doubted when Munyinga enacts his outrageous behaviour, his liminal persona is not thought of as a challenge to the order – instead it is understood or read as play. Reading Munyinga as ludic enriches the meaning of the mask within the context of Southern Kuba rites of passage. It may also suggest how other stylistically similar raffia masks, which have been documented among various Central African peoples, may be interpreted within the context of male initiation rites.²⁸

Notes

- ¹ David A. Binkley Ph.D. has conducted three years of field research on Kuba masquerade related to initiation and funeral rites in the Democratic Republic of the Congo. He received a doctoral degree with a major in African art history from Indiana University. Binkley was curator of the Arts of Africa, Oceania, and the Americas for Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, and Research Associate Professor at the University of Missouri, Kansas City. He was also Chief Curator and Senior Curator for Research and Interpretation, National Museum of African Art, Smithsonian Institution.
- ² This paper stems from my own initiation experience during the dry season July-August 1981 in the Northern Kete community of Kambash with twenty-four other novices including Bushabu Lukuni, a Southern Bushoong young man, who was an invaluable research assistant. Comparative research was also completed in other Northern Kete, Southern Bushoong, Bulaang, and Cwa communities during 1981-1982 and 1989. The research was supported by grants from the Institute of International Education-Fulbright-Hays, the Samuel H. Kress Foundation, and the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- ³ See Vansina (1978: 3-7) for a discussion of the various peoples included under the designation Kuba.
- ⁴ See Vansina (1963: 176-193). Also see Binkley 1987b: 7-9.
- ⁵ Proto-Kuba is a term employed by Vansina (1978) to refer to 'Kuba' peoples before they migrated from the Southern Mongo region to their present location south of the Sankuru River and developed their distinctive culture.
- ⁶ See Vansina (1978: 123-126, 160-165, 172-173).
- ⁷ Vansina (1964: 142; 1978: 139-141, 166)
- ⁸ It seems that boys and young men from Southern Bushoong *matoon* communities were initiated at the capital with a son of the *nyim* as the head of the group. However, these rites were abandoned in the late nineteenth century and were never reinstated. See Vansina (1955: 138; 1978: 181; 2010: 237-238).
- ⁹ See Binkley (1987b). A comparative study of Southern Bushoong and Northern Kete initiation rites and masking traditions clearly suggests that the structure and aesthetic forms of Southern Bushoong initiation rites are of Northern Kete origin. This includes most mask types, songs, other esoteric knowledge and related features such as the initiation wall which may be erected during the rite. Initiation rites together with many of its artistic forms may have predated the arrival of the proto-Kuba (including the proto-Bushoong) into a region occupied by Kete and Cwa peoples.
- ¹⁰ Binkley (1987a: 77; 1987b: 20).
- ¹¹ Binkley & Darish (2010: 38); Binkley (1987b: 26-27).
- ¹² This oath was taken in the Southern Bushoong village of Bongam (ca. 1976).
- ¹³ Binkley 1987b: 111-112. Banana palms develop and grow from underground rhizomes that generate pseudostems. The pseudostem which resembles a trunk bears the fruit.
- ¹⁴ Oath collected in the forest initiation camp of Kabao, July, 1981.
- ¹⁵ The name of the male raffia initiation mask during Southern Bushoong Nkaan is Minyiing. Several other raffia masks

are produced during the early stages of initiation – most notably several examples of the female raffia masked figure Kamakengu, that are described as the wives of Munyinga. The Southern Kuba differentiate between raffia masks and wooden masks. Wooden initiation masks appear only at the closing celebration and symbolize in part the technical and aesthetic transformation that takes place with the presentation of esoteric lore, moving from the ephemeral as suggested by the production of raffia masks to the permanent in the form of prestigious wooden masks.

¹⁶ The costume for Munyinga like that of the novices is made from a specific form of raffia (*makadi*) that grows wild near water sources in the forest (Binkley 1987b: 57-58; Darish 1990: 180-84). Large green leaves were also attached to the raffia skirt identifying Munyinga as belonging to the initiation group in the forest.

¹⁷ See Vansina (1978: 143-145) for warrior titles in general. Individuals holding ranked warrior titles are also members of village councils and are responsible for the collection of fines. Warrior titles include the *diyulu* and his subordinate *shesh*. Comparable titles in Bushoong are *iyol* and *shesh*.

¹⁸ See Darish & Binkley (1995: 165, figs. 9.8, 9.9)

¹⁹ See Binkley (2012: 14, fig. 12).

²⁰ Orrin Klapp (1949: 161) describes how the fool 'is at the nadir of the value system of the group. He is most lacking in honor and the recipient of all indignities [...] nothing serious is demanded of him [...] and nobody wants to follow him. His sole privilege is his "license."' Richard Grathoff (1970: 123), quoting

Orrin Klapp (1949: 157), notes that in social situations, 'the creation of a fool is accomplished by ascribing characteristics of the fool to a person through situations which "make a fool!": See also Handelman (1981: 322-334) and Apte (1985: 226-230).

²¹ Song lyric collected in 1981. The ribald discourse was rarely evident in the presence of women.

²² See also Turner (1969: 94-96).

²³ Initiation occurs infrequently in the Southern Kuba region; usually every 15-20 years or even longer intervals in villages which hold the rite. It is not uncommon to find novices twenty years of age or older undergoing initiation at the same time as novices who are much younger in age.

²⁴ Ten novices held titles out of a total of twenty-five *babendi* who participated in Buadi at Kambash in 1981. This hierarchy of titled *babendi* mirrored some of the senior titles held by elders on the community council (*kibanza*).

²⁵ Handelman (1979) references Bateson (1958).

²⁶ Handelman (1979: 179-80) characterizes the relationship between a sister's child and her brother during *naven* as an 'artifice' and 'mask like.'

²⁷ See also Grathoff (1970: 111-138) for discussion of symbolic types.

²⁸ Stylistically similar masks are discussed in Binkley, *A View From the Forest: Southern Kuba Initiation Rituals and Masks* (forthcoming).

References

- Apte, M.L. 1985. *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Bateson, G. 1958. *Naven, a Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*. Stanford: Stanford University Press.
- Binkley, D.A. 1987a. 'Avatar of Power: Southern Kuba Masquerade Figures in a Funerary Context'. *Africa Journal of the International African Institute* 57 (1): 75-97.
- Binkley, D.A. 1987b. 'A View from the Forest: The Power of Southern Kuba Initiation Masks'. PhD dissertation. Indiana University, Bloomington.
- Binkley, D.A. 1990. 'Masks, Gender & Space in Southern Kuba Initiation Rituals'. In Christopher D. Roy (ed.). *Iowa Studies in African Art*. (3): *Art and Initiation in Zaire*. University of Iowa, pp. 157-176.
- Binkley, D.A. 1996. 'Bounce the Baby: Masks, Fertility and the Authority of Esoteric Knowledge in Northern Kete Initiation Rituals'. *Elvehjem Museum of Art Bulletin*, pp. 45-56.
- Binkley, D.A. 2006. 'From Grasshoppers to Babende: The Socialization of Northern Kete Boys to Masquerade'. In S. Ottenberg & D.A. Binkley (eds). *Playful Performers: African Children's Masquerades*. Edison: Transaction Publishers, pp. 105-115.
- Binkley, D.A. 2010. 'Southern Kuba Initiation Rites: The Ephemeral Face of Power and Secrecy'. *African Arts* 43 (1): 44-59.
- Binkley, D.A. 2012. 'Marking the King's Passage Ivory and Display Among the Kuba'. In M.L. Felix (ed.). *White Gold, Black Hands*. Vol. 4: *Ivory Sculpture in Congo*. Qiqihar/Heilungkiang: Gemini Sun, pp. 10-61.
- Binkley, D.A. & Darish, P. 2010. *Kuba: Visions of Africa Series*. Milan: 5 Continents.
- Darish, P. & Binkley, D.A. 1995. 'Headdresses and Titleholding Among the Kuba'. In M.J. Arnoldi & C.M. Kreamer (eds). *Crowning Achievements: African Arts of Dressing the Head*. Los Angeles : Fowler Museum of Cultural History/University of California, pp. 158-169, 182-183.
- Darish, P.J. 1990. 'Dressing for Success: Ritual Occasions for Ceremonial Raffia Dress among the Kuba of south-central Zaire'. *Iowa Studies in African Art* (3): 179-191.
- Grathoff, R.H. 1970. *The Structure of Social Inconsistencies: A contribution to a unified theory of Play, Game and Social Action*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Handelman, D. 1977. 'Play and Ritual: Complementary Frames of Meta-Communication'. In A.J. Chapman & H.C. Foot (eds). *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford/New York: Pergamon Press, pp. 185-192.
- Handelman, D. 1979. 'Is Naven Ludic: Paradox and the Communication of Identity'. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice* (1): 177-191.
- Handelman, D. 1981. 'The Ritual-Clown: Attributes and Affinities'. *Anthropos. International Review of Ethnology and Linguistics* 76 (3-4): 321-370.
- Klapp, O.E. 1949. 'The Fool as a Social Type'. *American Journal of Sociology* 55: 157-162.
- Turner, V. 1967. 'Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage'. In *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 93-111.
- Turner, V. 1977. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- van Gennep, A. 1960. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vansina, J. 1955. 'Initiation rituals of the Bushoong'. *Africa* 25: 138-153.

- Vansina, J. 1963. *Geschiedenis van de Kuba van ongeveer 1500 tot 1904*. Tervuren: RMCA.
- Vansina, J. 1964. *Le royaume Kuba*. Tervuren: RMCA.
- Vansina, J. 1978. *The Children of Woot: A History of the Kuba Peoples*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Vansina, J. 2010. *Being Colonized: The Kuba Experience in Rural Congo, 1880-1960*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Why the Hero Lost his Teeth: Reflections on the Great Luba Helmet Mask

*Allen F. Roberts*¹

From summer 2013 through spring 2014, an exhibition entitled 'Shaping Power: Luba Masterworks from the Royal Museum for Central Africa' was co-curated by Anne-Marie Bouttiaux and Mary Nooter Roberts to inaugurate a new African Gallery at the Los Angeles County Museum of Art.² The works were stunning in LACMA's new space, as was the premise of the exhibition, as drawn from M.N. Roberts' doctoral research among Luba, that through their own efficacies and associations, these objects actively shaped the power of Luba kings and royal persons rather than simply reflecting their status or political aspirations.³

The famous Luba helmet mask was among the objects displayed in 'Shaping Power,' presented so that it could be scrutinized in the round.⁴ The astonishing sculpture surely must have captivated those Luba privileged to perform, observe, or otherwise know of its existence, as it has non-Luba audiences since it was seized in 1896 by Oscar Michaux, an officer of the Congo Free State. Recent research has updated our understanding of how and where the mask was obtained and came to RMCA collections; but, sadly, no late-19th-century Luba exegeses are known to exist that might explain the mask's iconography, agencies, or how, why, by whom, and when the mask was danced.⁵ One is left to create an archaeology of knowledge from fragmentary historical and ethnographic materials.

The most obvious question that arises is who – and/or what – the mask may have portrayed for its primary audiences. A first-order hypothesis is that the Luba culture hero Mbidi Kiluwe is so presented, and that the mask's performances followed choreographies inspired by the epic tale of how Mbidi introduced political aesthetics to those who would become known as Luba. The most probable context would have been during activities of the Mbudye Society through which such



FIG. 1. Helmet Mask, Luba people of the Democratic Republic of the Congo.

Collected in the Katangan village of Luulu by Congo Free State officer Oscar Michaux, 1896. Wood (*Ricinodendron rautanenii*). 39 cm. EO.0.0.23470, collection RMCA Tervuren.

Photo R. Asselberghs © RMCA Tervuren.

This majestic mask is among the most celebrated works of all African sculpture, and was most likely performed during community rituals of Mbudyé, a Luba initiation society that is still given to enunciating ethnic, clan, and lineage histories in our days. Clearly visible are modifications to upper and lower incisors that are the subject of the present chapter.

histories are remembered, debated, and danced to our very days.⁶ That said, however, an understanding of local epistemologies suggests that even if the mask could 'be' Mbidi Kiluwe, it undoubtedly referred to other roles and relationships as well.⁷

This latter point informs consideration of the establishment of Luba royal being and bearing as reflected in the helmet mask. As the story goes, Nkongolo Mwamba was the first Luba king, but a drunken sot given to all manner of debauchery and deceit. He remains an avatar of excess and is a member of a central African mythical genre of immense serpents that breathe forth the rainbow. These are solar beings associated with the dry season, desiccation, sterility, and violent transformation as symbolized by the colour red.⁸

A quiet, self-possessed, handsome man with glowing black skin named Mbidi Kiluwe came from the east and encountered Nkongolo at his heartland kingdom in the region of the Lualaba lakes. Mbidi Kiluwe is a member of a lunar genre sharing variants of the root – *luwe* in their names. All are calm, cool, refined heroes associated with rain, fertility, and arcana symbolized by the colour black. Mbidi Kiluwe's genre of mythical protagonists are often divided down the body midline, and if so are represented as half-human, half-beeswax. As such, Mbidi and his fellows personify dichotomous representation, paradox, and indeterminacy. Given their contrastive characteristics as detailed in narrative and dance, conflict between Mbidi and Nkongolo was – and is – inevitable.⁹

Mbidi had relations with Nkongolo's sister, and a son named Kalala Ilunga was born. Kalala eventually decapitated his evil uncle and became the model of and for royal bearing, yet, as outlined by the great Luba scholar V.Y. Mudimbe, Kalala possessed the 'conflictual inheritances' of *bufumu* as the indigenous social order of Nkongolo Mwamba, and *bulopwe*, the sacred royalty introduced by Mbidi Kiluwe. As such, Kalala's body presents 'a principle of questioning', Mudimbe asserts, for these tensions are 'rearticulated and recomposed' from generation to generation, 'realizing and assuming [...] the opposing expectations of each social formation.' The body of the king, then, presents a third, mediating category.¹⁰

Mudimbe's wisdom exemplifies an observation by Emile Durkheim made a century ago that in mythologies, 'we are continually coming upon beings which have the most contradictory attributes simultaneously, who are at the same time one and many, material and spiritual, who can divide

themselves up indefinitely without losing anything of their constitution; in mythology it is an axiom that the part is worth the whole.' Indeed, like Fang people of Gabon as described by James Fernandez, Luba 'not only live easily with contradictions, they cannot live without them.'¹¹

The nature and symbolic purposes of the helmet mask's anthropomorphic and zoomorphic features have long been debated as well as the characters and qualities the mask may portray. For example, the coiffure echoes fashions seen in other Luba sculpture as well as a few late-19th-century photographs and drawings depicting Luba and related people. To what animal do the 'horns' of the hairdo allude – to a ram perhaps? Hardy fat-tailed sheep were introduced to central Africa from the Indian Ocean littoral sufficiently early that Luba cosmology includes them, with thunder said by some to be produced by celestial rams butting their heads together. Or might the corniform reference be to a buffalo, since these large bovines were once plentiful throughout the savannahs and light forests of the Congo? Association of a glossy black male buffalo and the Luba culture hero, Mbidi Kiluwe, makes such an allusion probable.¹²

To argue that one can discover the 'right' answer to such questions is to miss the point of local epistemologies, narrative idioms, and other expressive modes that encourage just such debate; and positivist perspectives further defy a sense of symbols as multi-referential. In other words, one can propose that the horns of the mask are a ram's *and* a buffalo's. Local people delight in just such banter, and other animals may be in the mix as well.¹³

These are points to which we shall return as we consider a detail that seems to have eluded scholarly attention: the mask's unusually sharpened upper incisors and absent lower ones. Why has the hero lost his teeth, and what can so seemingly insignificant a sculptural motif suggest to us of earlier Luba society and the deliberate ambiguities of rule dramatized by the famous helmet mask as it was performed? In Luc de Heusch's *The Drunken King, or, The Origin of the State*, readers are invited 'to take the marvelous seriously.' So we shall, further recalling Durkheim's sympathetic assertion that 'all myths... have been believed' and so are true for believers.¹⁴

Taking the Marvelous Seriously

In discussing versions of the Luba Epic as recorded in the late 19th and early 20th centuries, de Heusch notes a curious attribute of the culture

hero, Mbidi Kiluwe: his upper incisors were filed to sharp points, while his lower ones – in some accounts the middle two, in others all four – had been removed altogether. A praise name for Mbidi is Kakenda, and the same word may refer to teeth sharpened to ‘veritable needle points.’ Upper incisors of early-20th-century Luba men and women were still ‘beveled’ in this way. Lower incisors were chipped or broken off, and when women who had undergone the process smiled, one knew they were ‘complete’, while those who refused the operation were scorned through sexual innuendo. In the 1980s, heartland Luba remembered this dental modification to be emulation of Mbidi Kiluwe.¹⁵

When he first met Mbidi, Nkongolo was surprised to discover that his guest always ate privately and never caroused with his men as Nkongolo did. Nkongolo also wondered why Mbidi was so solemn, but when he inquired, Mbidi laughed at his effrontery, revealing the oddities of his front teeth as he did. In turn, Nkongolo found this feature of Mbidi’s physiognomy hilarious. Nkongolo’s insulting behavior enraged Mbidi, and he stormed from Nkongolo’s kingdom, never to return.¹⁶

De Heusch suggests that Nkongolo was immoderately ‘open’, literally in his guffaws but figuratively in his lack of the ‘closed’ refinement demonstrated by Mbidi. Nkongolo’s gaping mouth had indecent overtones, de Heusch further opines, ‘focusing as it does on a critical point of articulation between natural and cultural orders.’ In contrast, Mbidi’s reserved behavior has become the model for royal comportment through the ages – witness the prohibitions concerning eating observed by the Luba king of the late 1980s.¹⁷

Mbidi’s teeth were altered in pursuit of cultural *perfection*, since such practices are meant to improve the communicative, ‘questioning’ potential of the body. But why *teeth*, and why *these*? What resonance might dental modifications have had with the ‘social dramas’ of Luba lives in earlier times? If symbols are multireferential, as Victor Turner theorized, then it is likely that the perfection of Mbidi’s teeth referred to several conceptual and experiential fields at once. Luba have not modified their teeth in these ways for several generations now, and even the wisest interlocutors in the late 1980s were hard-pressed to detail why this was done in the past. Nonetheless, ethnography among and archival research about heartland Luba and those to the east, whence Mbidi Kiluwe is said to have hailed, permit reflections on such matters.¹⁸



FIG. 2. Detail of the Luba helmet mask (fig. 1).

Photo © M.N. Roberts 2014, with permission.

The great Luba helmet mask was a central feature of 'Shaping Power: Luba Masterworks from the Royal Museum for Central Africa', an exhibition at the African Gallery of the Los Angeles County Museum of Art (summer 2013 to spring 2014) that was co-curated by Drs. Anne-Marie Bouttiaux and Mary Nooter Roberts. Despite odd reflections in the plexi-glass vitrine, modifications to the mask's upper and lower incisors are clearly seen between lips that are purposefully parted so as to make this culturally significant feature evident.

An Ethnographic Riff

For nearly all human beings, the two central lower incisors emerge as a baby's first teeth, usually from four to seven months after birth. Again, for the vast majority, upper incisors come in six to eight months later.¹⁹ Once in a great while, though, the order is reversed. Such subversion of expectation is extremely unsettling to Luba, who consider these toddlers 'children of misfortune' whom they allegedly drowned in the past.²⁰ Tabwa call them '*vinkula*' (*kinkula*, singular). I asked Nzwiba, one of my closest research colleagues, to explain what this term might mean²¹:

'When a person has teeth that sprout (*kuota*) on top, he will be feared in town.²² People will know he is a great one (*mkubwa*), and if he is in town and you become ill, you must send him to a crossroads and tell him: "You! Stop taking away the strength of your friends. You! You are like a great chief, so, now, let everyone in town remain well!"

Now, this idea cannot be easily grasped. And that woman who gives birth to such a child, it will not be many people who like her. They will fear her, it is a bad sign (*mukosi*) that has come to this woman. Years ago, the mothers of *vinkula* would be chased from the village, or they would secretly drown their children. Nowadays they try to find medicines to make the top teeth stay behind [so that bottom ones 'sprout' first]. If they fail, the *kinkula* will begin to wrong people (*kukosanika*). Now someone gets such-and-such an illness, there is a bad wind (*pepo*) in town and it is the *kinkula* who has given it this strength. If that *pepo* comes and wants to get stronger, we must weaken the *kinkula* because his strength and the *pepo's* strength are joined.²³ If the *pepo* comes and a person coughs twice and dies, and another person coughs twice and dies, well, now they remember that there is that child of so-and-so who sprouted his top teeth first, he is a *kinkula*, and now, if he enters that *pepo*, many will die. So they carry the *kinkula* to a crossroads and say: "You have your *pepo*, it is killing people randomly (*hovyoy*), so prevent it from killing more people!" Then everyone gets a stick and beats him, every person does this.

Now the *kinkula* hears their words and he says: "This matter that I have been told is true, now if that *pepo* comes into town again it can do no more harm." People will remain healthy. Now if one or two die, those are the ones desired (*kutakiwa*) by Mungu (God), so no one can falsely accuse the *kinkula*. But if you see here two, here three, here however-many-more who die, ah-ah! It is the *kinkula* who is doing this.

A *kinkula* is a bad one. He is a sorcerer (*mulozi*), even if he doesn't possess magical medicines. For the *kinkula*, it is his voice alone, his thoughts (*mawazo*) alone. If he becomes angered, he will say: "Really, you are harassing me, and another day, I don't know what will happen to you." So that one dies. The *kinkula* uses no magic, he uses nothing, only his voice and his thoughts, and so, his victim dies.'

Vinkula contribute to etiology. Divination is usually able to indicate histories of misfortune as being caused by ancestral spirits angry at being neglected, an envious kinsperson using sorcery, or some other comprehensible agency. Illness never 'happens', for it is the logical result of some past action; but when it 'blows' through a village like the wind and strikes many who rapidly die, then it may be that a *kinkula* is at fault.²⁴ Furthermore, a *kinkula* has no need for the magic to which sorcerers usually resort to realize their fell deeds. Rather, *vinkula* injure and kill with impunity, and by thought alone. A *kinkula*'s powers exceed those of others, and for this, such a person is 'a great chief' – with all ambiguities so implied.

A scribe for the Catholic Mission of Mpala recorded just such a case in early 1886. The Fathers had just taken over the fort at Mpala created by Emile Storms, and hoped to establish a Christian Kingdom in its place.²⁵ Storms had promoted as 'chiefs' several east African ivory-and-slave traders living among Tabwa as men useful to his goal of establishing hegemonic presence in the Congo under the aegis of Leopold II, King of the Belgians. Ukala, a Nyamwezi from what is now north-central Tanzania, was one of these robber barons. When Ukala died in 1886, the missionaries sought to prevent his seventeen-year-old son, Kababanganya, from succeeding him. The young man was supported by those who hoped to continue to profit from local trade in slaves and ivory. The priests decided to exclude Kababanganya from the chiefship for his 'turbulence' and not, as the scribe noted, for the reason given by his adversaries, 'that the incisors of this young man's upper jaw emerged before those of the lower jaw.' While most Nyamwezi with this attribute were said to have been drowned, as were their Luba and Tabwa counterparts, a few apparently escaped; 'but once this fact is known, no one will ever trust this born criminal.'²⁶ The Fathers preferred a candidate named Mwanza, who warned that Kababanganya 'will seek to massacre, no doubt about it, it is in his character, he is wicked.' Father Moinet chose Mwanza and threatened to place in chains any who opposed his decision. Six weeks later, when Kababanganya allegedly plotted to murder Mwanza and usurp his chiefdom, the missionaries seized the young man and had him flogged fifty strokes. Kababanganya's actions, though, were deemed 'yet another indisputable proof in the eyes of our superstitious people that this young man whose two upper incisors emerged before his lower ones will always be a good-for-nothing.'

The Red and the Black

Analysis of this case might follow the lines of psychological anthropology. When someone is expected to behave in a certain way and is given sufficient reinforcement, often s/he will do just that. For instance, one might compare Kababanganya with the Hopi protagonist of *Sun Chief*, who was born with the umbilicus wrapped around his neck. The child was understood to be an 'antelope' trickster because of this distinctive sign, and his obstreperous behavior was not only condoned, it was instigated.²⁷ Such an explanation might suffice at the level of experience, but if the marvelous nature of the *kinkula* is taken seriously, more is revealed.

Etymology provides a clue. *Nkula* is the bright-red to deep-crimson substance that Luba, Tabwa, and other Bantu-speaking peoples make from camwood (*Pterocarpus spp.*) bark or ferruginous minerals.²⁸ *Nkula* was and still is widely used as body paint, to decorate divination equipment, or in other contexts when, as Nzwiba held, a person wishes to show that 'he is fierce, he has no friendship with anyone, now he is someone else, another person. He is like a policeman, he has no father or mother or mother's brother. He is *blood!*' Red *nkula*, then, can be a reference to aggression, alienation, violence, transition, and transformation. Significantly, a Luba verb for fashioning or removing teeth is *kukula* – that is, doing so is to 'reddden' them.²⁹

The root *-nkula* is not the only aspect of the word *kinkula* that is of interest. The prefix *ki-* indicates a significant semantic shift from the usual noun class of sentient beings designated by the prefixes *mu-* (singular) and *ba-* or *wa-* (plural) in Bantu languages, to the amplicative, abstracted, or objectified *ki/vi*. It has been argued that 'the assignment of words to particular noun classes in Bantu languages is not at all fortuitous and is a definite reflection of the speakers about particular objects.'³⁰ There are few Tabwa cases of this phenomenon, but in each one, such as *visanguka* lion-men of the early colonial period, the shift of prefix indicates a disjunction from ordinary expectations and responsibilities of human community. *Visanguka* struck without rhyme or reason as a terrorist tactic in opposition to adversary chiefs, missionaries, and colonial authorities. There was no telling who would be the lion-men's next victims, which was precisely the point.³¹ *Visanguka* and *vinkula* shared this ability to instigate frightful anomie.

A *kinkula* is the essence of redness, a killer without conscience, a power without limit. In these traits, a *kinkula* incarnates many of the attributes of Nkongolo and other members of his genre as recognized by other central Bantu groups. For example, an association between *vinkula* and epidemic illness is echoed by Nkongolo or Nfwimina, his Tabwa homologue. Both can be immense serpents that breathe forth the rainbow that 'burns' and so ends the rains, and that reddens, desiccates, and kills everyone and everything upon which it falls. The serpent's rainbow breath is associated with epidemics and with such latter-day phenomena as mining accidents from toxic gases. Such actions, like the *kinkula*'s, defy the explanations by which people ordinarily diagnose afflictions and reconstruct their lives through divination. Nkongolo, Nfwimina, and a *kinkula*, then, personify chaos itself.

Mbidi Kiluwe and those who emulated him or who shared the aesthetics he personified, filed their upper incisors and obliterated their lower ones. I would suggest that this was in recognition of the 'redness' of Nkongolo as avatar of excess, as brought to everyday life by dreaded *vinkula* whose wrath can so disrupt lives. The top central incisors associated with *vinkula* were sharpened to counter – but also acknowledge – 'red' extremism. Bottom incisors were removed, thus asserting the difference between the culture hero and Nkongolo. The epic and ongoing roles of Mbidi and Nkongolo are acted out most dramatically during royal investiture, as a king is 'forged' into an extra-human being beyond mundane expectation.³²

Yet the paradox and conceptual tension of order versus disorder remain, as embodied in the opposition of filed to obliterated teeth and, more importantly, in the divided being of Mbidi himself. Perfection of Mbidi's incisors further emphasized the bilateral symmetry of the mouth. The dialectic of right and left in Mbidi's dichotomous anatomy, half-human/half-wax, was mediated by the central 'hole' where teeth had been evulsed.³³ Kalala Ilunga, as Mbidi's son and Nkongolo's nephew, bore and bears the 'conflictual inheritance' of raw indigenous powers and introduced refinement. In everyday social life, self-interest and generosity, rancour and wisdom, debauchery and perfected behavior are perpetually opposed in Luba kingship. These are the 'two faces' that characterize leadership for Luba as instituted by Mbidi and Kalala, and the kings and chiefs who have followed them. And these are the ambiguities once performed by a man wearing and dancing the great helmet mask that is purposefully missing some teeth.

Notes

¹ Allen F. Roberts was trained as a socio-cultural anthropologist and now teaches in UCLA's interdisciplinary Department of World Arts and Cultures/Dance. His most recent book is *A Dance of Assassins: Performing Early Colonial Hegemony in the Congo* (2013).

A very different version of the present paper was drafted in 1992 as an invited contribution to a special issue of a Belgian journal meant as a *liber amicorum* for Professor Luc de Heusch, then soon to retire after a most distinguished academic career at the Université libre de Bruxelles. Sadly, the initiative failed and my manuscript was never published. It is a distinct pleasure to revive the text in honor of Dr. Anne-Marie Bouttiaux as she retires from her curatorial position at the Royal Museum for Central Africa, not only to recognize her many contributions to African Studies but to recall that she was a student of my much-regretted friend, Luc de Heusch (1927-2012). The ethnographic present of this paper refers to the mid-1970s when, as a doctoral student in socio-cultural anthropology, I conducted 45 months of research along the southwestern shores of Lake Tanganyika in what is now the Democratic Republic of the Congo. Thanks to the late Luc de Heusch, Mac Marshall, the late Rodney Needham, Constantine Petridis, and Doran H. Ross for helpful comments on drafts of this paper. For Polly.

² At the time, Dr. Bouttiaux was Head of the Ethnography Section at the Royal Museum for Central Africa (RMCA) in Tervuren, Belgium. She greatly facilitated the loan of the precious objects seen in 'Shaping Power' that were permitted to travel – several for the very first time – as the RMCA was closing for several years of renovation. Dr. M.N.

Roberts is Consulting Curator for African Arts at LACMA, as well as Professor of World Arts and Cultures at UCLA.

³ Such insights were complemented by a video interview shown in the gallery that featured Dr. Mutombo Nkulu-N'Sengha, a professor of Religious Studies at California State University Northridge and an activist scholar of his own Luba heritage. M.N. Roberts' 'The King Is a Woman' (2013) is a specific complement to the 'Shaping Power' exhibition; on M.N. Roberts' dissertation research among Luba, see Nooter 1991, and Roberts & Roberts 1996; 2007.

⁴ Collection RMCA Tervuren, no. EO.0.0.23470. See Verswijver *et al.* 1995: 190-191, 352-353, and http://www.afriacamuseum.be/museum/home/treasures/lubamask_jul13 (viewed spring 2016). The mask was carved from *Ricinodendron rautanenii* wood and has been scanned by Marc Ghysels using computerized tomography to study its composition and history of repairs; see <https://sketchfab.com/models/b812e214cfd4437f827ff616e824e5bc> (spring 2016), where the mask's depiction of altered teeth can be readily observed. Further thoughts about animal symbolism as once expressed through the mask and its probable performances are presented in Roberts forthcoming.

⁵ Ceyssens 2011; Volper 2014. How much is lost when one has no sense of particular masquerade events is evident in the compelling writing about specific masked performances by Anne-Marie Bouttiaux, e.g. her piece of 2009.

⁶ This hypothesis is based upon Luba exegeses; see Roberts & Roberts 1996: 218 and *passim*. Luba histories are presented in Reeve 1981,

while versions of the Luba Epic are analyzed in de Heusch 1982. Mbudye was a principal topic of Mary Nooter Roberts during her two years of doctoral research among Luba in the late 1980s, and of her writing, teaching, and exhibition organization ever since. See Roberts & Roberts 1996: 116-149 and *passim*. As an aside, one wonders if the hourglass-shaped beard of the mask, which shows wear from serving as a grip to help a performer hold the mask in place, might refer to a similarly shaped *lukasa* memory board as a device used by Mbudye adepts to recount narratives based upon many different data sets, including the Luba Epic. On *lukasa* devices, see Reefe 1977 and Roberts & Roberts 1996; 2007. Luba staffs bearing *lukasa*-like hourglass-shaped registers similar to the helmet mask's 'beard' are illustrated in Roberts & Roberts 1996: 167-173.

⁷ A narrative idiom called *milandu* by Luba (see Van Avermaet & Mbuya 1954: 338) is brought to bear as histories of land rights and other prerogatives are negotiated. As discussed at length in Roberts 2013: chapter two, different versions of the past are argued through *milandu* according to present political goals in ways rather similar to how lawyers argue cases in the United States, with each side possessing the same evidence from which a compelling – albeit adversarial – history is composed. Such dynamic determination of relative 'truths' also comes into play when Mbudye Society members 'read' and perform *lukasa* memory boards, staffs of office, and other mnemonic devices to 'prove' some point, with no two narrations understood as ever being the same; see Roberts & Roberts 1996: chapters 4 and 5. Did

choreographies for the Luba helmet mask dramatize and so contribute to such histories-in-the-making?

⁸ See Roberts 2012 for an overview of this cosmology and relevant bibliography.

⁹ On colour symbolism and cosmology among Luba, Tabwa, and related peoples, see Roberts 2012. Dichotomous representation in African cosmologies is discussed in Needham 1980; 1985, and in Zahan 1975; for specific regard to people of central Africa and south-eastern DRC, see Schoffeleers 1991 and Roberts 1986a; 1990; 2012. Reference to both past and present is necessary here, for while the adventures of Nkongolo and Mbidi are felt to have taken place at some distant time, narratives and choreographies are performed in the present to facilitate reflection about how the contrastive characteristics personified by the protagonists remain central to the dialectics of Luba philosophy and practice in everyday life.

¹⁰ Mudimbe 1996: 245-247; cf. de Heusch 1982 and Womersley 1984. See Palmeirim 2014 for a recent discussion of related ambiguities and the 'blurred identities' of protagonists in Ruwund (Lunda) myth.

¹¹ Durkheim 1965: 25; Fernandez 1971: 358, paraphrasing Durkheim.

¹² Petridis 2005: 57-58 writes engagingly of helmet masks with ram-horn motifs among Bakwa Luntu, some Kuba groups, and other peoples living northwest of the Luba heartland. 'Forceful, dominant, and fertile, the ram is [...] a visual metaphor of kingship' for such communities (*ibid.*: 58). Such associations and attendant uses in performance may have informed interpretation of the Luba helmet mask, at

least for some. Comparative horned coiffures and masks are illustrated in Petridis 2005 and Ceyskens 2011. On associations between fat-tailed sheep and thunder, lightning, and rain-making among eastern Luba, Tabwa, and related peoples, see Weghsteen 1953. Roberts 1980: 184-194 offers broader context for these ideas regarding regional cosmologies. On associations between buffalo (*Syncerus caffer*) and Luba culture heroes, see Roberts & Roberts 1996: 216-224; on buffalo symbolism across Africa, see Roberts 1995: 22-25. A sculpture that may depict Mbidi Kiluwe standing on the shoulders of a buffalo (RMCA G.5652, 77.17.8) was an *nkisi* power figure probably associated with the Buluwe hunting guild. The *luwe* root in both the hero's name and that of the hunting guild is significant; see Roberts & Roberts 1996: 216, where the figure is illustrated and its idiom discussed.

¹³ See Didi-Huberman 2005 for discussion of the arrogance of positivist assertions by certain Western art historians (Didi-Huberman's 'double-entendre') that is apposite to certain scholarship concerning Congolese objects like the Luba helmet mask. As Didi-Huberman asks, 'what obscure or triumphant reasons, what morbid anxieties or maniacal exaltations can have brought the history of art to adopt such a tone, such a rhetoric of certainty?' (*ibid.*: 3). As he further asserts (*ibid.*: 143), art historians must 'know how to remain in the dilemma' rather than choosing a single explanation of iconology as 'true.' As mentioned in FN 6, reference to local epistemologies is far more appropriate – and far less colonial – than positivist assessments by Western observers. On the multi-referential nature of symbols, see

Turner 1970. Dilemma tales that cannot be answered and so are enjoyable to debate – is a bat a bird or a mammal? – among people in southeastern DRC are discussed in Roberts 1995: 65-67.

¹⁴ de Heusch 1982: 8. Durkheim (1965: 101) took pains to state that 'fables' are stories specifically not believed, but then wisely noted that 'the line of demarcation between fables and myths is certainly hard to determine.' I would add that such distinctions are often decoded situationally according to local-level politics; see Roberts 2013: chapter 2. Discussion of the nature of belief and how that word has been applied to distance Eurocentric writers and their readers from the truths of other peoples brings to mind apposite publications of another regretted friend, Rodney Needham (1972).

¹⁵ On Kakenda, see Verhulpen 1936: 95. Upper incisors were modified by using 'a hard stone as a file,' but probably also – or instead – by chipping with a tiny adze; see Schmitz 1912: 585. Schmitz also provided a drawing of filed and extracted incisors as discussed in the present paper, but because of what can be deemed his racist depiction of Congolese people's exaggerated lips and mouths, the illustration is not reproduced here. Contemporary Luba exegesis is from Nooter 1991: 250-251 and from Mary Nooter Roberts' unpublished fieldnotes. In Kwilemba village, she was told in 1989 that a young woman who refused to have her teeth removed was teased as a *shishikita*, a term that may be related to the verb '*kushinshimika*', 'to discourage, disgust' (Van Avermaet & Mbuya 1954: 616), but that makes obscene reference to '*shishi*', a colloquial term for 'clitoris.' A woman who had undergone removal

of her lower incisors and so possessed a *buzole* 'hole', as Mary Roberts' interlocutors called it (see also Van Avermaet & Mbuya 1954: 831), was deemed 'complete' insofar as she had perfected her body through this and other mnemonic arts, and so was ready for sexual activities, procreation, and adult responsibilities; see Roberts & Roberts 1996: 84-115. Parenthetically, it may be noted that Luba women did not engage in excision, clitoridectomy, or other genital surgeries.

¹⁶ de Heusch 1982: 11-21. The weather metaphor 'to storm' is used deliberately here, as the hero is associated with thunder and lightning; see Weghsteen 1953; Roberts 2012.

¹⁷ de Heusch 1982: 22. On Mbidi as model of and for Luba royal comportment, see Roberts & Roberts 1996: 139 and *passim*, and on his 'closed' behavior, 'black' secrecy, and arcane knowledge, Roberts 1993. Allusion to Luba royal behavior of the late 1980s is from the Congolese research of Mary Nooter Roberts. Given the dire civil strife experienced in the DRC these last decades, it is not clear to the present author what aspects of such cultural activities are ongoing.

¹⁸ de Heusch 1982: 22, citing Jason Sendwe. On perfection of the body through scarification and other arts, see Roberts & Roberts 1996: 84-115; Roberts 1988. Ethnography among contemporary heartland Luba is from Nooter 1991. On the significance of Mbidi's reputed eastern origins, see the mirroring articles de Heusch 1991; Roberts 1991.

¹⁹ Berhman & Vaughan 1987. Casual review of pediatrics textbooks offered no statistical probabilities concerning

which incisors emerge first, and practitioners of Western biomedicine seem unconcerned with what strike Luba as an alarming anomaly.

²⁰ 'Children of misfortune' include albinos, children suffering from hydrocephalia, babies born with a caul, and others with what are deemed frightfully anomalous characteristics. Thanks to Edouard Vincke, M.D. for discussing this issue with me c. 1974, based upon his years of medical anthropology in the Congo.

²¹ 'Nzwiba' is the local name of a large bird of prey, and here is used as a pseudonym at the gentleman's request for reasons of local-level politics. When I knew him in the 1970s, Nzwiba was a celebrated diviner-healer and a brilliant intellectual who loved to muse about cultural practices. The following is from a tape-recorded conversation with Nzwiba in Swahili on 14 May 1976 at Lubanda. Swahili has been the first language of several generations of Congolese living along the southwestern shores of Lake Tanganyika, and it was my principal research language while working with Tabwa people there in the mid-1970s.

²² Pronouns in Swahili and other Bantu languages are not gender-specific. There must be both male and female *vinkula*, and the male pronoun in English is used here for convenience since the late-19th-century case study discussed below refers to a man.

²³ *Pepo* can refer to winds, but also to spirits and other agencies that are deemed as difficult to define or control as the wind.

²⁴ On divination among Luba, see M.N. Roberts 2000. 'Sorcery' (*bulozzi*) is a problematic translation given how

readily it has been used in value judgment. Indeed, *bulozi* need not be negative at all; see Roberts 2013: 8-9. Geschiere 2004 is an excellent discussion of how such words can be used appropriately and usefully.

²⁵ The following is based upon White Fathers 1885-1889: 53-73. How and why Emile Storms established an outpost of the International African Association at Mpala-Lubanda on the southwestern shores of Lake Tanganyika in 1883 – where I later conducted doctoral research in the mid-1970s – is the subject of Roberts 2013, where conflicting Congolese and Belgian histories of such matters are presented. On the Christian Kingdom established at Mpala in 1885 as a de facto polity with all religious, political, and economic prerogative save international recognition, see Roberts 1987; 1989.

²⁶ One must suspect that in his reference to a *kinkula* as ‘a born criminal’, the mission scribe was thinking of the thesis of Cesare Lombroso (2006/1876) that was proving so influential in Western Europe as a basis for what would become eugenics. See Roberts 2013: chapter 6, for a case study of a ‘colonial macabre’ through which such notions were applied to skulls that Storms collected among Tabwa in 1884.

²⁷ Simmons 1942.

²⁸ Van Avermaet & Mbuya 1954: 303; Van Acker 1907: 40.

²⁹ Van Avermaet & Mbuya 1954: 303. The Luba verb ‘*kukula*’ refers to filing something down, as one did with upper incisors in the past, and with a shift in tonality, the same verb refers to removing teeth as one did with lower

incisors. On Luba punning across different tonalities of the same word, see Roberts 2013: 230. Regarding ‘red’, Turner 1966 remains a most provocative discussion of colour symbolism among Bantu-Speaking peoples. As he put it, ‘duality, this ambivalence, this simultaneous possession of two contrary values or qualities, is quite characteristic of redness.’

³⁰ Brain 1979: 395.

³¹ Roberts 1986b.

³² Luba investiture rituals made rich allusion to iron smelting and smithing, for the king was felt to be forged from raw materials to transcend ordinary bounds of humanity; see Dewey & Childs 1996 and Roberts & Roberts 1996 more generally. Ironworking as a foundational pre-colonial industry of the Congo is among the subjects of an exhibition and book entitled ‘Striking Iron: The Arts of African Blacksmiths’ co-curated by William Dewey, Henry Drewal, Tom Joyce, and the present author, and forthcoming in 2018 as sponsored by the UCLA Fowler Museum.

³³ As explained in note 14, the ‘hole’ in question was known as *buzole* and bore connotations of culturally constructed senses of beauty and sexuality. ‘Evulse’ is derived from a Latin verb meaning ‘to pull out’ (Morris 1966: 455), but as employed by dentists in the United States, the term refers to breaking teeth, either by accident or, as in this case, deliberately for aesthetic purposes. Thanks to John Ross DDS for discussion of these matters, 2015.

References

- Behrman, R. & Vaughan, V. 1987. *Nelson's Textbook of Pediatrics*. Philadelphia: Saunders.
- Bouttiaux, A.-M. 2009. 'Guro Masked Performers Serving Spirits and People'. *African Arts* 42 (2): 56-67.
- Brain, J. 1979. 'Ancestors as Elders in Africa – Further Thoughts'. In W. Lessa & E. Vogt (eds). *Reader in Comparative Religion*. New York: Harper and Row, pp. 393-400.
- Ceyssens, R. 2011. *De Luulu à Tervuren. La collection Oscar Michaux au Musée royal de l'Afrique centrale*. Tervuren: RMCA (series 'Studies in Social Sciences and Humanities', no. 172).
- de Heusch, L. 1982. *The Drunken King, or, The Origin of the State*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Heusch, L. 1991. 'Le roi vient d'ailleurs'. In A. Jacobson-Widding (ed.). *Body, Gender and Space: African Folk Models of Social and Cosmological Order*. Stockholm: Almqvist & Wiksell (series 'Uppsala Studies in Cultural Anthropology', no. 16), pp. 109-117.
- Dewey, W & Childs, S. 1996. 'Forging Memory'. In M.N. Roberts & A.F. Roberts (eds). *Memory: Luba Art and the Making of History*. Munich/New York: Prestel/The Museum for African Art, pp. 60-83.
- Didi-Huberman, G. 2005. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- Durkheim, E. 1966. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York: Free Press.
- Fernandez, J. 1971. 'Principles of Opposition and Vitality in Fang Æsthetics'. In C. Jopling (ed.). *Art and Æsthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, pp. 356-373.
- Geschiere, P. 2004. *The Modernity of Witchcraft: Politics and the Occult in Postcolonial Africa*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Lombroso, C. 2006 (1876). *Criminal Man*. Durham: Duke University Press.
- Mudimbe, V.Y. 1996. 'Afterword: The Idea of Luba'. In M.N. Roberts & A.F. Roberts (eds). *Memory: Luba Art and the Making of History*. Munich/New York: Prestel/The Museum for African Art, pp. 245-247.
- Needham, R. 1972. *Belief, Language, and Experience*. Chicago: University of Chicago Press.
- Needham, R. 1980. *Reconnaissances*. Buffalo/New York: University of Toronto Press.
- Needham, R. 1985. *Primordial Characters*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Nooter, M. 1991. 'Luba Art and Polity: Creating Power in a Central African Kingdom'. PhD dissertation, Columbia University.
- Palmeirim, M. 2014. 'Do Culture Heroes Exist? A Dialogue with Luc de Heusch on the Limits of the Structuralist Approach to Myth'. Available at <https://www.academia.edu/9569635>
- Petridis, C. 2005. 'Bwadi bwa Chikwanga: A Ram Mask of the Bakwa Luntu'. *African Arts* 38 (2): 50-59; 93-95.
- Reefe, T. 1977. 'Lukasa: A Luba Memory Device'. *African Arts* 10 (4): 48-50; 88.
- Reefe, T. 1981. *The Rainbow and the Kings: A History of the Luba Empire to 1891*. Berkeley: University of California Press.

- Roberts, A.F. 1980. 'Heroic Beasts, Bestly Heroes: Principles of Cosmology and Chiefship Among Lakeside BaTabwa of Zaire'. PhD dissertation, University of Chicago.
- Roberts, A.F. 1986a. 'Duality in Tabwa Art'. *African Arts* 19 (4): 26-35; 86-87.
- Roberts, A.F. 1986b. "'Like a Roaring Lion": Tabwa Terrorism in the Late Nineteenth Century'. In D. Crumme (ed.). *Banditry, Rebellion and Social Protest in Africa*. Portsmouth/London: Heinemann/James Currey, pp. 65-86.
- Roberts, A.F. 1987. "'Insidious Conquests": War-Time Politics Along the Southwestern Shore of Lake Tanganyika'. In M. Page (ed.). *Africa and the First World War*. London: MacMillan, pp. 186-213.
- Roberts, A.F. 1989. 'History, Ethnicity and Change in the "Christian Kingdom" of Southeastern Zaire'. In L. Vail (ed.). *The Creation of Tribalism in Southern Africa*. Berkeley: University of California Press, pp. 193-214.
- Roberts, A.F. 1991. 'Where the King is Coming from'. In A. Jacobson-Widding. *Body, Gender and Space: African Folk Models of Social and Cosmological Order*. Stockholm: Almqvist & Wiksell (series 'Uppsala Studies in Cultural Anthropology', no. 16), pp. 249-269.
- Roberts, A.F. 1993. 'Insight, or, NOT Seeing is Believing'. In M. Nooter (ed.). *Secrecy: African Art that Conceals and Reveals*. New York: The Museum for African Art, pp. 64-79.
- Roberts, A.F. 1995. *Animals in African Art: From the Familiar to the Marvelous*. Munich/New York: Prestel/The Museum for African Art.
- Roberts, A.F. 2000. 'Difficult Decisions, Perilous Acts: Producing Potent Histories with the Tabwa Boiling Water Oracle'. In J. Pemberton III (ed.). *Insight and Artistry in African Divination*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 83-98.
- Roberts, A.F. 2012. 'Performing Cosmology: Harmonies of Land, Lake, Body, and Sky'. In C. Kreamer (ed.). *African Cosmos, Stellar Arts*. New York/Washington: Monacelli Press for the National Museum of African Art/Smithsonian Institution Press, pp. 184-203.
- Roberts, A.F. 2013. *A Dance of Assassins: Performing Early Colonial Hegemony in the Congo*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roberts, A.F. forthcoming. 'Of Rainbow Snakes and Baffling Buffalos: Reflections on a Central African Mask'. In P. Adamson & F. Edwards (eds). *Oxford Philosophical Concepts: 'Animals'*. London: Oxford University Press.
- Roberts, M.N. 2000. 'Proofs and Promises: Setting Meaning Before the Eyes'. In J. Pemberton III (ed.). *Insight and Artistry in African Divination*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 63-82.
- Roberts, M.N. 2013. 'The King Is a Woman: Shaping Power in Luba Royal Arts'. *African Arts* 46 (4): 67-81; cover.
- Roberts, M.N. & Roberts, A.F. 1996. *Memory: Luba Art and the Making of History*. Munich/New York: Prestel/The Museum for African Art.
- Roberts, M.N. & Roberts, A.F. 2007. *Visions of Africa: Luba*. Milan: 5Continents.
- Schmitz, R. 1912. *Les Baholoholo*. Brussels: Albert Dewit.
- Schoffeleers, M. 1991. 'Twins and Unilateral Figures in Central and Southern Africa : Symmetry and Asymmetry in the Symbolization of the Sacred'. *Journal of Religion in Africa* 21 (4): 345-372.

- Simmons, L. 1942. *Sun Chief: The Autobiography of a Hopi Indian*. New Haven: Yale University Press.
- Turner, V. 1966. 'Colour Classification in Ndembu Ritual'. In M. Banton (ed.). *Anthropological Approaches to the Study of Religion*. London: Tavistock, pp. 47-84.
- Turner, V. 1970. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press.
- Van Acker, A. 1907. *Dictionnaire kitabwa-français, français-kitabwa*. Tervuren: RMCA (series 'Annales du Musée royal du Congo, Sciences de l'Homme, Ethnographie-Linguistique').
- Van Avermaet, E. & Mbuya, B. 1954. *Dictionnaire kiluba-français*. Tervuren: RMCA (series 'Annales du Musée royal du Congo belge, Sciences de l'Homme, Linguistique', no. 7).
- Verhulpen, E. 1936. *Baluba et Balubaïsés du Katanga*. Antwerp: L'Avenir belge.
- Verswijver, G., De Palmenaer, E., Baeke, V. & Bouttiaux, A.-M. 1995. *Trésors d'Afrique, Musée de Tervuren*. Tervuren: RMCA.
- Volper, J. 2014 (13 May). 'Ce que peut dire un masque'. In *BRAFA Art Talks*. Available at <http://www.brafa.be/desktopdefault.aspx?tabid=213>
- Weghsteen, J. 1953. 'Haut-Congo: Foudre et faiseurs de pluie'. *Grands Lacs* 167 (N.S. 3): 22.
- White Fathers. 1885-1889. 'Diaire de Mpala'. Unpublished typescript with new pagination. Rome: White Fathers' Central Archives.
- Womersley, H. 1984. *Legends and History of the Luba*. Los Angeles: Crossroads.
- Zahan, D. 1975. 'Colors and Body Painting in Black Africa: The Problem of the "Half-Man"'. *Diogenès* 90: 100-119.

Danses, possessions et génies : les sociétés thérapeutiques féminines d'Ombudi

*Rémy Jadinon*¹

La littérature anthropologique qui aborde les questions liées aux sociétés initiatiques gabonaises est abondante dans le monde francophone, tout du moins pour les aspects masculins (Bonhomme 2006). Elle est moins riche² quand il s'agit de traiter des sociétés féminines. Les recherches que je mène sur les répertoires populaires de la harpe *ngombi*³ m'ont amené à une évidence : la littérature existante n'est pas forcément à l'image des observations sociologiques *in situ*. De fait, les sociétés thérapeutiques et initiatiques d'ordre féminin sont plus nombreuses que celles masculines dans les zones rurales de la République du Gabon. À titre d'exemple, le seul village de Mokabo en Ngounié (voir FIG. 2), où j'ai réalisé des enquêtes entre 2010 et 2013, compte environ 300 habitants. On y retrouve cinq maisons de culte liées aux associations religieuses féminines et seulement deux pour les associations religieuses masculines. Cet état de choses se confirme encore dans le déroulement des cérémonies, plus régulières chez les femmes que chez les hommes⁴.

À travers la pratique musicale du *ngombi*, qui constitue le cadre et la grille d'analyse des cérémonies d'Ombudi où dialoguent les mondes visible et invisible, nous verrons comment les fonctions symboliques sont renforcées par les performances musicales dansées et instrumentales. Ici, pas de masques⁵ pour danser ni pour représenter les entités spirituelles, appelées *migezi*⁶ en langue etsogo. Leurs apparitions dans le monde visible, celui des êtres humains, se manifestent exclusivement par les visions et possessions des sociétaires qui s'expriment lors des danses curatives⁷.

1. Les sociétés thérapeutiques féminines tsogo

Les corporations ésotériques tiennent une place fondamentale auprès des populations mitsogo pour équilibrer le monde féminin et le monde masculin. Et ce, tant au niveau individuel qu'institutionnel. Néanmoins, équilibre de genre ne veut pas pour autant dire symétrie rituelle⁸. En atteste le tableau ci-après (FIG. 1) qui reprend les différentes sociétés régissant la vie rituelle tsogo. Dans l'organisation politique et religieuse tsogo, ces sociétés ont de multiples fonctions qui répondent à des objectifs éducatifs, politiques ou encore thérapeutiques. Dans ces différentes institutions, les connaissances liées à ces diverses disciplines sont transmises prudemment à travers une hiérarchie et un processus d'apprentissage parfaitement structurés qui, tous deux, assurent la continuité dans la pratique des savoirs communautaires, mais surtout en assurent la cohérence herméneutique.

1.1. Les phases musicales et les représentations symboliques

Lors de séjours de recherches passés dans la province de la Ngounié (voir FIG. 2), j'ai assisté à deux cérémonies en contexte d'*Ombudi* que j'ai filmées et enregistrées. La première était « de soin » à proprement parler et la deuxième « un examen médical » d'une possible candidate à l'initiation.

Les phases musicales du rituel prennent place à la tombée de la nuit, au village, dans une maison de culte, un *tède*. Les chants et danses qui s'y tiennent mènent certains des membres à un état de transe⁹ qui est présent du rite probatoire aux rites « ordinaires » (Golnhoffer & Sillans 1974 : 199). Les trances sont accompagnées de visions (hallucinations visuelles et auditives, le jour de l'initiation) qui feront place à des possessions ensuite (*ibid.* : 199). C'est uniquement de cet état possessionnel que surgit « la compénétration, l'union mystique momentanée » (*ibid.* : 200) avec un génie d'*Ombudi*, un *mogezi*. Un être ambivalent sur le point de sa nature. Admirés et redoutés, ils guident comme ils punissent.

La représentation symbolique des génies ne se matérialise que par un état de possession. Dans la représentation symbolique et graphique de la cosmogonie féminine tsogo, c'est le récit de la vision ou de la possession qui remplace l'artefact matériel du masque présent dans les sociétés masculines de *Bwete*, avec lesquelles les tenants de la culture

	Hommes	Femmes
Société initiatique de la connaissance	<i>Bwete dissumba</i>	–
Société thérapeutique fondée sur la vision	<i>Bwete misoko</i>	<i>Mabundi</i> ¹⁰
Société thérapeutique fondée sur la possession	–	<i>Ombudi</i>
Rites de passage	<i>Mwiri (Ya mwei), Kono</i>	<i>Bôo</i>
Corporations politiques	<i>Bwete ndea, evovi</i>	–

FIG. 1. Tableau d'occurrence du *ngombi* dans la vie rituelle tsogo.
Réalisé par l'auteur.



FIG. 2. Carte des villages d'enquête en Ngounié.
Source : <http://ajre.unblog.fr> (modifiée par l'auteur).

dressent régulièrement des parallèles. La danse et la transe sont les seules représentations allégoriques du monde invisible et par corollaire d'une société d'*Ombudi*. Le musical produit un système sonore susceptible de créer l'expérience de la possession¹¹. Il n'est bien sûr que l'un des éléments qui conduit à cet état, la possession n'étant possible que suite à une combinaison de différents facteurs. Le modèle de Gilbert Rouget sur la question revenait déjà à ces conclusions : il y a différents types de trances qui peuvent être provoquées par la répétition d'un phrasé mélodico-rythmique rapide sans que celui-ci ne soit mécanique (Rouget 1980).

1.2. La pluralité comme concept central de l'Ombudi

Le concept de pluralité se traduit à différents niveaux : l'organisation en petites entités autonomes, multiples au sein d'un même village, mais aussi dans le dynamisme des pratiques rituelles, en perpétuelle construction collective. La cosmogonie religieuse existe à travers l'interprétation des visions et des possessions, mais surtout leurs mises en pratique thérapeutiques. C'est ensemble que la possession fait sens et c'est l'accompagnement des sociétaires qui contribue en grande partie au rétablissement de la personne malade. Le processus de guérison nécessite l'existence d'un corps social pluriel tout au long du mécanisme médical, depuis le diagnostic liminaire à la mise en récit de l'expérience visionnaire (Mary 1998 : 181), en passant par l'élaboration de la pharmacopée et sa posologie. La vie dans les *tede* s'organise autour de la *ngange*¹², la tradipraticienne, la « mère » d'un *tede* qui prend en charge les nouvelles candidates et décide en dernier recours du traitement à prescrire et de son paiement¹³. Les autres membres sont des femmes soignées par cet accompagnement sociologique, psychologique et médical, qui apprennent à soigner en retour comme un tribut à la société. C'est la connaissance thérapeutique qui détermine la hiérarchie. Une société d'*Ombudi* peut être perçue comme un colloque religieux qui prend place lorsque l'un des membres offre des symptômes d'affection ou bien quand on lui présente une candidate à l'initiation.

1.3. Des génies sources de maladies et de guérisons

Les sociétés d'*Ombudi* traitent des maladies mystiques et des maux psychosomatiques qui peuvent se traduire communément par des maux d'estomac ou plus généralement au bas-ventre, mais pas seulement¹⁴ !

Elles soignent également les maux liés à la malchance perpétuelle, à l'échec d'un objectif poursuivi, aux maladies chroniques dont peuvent souffrir des proches.

Pour intégrer une société, la personne doit montrer des signes perceptibles d'une possession par un *mogesi*, un esprit de l'*Ombudi*. Ces signes sont confirmés par les symptômes évoqués précédemment. C'est par une affliction du monde invisible que l'on rentre dans cette société et que les savoirs communautaires hermétiques sont acquis et transmis¹⁵. À titre d'exemple, la mère de famille chez qui je logeais durant mes séjours souffrait depuis quelque temps d'un « ver », c'est-à-dire un serpent invisible, *mumba* (Bonhomme 2003 : 547) qui provoque un mal récurrent et incurable. Après avoir tenté de se soigner elle-même, elle consulta les infirmières du village, puis un médecin en ville qui lui prescrit des antidouleurs, mais les tourments ne s'estompèrent pas. Les souffrances dureront presque un an, avant qu'intimement convaincue qu'il s'agissait là de l'œuvre d'un génie, elle se confie à sa fille aînée, déjà initiée à l'*Ombudi*, laquelle l'emmènera dans un temple sur la route de Libreville pour une « consultation¹⁶ ». Le but de cet examen rituel probatoire, le *kanagha*¹⁷ est de déterminer les causes du mal, s'il s'agit d'une « prédilection ou d'une punition » (Gollnhofer & Sillans 1974 : 195). Celles-ci sont binaires : soit on a été choisi par un génie pour devenir membre d'une société, soit on a été victime d'un sortilège par un membre de sa famille. Quand le diagnostic est établi, la patiente devient candidate à l'initiation, le *pogeda*, où elle mangera des corbeilles d'*iboga* et où lui sera révélée, à travers une vision qui sera unique (*ibid.* : 198), l'identité du génie qui l'a fait souffrir. Au sein de la société, les décisions prises quant au traitement à suivre se feront entre femmes, les maris seront tenus à l'écart.

Le traitement que procure l'*Ombudi* est holistique et vise à soigner tant le corps et l'esprit que l'entourage du patient. Le diagnostic relève d'un processus divinatoire de la personne malade, qui sera éloignée de son entourage et tenue à distance dans la partie arrière et obscure du *tède*, le *mbumba*¹⁸. Quand l'origine du mal est attestée par la présence d'un génie de *Mbumba*, les pratiques rituelles seront différentes de celles qui concernent un génie *Mabandji*, lequel se rapporte davantage aux génies de jour. Il faut voir dans ces deux entités spirituelles à la fois une opposition, mais également une complémentarité qui crée un équilibre. Pour soigner, on utilisera un *maganga*, un traitement ou encore un « médicament ».

Le sens donné par les sociétaires à ce terme dépasse celui d'une préparation de pharmacopées curatives. Il regroupe tant les objets rituels que la transmission des savoirs ésotériques ou les danses rituelles.

2. Les répertoires d'*Ombudi*, pistes de danse et voies de transe

Comme l'écrivait Gilbert Rouget dans son ouvrage *La Musique et la Transe* : « le soin de faire de la musique ne revient pas aux possédés, mais bien aux autres, en revanche ce sont les possédés qui dansent » (Rouget 1980 : 170). Cette assertion ne fait pas défaut dans les cérémonies d'*Ombudi*, même si les possédés peuvent également jouer d'une cloche ou d'un hochet durant leur transe. Mais ce sont les musiciens, hommes et femmes non possédés, qui, par la superposition de différentes parties percussives, créent une trame polyrythmique qui devient l'un des éléments musicaux facilitant la possession. Chacune des sociétaires retrouve dans la sonorité produite par l'un de ces instruments le moyen de rentrer en transe et par là même en communication avec son génie.

2.1. Quelques traits caractéristiques musicaux

Les chants d'*Ombudi* sont constitués de deux parties fondamentales¹⁹ : une partie vocale, qui est la base des répertoires, avec un chœur reprenant les versets de la soliste en forme responsoriale. Et une partie instrumentale : les formules de la harpe²⁰ qui prennent également le nom de *mitombo*, à l'instar des pièces de harpe du *Bwete* masculin. Ces formules instrumentales sont soutenues par les instruments percussifs. En contexte rituel, le soubassement rythmique est exécuté sur une poutre percutée, le *bake*, parfois également accompagné d'un *mosumba*, tambour à deux peaux lacées. Ces deux parties, mélodique et rythmique, sont jouées par des hommes.

Les femmes accompagnent les danses en scandant les instruments percussifs qui arborent leurs tenues. De nombreuses sonnailles sont ainsi portées à la ceinture, aux chevilles et dans les mains : telles que les *soké*, hochet en coquille de fruits évidés et emmanchés, les fruits étant ceux de l'arbre soké, mais aussi les *kandi*, clochettes de bois double à battant interne utilisées lors des danses, et les *obembe*, sifflets en douille de cartouche de fusil, et enfin les battements de mains. Ces éléments de tenues traditionnelles sont systématiquement déposés devant le *tedé* avant d'être portés par les membres (voir FIG. 3 & 4).



Fig. 3. Éléments des tenues rituelles d'Ombudi.

MP.2016.10.112, collection MRAC Tervuren ; photo A. Durieu, © MRAC Tervuren.

On aperçoit les postiches *gepuge* sur le fond de la photo, un chasse-mouche, les sonnailles de danse et les sifflets *obembe*.

2.2. Les simultanités métriques et les dynamiques de genre

La complexité de cette polyrythmie est due en partie à une certaine ambiguïté métrique. En effet, en contexte cérémoniel, la pulsation, c'est-à-dire « l'étalon isochrone qui constitue une référence culturelle par rapport au temps » (Arom 1985 : 409), peut être matérialisée par des battements de mains ou par le hochement d'idiophones. Cette méthode a mis au jour l'existence d'une superposition simultanée, non constante, mais fréquente, de deux pulsations qui coexistent et peuvent être subdivisées en valeurs binaires ou ternaires par rapport aux valeurs opérationnelles minimales. Il ne s'agit pas ici de rythme, car les deux matérialisations constituent des références temporelles mentales pour les musiciens et peuvent se superposer ou bien se substituer. Cette double matérialisation de la pulsation est encore reconnue par les tenants de la culture qui décrivent ce phénomène en le polarisant en un genre : féminin, ou relevant de cérémonies féminines, pour le binaire et masculin, ou relevant de cérémonies masculines, pour le ternaire.



FIG. 4. Membres d'Ombudi en tenue de *mabandji*.

MP.2016.10.115, collection MRAC Tervuren ; photo A. Durieu, © MRAC Tervuren.

La personne sur la gauche est une candidate à l'initiation, son corps est enduit d'argile blanche, le *pemba*.

Cette notion d'ambiguïté métrique a déjà été soulevée auparavant par différentes ethnomusicologues : « un des principes fondamentaux de la polyrythmie africaine réside dans la plupart des cas, croyons-nous, dans l'utilisation *kaléidoscopique* des possibilités qu'offre l'ambiguïté de ces superpositions » (Sallée 1978 : 28) mais également « dans certaines versions de pièces, on repère la superposition de deux battues différentes, c'est-à-dire d'impacts sonores équidistants, mais répartis, selon la ligne instrumentale, à des intervalles de temps différents. En effet, en prenant en compte l'ensemble des mouvements réalisés par les battements de mains, par la percussion ou le secouement d'un idiophone et par le frappement des pieds des danseurs sur le sol, considérés comme des matérialisations de la pulsation, la battue de deux versions d'un même chant peut être binaire ou ternaire » (Lechaux 2014 : 349). Quand les deux pulsations sont matérialisées comme sur la transcription de la figure ci-après (FIG. 5), la matérialisation des deux mètres vient créer du rythme ! Cette spécificité métrique est courante dans les musiques de tradition orale du Gabon, mais presque systématique dans les chants religieux tsoغو où des visions et possessions apparaissent.

The image shows a musical score for a harp ostinato. It is divided into two systems. The first system has three staves: 'Pulsation 1' (quarter notes), 'Pulsation 2' (half notes), and 'Ngombi' (treble clef, eighth and sixteenth notes). The second system also has three staves: 'Pulsation 1' (quarter notes), 'Pulsation 2' (half notes), and 'Ngombi' (treble clef, eighth and sixteenth notes). A blue box highlights the first two measures of the second system, where the two pulsations are superimposed to create a complex rhythmic pattern.

FIG. 5. Transcription de l'*ostinato* de harpe de la pièce *mongeba* (la pensée), répertoire d'Ombudi.

Réalisée par l'auteur.

2.3. Gardez le rythme !

Uwe Mass remarque que cette double métrique permet de baser le pas de danse sur deux structures temporelles distinctes, et donc d'en assurer une dynamique forte pour que les répétitions et changements successifs « *lead to mental anticipations that are systematically frustrated by these minimal changes in order to "keep you on the move", as the Mitsogo told us: they create the open-minded attention that is required* » (Maas 2003 : 15). Sans pouvoir le prouver clairement, il suppose un lien de causalité entre les polymétries et l'état de possession, et donne des pistes sur un niveau inférieur, celui du rythme : « *in the trance-inducing phase, there is a striking increase in the number of rhythmic changes resulting from overlapping of different, very fast rhythmic elements. Rattles and ankle bells which systematically ring out between or beside the fundamental beat make the ritual music even more complex* » (ibid. : 16).

Nous le rejoignons dans ce sens où, comme nous l'avons dit en préambule, la performance dansée et musicale constitue ici un intermédiaire vers le monde invisible, et le jeu de chassé-croisé entre métrique à subdivisions binaire et ternaire est constant et recherché. Les danseuses jouent continuellement de ce balancement en alternance sur l'un et puis sur l'autre subdivision métrique. Cette superposition structurelle en hémiole combinée à l'absorption d'un hallucinogène, l'*iboga*, force à cet état de conscience altérée.

Conclusion

Bas les masques ! L'*Ombudi* ne recourt pas aux productions matérielles pour représenter l'immatériel, le monde invisible, celui des génies. C'est de la danse que naît la transe, et de la possession, la guérison. Le musical est organiquement lié au médical et au sociétal, il est le médium qui permet le lien entre les deux mondes. D'un point de vue musicologique, cette spécificité de double métrique prend tout son sens quand on associe le musical au performatif et au liturgique. Les périodes de quatre pulsations ternaires sont fréquentes dans les musiques de tradition orale, mais la matérialisation de deux battues distinctes qui encadre à un niveau supérieur ces périodes est spécifique aux musiques traditionnelles gabonaises. Un rapide aperçu du contexte de réalisation nous donne une piste sur leurs raisons d'être.

Notes

¹ Diplômé en anthropologie à l'Université libre de Bruxelles, Rémy Jadinon travaille comme assistant de recherche depuis 2009 au service Culture & Société du MRAC où il documente les collections ethnomusicologiques.

² À l'exception faite de certains auteurs comme le remarque Julien Bonhomme dans son article sur la bibliographie religieuse au Gabon : « Il n'existe que de brèves références sur l'importante société du Mwiri [...] et à peine quelques articles sur les nombreuses sociétés féminines de possession (Gollnhofner & Sillans 1974 et 1979b ; Swiderski 1972 ; Mary 1983 ; plus une thèse non publiée en psychologie Maboundou-Mougneungui 1984). En règle générale, on sait encore très peu de choses sur les initiations féminines, notamment à cause d'un biais masculin dans l'anthropologie classique qui n'a pourtant aucune raison de perdurer » (Bonhomme 2006 : 3).

³ Harpe arquée à huit cordes accordée sur un système hexatonique, les deux premiers degrés se répétant à l'octave. Cette collecte fait partie des recherches doctorales que je mène depuis 2010 en Ngounié, dans le centre de la République démocratique du Gabon sur la popularisation des répertoires religieux.

⁴ Même si ceux-ci y participent d'une certaine façon puisqu'ils sont les seuls à pouvoir manier la harpe *ngombi* et la poutre percutée *bake*, deux instruments centraux dans le déroulement des danses.

⁵ Une symbolique est pourtant présente dans les tenues des danseuses, comme le souligne Julien Bonhomme : « Les femmes des sociétés de possession (*Ombudi*, *Ombwiri*, etc.) portent également des perruques (*gepuge*) censées imiter la longue chevelure des génies

aquatiques (*migesi*) » (Bonhomme 2003 : 353). Cette symbolique s'observe parfois dans de petites sculptures en bas-reliefs sur les tabourets d'initiation *mbata* (Gollnhofner & Sillans 1974 : 191). Dans de nombreuses sociétés d'Afrique centrale, les génies ne sont quasi jamais représentés graphiquement.

⁶ Le terme est traduit ici par « génies » en français. Mais il regroupe en fait les génies de l'eau qui se distinguent des *matengo*, génies de la terre.

⁷ Par danse curative, il faut comprendre que ce n'est pas forcément la personne malade qui va danser sinon les autres membres de la société qui cherchent à entrer en communication avec le monde invisible en général et leur génie en particulier. Ce n'est donc pas tant les successions de mouvements corporels qui provoquent chez le patient la guérison de sa pathologie, même si ceux-ci sont parfois stylisés sur la base du comportement de tel ou tel animal, c'est l'idée de transmission des savoirs qui prévaut à celle de l'allégorie ou de l'exécution. La danse est ici un médium nécessaire qui induit à la possession/vision, laquelle est indispensable pour le traitement.

⁸ Même si de nombreuses similitudes de formes ou de fonds sont observées dans les rituels.

⁹ Celles-ci apparaissent lors de danses collectives (en ronde autour du poteau central) ou individuelles (face aux musiciens). Cet état d'altération de la conscience se manifeste par des mouvements véloces et convulsifs du corps : « un tortillement effréné des hanches et le tintement des grelots » comme le souligne André Mary (Mary 1998 : 179). L'entrée et la sortie de cet état de transe sont fortement contrôlées par les autres membres afin d'éviter tout risque. Les

séances de transe sont assez courtes et chacune des possédées est amenée dans un endroit calme en dehors de la cérémonie pour retrouver ses esprits.

¹⁰ Les sociétés d'*Ombudi* ne sont pas les seules sociétés féminines tsogo à passer par la vision : « D'autre part, les Mabundi constituent la seule société initiatique féminine à vocation thérapeutique axée purement sur la vision et non sur la possession. En effet, traditionnellement les sociétés thérapeutiques féminines reposent massivement sur la possession. La malade est tourmentée par un génie (*mogesi*), généralement aquatique et ordinairement associé à une parente défunte (aïeule ou bisaïeule). La néophyte va alors devoir accepter d'être possédée par cette entité afin de retourner l'affliction en une protection bénéfique. L'initiation ouvre ainsi la voie à une possession institutionnalisée, permettant de se concilier et apprivoiser le génie en apprenant à contrôler les crises de possession. La novice peut également recevoir des visions, mais la possession reste le modèle dominant : à travers l'initiée, c'est le génie qui parle » (Bonhomme 2003 : 411).

¹¹ Nous adoptons ici le sens donné par les ethnographes français qui ont travaillé longuement sur la phénoménologie des sociétés thérapeutiques tsogo dans les années 1960. Otto Gollnhofer et Roger Sillans : « la possession est caractérisée par un trouble confusionnel, accompagné de transes, se manifestant par des agitations avec émissions de paroles intelligibles ou non, mais toujours interprétables. Celles-ci traduisent la présence d'une entité spirituelle – un génie – dont le sujet est, transitoirement, le siège » (Gollnhofer & Sillans 1974 : 187).

¹² J'emploie ici le terme d'André Mary (Mary 1998) qui est une francisation du terme « *nganga* », traduit en français par féticheurs, devins-guérisseurs ou tradi-praticien selon les époques. Ce terme se retrouve dans différentes langues de racine bantoue et pourrait aujourd'hui être repris tel quel.

¹³ Une cérémonie est organisée aux frais de la personne malade (et sa famille). Elle devra payer à boire et à manger à la société d'*Ombudi* et à l'assistance, mais aussi payer des pagnes et verser une somme d'argent.

¹⁴ En tant qu'institution psychiatrique, à travers l'individu, c'est la société que l'on soigne.

¹⁵ Le lien avec le monde invisible est individuel. C'est de sa relation avec un génie que l'on comprendra et expérimentera le monde visible. Les membres de la société agissent comme des agents régulateurs entre les deux mondes et non comme des responsables moraux du monde des hommes et des femmes.

¹⁶ Le terme est employé en français, mais il faut lui en donner le sens suivant : « la consultation des femmes de l'*Ombudi* est une sorte d'épreuve destinée à déterminer si la patiente est affligée par un génie : une réponse positive conduit nécessairement à l'initiation dans la société de possession » (Bonhomme 2003 : 43).

¹⁷ Il s'agit ici d'un « rite public nocturne au cours duquel les initiés de l'*Ombudi* recherchent l'origine de la maladie » (Gollnhofer & Sillans 1974 : 195). Ce processus m'a été confirmé par un témoignage recueilli en 2010 auprès d'un *nguangue* (maman Hélène) lors d'une séance d'enregistrement dans son *tede* : la première étape est

une phase de chants et de danses pour tester la malade et découvrir le génie qui se cache derrière le mal. Ensuite, on mange le bois sacré [*l'iboga*] pour « opérer » le malade. Le nom de chaque initié correspond à son génie. (Mokabo, le 28 novembre 2010).

¹⁸ *Mbumba* est également un esprit puissant qui se trouve à la tête du panthéon de l'Ombudi. Il est source de tous les maux, mais il est aussi celui vers qui on se retourne pour demander la guérison ou sa protection. L'attitude à son égard oscille entre peur et vénération.

¹⁹ La musique est mesurée et les cycles sont fondés dans des rapports de proportions entre le jeu du *ngombi* et la parole chantée.

²⁰ Celles-ci sont généralement formées sur une seule courte figure musicale jouée en *ostinato* strict, sur des périodes de 8 pulsations ternaires, soit 24 valeurs opérationnelles minimales. Le tempo est d'environ 140 bpm.

Bibliographie

- Arom, S. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie* 1 & 2. Paris : SELAF.
- Bonhomme, J. 2003. « Le miroir et le crâne. Le parcours rituel de la société initiatique *Bwete Misoko* (Gabon) ». Thèse de doctorat, EHESS. Disponible en ligne sur : <http://julienbonhomme.ethno.free.fr/Texts/These.pdf>
- Bonhomme, J. 2006 « L'anthropologie religieuse du Gabon : une bibliographie commentée ». *Cahiers gabonais d'Anthropologie* 17 : 2019-2036.
- Gollnhofer, O. & Sillans, R. 1974. « Phénoménologie de la possession chez les Mitsogho ». *Psychopathologie africaine* 10 (2) : 187-209.
- Lechaux, E. 2014. « Tisser le fil de la mémoire : contribution à l'histoire des répertoires musicaux des cérémonies de *bwété* chez les Mitsogo du Gabon ». Thèse de doctorat, EHESS.
- Maas, U. & Strubelt, S. 2003 (juin). « Music in the Iboga initiation ceremony in Gabon : Polyrythms supporting a pharmacotherapy ». *Music Therapy Today* IV (3).
- Mary, A. 1983. « L'alternative de la vision et de la possession dans les sociétés religieuses et thérapeutiques du Gabon ». *Cahiers d'études africaines* 91 : 281-310.
- Rouget, G. 1980. *La Musique et la Transe*. Paris : Gallimard.
- Sallée, P. 1978. *Deux études sur la musique du Gabon*. Paris : ORSTOM (coll. « Travaux et documents de l'ORSTOM », n° 85).

Unmasking Zande Dance

Jan-Lodewijk Grootaers¹

In museums and art books, the mask is considered to be the quintessence of African cultures.² Many societies in Western and Central Africa have masks, and most masks are associated with dances. The Central-African Zande peoples provide an example of a culture in which a significant role is played not by masks, of which there are hardly any, but by dances. Zande dances accompany, or accompanied, key events in a person's life, such as puberty rituals and funerary ceremonies, and are, or were, critical in expressing an individual's identity, as a warrior or hunter, for instance. Dances also centrally feature, or featured, in rites of protection and wellbeing, notably in the context of divination. In this chapter I explore and 'unmask' select areas of Zande dance by bringing together disparate pieces of information that create a tableau of their diversity and reveal the disappearance of many of them over time. Like elsewhere on the continent, most of these changes are related to profound social transformations throughout the twentieth century, touching on political authority, human settlement, agricultural practices, notions of selfhood, and the moral landscape.³

Zande Masks (Fourteen)

It is safe to say that masks are not part and parcel of traditional Zande culture. The social anthropologist Evans-Pritchard, who did his fieldwork among the Sudanese Zande around the town of Yambio in 1927-1930 and published extensively about them, does not mention masks at all. Dominican missionaries Constant Lagae and Vincent Vanden Plas, who worked among the Zande of the Congolese Upper Uele District in the late 1910s and 1920s, included a tentative entry in their Zande-French dictionary: *zembete* – 'Mask. The use of masks is unknown to the Zande, except among the Bandia, it seems' (Lagae & Vanden Plas 1925: 170; see



About a million Zande (or Azande) live in the heart of Africa, spread over the outlying corners of three adjacent states, the Democratic Republic of the Congo, the Republic of South Sudan, and the Central African Republic (CAR). Their neighbors to the west are the closely related Nzakara, numbering about 70,000 in CAR and the Democratic Republic of the Congo. Map: Patti Isaacs, 45th Parallel Maps and Infographics.

also Lagae 1926: 100 note 1). The Bandia are the royal dynasty that ruled over the most western Zande and their immediate neighbors to the west, the Nzakara, yet I was not able to identify this term or confirm its existence among them.⁴ Nor did official 'object hunters' find many Zande masks. In the early decades of the twentieth century, several western museums organized large-scale collecting expeditions among the Zande and their neighbors: an American one, financed by the American Museum of Natural History of New York; a German one, co-sponsored in part by the Ethnographic Museums of Hamburg and Frankfurt; and a Belgian one, funded by the Belgian Ministry of Colonies and led by Lieutenant Armand Hutereau for the then Musée du Congo belge in Tervuren, Belgium.⁵ Not a single Zande mask seems to have been brought back by the American and German expeditions, yet among the 10,000 odd objects that Hutereau sent to Tervuren was *one* alleged Zande mask. He acquired it in the

village of the Bandia chief Banday near the town of Bondo in the Lower Uele District; it was called *batipi* and served 'to scare children.'⁶ The latter description closely matches the information I was given some eighty years later in the village of Ngouyo, Central African Republic (CAR), about a mask worn for entertainment by a young man. It was the only time I saw a mask among the Zande, and it was not carved in wood but made of an old piece of gourd.⁷

In his monograph on Zande beliefs, the aforementioned missionary Lagae noted that 'before the introduction of the Mani [association], no anthropomorphic figurines (or *dance masks*) were known in the Zande region' (Lagae 1926: 119; emphasis added). For a relatively short period, between Hutereau's expedition of the 1910s and well before my fieldwork in the early 1990s, some Zande did make and dance masks in ritual settings. They did so in the context of a closed association called Mani or Yanda. This association, sometimes designated a 'secret society', was prevalent among the Zande, but it thrived especially in the Congolese Lower Uele District. It most likely originated in the late nineteenth century among the Zande of CAR who took it over from the neighboring Banda people. In the late 1950s, by the time the medical agent Jozef De Loose was initiated into a Congolese Mani lodge and documented most of what we know about it, the association was run by elderly men and was in decline.⁸ The primary purpose of the Mani association was to ensure general wellbeing – health, fertility, and success in any undertaking – to its members, adult men and women who had undergone a short initiation lasting from one to three days, and were bound to secrecy. Specific magic substances were consumed, rubbed on the body, and applied onto figurines used in the course of oaths, spells, and divination. Large meetings of members involving communal meals and dances took place several times a year, on the occasion of initiations of new members, and visits, installations, or funerals of regional Mani leaders.

One special Mani dance was called *bangbaguru*, a term apparently only used in Congo's Lower Uele District and literally meaning 'big-mouth-slit gong', i.e. a gong with a long slit (mouth) whose sound carries far. It appears to be a word of the secret Mani language that was part of the association's esoteric knowledge (Burssens 1962: 71). In general, Mani dancing was known as *bagbere*, 'grand dance', a common and widespread dance in Zandeland and christened by some 'the national Zande dance'.⁹

The main instruments accompanying the dance were the slit gong (*guru*), an idiophone carved on four short legs that produces a base tone and a treble and whose sound can be muffled by the hand or leg of the player; the cylindrical, leather-topped drum (*gaza*), whose membrane is usually red duiker skin; and a pair of hand bells (*anzoro* or *angbara*), iron rattles attached to wooden handles. Music was always accompanied by singing, and a few Mani songs have been recorded, including this fragment from the Sudanese Zande (Giorgetti 1957):

'Ee ue namani, wara mi wara

Ah Namani [female Mani sculpture], may I be strong and succeed.

Ee ue bamani, wara mi wara

Ah Bamani [male Mani sculpture], may I be strong and succeed.'

The songs are a mix of Zande, foreign languages, and esoteric terms – *wara mi wara* is meaningless in day-to-day Zande. Evans-Pritchard remarked that 'the songs are largely unintelligible even to members themselves' (Evans-Pritchard 1931: 130). Photos of Mani ceremonies taken by De Loose show circles of male and female dancers that resemble the traditional *bagbere* – except for the notable presence of a few masked dancers (FIG. 1). Although these masks bear some resemblance to the one collected by Hutereau decades earlier, I am not certain that the latter was, indeed, a Mani mask.

In 1960, the art historian Herman Burssens summarised all that was known about Zande masks, of which he identified a mere fourteen with firm provenance in public and private collections. They all date from the first half of the twentieth century and come from the Lower Uele District: the afore-mentioned one collected by Hutereau, eight masks brought back by Crosier missionaries from Belgium and the Netherlands, and five masks acquired by De Loose himself (Burssens 1960: 103). The masks are rather roughly sculpted and show little stylistic unity. Many have representations of teeth set in the mouth, and scarifications, pyrography, or traces of paint on their surface. Some have feathers or a fur beard attached to them. The few photos of masked men that De Loose took in the 1950s during Mani dances are the only documents of ceremonial masquerades among the often-photographed Zande that I am aware of. This is one more indication that masks were not essential to their rituals.¹⁰



FIG. 1. Members of the Mani (Yanda) closed association during a *bangbaguru* dance. One of the dancers is wearing a mask.

Near Bili, Democratic Republic of the Congo, 1952-1956. Photo: Jozef De Loose (from Burssens (1962, Pl XII)). RP.2016.1.44, collection RMCA Tervuren.

Variety of Dances

Dances, on the other hand, are most common in Zandeland, both for entertainment and in ritual circumstances, and they have been so historically. The first European travelers to the Zande in the second half of the nineteenth century commented on the omnipresence of music – sounds of drumming day and night, solo singers with their melancholic tunes, ensembles playing ceremonial music – most of which was accompanied by dance. Zande music is primarily pentatonic and polyphonic, produced by independent, contrapuntal melodic lines played and sung simultaneously (Demolin 1990: 195). Musical instruments, whether melodic or rhythmic, accompany the voice. While songs and dances were as subject to fads as were dress and hairstyles, court and ritual performances remained more stable than entertainment ones, by virtue of their extra-musical functions (Miller 1990: 209). But as the centres of authority changed under colonial rule and religious practices were

targeted by missionaries, most of these performances disappeared, too. Today, some dances from the past are still remembered by elders, others have come to us as names only.

To get an idea of the variety of dances, the entries under 'danse' – *gbere* – in Lagae and Vanden Plas' French-Zande dictionary provide a good starting point. Apart from mentioning the existence of dances of the so-called 'secret societies' (Mani, Nebeli, Mbanga *et al.*), the authors list the ancient *bagbere* ('grand dance') and the similar *dongo*; the *gbere kpaningba* ('dance of the large xylophone'); the *gbere manza* ('dance of the portable xylophone') that was reserved to nobles, chiefs, and their relatives; the *gbere guru* ('dance of the slit gong') by the many wives of princes and kings in which no men participated; dances characterized by 'obscene gestures and movements' (*akpuka*, *bwada*, and *nzangba*); the *gbere avure* ('divination dance') executed to identify evil-doers; the *gbere mama* ('leopard dance') performed after this animal had been killed; the *gbere buda* ('beer dance') at the occasion of giving out beer; the *gbere gangasi* ('circumcision dance') and the *gbere kpe* ('dance of mourning'), examples of ceremonial dances (Lagae & Vanden Plas 1922: 84). This list is a little misleading because it mixes names of dances themselves with occasions for dancing. The *bagbere*, for example, is danced during the *gbere buda*, the beer dance, which itself may be part of mourning ceremonies (*gbere kpe*).

It is therefore helpful to review Zande dances according to their context. I distinguish dances that express identity, dances that accompany rites of passage, and dances that mediate for protection and wellbeing. These three categories are useful to create some order in the multitude of Zande dances, even though they are, to a degree, arbitrary and overlapping. Expressing identity equally applies to dances that mark the acquisition of a new status, be it a young adult or a mourner, but those will be treated as accompanying rites of passage. Similarly, the dance of divination that confirms the participants as initiated shamans could be considered to be expressing identity, but it will appear under mediating for protection and wellbeing. Interestingly, each of these categories matches one or more of the fluid groups of masks that Anne-Marie Bouttiaux created in her groundbreaking exhibition and accompanying catalogue, *Persona. Masks of Africa: Identities Hidden and Revealed* – including masks as attributes of power; for initiation and mourning; to protect the fertility of the land; and to purify villages from evildoers.¹¹

Expressing Identity

The four areas of dance reviewed in this section pertain to members of closed associations, nobles of the Vungara and Bandia clans, hunters, and warriors. Earlier in the chapter I briefly discussed Mani, one of the more prominent Zande closed associations (called 'secret societies' in the older literature). Initiates into Mani and similar associations were given a name, which marked their new identity, and they learned words of a secret language used for greetings and in songs. The existence of particular dances familiar only to Mani members has been testified, but we hardly know any choreographic specifics. The Comboni musicologist-missionary Filiberto Giorgetti observed that men of the Mani association in Sudan danced in a frenetic way that involved unusual high jumps, imitating the colobus monkey (Giorgetti 1957). As emphasized above, the only documented Zande masks appeared in dances of Mani adepts in the Congolese Lower Uele District. On the whole, the unique masks, specific dances, and partially unintelligible songs all conveyed to the members of these clubs a sense of being part of an exclusive in-group.

Even more exclusive in-groups comprise the Vungara and Bandia nobles, two aristocratic clans that rose to power in the late eighteenth century and lost most of it during colonialism. The Vungara ruled over the (Mbomu) Zande people and the subsequently *Zandeized* groups that came under their dominion, while the Bandia ruled over a smaller territory, inhabited by the western Zande and the neighbouring Nzakara peoples (Grootaers 2002: 423-425). In the past, court instruments accompanied dances exclusive to these nobles, including the *gbere manza*, named after the portable xylophone with gourds mounted under the wooden slats that acted as resonators (FIG. 2). The instrument seems to have survived in Congolese Zandeland in less formal performances (Ciccarello 2014: 108-109). While this chapter is dedicated to the Zande, it is worthwhile to mention the history of dance and music of the closely-related Nzakara people. The anthropologist Eric de Dampierre and ethnomusicologist Marc Chemillier clarified the existence of old royal dances specific to the ruling Bandia clan, like the *ngbakia*, which are no longer performed but whose musical formulas got translated into categories of harp music.¹² Lacking elaborate state ceremonies and rich visual court art, the Vungara and Bandia rulers used dance and music to express their social position. In the



FIG. 2. Two Zande musicians of the royal Vungara clan playing the portable *manza* xylophone.

Democratic Republic of the Congo, 1911-1913. Photo mission A. Hutereau, 1913. EP.0.0.14694, collection RMCA Tervuren.

past, a specific dance was the prerogative of female nobility only, the *gbere guru* or 'dance of the slit gong.' Unfortunately, no details are known about its music or choreography.

The last two types of identity dance involved carrying weapons. I learned about, but never witnessed, the *gbere mongo*, 'dance of the hunters'. It was performed to welcome a new initiated member into the guild of hunters. The dance was also part of the *budarianya* ceremony ('beer-eat-animals'), organized when a hunter was performing poorly and needed to reboot his initiation. The ceremony involved a hunting party, the prescribed distribution of animal parts to participants, and the consumption of beer. The *gbere mongo* was danced holding hunting weapons and it required great agility, with movements that mimicked both animals and hunters.¹³ Also involving weapons was a dance common in the past, when Zande kings and princes commanded large armies that conquered neighboring populations and submitted them to a process of *Zandeization*. This *gbere sanga vura* or 'dance of imitating war' was

performed in honor of a dead warrior. Men lined up in two rows holding spears and shields. They would start singing while moving slowly, then break out to perform mock battles and acrobatic leaps, before ending with a quiet lament.¹⁴ Giorgetti observed such a dance in 1927 (Gero 1968: 40-42), several decades after the traditional kingdoms had been dismantled. Today, as there are no longer warriors to celebrate or commemorate, the dance seems to have died out.

Accompanying Rites of Passage

Male circumcision used to be performed on boys ages ten to fourteen. It is known under different names: *kasa* ('banana leaves', after the dance costume worn by the initiates); *ganza* ('circumcised penis'); and *yerati(se)* ('to cut somebody'). The practice is of foreign origin, introduced to the Zande around 1900, and it was sternly opposed by most of the royal rulers who saw it as a threat to their prerogative of educating young men through military service and labor camps.¹⁵ Circumcision appears to have been taken over from different neighbouring peoples, and the existence of various terms most likely reflects this multiple origin, as do the different types of dance that the initiates used to learn in the bush camp. Yet as Giorgetti wrote in the 1960s, the dance of circumcision 'is disappearing since everyone [i.e., every boy] goes into hospital to be circumcised' (Gero 1968: 155 note 1). In the early 1990s in CAR, I learned that the vigorous circumcision dances are no longer performed. Zande elders call the current operation done on baby boys mockingly 'female circumcision': according to them, without the real ritual and dances, boys are not being turned into men as formerly.¹⁶

Dances are also an integral part of the complex and long-lasting funerary ceremonies, and some of these continue to be performed to this day.¹⁷ The *gbere kuke*, 'ashes dance,' however, is not one of them. It was part of a night-long ceremony that took place a few months after the burial of a person, during which the widow or widower was sprinkled in ashes and confirmed in her role of chief mourner, while the other relatives ended their mourning period to resume normal life (Gero 1968: 56-60). In the early twentieth century, apparently, the dance was accompanied by ribald songs and physical intimacy. Under the first two British District Commissioners who ruled over Sudanese Zandeland from the 1910s through the 1940s, the existing *kuke* dances were banned and replaced by the *bagbere* or 'grand

dance'. Yet sometime later – '[w]ith the guardians of law and order far away' – people in some areas gave up the decent *bagbere*, preferring the *nangida* or *nanguda*, a dance from the neighbouring Pambia people (*ibid.*: 58). This was a vigorous two-beat dance with provocative songs and naked participants, performed in secret. The missionary Giorgetti lamented the downfall of morality, which he blamed in part on the spread of dances from a closed association different of the aforementioned Mani, whose object was said 'to facilitate illicit intercourse with the opposite sex'. Yet one should keep in mind that colonial administrators and Christian missionaries alike were convinced that closed associations encouraged debauchery and involved orgies.¹⁸

This being said, expressions of obscenity did, and still do, occur during funeral singing and dancing, but more so in words and gestures than in deeds. Especially during the labour-intensive and time-consuming threshing of millet and grinding of flour to prepare large quantities of beer for a commemorative feast (*pumbo*), women sing 'obscene songs' accompanied by 'obscene body movements,' marked by the rhythm of the work (Evans-Pritchard 1929: 318-320). Here are two song lines:

'Natapumbo, wiri mbia nengero yo.

Mother of the feast, little stone is in your vagina.

Kira o, kira o, nenge na yemba ro-o.

Penis o, penis o, vagina is calling you.'

Evans-Pritchard interpreted these instances of prescribed, collective obscenity in typical functionalist fashion, correlating them to specific acts of labour in order to render these more bearable. Perhaps the 'obscene dances' listed by Lagae & Vanden Plas in their dictionary (see above) were related to such funerary rituals.

In the mid-1980s, the anthropologist Stephen Siemens did his fieldwork among the Sudanese Zande to study their mourning ceremonies. He did not observe, or learn about, orgiastic dancing, but witnessed ribald songs and explicit sexual gestures during the *pumbo* rituals.¹⁹ *Pumbo*, also called *karama* in South Sudan and northern Congo, is a large feast organized at the conclusion of the mourning period that may involve hundreds of participants. It is a major social event where people dance and food and beer are distributed. In the past, dances at a *pumbo* would be accompanied



FIG. 3. *Kpaningba* xylophone players.

Democratic Republic of the Congo, 1911-1913. Photo mission A. Hutereau 1913. AP.0.0.31268. Collection MRAC Tervuren; © RMCA Tervuren.

by the *guru* slit gong and the *gaza* drum, but today they are dominated by the *kpaningba* xylophone, an instrument made of 6 to 12 slats of wood placed on two parallel trunks of banana tree and played by one to five percussionists (FIG. 3). The liberal distribution of beer is an important aspect of the *pumbo*, which is why the dances are sometimes called *gbere buda*, 'beer dance.'²⁰ Evans-Pritchard devoted his very first article about the Zande to their dance, giving a detailed description and social analysis of the *gbere buda* that he watched during *pumbo* mortuary feasts and on visits by European officials (Evans-Pritchard 1928).

The most important roles in the *gbere buda*, or any dance for that matter, were the song-leader and the musicians, always men (Evans-Pritchard 1928: 454). 'As a rule,' wrote Larken, 'songs only have a short existence; they are commonly topical, sometimes quite amusing, often very indecent, and occasionally so pointless that it seems that the words must have been strung together merely so as to have something to sing to the drum notes.'²¹ Some dance songs make fun of the Vungara aristocracy,

which would have been inconceivable before the dismantlement of the Zande kingdoms in the early twentieth century. In the 1940s a singer referred to 'Mupoi [who] went to have his foreskin cut' (recorded in Gero 1968: 157) – an attack on the past prince Mupoi who had affronted the singer's deceased mother, and a serious insult as the Vungara did not practice circumcision and in fact opposed it. Songs that lampooned neighbours or political leaders could lead to retaliation. There is the story of a chief's counsellor in the then Belgian Congo who used his power to outlaw the organization of any public xylophone dance in his district because of a song in which he was ridiculed. And in CAR, I witnessed a conflict between a village chief and *kpaningba* performers who had their xylophone confiscated because they had offended a woman by composing a song that alluded to her promiscuity.²²

The prestige of the *pumbo* singer and musicians was not only due to their skills, but also to the kind of magic that they possessed. Evans-Pritchard gave an example of a spell uttered by a singer to make his magic work: 'You are a medicine of songs. I will cook you. Don't bring bad luck on me. I have sung very many songs. Don't let songs go bad with me' (Evans-Pritchard 1928: 455). Dance-related magic was used for many other purposes: to attract large crowds; keep the rain away; bring peace and quiet to the dance; prevent fights; or protect the beer against ill-doers.²³ To make people attend in large numbers his dance feast, the *bairapumbo* ('owner of the feast') would rub a bug on the surface of the skin of the drum, proclaiming: 'Bug! Those people who are at home, may they not sleep at all! Do you bite them today and bite them well, so that they all come here!' (Gero 1968: 148). But one would not want to continue to draw people to a *pumbo* after all the food and beer had been finished, so a ceremony to deactivate magic preparations at the end of the festivities was necessary (*ibid.*: 154). Undoubtedly the most fascinating feature in this context, however, was Zande dance as magic. This was the *gbere avure* or 'divination dance,' which will come up in the next section.

Mediating for Protection and Wellbeing

Dances in this category, all from the past, were basically prophylactic, aimed at warding off danger, calamities, or evil. The first example is the *gbere mama*, 'leopard dance.' The killing of a leopard, according to an old source, 'gives rise to festivities, to dances in the village of the hunter'

(Hutereau 1909: 39). It is my guess, however, that this was not just about celebrating a prestigious kill. The leopard, royal animal *par excellence*, is the royal clans' *sino*. *Sino* has multiple meanings but in this context can be translated as 'totem' or 'taboo animal' (Lagae 1926: 39). Each Zande clan has a *sino*, typically an animal, which its members are not supposed to eat (or kill) because souls of clan members may have reincarnated into it. In the past, Bandia princes buried their dead in the forest, far from the village, as leopards were expected to come out of the graves.²⁴ Killing a leopard, and thus potentially a Bandia or Vungara ruler, required propitiating measures to avoid their wrath, and I suggest that dancing the *gbere mama* tried to achieve just that – to mediate between the world of the living and the potentially vengeful spirits of the nobles. After the dance, the animal's skin, teeth, and claws were sent to the royal chief, while only male adult commoners were to eat from the meat.²⁵

Another kind of mediation was requested in one of the oldest ritual dances of the Zande.²⁶ These dances, for which no particular name is known, accompanied the sacrifice of crops to Mbori, the Supreme Being of the Zande. The ceremony, often performed in times of drought and other disasters at the heads of streams or on rock outcrops, was called *maziga* or *baati (boeti)*, the latter being derived from Ba-ati that means 'Master of the fields,' one of the designations of Mbori. The masters of ceremony were female *aira atoro*, 'owners of spirits,' or 'ghost-diviners' as Evans-Pritchard called them (Evans-Pritchard 1936: 20). These women got messages from the spirits of the dead in dreams, and, through them, communicated with Mbori. The ceremony consisted of prayers for rain, thanksgiving for crops, and food offerings, followed by dances in which the *airo atoro* and accompanying women waved tree branches and crop leaves, and performed some wild dances. 'During the singing and dancing,' writes Evans-Pritchard, 'the leading ghost-diviner became possessed with ghosts and twitched and trembled and shook as though she had convulsions' (*ibid.*: 22). The anthropologist was particularly interested in this ritual, as it was the only public ceremonial in honor of the Supreme Being. As such, it was very different from the public performance of the mainly male healer-diviners, to whom we now turn.

The final example is the *gbere avure*, the most spectacular of Zande dances. In his famous *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, Evans-Pritchard devoted four chapters to the healer-diviners (he called

them 'witch-doctors') who discovered the location of witchcraft by dancing the *avure* dance and with their know-how repaired its ravages. At the time, many Zande were skeptical of the diviners' accuracy, believing that 'there are a few entirely reliable practitioners, but that the majority are quacks' (Evans-Pritchard 1937: 185). Most information about these diviners – known as *binza*, 'medicine-man,' or *badoavure*, 'dancer of the divination dance' – dates from the 1920s, yet in the early 1970s, the medical doctor and anthropologist Armin Prinz was still able to observe *binza* initiation rituals and performances in northern Congo.²⁷ On account of the importance of dreams in their vocation, the apprenticeship and journey to the world beyond, the death and rebirth of the novice, the change of personality and the trance behavior, Prinz names the Zande healer-diviners shamans, a term I will also adopt. At the time of my fieldwork in the early 1990s, dancers of the *avure* (also called *abanga* in CAR) were a thing of the past. The last practicing shaman in the area, whose dances were characterized by high jumps, had died around 1985. Most stories I heard were full of nostalgia, recounting the protective interventions and spectacular feats of diviners, who were persistently opposed by Protestant and Catholic missionaries.²⁸

Public *avure* performances were highly popular spectacles. Between one and ten shamans, mostly men but sometimes including a few women, would sing and dance at a séance organized by a host, bringing themselves into a state of trance bordering dissociation to address questions mainly about evildoers. The diviners' outfits were striking: they donned themselves in layers of animal skins atop a bark cloth wrapper, attached a string of magic whistles across the chest, had bells made of palm fruits around the waist and bundles of seeds around arms and legs, and held iron bells in their hands. In later years, even more extravagant and powerful objects appeared, like a string of old light bulbs.²⁹ However, the 'most important piece of clothing' of a *binza*, according to Prinz, was the feather-hat called *kangu*, woven from bark strips and adorned with feathers of the guinea fowl, parrot, or other marsh and bush birds³⁰ (FIG. 4). We will return to this headdress. Dances were accompanied by drum and slit gong players and a chorus of young boys from the public, and the movements were wild and ecstatic, performed mostly on the toes, interrupted by dramatic cutting of the chest with a knife or walking through burning embers. The



FIG. 4 . A modern *binza* diviner with a vegetable costume, bells, and rattles, wearing a braided *kangu* hat with bird's feathers.

Village of Nangana near Doruma, Democratic Republic of the Congo, 1974.
Photo © A. Prinz, with kind permission of the photographer.

purpose of the dance was to activate the magic medicines inside the *binza* that enabled him to see hidden things and find answers to questions about witchcraft attacks and suspected witches. Shamans transformed themselves through movement, dancing the questions put before them and divining with their whole body. Theirs was more than just a dance – ‘it is a fight, partly direct and partly symbolic, against the powers of evil’ (Evans-Pritchard 1937: 178) – and the spectacle at once amused, thrilled, and frightened the audience as diviners bullied any of its members and concluded by revealing the identity of one or more evildoers. While in

the past a *badoavure* would never disclose the name of a member of the Vungara aristocracy during a divination séance, in Evans-Pritchard's day, on rare occasions nobles were accused of witchcraft (*ibid.*: 173-174). This was a further indication of the shift in power taking place during colonialism.

The public séances in a commoner's homestead were rowdy events that lasted from midday to sunset, whereas *avure* performances at rulers' courts were briefer and more restrained. In the past, Vungara nobles gave patronage to the most reputable diviners and sometimes invited a single, male shaman to court for a divination dance, with no chorus present. In 1880, the Russo-German medical doctor and explorer Wilhelm Junker witnessed such a performance. On his travels through Zandeland and beyond, he reached the residence of Ndoruma, a Zande king whose territory was located in what is now the border region of northeastern Congo and southwestern South Sudan (around the Congolese town of Doruma). A few days after his arrival Junker consented, at the request of Ndoruma, to invite and pay for a Zande diviner to perform an *avure* dance and deliver oracles. The scene was captured in a drawing and published in Junker's 1891 travel account (FIG. 5). It shows the king on a round stool next to the explorer in a European-style chair, surrounded by men sitting on the ground, all watching the *avure* dancer who gesticulated wildly while inclining his head to listen to messages from underground spirits.³¹ Junker's description is recognizable: 'the fantastically-arrayed old prophet [...] had decked himself with all manner of odds and ends, charms and amulets, crowning all with a Niam-Niam [Zande] straw hat' (Junker 1891: 137). While the explorer enjoyed the dance, he expressed some contempt regarding the dancer's vaticinations.

Dancing the Hat

In the effort to unmask some of these dances, we now come to a *dénouement* of sorts, pondering one of the very few dance paraphernalia of the Zande. The striking *kangu* hat, so characteristic of shamans, is a common attribute of the Zande, even though in daily usage men, women, and boys wear hats with fewer feathers. Occasionally made of animal hide, hats are usually woven of palm fibre strips, typically in a plaited twill pattern with a twined band at the lower edge (FIG. 6). Variety is created by the combination of natural and dyed colours, and by attaching bundles of many kinds of feathers, with the more adorned hats being worn in

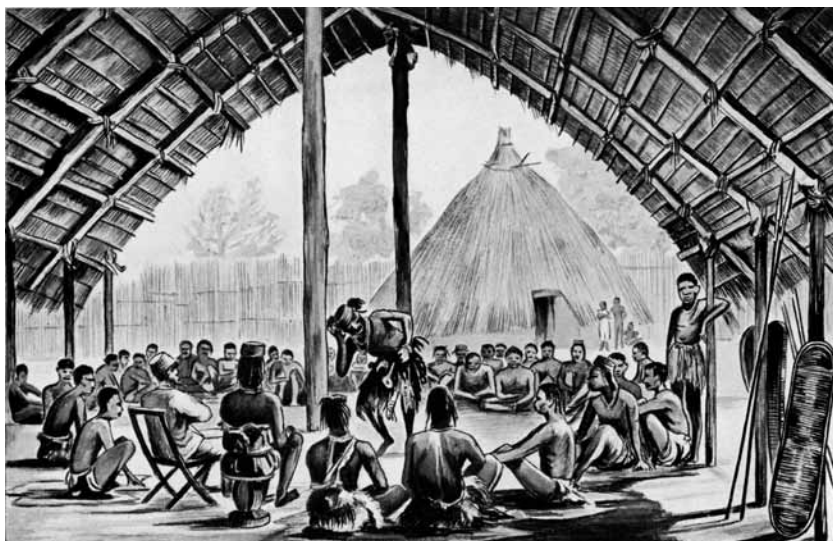


FIG. 5. Performance of an *avure* dance by a diviner at the court of Prince Ndoruma in 1880. The Zande ruler is seated on a stool, the explorer Dr. Wilhelm Junker is to his left.

After *Travels in Africa during the Years 1879-1883* by Junker (1891).



FIG. 6. High plaited hat with feather bunches.

EO.0.0.12664, collection RMCA Tervuren; Photo © RMCA Tervuren.

dances.³² The feathered hat also appears in the context of *sangba Ture*, the rich corpus of amusing tales about the Zande Trickster called Ture. Ture is a man, but his name means Spider, which is not an uncommon designation of Trickster figures in Africa. The spider is a mediating creature, suspended between heaven and earth, untamed but inhabiting domestic spaces.³³ The Zande Ture is a devious culture hero, always wearing a feathered hat and bent on making mischief. While mainly interested in satisfying his gluttony and sexual appetite, he once in a while risks his life to introduce food, water, or fire to humankind. Children and adults enjoy his feats as they are told after sunset around the fire. In trying to determine whether Ture was for the people a real person or a fictional one, Evans-Pritchard suggested that Zande 'half-believe in Ture' (Evans-Pritchard 1967: 24). Though the Trickster flouts social conventions and achieves impossible deeds, this does not make him incredible in Zande eyes.

One of the tales – the anthropologist Margaret Buckner (1993) defines them more accurately as 'chantefables,' since songs are an essential part of them – recounts Ture's theft of a man's feathered hat. Yangaima possesses a many-feathered *kangu* with great power. Whenever he puts on his hat, dances, and sings a special song, he rises in the sky and birds from all over fly and fall in his courtyard for him and his wives to eat. Ture steals the hat, sings, dances, flies, and collects birds, but is surprised in the sky by Yangaima who found a small feather that Ture had lost and followed him. The hat is taken from him, and Ture falls down to earth and dies.³⁴ This tale bears close resemblance to semi-mythical, semi-legendary stories about famous shamans from the past (Evans-Pritchard 1937: 195-199). Take the *binza* diviner Nzoropoi, son of Madina, the woman who is said to have founded the corporation of diviners.³⁵ By his singing and dancing, Nzoropoi caused birds to fall about him like rain. Then there are reports of a past shaman who, as he danced the *avure* at the end of his life, rose on higher and higher in the sky and disappeared. In other words, although Yangaima of the *sangba Ture* is not identified as a shaman, he has all the qualities of one. What is more, in the 1980s, Buckner collected Ture tales in CAR in which the Trickster himself performs the *avure* dance in order to divine (Buckner 1993 (3): 123-131). What does this tell us?

These interconnections may help cast a light on both shaman and Trickster, each illuminating the other. Is Ture closely connected to the world of the spirits and thus more powerful than his silly behaviour and costly

mistakes would suggest? And are his heroic contributions to humankind expressions of this power? Diviners, on the other side, were mediating figures, too, traveling between the visible and the invisible worlds, able to transmit messages about witch attacks. Were *avure* performances so enjoyable because the *binza* flouted social conventions and did impossible things? More broadly, what connects dance performance and oral literature? The concept of an 'aesthetics of stretching thought' comes to mind, developed by the art historian Patrick McNaughton in the context of Malian masquerades (McNaughton 2008: 191ff.). Both during divination dancing and Trickster storytelling, the audience was encouraged to think quickly, question norms, and test perspectives. But the doubt remained: What was being revealed, what being disguised? Was the divination dance the dance of a 'half-believable' Trickster? Such questions are more rhetorical than real, but they invite us to dive deeper into Zande culture. In the end, all Zande ceremonial dances had transformative power, bringing about changes in the world. Such performative force is the essence of masks. So perhaps these dances, in particular the *avure* of the diviner/Trickster that relied on dancing the *kangu* hat, could be viewed as masquerades without masks.

Notes

¹ Jan-Lodewijk Grootaers studied cultural anthropology at the University of Chicago for his PhD, specializing in central Africa. His fieldwork on the beliefs of the Zande people in the Central African Republic eventually led to his groundbreaking 2007 exhibition, *Ubangi: Art and Cultures from the African Heartland*, at the Afrika Museum in the Netherlands. At the Minneapolis Institute of Art, where he heads the Department of Africa and the Americas, his *iAfrica show* (2009) experimented with multisensory experiences, while *Visions from the Forests: the Art of Liberia and Sierra Leone* (2014) offered a timely forum on the ravages of Ebola. He is currently researching the religious art and architecture of Islamic Africa, exploring

the diversity and uniqueness of artistic expressions in the African practice of Islam.

² I wish to thank Julie McGarvie, whose multiple readings and inspired suggestions greatly improved this paper.

³ I did my anthropological fieldwork among the Zande of eastern Central African Republic in 1991-1992 and went back to Congolese and CAR Zandeland for brief missions in 2003, 2004, and 2005.

⁴ I am grateful to Paul Guinimanguimi for his help regarding the terminology.

⁵ See Schildkrout & Keim 1990; Schneider & Stelzig 2007; Couttenier 2005: 268-274 respectively.

⁶ Hutereau in Ethnographic File no. 312, Ethnography Department, RMCA, Tervuren. The mask was first published, without picture (Von Sydow 1954: 77). The term *batipi* has no meaning in Zande, but may be a mistaken transcription of *batikpi*, 'place of the dead', in the Nzakara language. This would be consistent with the name that De Loose collected for a mask worn at Mani association funeral dances, but that he also mistranscribed – as *ngbatipki* (Bursens 1960: 107). The Nzakara language is not uncommon in the most western part of Zandeland.

⁷ Unpublished field notes, Ngouyo (CAR), 2 March 1992; Ngouyo is some 90 kilometres north of the Mbomou River that cuts through Zandeland and forms the border between CAR and Congo. A photo of the mask wearer is reproduced in Grootaers 2007: 59.

⁸ De Loose (Bursens 1962: 74). For the latest, still provisional reconstruction of the origin of Mani-Yanda, see Grootaers 2007: 92–96.

⁹ Gero 1968: 57; the dance was also known as *tindindi*, from the (onomatopoeic) name of the three-beat rhythm (*ibid.*: 149). *Bagbere* feasts concluding the Mani associations meetings are attested by Lagae 1926: 122, Evans-Pritchard 1931: 130, Giorgetti 1957 and De Loose (Bursens 1962: 78).

¹⁰ De Loose mentioned, without documenting it, that members of another Zandeclosed association, called Mbanga, sometimes also wore masks during dancing (Bursens 1960: 107 note 4).

¹¹ Bouttiaux 2009.

¹² Chemillier 1995; de Dampierre 1995.

¹³ Unpublished field notes, Zemio (CAR), 12 July 1991; Iforou (CAR), 5 and 26 September 1991.

¹⁴ In Zande, *vura* means both 'war' and 'shield'.

¹⁵ Lagae 1926: 180; Evans-Pritchard 1965: 2–3; Grootaers 2007: 59.

¹⁶ Unpublished field notes, Zemio (CAR), 12 July and 5 September 1991.

¹⁷ Filiberto Giorgetti, who signed some of his works with 'Gero', worked among the Sudanese Zande from the late 1920s to the early 1960s. He studied and observed their death rituals in detail (Gero 1968). While working on this chapter I came across a reference to Boniface Ngabondo's unpublished (1995) PhD dissertation on the topic: 'Musique et rites funéraires chez les Zandé et les Nzakara de Centrafrique', Université de Paris X, Nanterre. I regret that I was unable to consult it.

¹⁸ Quote from Larken 1927: 94. See Johnson 1991 about European fears and fantasies regarding Zande 'secret societies'.

¹⁹ Siemens (1990: 244, 298, 306–307). Explicit songs accompanying grinding malt for a *pumbo* feast were also recorded by Giorgetti, who prudishly published the Zande original with translations in Latin (*sic* – Gero 1968: 143–144).

²⁰ The Zande distinguish many sorts of beer, depending on the fermenting crop it is made from: *babuda*, *mandarakpa* or *kpanzu* is beer made from corn; *bedu* from manioc; *bangberu* from corn and manioc; *kpasi* from bananas; and made from finger millet (eleusine), the preferred ingredient, are *gbangara*, which is red and strong, *bazindo*, white and strong, and *kpakau*, white and

acid – see Lagae & Vanden Plas under ‘bière’ (1922: 41), Gero (1968: 97 note 1, 140 note 1), Huysecom-Wolter (1972: 275-277).

²¹ Larken 1927: 105. Zande is a tonal language, and therefore very musical. About the importance of formulaic expressions for tuning instruments, see Kubik 1964.

²² For Congo, Salmon 1967: 18-22; for CAR, unpublished field notes, Ngouyo, 12 February 1992.

²³ Salmon 1967: 18, 21; Gero 1968: 147-148; Evans-Pritchard 1974: 116; Siemens 1990: 301, 391 note 88.

²⁴ Unpublished field notes, Iforou (CAR), 23 June 1992. The ‘totem animal’ of some Vungara and Bandia is the lion, ‘the leopard’s older brother’ (Lagae 1926: 15).

²⁵ Hutereau 1909: 39. Times have changed: in 1992, a young Zande hunter had killed a leopard and brought the skin to the village in order to sell it; the meat was left in the bush, uneaten (unpublished field notes, Ngouyo [CAR], 25 March 1992).

²⁶ See Lagae 1926: 70-71; Evans-Pritchard 1936: 20-30; Dijkmans 1965: 54-56; Gero 1968: 126-128. The latter wrote that the *baati* dance was a *bagbere*, the common ‘grand dance’, but that seems to have been a later development.

²⁷ See Lagae 1926: 96-102; Evans-Pritchard 1937: 148-257 on the one hand, and Prinz 1994, 2002, on the other.

²⁸ Unpublished field notes, Iforou (CAR), 12 July and 12 September 1991.

²⁹ Old light-bulbs, wrote Prinz (1994: 140) ‘whose route to the bush can no longer be traced’. The author also witnessed *avure* performances

that included Christian funerary songs (Prinz 2002: 203) – yet another instance of creative syncretism.

³⁰ Prinz 1994: 138; in the literature, the feathered *binza* hat is usually called *sue*, which also means ‘feather’. The neighbouring and closely-related Nzakara people had a divination technique very similar to the *avure*, called *nganga*. *Nganga* dancers wore outfits not unlike their Zande counterparts, except for the striking headdress that consisted of a cap surmounted by a long stalk to which a tuft of feathers was attached (see Retel-Laurentin 1969: photo 16).

³¹ Junker 1891: 135, 137. This first drawing of a *gbere avure* was reproduced in Evans-Pritchard (1937: plate XV). Underground spirits have not been documented among the Zande.

³² Some of the extravagant dance hats collected among the Zande and their neighbours during the American Museum of Natural History expedition are reproduced in Schildkrout & Keim 1990.

³³ Babcock-Abrahams 1975: 155; Pelton 1980: 239. For an interpretation of Ture mediating between the Zande and the Europeans, see Grootaers 2004.

³⁴ The tale of Yangaima (or Wangaima) can be found in Evans-Pritchard (1967: 126-128, 209-213; which includes two versions collected in the early 1920s) and Buckner (1993 (3): 299-304; which includes the text in Zande).

³⁵ As an aside, this may be the place for a brief comment on gender in dance and masquerade (which would warrant a chapter of its own). It has been repeatedly observed that in the vast majority of African societies, ‘men organize mask societies and orient them for social control’ (McClusky 2015: 72).

Even where in mythological times it was a woman who discovered the material used in masquerades and was the first one to wear a mask, like among the Dogon, the men took away the mask from her and affirmed their authority by excluding women from dancing masks (Dieterlen 1989: 37). The case of Madina, the legendary founder of the Zande corporation of diviners, seems to be different. While male shamans were more numerous and more famous,

women did participate in *avure* dances. The prominent role of women in divination was even more outspoken in the dances of the so-called 'ghost-diviners', mentioned earlier. And today, the place of *binza* diviners among the CAR Zande has been taken over by mainly female prophetesses, called *nagidi* or 'she who reads', who are part of a new Zande church founded by a woman (cf. Grootaers 2000).

References

- Babcock-Abrahams, B. 1975. "A Tolerated Margin of Mess": The Trickster and His Tales Reconsidered'. *Journal of the Folklore Institute* 11 (3): 147-186.
- Bouttiaux, A.-M. 2009. *Persona. Masks of Africa: Identities Hidden and Revealed*. Tervuren/Milan: RMCA/5 Continents.
- Buckner, M. 1993. 'Chantefables zandé' (3 volumes). PhD dissertation, Université de Paris X, Nanterre.
- Burssens, H. 1960. 'Enkele Zande-maskers uit Uele'. *Congo-Tervuren* 6 (4): 101-108.
- Burssens, H. 1962. *Yanda-beelden en Mani-sekte bij de Azande (Centraal-Afrika)*. Tervuren: RMCA.
- Chemillier, M. 1995. 'La musique de la harpe'. In E. de Dampierre, *Une esthétique perdue. Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris/Nanterre: Presses de l'École normale supérieure/Société d'ethnologie, pp. 97-208.
- Ciccarello, V. 2014 'Panorama musical de l'Uele'. In J. Omasombo Tshonda, *Bas-Uele. Pouvoirs locaux et économie agricole: héritages d'un passé brouillé*. Tervuren: RMCA, pp. 103-126.
- Couttenier, M. 2005. *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Leuven/Voorburg: Acco.
- de Dampierre, E. 1995. *Une esthétique perdue. Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris/Nanterre: Presses de l'École normale supérieure/Société d'ethnologie.
- Demolin, D. 1990. 'Music and Dance in Northeastern Zaire. The Social Organization of Mangbetu Music'. In E Schildkrout & C. Keim (eds). *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*. Seattle/London/New York: University of Washington Press/American Museum of Natural History, pp. 194-208.
- Dieterlen, G. 1989. 'Masks and Mythology among the Dogon'. *African Arts* 22 (3): 34-43, 87-88.
- Dijkmans, J. 1965. *Zande-woordkunst*. Tervuren: RMCA.
- Evans-Pritchard, E. 1928. 'The Dance'. *Africa* 1 (4): 446-462.
- Evans-Pritchard, E. 1929. 'Some Collective Expressions of Obscenity in Africa'. *Journal of the Royal Anthropological Society* 59 (2): 311-331.

- Evans-Pritchard, Edward. 1931. 'Mani, a Zande Secret Society'. *Sudan Notes and Records* 14/2: 105-148.
- Evans-Pritchard, E. 1936. 'Zande Theology'. *Sudan Notes and Records* 19 (1): 5-46.
- Evans-Pritchard, E. 1937. *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Oxford: Clarendon.
- Evans-Pritchard, E. 1965. 'A Final Contribution to the Study of Zande Culture'. *Africa* 35 (1): 1-7, 20.
- Evans-Pritchard, E. 1974. *Man and Woman among the Azande*. New York: The Free Press.
- Gero [Giorgetti, F]. 1968. *Death among the Azande of the Sudan. (Beliefs, Rites and Cult)*. Bologna: Nigrizia.
- Giorgetti, F. 1957. 'Breve note sulla società segreta africana Yanda o Mani'. *Annali Lateranensi* 21: 9-29.
- Grootaers, J.-L. 2000. 'Zande Prophetesses at the Articulation of Local Culture and World Religion'. In D. de Lame & C. Zabus (eds). *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature*. Paris: L'Harmattan, pp. 183-201.
- Grootaers, J.-L. 2002. 'Politics, Music and Magic in Central Africa: Zande Culture and History'. In J.-L. Grootaers & I. Eisenburger (eds). *Forms of Wonderment. The History and Collections of the Afrika Museum, Berg en Dal*. Berg en Dal: Afrika Museum, pp. 422-445.
- Grootaers, J.-L. 2004. 'Le Trickster zande à la source du savoir des Européens ? Une ruse plurielle d'Afrique centrale'. In S. Latouche et al. (eds), *Les Raisons de la ruse. Une perspective anthropologique et psychanalytique*. Paris: La Découverte, pp. 221-232.
- Grootaers, J.-L. 2007. 'Open Borders in a Central African Crucible'. In J.-L. Grootaers (ed). *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland*. Brussels: Mercatorfonds, pp. 16-103.
- Hutereau, A. 1909. *Notes sur la vie familiale et juridique de quelques populations du Congo belge*. Annales du Musée du Congo belge; Ethnographie et Anthropologie; Série III, Tome I, Fascicule I. Brussels: Spineux.
- Huysecom-Wolter, C. 1972. *Enquête de Fuladu, 1959: L'emploi du temps du paysan dans un village zande du nord-est du Zaïre*. Brussels: Université libre de Bruxelles.
- Johnson, D. 1991. 'Criminal Secrecy: The Case of the Zande "Secret Societies"'. *Past & Present* 130: 170-200.
- Junker, W. 1891. *Travels in Africa during the Years 1879-1883*. London: Chapman and Hall.
- Kubik, G. 1964. 'Harp Music of the Azande and Related Peoples in the Central African Republic'. *African Music* 3 (3): 37-76.
- Lagae, C. 1926. *Les Azande ou Niam-Niam. L'organisation zande, croyances religieuses et magiques, coutumes familiales*. Brussels: Vromant & Co.
- Lagae, C. & Vanden Plas, V. 1922. *La Langue des Azande (2). Dictionnaire zande-français*. Ghent: Éditions dominicaines 'Veritas'.
- Lagae, C. & Vanden Plas, V. 1925. *La langue des Azande (3). Dictionnaire français-zande*. Ghent: Éditions dominicaines 'Veritas'.
- Larken, P. 1927. 'Impressions of the Azande'. *Sudan, Notes and Records* 10 (1): 85-134.

- McClusky, P. 2015. 'Disguise: How the Masquerade Takes Shape'. In P. McClusky & E. D. Massaquoi (eds). *Disguise: Masks and Global African Art*. Seattle/New Haven: Seattle Art Museum/Yale University Press, pp. 70-75.
- McNaughton, P. 2008. *A Bird Dance near Saturday City: Sidi Ballo and the Art of West African Masquerade*. Bloomington: Indiana University Press.
- Miller, T. 1990. 'Music and Dance in Northeastern Zaire. Collecting Culture: Musical Instruments and Musical Change'. In E. Schildkrout & C. Keim (eds), *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*. Seattle/London/New York: University of Washington Press/American Museum of Natural History, pp. 209-215.
- Pelton, R. 1980. *The Trickster in West Africa. A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*. Berkeley: University of California Press.
- Prinz, A. 1994. 'Initiation of Shamans of the Azande'. *Jahrbuch für Ethnomedizin* 3: 133-144.
- Prinz, A. 2002. 'Schamanen als Clown-Doctors. Ein Beispiel von den Azande Zentralafrikas'. In G. Baumbach (ed). *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Cologne/Weimar/Vienna: Böhlau, pp. 195-209.
- Retel-Laurentin, A. 1969. *Oracles et ordalies chez les Nzakara*. Paris/The Hague: Mouton & Co.
- Salmon, P. 1967. *L'Organisation politique interne des Zande en 1959*. Brussels: CEMUBAC.
- Schildkrout, E. & Keim, C. 1990. *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*. Seattle/London/New York: University of Washington Press/American Museum of Natural History.
- Schneider, B. & Stelzig, C. 2007. "'From the Congo to the Niger and the Nile": The Second Central African Expedition of Duke Adolf Friedrich of Mecklenburg, 1910-1911'. In J.-L. Grootaers (ed). *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland*. Brussels: Mercatorfonds, pp. 260-279.
- Siemens, S. 1990. 'Azande Rituals of Birth and Death: Ethnography and Formal Analogy'. PhD dissertation, University of California, Los Angeles.
- Von Sydow, E. 1954. *Afrikanische Plastik*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Le geste efficace

Catherine Perret¹

De Claude Lévi-Strauss à Marcel Mauss : quatrième dimension et triple perspective

Depuis sa parution en 1950, l'introduction de Claude Lévi-Strauss à l'œuvre de Marcel Mauss ne cesse de provoquer la réflexion philosophique². Dans cet hommage critique, Lévi-Strauss pointe un certain nombre d'essais : « Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité (Australie, Nouvelle-Zélande)³ », « Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie⁴ », « Les techniques du corps⁵ », « Esquisse d'une théorie générale de la magie⁶ », « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques⁷ », « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de "moi"⁸ ». Traçant ainsi son propre chemin dans l'œuvre de Mauss, Lévi-Strauss met en évidence le lien séminal entre l'« Esquisse d'une théorie générale de la magie », que Mauss écrit en 1902 avec l'historien des religions Henri Hubert, et « Les techniques du corps », son dernier texte publié à partir d'une conférence prononcée en 1934. Mais ce lien, Lévi-Strauss ne l'expose pas. Ses analyses de l'un et l'autre essai demeurent disjointes.

Son introduction s'ouvre sur le caractère pionnier de l'essai « Les techniques du corps ». Marcel Mauss, dit-il, y constitue un objet nouveau pour la science : un objet dont les implications idéologiques sont majeures. En montrant que l'étude de l'homme, qu'elle soit biologique, sociologique ou psychologique, doit commencer par l'étude des techniques grâce auxquelles les hommes et les femmes se font un corps dans le but de transformer leur environnement et de se lier mutuellement, Mauss pose que le corps humain est le produit de ses techniques. Son essai est un formidable argument contre le racisme : « On souhaiterait qu'une organisation internationale comme l'UNESCO s'attachât à la réalisation

du programme tracé par Mauss dans cette communication [...] l'entreprise serait aussi éminemment apte à contrecarrer les préjugés de race, puisque, en face des conceptions racistes qui veulent voir dans l'homme un produit de son corps, on montrerait au contraire que c'est l'homme qui, toujours et partout, a su faire de son corps un produit de ses techniques et de ses représentations⁹. »

Le texte se clôt sur un commentaire de l'« Esquisse d'une théorie générale de la magie » et sur les raisons pour lesquelles la théorie maussienne s'y enlise dans la notion de *mana*. Cette notion, héritée des théories indigènes, dissimule à Mauss – telle est en tout cas l'analyse de Lévi-Strauss – ce qu'il met pourtant en évidence, à savoir qu'« en magie, comme en religion, comme en linguistique, ce sont les idées inconscientes qui agissent ». La formule est remarquable, souligne Lévi-Strauss, en ce qu'elle dénote l'émergence d'« une quatrième dimension de l'esprit », d'un « plan sur lequel se confondraient les notions de "catégorie inconsciente" et de "catégorie de la pensée collective¹⁰" », d'un plan où, je le cite encore, « les symboles sont plus réels que ce qu'ils symbolisent¹¹ ». Il fait alors de l'« Esquisse d'une théorie générale de la magie », plus encore que de l'« Essai sur le don », la brèche par laquelle l'anthropologie française, héritée de Durkheim, a pu se dépasser en anthropologie structurale.

Encore qu'il faille ici s'armer de prudence. Car l'expression de « quatrième dimension de l'esprit » vise également à resituer l'anthropologie maussienne dans son époque, entre la géométrie de Poincaré et les spéculations des peintres cubistes. Quoi qu'il en soit, cette quatrième dimension que lui évoque l'essai de Mauss a pu dissimuler à Lévi-Strauss le « triple point de vue » qui, pour Mauss, fait le lien entre son dernier essai, « Les techniques du corps », et l'essai sur la magie. Et le fait que si, par ces techniques du corps, l'homme, la femme, se font un corps, c'est en tant que ce corps n'est ni seulement un phénomène biologique, ni simplement un ensemble de comportements socialement déterminés, mais également une construction rituelle, un rythme senti et vécu au-delà du clivage de l'individu et du collectif, comme de l'opposition entre représentation individuelle et affect collectif.

Les techniques du corps qu'il convient, on le verra ici, de ne pas confondre avec les techniques corporelles, ramènent Mauss à la gesticulation rituelle qu'il a analysée en 1902. Il la décrivait alors ainsi : « C'est parce que la société gesticule que la croyance magique s'impose et

c'est à cause de la croyance magique que la société gesticule¹². » Trente ans après ce premier essai, l'élaboration du concept de techniques du corps confère à la notion de gesticulation rituelle sa véritable portée. Elle fait de ces techniques ce qui rapporte les corps à l'espace et au temps du mouvement qui en les animant « ensemble » à l'instant t de la transe fait « prendre », comme aime à le dire Marcel Mauss, la société.

Ce mouvement des corps, Mauss découvre dans ce dernier essai qu'il ne procède ni simplement du dispositif moteur de ce corps-ci, ni seulement de la faculté mimétique des corps éduqués ensemble, mais d'un complexe physio-psycho-social transversal aux catégories d'individu et de groupe. Dans son ultime essai, et là est l'apport décisif de ce texte, Mauss décrit ce complexe comme une technologie à la fois collective et inconsciente innervant les mouvements entre les corps. Inversant la logique qui voudrait que les mouvements des corps s'adaptent à des techniques grâce auxquelles ils pourraient faire société, il écrit : « puisque ce [les techniques du corps] sont des mouvements [...] »¹³. Autrement dit : ce sont les techniques du corps elles-mêmes qui, en mettant les corps humains en mouvement, les mettent en relation et font société.

La triple perspective qui s'impose à Mauss tandis qu'il tente de construire la notion de techniques du corps est ainsi intimement liée à la tridimensionnalité de corps qui non seulement se déplacent dans l'espace et le temps, mais qui, par les technologies à la fois collectives et inconscientes qui intiment ces déplacements, les transforment en gestes efficaces et construisent un milieu spécifique à l'humain. Cette triple perspective qui surgit à la toute fin de l'œuvre maussienne est-elle en mesure de nous apporter des éléments d'analyse quant à cette quatrième dimension où Lévi-Strauss voit comme des prémices à ce qu'il nomme « pensée symbolique » ? Telle est la question que nous souhaiterions poser.

Les techniques du corps ne sont pas des techniques corporelles

Cette intuition s'est imposée à Marcel Mauss comme une véritable « révélation » dont son essai fait le récit. « Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir ; je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les

modes de marche américaines, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser¹⁴. »

Pour généraliser cette idée, ce que fait l'essai « Les techniques du corps », il lui faut se confronter à un fait déconcertant si l'on se réfère à ce dont part son essai, à savoir la dimension historique et culturelle des techniques corporelles les plus apparemment élémentaires comme la nage ou la marche. Comment se fait-il que des jeunes filles élevées dans des cultures différentes et conditionnées par des éducations corporelles différentes imitent pareillement le pas chaloupé de Judy Garland ou de Bette Davis ? Si l'on pense en termes de psycho-physiologie de la marche, et si l'on croit, comme Auguste Comte et ses disciples, qu'il n'y a pas « d'intervalle entre le social et le biologique », il est inconcevable de penser une imitation qui s'affranchirait du dressage réflexe communiqué aux mouvements du corps par l'éducation corporelle. Il est impossible que des corps construits par des sociétés aussi différentes que le sont les sociétés françaises et américaines interprètent identiquement la démarche de la star.

L'explication de ce phénomène troublant requiert donc quelque chose de plus et d'autre qu'une explication par les techniques sociales de la marche ou par la faculté psychologique d'imiter en tant que l'une ou l'autre s'exprimerait en dispositions physiologiques. À cette vision unilatérale ou plus exactement bidimensionnelle (biologique d'un côté et psychosociologique de l'autre) du corps en usage dans l'anthropologie de son époque, Mauss est ainsi amené à substituer une triple considération, dit-il, un triple point de vue, dans lequel le rôle de la psychologie ne se confond plus avec celui de la sociologie, dans lequel plus précisément la psychologie doit être abordée à partir de ce qu'il a élaboré en 1902 à partir des rituels magiques.

La notion d'imitation prestigieuse et ses limites

« Les techniques du corps » se présente comme un récit dans lequel Mauss revisite les étapes qui lui ont permis de franchir cette difficulté conceptuelle. La première étape est la distinction entre l'imitation simple et l'imitation prestigieuse, dans laquelle, écrit-il, « l'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a *confiance* [je souligne] et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors, d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique concernant son corps¹⁵. » La démarche de la star rentrerait de fait dans cette catégorie de l'instance

dont le pouvoir, admiré, suscite l'imitation. Mauss cite pour exemple l'*onioi*, la démarche qu'enseignent les mères maori aux petites filles pour les doter de la séduction qui les rendra aimables aux yeux des hommes.

Mais pour être pertinent, il faudrait que cet acte qui s'impose d'en haut vienne également d'ailleurs, d'une instance vécue comme décalée, excentrée, voire « a-sociale » comme peut l'être la star. C'est alors que Mauss est renvoyé à l'acte magique, acte qui de même vient d'en haut, mais également du dehors dont le sorcier est, tout « fonctionnaire » qu'il soit, comme le dit Mauss, le représentant comme médiateur des esprits magiques. L'anthropologue se réfère alors à un rituel de chasse australien au cours duquel le chasseur « porte dans sa bouche un morceau de cristal de roche, pierre magique entre toutes, et chante une formule de même genre [note : Mauss vient de citer une incantation rituelle utilisée dans un autre rite de chasse], et c'est ainsi *soutenu* [je souligne] qu'il peut dénicher l'opossum, qu'il grimpe et qu'il peut rester suspendu à sa ceinture dans l'arbre, qu'il force et qu'il peut prendre et tuer ce gibier difficile¹⁶. »

Le chasseur, soutenu par la pierre magique qu'il porte dans sa bouche, s'éprouve porté par elle au point que sa ceinture elle-même le soutienne « magiquement » : elle le fait en quelque sorte léviter au-dessus de lui-même, et le dote d'une force qui va bien au-delà de son habileté, de sa vélocité ou de la perfection de ses outils. Grâce à la pierre de cristal, grâce au pouvoir qui de la pierre a passé en lui, son corps de chasseur est devenu un outil magique auquel il se fie, comme il se fie au rite sorcier.

Au-delà de la psychosociologie : confiance, *momentum*, geste

Un tel phénomène n'est pas un fait de croyance : c'est, analyse Mauss, un fait de confiance, pour autant qu'à la différence de la croyance, représentation de durée indéterminée, la confiance est performative : elle prend ou ne prend pas. La confiance n'est pas une représentation de la conscience, c'est un acte temporellement situé comme le montre le fait qu'elle peut s'effondrer aussi subitement qu'elle s'est imposée là où la croyance peut quant à elle stagner, au-delà des désillusions, changeant de contenu et de forme sans pour autant cesser de déterminer la vie psychique de l'individu.

S'affranchissant de l'analyse « psychosociologique » (en un mot) qui attribuerait à la seule croyance le pouvoir de décupler la force du chasseur, qui ferait de cette croyance la cause de son pouvoir, Mauss fait

ainsi valoir le point qui l'intéresse : c'est « la confiance, le *momentum* psychologique qui peut s'attacher à un acte qui est avant tout un fait de résistance biologique, obtenue grâce à des mots et à un objet magique¹⁷ ». Ce point, il convient également de le souligner, ce n'est pas le sentiment de confiance en général, mais le « *momentum* », terme qui en latin désigne le léger poids qui fait mouvoir la balance, la petite division du temps où cette balance penche, ou encore l'autorité grâce à laquelle le chef peut par un signe infléchir la conduite de son armée. Le *momentum* est l'instant aussi précis qu'infime, où la confiance prend corps, et où le corps du chasseur forçant sa proie avec sa pierre magique dans la bouche se soutient de la cristallisation d'un espace-temps « magique », et pourtant réel, s'il est vrai que porté subitement par cette confiance, le chasseur déclenche le coup, atteint l'opossum et le tue. « Acte technique, acte physique, acte magico-religieux sont confondus pour l'agent. Voilà les éléments dont je disposais¹⁸ », conclut provisoirement Mauss.

Avec cette analyse de la confiance comme *momentum*, où se creuse la distinction entre la confiance comme acte et la croyance comme idée, Mauss récuse le point de vue d'une psychosociologie qui transforme les faits psychologiques en causes mentales. Dès l'introduction de l'essai, il souligne cet écart, avant de l'accuser dans les considérations générales qui concluent son essai : « D'autre part, puisque ce [les techniques du corps] sont des mouvements, tout suppose un énorme appareil biologique, physiologique. Quelle est l'épaisseur de la roue d'engrenage psychologique ? *Je dis exprès roue d'engrenage* [je souligne]. Un comtiste dirait qu'il n'y a pas d'intervalle entre le social et le biologique. Ce que je peux vous dire, c'est que je vois ici les faits psychologiques comme engrenage et que je ne les vois pas comme causes, sauf dans les moments de création ou de réforme. Les cas d'invention, de positions de principe sont rares. Les cas d'adaptation sont une chose psychologique individuelle. Mais généralement ils sont commandés par l'éducation, et au moins par les circonstances de la vie en commun, du contact¹⁹. »

On pense alors à son intervention sur les « Rapports réels et pratiques entre sociologie et psychologie », dans laquelle il invitait implicitement les psychologues à mieux définir leur place et la singularité de leur objet face aux sociologues, « déçu » qu'il était par les productions de la psychologie contemporaine. Cet écart entre les disciplines, c'est comme s'il le prenait désormais en charge lui-même, par le biais de cette notion de

« roue d'engrenage », de roue d'engrenage « épaisse », dit-il, comme pour souligner la consistance physique du fait psychique. C'est sur ce socle que repose la distinction entre techniques corporelles et techniques du corps.

Au-delà des dispositions et des facultés du corps que les techniques corporelles instruisent, les techniques du corps désignent ce qui incorpore l'acte expert et le transforme en geste « efficace ». Efficace au sens pragmatique du terme : le chasseur atteint l'opossum. Mais efficace également au sens symbolique. La chasse est un rituel. En tuant l'opossum, le chasseur fait « prendre » la place que la société à laquelle il appartient occupe dans la nature ainsi que l'ordre qui anime cette société. Les techniques du corps renvoient donc à ce qui fait du corps non seulement un outil propre à être façonné, dressé, adapté, mais une courroie de transmission qui, de la branche où le chasseur est suspendu, à son arc en passant par sa ceinture, par la pierre de cristal qu'il a dans la bouche et par les paroles qu'il récite, fait un seul et même milieu. Envisagé depuis la dimension « magico-religieuse », le corps est, avec ses dispositions et ses facultés, une médiation dans un *continuum* dont font également partie la branche, le caillou de cristal, l'arc, l'incantation, la ceinture jusqu'à la proie elle-même. Tous ces éléments forment un complexe spatio-temporel qui, en prenant corps dans le geste du chasseur, actualise pour tout un chacun la consistance du lien social. Ce geste est la résultante d'un circuit où les pensées des hommes, leurs outils, leur environnement, leurs objets sont, constituent, ensemble, un fait de communication inconsciente et collective dont l'articulation dans ce corps-ci à cet instant-ci est « technique », au sens où le redéfinit Mauss dans « Les techniques du corps ».

Techniques du corps

Avec le concept de techniques du corps, Mauss explore de nouvelles possibilités de penser la technique et le corps.

La technique d'une part, parce qu'il découvre que la technique ne suppose pas nécessairement l'outil : « Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument. Il fallait revenir à des notions anciennes, aux données platoniciennes sur la technique, comme Platon parlait d'une technique de la musique et en particulier de la danse et étendre cette notion. » Il ajoute : « J'appelle technique un acte traditionnel efficace [et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux,

symbolique]. Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale²⁰. »

Le corps d'autre part, dont Mauss montre qu'il n'est pas l'entité substantielle et indivisible que nous croyons. C'est un objet et un moyen. « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou, plus exactement, le premier et le plus naturel objet technique et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps²¹. » Le corps est un objet pour les techniques de dressage, de contrôle, de maîtrise qui l'adaptent à son environnement et lui permettent de transformer cet environnement. Le corps est un moyen dans une chaîne opératoire de moyens qui médiatise la vie de l'espèce et fait consister le milieu où vit cette espèce dans ce qu'elle a de spécifiquement humain. Ou, pour reprendre les termes de la définition de ces techniques sans instruments que sont les techniques du corps, le corps est un outil efficace, parce que lui ont été transmises les techniques acquises par sa culture et un moyen traditionnel, qui par son potentiel de transmission assure l'ancrage mémoriel de cette culture. Ou encore : l'action du corps est efficace, son geste est traditionnel.

On entend alors autrement l'affirmation de Mauss : « Dans ces conditions, il faut dire tout simplement : nous avons affaire à des techniques du corps²². » Elle serait redondante si elle ne visait à affirmer qu'au regard de ce *momentum*, de ce mouvement de balance dont le corps serait le fléau [comme le fléau auquel est transmis le poids et qui fait pencher la balance], depuis cette triple perspective dont Mauss dessine l'articulation épistémologique, et dont le geste du chasseur est le signe, se produit une équivalence entre techniques et corps.

Le paradoxe, et la force conceptuelle de l'essai de Mauss, est – une fois encore – que cette équivalence ne relève pas d'une équation positiviste identifiant mécanisme biologique et dressage du comportement : Mauss récuse explicitement l'idée d'un corps instrument. Elle procède de l'introduction entre l'action physique et le comportement social d'une instance qui n'est ni biologique, ni sociale, tout en se trouvant au croisement de l'individuel et du social, comme le révèle le terme de confiance. Les techniques du corps désignent cette instance qui, d'une part, incorpore la technique en transformant le corps en prothèse des

techniques qu'il utilise et qui, d'autre part, structure la vie physiologique en motions psychiques, autrement dit en pulsions. Le corps marionnette tiré par les fils d'on ne sait quelles causes psychologiques a disparu. Devant nous : une *technè* dont le nom est corps. Elle renverse et l'idée que nous avons de la technique et celle que nous avons du corps. L'essai de Mauss offre sur cette notion inédite un triple éclairage : phénoménologique, esthétique et, comme il le dit encore, « magique » ou symbolique.

La sensation et le geste

Parti du rituel magique de chasse, Mauss étend son analyse au travail de l'ouvrier moderne. Ce dédoublement du corps en objet et en moyen vaut, précise-t-il, pour l'acte strictement technique, car l'acte technique par lequel l'homme s'adapte à son milieu en le transformant, ne serait pas efficace s'il n'était, dit Mauss, « senti », autrement dit perçu, reconnu ; s'il ne s'inscrivait dans une boucle mémorielle, issue de la tradition que ce corps s'est appropriée, de cette mémoire grâce à laquelle le corps se parle dans le temps même où il exécute, si le corps n'était médium pour lui-même, indépendamment de l'emploi qu'en fait la société [note sur la peau]. Mauss écrit : « Mais quelle est la différence entre l'acte traditionnel efficace de la religion [...] et l'acte traditionnel des techniques d'autre part ? C'est que celui-ci est *senti* [je souligne] par l'auteur comme un acte d'ordre mécanique, physique et physiochimique et qu'il est poursuivi dans ce but²³. »

L'acte technique, en ce qu'il a toujours de traditionnel, et si nouveau que soit son effet, se concentre sur la justesse de la sensation éprouvée là où l'acte religieux se projette en direction du divin de sorte qu'à la limite il puisse être commis sans être senti, comme on le voit dans les états de possession et de transe hallucinatoire. C'est à la condition d'être senti que le programme technique donne lieu à un acte efficace. Si automatisé qu'il puisse être, comme c'est le cas dans les sports de compétition ou dans la production industrielle depuis Ford, l'acte technique n'est technique que s'il implique la sensation : une sensation motrice qui, avant l'intention, avant la volonté, fait sens en mettant le corps en mouvement dans un espace où il travaille avec d'autres corps en mouvement. Quelle que soit la technicité de l'acte, quelles que soient les limites que lui impose l'organisation de la production, la coordination qui a lieu en chaque corps en particulier et celle qui a lieu entre tous ces corps est sentie sous la

forme d'une synchronisation, d'un rythme qui, analogue au *momentum* évoqué par Mauss à propos du chasseur australien, assure la confiance en ce que l'action de l'un sera relayée par celle de l'autre de telle sorte que l'enchaînement des actes aura lieu, garantissant à chacun la sécurité physique qui sinon lui ferait défaut.

Psychique et technique

Penser après Mauss les techniques du corps suppose une transformation du regard sur le corps qui fait violence à la phénoménologie classique. Au-delà de l'unité et de l'identité de ce corps dit propre, en effet, l'analyse maussienne découvre une articulation entre les dimensions psychique et technique qui excède le champ de l'expérience supposément « propre » de ce corps, en tant du moins que cette expérience procéderait du corps lui-même. Mauss n'aborde pas directement ce point. Son objet, il faut le rappeler, est d'éclairer l'énigme que représente l'apparition de démarches identiques dans des cultures corporelles distinctes. Mais tout en résolvant cette énigme, il montre la voie par laquelle son anthropologie s'éloigne de la phénoménologie métaphysicienne encore en vogue aujourd'hui. Pour ce faire, il introduit deux termes, ceux de montage et de roue d'engrenage.

Le montage d'abord : « Ce qui ressort très nettement de celles-ci [les techniques du corps], c'est que nous nous trouvons partout en présence de montages de séries d'actes²⁴. » Ce que l'anthropologue voit désormais, depuis cette triple perspective, ce sont des montages d'actes, une écriture gestuelle impersonnelle, qui brouillant l'image des corps individuels comme de leurs compositions en groupes, montre, à leur place, des enchaînements transversaux à ces corps, aux machines qu'ils utilisent, ou qui les utilisent. Ces gestes vus en série et comme enfilade, sur le modèle de la chronophotographie de Jules-Étienne Marrey, convertissent l'espace et le temps où hommes et machines exercent conjointement leur pouvoir en matériau cinétique que seul le mouvement perpétuel de celui que le cinéaste russe Dziga Vertov appelait « l'homme à la caméra » peut capter.

La roue d'engrenage ensuite. Relisons-le : « D'autre part, puisque ce sont des mouvements du corps, tout suppose un énorme appareil biologique, physiologique. Quelle est l'épaisseur de la roue d'engrenage psychologique ? Je dis exprès roue d'engrenage²⁵. » Ce que Mauss voit derrière ces montages d'actes en série, un peu comme le spectateur au

cinéma peut percevoir derrière le montage vu le dévidement mécanique de la bobine, c'est un effet d'engrenage, autrement dit des phénomènes de scansion d'une action dans le temps par le biais de sa redistribution dans l'espace. Une transformation rythmique qui, coordonnant les actions humaines, les synchronisent dans l'espace-temps unique d'un même agir. L'anecdote des jeunes spectatrices de cinéma qui marchent comme des stars prend alors une portée heuristique nouvelle.

En supposant que la *psychè* est le moteur de cette mutation rythmique, Mauss marque, nous l'avons vu, la différence d'objets entre la psychologie et la sociologie. Il renverse l'idéalisme secret qui, faisant de la *psychè* ou de l'âme une entité abstraite indépendante de son fondement matériel, soumet la psychologie à un certain positivisme sociologique. Ce fondement matériel, comme nous l'avons également vu, Mauss, à la différence des disciples de Comte comme des cognitivistes contemporains, ne le trouve pas dans le corps biologique, neurologique ou génétique. Il le trouve dans l'étendue du corps elle-même, dans l'appartenance du corps aux corps en général, dans ce qui fait du corps une « roue », un mobile dans un espace animé par d'autres mobiles, humains et inhumains, les uns et les autres pouvant être définis comme techniques. Techniques sans instruments d'un côté (les corps humains), techniques à instruments de l'autre (les outils inhumains), celles-là (les techniques à instruments) outillant celles-ci (les techniques sans instruments) pour leur donner plus de portée ; celles-ci (les techniques sans instruments) donnant à celles-là (les techniques à instruments) le pouvoir de modifier le rythme, la temporalité vécue des actions, temporalité par laquelle elles se rendent sensibles et transmissibles d'un corps à l'autre, temporalité par l'intermédiaire de laquelle les techniques à instruments font société.

Comme Freud à la même époque, Mauss pose l'hypothèse, d'une part, que « *psychè* est étendue », et, d'autre part, qu'elle est un appareil, autrement dit que l'appréhension scientifique de la « *psychè* » doit en passer par l'analyse de sa relation aux outils d'adaptation et de transformation de la nature. Là où Freud se consacre aux outils symboliques de cette adaptation-transformation, essentiellement le langage, et à la question de savoir comment cet être par définition inadapté qu'est le sujet humain adopte ou non la cause de la réalité, Mauss développe la relation de la *psychè* à ses outils matériels. Il s'attache à la question de

savoir comment les procédures d'adaptation de l'animal humain à son environnement physique, naturel et technique, le transforment en sujet humain, en sujet social. Comment le faire quelque chose est d'emblée un faire lien. Comment technique et psychique interfèrent. Leur relation est complexe. C'est en effet un phénomène bijectif qui vise autant à faire de ces outils techniques des productions psychiques qu'à faire de la *psychè* une technique sans instrument. Ou, pour le dire autrement, et pour revenir au texte de l'essai : à faire de la *psychè* une prothèse de la caméra et de la caméra une prothèse de la *psychè*, comme l'indiquent les termes de montage et de roue d'engrenage.

Cinématographie

À travers le terme de « montage », qui appartient au champ sémantique de la cinématographie, et l'image de la roue d'engrenage, qui évoque la bobine cinéma, l'essai opère une translation des techniques du corps à celui de la cinématographie. Ce déplacement ne saurait être anecdotique. Il fait de l'histoire de la « révélation » initiale le ressort heuristique de l'essai.

Les deux termes montrent qu'aux yeux de Mauss, l'écriture gestuelle révélée par ces montages de séries d'actes est produite par l'écriture cinématographique, autrement dit technique, qui, ressaisissant les déplacements des corps dans l'espace et le temps, en reconfigure le rythme et le pouvoir de transmission. Mauss ne le dit pas explicitement. Et l'essai « Les techniques du corps » ressemble plus à un auto-éclaircissement qu'à une thèse. Mais il est impossible, arrivé à ce point de l'analyse, de ne pas risquer l'hypothèse suivant laquelle ce que Mauss appelle « *psychè* » ou « roue d'engrenage » ne se distingue pas de la caméra invisible qui, en devenant la prothèse des corps urbains modernes, a fait aussi bien de ces corps les sujets d'une cinématographie qui depuis les années trente est un élément du milieu humain, au même titre que le building, l'automobile ou les grands magasins. *Psychè* : ce qui intègre les corps à une chaîne opératoire de moyens et qui, éjectant ce corps-ci de son orbite « propre », le solidarise « là » avec son environnement. *Psychè* est le nom de cette puissance de transfert, indissociable des techniques qui la conditionnent.

Le mystère de la démarche partagée par les infirmières américaines et les passantes parisiennes s'éclaire enfin. Les déplacements des unes et des autres épousent la même gestuelle, indépendamment des techniques corporelles qu'elles ont acquises – et des dispositions physiologiques que ces techniques exploitent – parce que leurs corps rentrent dans un même montage, adoptant la même écriture cinématographique (hollywoodienne) qui les font se déplacer, les unes et les autres, sous le regard de la même « caméra psychique ». J'entends par là : d'une même prothèse indissociablement corporelle et technique. Celle-ci distribue leurs déplacements dans le même cadre, à la fois parce qu'elle les a dotées des mêmes accessoires (les talons à aiguilles, les jupes entravées, les gaines qui moulent les bassins et remontent les seins) et qu'elle les a transportées dans le même champ. Elle peut alors imposer un même rythme aux bassins, aux épaules, et aux têtes un même port qui confère aux regards des midinettes modernes cette supériorité charmeuse qui donne à nos grands-mères des airs d'aviatrices.

Au-delà de l'imitation prestigieuse qui ferait s'identifier la jeune fille des années 1930 à la star, comme la petite fille maori à sa mère, Mauss repère dans ce phénomène une identification à l'outil cinématographique, qui, sorcier des temps modernes, met les corps en mouvement, et, par-delà la caméra, à l'oeil du cinéaste qui démonte et remonte ces mouvements sur la même bobine cinéma. Au-delà du déterminisme inhérent aux notions de réflexes physiologiques et d'habitus sociaux, les notions de montage et de roue d'engrenage rendent compte de la manière dont des corps disposant de réflexes et d'habitus dissemblables peuvent être remontés pareillement par le même appareil psychique et technique. La reproductibilité de la démarche féminine en tous points d'un globe, désormais couvert par les mêmes caméras véhiculant la même esthétique, révèle que le montage mettant les corps en mouvement relève d'une construction qui va bien au-delà de ce corps-ci ou de cet autre corps-là : ce montage des actes humains est le fait du milieu humain, c'est-à-dire technique, dans lequel vivent ces jeunes filles. Dans ce milieu humain et technique, humain parce que technique, la vie cinématographiée anime la vie réelle au sens où aujourd'hui nous voyons les outils de communication et de transmission numériques prêter à nos mouvements des manières identiques de s'accomplir et un rythme commun.

Du *mana* aux « techniques du corps »

En 1902, décrivant la transe collective qui s'empare de la société lors de la cérémonie magique, Mauss écrit : « Tout le corps social est animé d'un même mouvement. Il n'y a plus d'individus. Ils sont, pour ainsi dire, les pièces d'une machine, ou, mieux encore, les rayons d'une roue, dont la ronde magique, dansante et chantante, serait l'image idéale, probablement primitive, certainement encore reproduite de nos jours dans les cas cités et ailleurs encore [...] individuel avec coupes²⁶. »

En 1934, ce que Mauss voit, ce ne sont ni des individus agissants, ni un corps social en fusion, mais comme il l'écrit : « des montages de séries d'actes », et l'animant, « une roue d'engrenage » qu'il assimile à la *psychè*. De l'« Esquisse d'une théorie générale de la magie » à celui sur « Les techniques du corps », le regard de l'anthropologue s'est transformé. Dans l'« Esquisse d'une théorie générale de la magie », et alors même qu'il tente de penser comment, dans le rite sorcier, la société prend corps, il demeure prisonnier de la vision mécaniciste qui depuis Descartes jusqu'au bio-mécanomorphisme du début du XX^e siècle est la constante de la représentation du corps occidental. En 1936, le regard mécaniciste s'est effacé. À sa place, le regard cinématographique s'est imposé à Mauss comme seul capable de lui ouvrir la magie des « techniques du corps ». Et, avec lui, si nous reprenons la série des déplacements successifs que nous avons analysés : la distinction entre techniques du corps et techniques corporelles, la distinction entre techniques sans instruments et techniques avec instruments, la distinction entre corps objet et corps moyen, trois opérations au terme desquelles il peut poser l'équivalence, à un certain niveau, des techniques sans instruments et du corps moyen, ou pour le dire autrement du technique et du psychique. Ce niveau est-il celui de la quatrième dimension, évoquée par Lévi-Strauss, à propos de l'essai sur la magie, autrement dit le symbolique ? C'est là une hypothèse qui reste à développer.

On se souvient de la conclusion de l'« Esquisse d'une théorie générale de la magie » : « Ainsi nous pensons trouver à l'origine de la magie la forme première de représentations collectives qui sont devenues depuis les fondements de l'entendement individuel. Par là notre travail n'est pas seulement, comme nous le disions au début, un chapitre de sociologie religieuse, mais c'est encore une contribution à l'étude des représentations

collectives. La sociologie générale pourra même, nous l'espérons, y trouver quelque profit, puisque nous pensons avoir montré, à propos de la magie, comment un phénomène collectif peut revêtir des formes individuelles²⁷. » Ce final nous permet de situer ce qui, de 1902 à 1934, s'est déplacé dans le jeu des questions maussiennes.

La question n'est plus de savoir comment des représentations collectives, en l'occurrence des croyances magiques, deviennent des jugements émis en conscience par des individus, et ceci, comme il le supposait dans l'essai de 1902, par la synchronisation de leurs associations mentales. Ni comment des techniques corporelles sont susceptibles de synchroniser les corps dans l'espace, autrement dit de déterminer leurs mouvements respectifs, comme le voudrait un sociologue positiviste. La question est désormais de comprendre comment ces techniques corporelles peuvent, en orientant le mouvement entre les corps, en coordonnant les actions de ces corps, coordonner l'action de chacun et le doter de la faculté de se sentir agir.

De même, la question n'est plus de statuer sur le *mana*, ce « ciment affectif » qui unirait les foules en transe en le renvoyant à une force-milieu efficace. Il s'agit de penser les modes d'appareillages qui, en construisant les corps en relation avec leur milieu naturel, technique, humain, comme médiations dans un ensemble de médiations, les construisent aussi bien sur la base d'identifications comparables, et les rend susceptibles d'entrer en relation les uns avec les autres.

Enfin, la question n'est plus de statuer sur la nature de l'autorité d'un magicien, fonctionnaire du pouvoir, chargé de garantir la place de chacun et l'ordre s'exerçant sur tous, mais sur la transversalité de modes opératoires qui, traversant aussi bien l'individu pris comme une unité que la société prise comme un tout, assurent la ductilité, la plasticité des liens nous unissant.

D'un essai à l'autre, de l'élaboration de la notion de *mana* à celle de techniques du corps, Mauss repense le lien social sur de nouveaux fondements. Il n'est plus garanti d'en haut. Il est assuré par la mobilité indissociablement matérielle et psychique de corps qui chacun s'éprouvent parce qu'ils s'éprouvent en lien les uns avec les autres. Ce dernier dépassement fait de cet essai un texte décisif pour penser le passage à l'immanence des sociétés démocratiques.

Notes

- 1 Catherine Perret est professeur d'esthétique et de théorie de l'art à l'Université de Paris 8 depuis septembre 2011. Elle a été, de 1995 à 2001, directrice de programme au Collège international de Philosophie.
- 2 Depuis la réponse de Ponty 1960, jusqu'au livre de Karsenti 1997, ou au récent article de Maniglier 2006.
- 3 Mauss 1950 (1926).
- 4 Mauss 1950 (1924).
- 5 Mauss 1950 (1934).
- 6 Mauss & Hubert 1950 (1902).
- 7 Mauss 1950 (1923-1924).
- 8 Mauss 1950 (1938).
- 9 Lévi-Strauss 1950.
- 10 *Ibid.* : XXXI.
- 11 *Ibid.* : XXXII.
- 12 Mauss & Hubert 1950 (1902) : 127.
- 13 Mauss 1950 (1934) : 384.
- 14 *Ibid.* : 368.
- 15 *Ibid.* : 369.
- 16 *Ibid.* : 371.
- 17 *Id.*
- 18 *Id.*
- 19 *Ibid.* : 385.
- 20 *Ibid.* : 371.
- 21 *Ibid.* : 372.
- 22 *Id.*
- 23 *Id.*
- 24 *Ibid.* : 384.
- 25 *Ibid.* : 385.
- 26 Mauss & Hubert 1950 (1902) : 126.
- 27 *Ibid.* : 137.

Bibliographie

- Karsenti, B. 1997. *L'Homme total : sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss*. Paris : PUF.
- Lévi-Strauss, C. 1950. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Maniglier, P. 2006. « De Mauss à Claude Lévi-Strauss : cinquante ans après. Pour une ontologie maori ». *Archives de philosophie* 69 : 37-56.
- Mauss, M. & Hubert, H. 1950 (1902). « Esquisse d'une théorie générale de la magie ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. 1950 (1923-1924). « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. 1950 (1924). « Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. 1950 (1926). « Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité (Australie, Nouvelle-Zélande) ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. 1950 (1934). « Les techniques du corps ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. 1950 (1938). « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de "moi" ». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. 1950. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Merleau-Ponty, M. 1960. « De Mauss à Lévi-Strauss ». In M. Merleau-Ponty, *Signes*. Paris : Gallimard, pp. 143-157.

Quand Foucault fait valser les masques. Entre personne et *persona*

*Fleur Courtois-l'Heureux*¹

« *Personare* », « parler à travers », est un mot, une action, un énoncé, une voix traversière, un monde déjà, qui a rencontré celui des masques : dans le théâtre de l'Antiquité grecque, *persona* désignait le masque, voire l'ensemble de son humble porteur et du personnage qui l'incarnait. Le masque, être de fiction, non parce qu'il participerait du faux et de l'illusion, mais fiction vivante parce qu'il témoigne d'une fabrication, d'un trajet de construction pour consolider l'existence de positivités agissantes. Les masques sont autant de personnages fictifs qui hantent, appellent, colorent, infléchissent, obsèdent, circulent, se font prier, lacérer, piller, honorer. L'histoire est indexée de masques, peuplée de personnages, s'abreuvant de l'excitation humaine à les dramatiser. Et pourtant, conquérir l'existence « masque » n'est pas chose aisée. Assurer le passage répété d'une voix anonyme, inconnue, indéterminée, exige de garantir un pouvoir de séduction et de partage auprès de ceux qui relayeront *Persona*. Mais ces êtres masqués sont bien présents. Ils ont gagné, comme les œuvres d'art, le droit de s'afficher, de nous plaire ou de nous déplaire, de nous interroger, même de nous oublier.

« Dire que les êtres de fiction peuplent le monde, c'est dire qu'ils viennent à nous et qu'ils s'imposent, mais avec ceci de si particulier qu'ils ont besoin néanmoins, comme Souriau l'avait si justement noté, de notre *sollicitude*. Nous en formons, dit-il, le "polygone de sustentation" ! Leur statut propre, c'est que : "Le composé doit tenir tout seul", comme disent Deleuze et Guattari. Mais si nous ne les reprenons pas, si nous ne les soignons pas, si nous ne les apprécions pas, ils risquent de disparaître pour de bon. Ils ont donc ceci de particulier que leur objectivité dépend de leur reprise par des subjectivités qui, elles-mêmes, n'existeraient pas sans qu'ils nous les aient données². »



Détail de la mosaïque de Méduse et des saisons, en pierre calcaire du IV^e siècle.

Palencia (Espagne). Musée archéologique national de Madrid.

Photo © Laurent Thurin-Nal.

Dresser un masque, de bois, de folie, de sérieux ? Un masque rieur de résistance. Contre la tyrannie de l'identification, celle, entre autres, qui s'abat sur les œuvres, les auteurs, les arbres, les films, les anémones, les différences mentales et les bactéries, Foucault décide de s'avancer masqué, de défier la suprématie trop souvent accordée à l'auteur plutôt qu'à son œuvre. Qu'importe qui parle³. L'anonymat est peut-être ce masque de protection qui renverra les lecteurs au texte et seulement au texte ? Ainsi signera-t-il un entretien pour *Le Monde* en 1980, « Le philosophe masqué », pour donner la chance de faire exister des énoncés plus que sa médiatique personne. Mais, déjà en 1969, il introduisait *L'Archéologie du savoir* par cet agacement : « Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire⁴. » N'avoir plus de visage ou, autrement dit, cultiver l'art de rester masqué, d'être personne ou une *persona*. Celle ou celui qui parle à travers d'autres visages, d'autres voix, joue sur un malentendu fondateur : les masques racontent certes des histoires au sens où ils chorégraphient leurs gestes spéculatifs intimes, mais tout en tissant, par des conséquences différées, ce qu'on écrit comme de l'histoire. Le « "je" est un autre » de Rimbaud est à étendre à toutes les identités scellées de l'histoire : elles sont des masques, des êtres de fiction propres aux sciences humaines, des êtres construits par des complexes de sollicitude et dont l'irréalité entretenue promet la multiplicité grouillante, accidentelle et disparate : affirmation d'un monde à faire et à refaire continuellement. C'est celle-là même qui assure à l'historiographie d'être une tâche engagée dans le renouvellement de racines qui bifurquent, prolifèrent au gré d'urgences présentes. Foucault s'en explique notamment dans un superbe texte consacré à Nietzsche et à la généalogie de l'histoire :

« Plutôt que d'identifier notre pâle individualité aux identités fortement réelles du passé, il s'agit de nous irréaliser dans tant d'identités réapparues ; et en reprenant tous ces masques – Frederic de Hohenstaufen, César, Jésus, Dionysos, Zarathoustra peut-être –, en recommençant la bouffonnerie de l'histoire, nous reprendrons en notre irréalité l'identité plus irréaliste du Dieu qui l'a menée. La généalogie, c'est l'histoire comme carnaval concerté⁵. »

Loin de toute idée de dissimulation, la notion de masque chez Foucault désigne un rapport à la vérité, libéré de l'anthropocentrisme et de la subjectivité rationnelle toute puissante de l'homme blanc, voire aujourd'hui blafard. Cette posture rencontre sa manière de prendre acte, après Nietzsche, du caractère transitoire de la question de l'homme dans l'histoire occidentale. « L'homme, conclue-t-il à la fin de *Les Mots et les Choses*, est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. [...] comme à la limite de la mer un visage de sable⁶. » D'une vérité anthropocentrée, il tente de se relier à toutes ces positivités écartées, humaines autant que non humaines ou surhumaines, à tous ces accidents qui jalonnent des trajets oubliés et recouverts par des métaprocessus abstraits. C'est à une vérité géologique (ou à une écologie des vérités) qu'il s'adresse, faite de couches, de « masques terriens », se chevauchant et se métamorphosant selon le temps et le lieu où l'on guette. Après l'anthropocène, la terre fera-t-elle resurgir son grondement, à gorges déployées ? Ne rit-elle déjà pas ? Certainement, elle rit et ruisselle ; fait chanter et danser les masques qui la peuplent.

« Plus que la mort de Dieu – ou plutôt dans le sillage de cette mort et selon une corrélation profonde avec elle, ce qu'annonce la pensée de Nietzsche, c'est la fin de son meurtrier ; c'est l'éclatement du visage de l'homme dans le rire, et le retour des masques ; c'est la dispersion de la profonde coulée du temps par laquelle il se sentait porté et dont il soupçonnait la pression dans l'être même des choses ; c'est l'identité du Retour du Même et l'absolue dispersion de l'homme⁷. »

Les masques ne chantent pas seulement la dispersion de l'homme dans la terre, mais aussi celle de toutes ces entités sensibles qui tissent les humeurs du monde. Le chant n'est pas celui d'une Nature réinitialisée romantiquement, il est celui d'un processus et d'un réagencement orchestral de tout ce qui est capable de l'imposer comme guerrière et protectrice, dans une profonde indifférence aux débats humains. Le rire ? Il est sans doute la manière la plus directe de se rapporter aux vérités terriennes, aux masques et événements irréels. Le monde n'a pas un visage : il est un truchement de mille et une facettes entre-expressives, de points de vue bigarrés ; il est un éclat de rires. Ni accord ni désaccord : éclats à chaque fois uniques, héritant

d'un nouveau scintillement généalogique. Comment répéter, prolonger, ce rire intime de la terre avec des mots, des œuvres ou des paroles ? Il ne suffit pas de rire jaune et de manier l'humour noir, il faut savoir rire du fond de la gorge et de l'âme. Et de la même manière qu'un masque doit conquérir son droit à l'existence, une âme⁸ devra se frayer un chemin pour donner suffisamment de souffle dans la gorge et provoquer ce tremblement festif du corps tout entier. Par contamination, une chaîne sollicitudinaire d'autres âmes ? L'âme n'est pas une affaire de subjectivité et de personnalité, elle est une coordination réussie de forces extérieures en un être, vivant ou pas. Il est des arbres et des œuvres qui connaissent le rire indifférent de la terre, sa faculté d'éclat.

Les mots ne remontent pas à la terre, mais de la terre. Ils en sont des fragments de masques. « La chair du monde », selon l'expression de Merleau-Ponty, est ce qui permet au langage de saliver la vie tout entière, l'eau des rivières⁹. L'archéologie du savoir et de ses langages ne doit donc pas, pour Foucault, déterrer des mots racines neutralisés et asséchés ou des lois de construction universelles, mais des histoires de mots gorgés. En suivant Brisset, pataphysicien averti, Foucault trouve à l'origine du langage non pas un hors langage, mais une prolongation indéfinie du langage comme chair : des énoncés, des histoires bien vivantes et bien compliquées, des mélis-mélos de matières, d'espèces, de processus, de modes d'existence, de problèmes quotidiens ou généraux.

« [Selon Brisset], ce qu'on découvre, dans l'état premier de la langue, ce n'est pas un trésor, même riche, de mots ; c'est une multitude d'énoncés. Sous un mot que nous prononçons, ce qui se cache, ce n'est pas un autre mot, ni même plusieurs mots soudés ensemble, c'est, la plupart du temps, une phrase ou une série de phrases. Voici la double étymologie – et admirons justement la double gémellité – d'*origine* et d'*imagination* : "*Eau rit, ore ist, oris. J'is nœud, gine. Oris = gine = la gine urine, l'eau rit gine. Au rige ist nœud. Origine. L'écoulement de l'eau est à l'origine de la parole. L'inversion de oris est rio, et rio ou rit eau, c'est le ruisseau. Quant au mot gine il s'applique bientôt à la femelle : tu te limes à gine ? Tu te l'imagines ? Je me lime, à gine est ? Je me l'imaginai. On ce, l'image ist né ; on ce, lime a gine ai, on se l'imaginait. Lime a gine à sillon ; l'image ist, nœud à sillon ; l'image ist, n'ai à sillon*". L'état premier de la langue, ce n'était donc pas un ensemble définissable de symboles

et de règles de construction ; c'était une masse indéfinie d'énoncés, un ruissellement de choses dites : derrière les mots de notre dictionnaire, ce que nous devons retrouver ce ne sont point des constantes morphologiques, mais des affirmations, des questions, des souhaits, des commandements. Les mots, ce sont des fragments de discours tracés par eux-mêmes, des modalités d'énoncés figées et réduites au neutre. Avant les mots, il y avait les phrases ; avant le vocabulaire, il y avait les énoncés ; avant les syllabes et l'arrangement élémentaire des sons, il y avait l'indéfini murmure de tout ce qui se disait¹⁰. »

Avant le langage ? On parlait donc déjà : la terre palabrait, silencieusement ou avec fracas. Si la récente question de l'Homme, après celles de la Nature, des divinités et de Dieu, a fait taire celle de la terre, la rendant incompréhensible pour des Ulysse cadenassés à leurs fantômes de grandeur, le rire n'a pas pour autant cessé de participer au gouvernement des vivants. Le « Visage de l'Autre », dont la blanche pureté éthico-conceptuelle est à peine connotée, a colonisé les masques, dont l'énigmatique noirceur ou opacité n'en continue pas moins de faire effet. En 1953, le film *Les Statues meurent aussi*, réalisé par Alain Resnais et Chris Marker, est interdit pendant 10 ans et amputé d'un tiers. Les propos anticolonialistes du moyen-métrage offusquent la censure. Le film naissait d'une interrogation toute simple : « Pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au musée de l'Homme alors que l'art grec ou l'art égyptien se trouve au Louvre ? » Des statues et des masques se succèdent, sur fond noir, déracinés de leur contexte vivant. La voix off nous dit d'entrée de jeu : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. » Un masque africain, ovale, les yeux interrogateurs, la bouche charnue, flotte dans l'éther noir. Depuis la vitre muséale qui protège le « saint » pillage, on prend le point de vue du masque : une femme blanche s'est arrêtée, bouche entrouverte, les yeux médusés. Qui regarde qui ? Son visage porte le masque de la spectatrice hébétée, cherchant dans son sens esthétique formaté quelques repères utiles. Elle part après quelques secondes vers un autre masque. Derrière les vitrines des musées, les masques tiennent-ils leur propre conciliabule ? Fabriqués pour perpétuer la création du monde, pour déclarer son amour à la terre, pour incarner et faire danser, chanter les morts parmi

les vivants, les masques meurent en rentrant dans l'histoire de l'art et ses musées de bêtes éternelles. Tout cet art d'appivoiser la disparité du monde qu'agençaient des exigences religieuses est transformé, par magie blanche, en exigences commerciales et colonialistes. Redonner le pouvoir d'un regard aux masques arrachés à la terre, celui d'interroger nos limites et notre propre soif de pouvoir, telle est la sollicitude embrayée chez Marker et Resnais. Un cri de masques à travers un texte érudit et mordant, à *travers* de belles images détournées de leur esthétique exotique. Oui, on comprend l'interdiction en 1953, on entend aussi bien mieux le chant des masques, ce qu'ils sont capables de raconter et de faire raconter. On sourit, on ne rit pas encore.

Le postcolonialisme n'est-il pas aujourd'hui largement assumé dans le chef des ethnographes ? Un masque, on ne le regarde pas sans prendre garde ! On apprend à danser, à chanter, à se faire une place, à palabrer, à se connecter à un ensemble pas forcément accueillant. L'ethnographie serait-elle l'une des manières actuelles occidentales de réapprendre à danser sur le rythme de la terre ? Ainsi, Anne-Marie Bouttiaux, à l'occasion d'une étude sur les danses des masques guro de la région de Zuenola en Côte d'Ivoire¹¹, échange son masque d'observatrice pour celui de *Persona*. Que signifient animer son corps de *Persona*, danser et rire pour devenir le jouet du masque, en sentir ses puissances de métamorphoses et ses exigences de sollicitude ?

« Mon expérience de la danse dans ses aspects techniques et théoriques m'a permis de porter sur le masque en mouvement un regard différent. Pour mieux capter la prouesse que représentent certaines variations de pas, je les ai répétées sur le terrain avec des porteurs ou des danseurs qui ont accepté de les exécuter pour moi. La pratique des danses, sans être indispensable, facilite l'appréhension de cet art puisqu'elle consiste à en faire l'expérience corporelle. Contrairement à ce que certains auteurs ont parfois laissé entendre, cette connaissance technique ne peut être comparée à l'adoption d'idéologies ou à leur rendu apologique car il ne s'agit pas d'"engagement ambigu", mais bien plutôt d'"imprégnation" souhaitable dans le cadre d'une observation participante¹². »

« Souhaitable », l'invitation est lancée avec élégance. Panache, humour, connivence, clins d'œil sont tous ces filaments interstitiels qui tissent ce qui rend un masque danseur l'événement d'une fête partagée ; filaments comme autant d'indices d'une ethnographie qui apprend à cartographier le rire de la terre. Ces filaments naissent dans la prouesse technique qui, loin d'être l'étalage visuel d'efforts physiques, constitue la manière enjouée, ludique d'en transgresser et d'en déplacer les limites humano-centristes. Certes, Foucault peut certainement être considéré comme un « ethnologue des usages du corps¹³ », de leurs dressages et contrôles successifs par les pouvoirs. Mais, ici, Anne-Marie Bouttiaux hérite de l'ethnologie foucauldienne sur le pan opposé : non pas l'analyse des agencements disciplinaires qui capturent les corps, mais la manière dont les corps subvertissent le disciplinaire. Disciplinaire ne veut en effet pas dire discipliné ! Aussi, ce n'est plus la question de l'homme et de ses limites qui revient en guise de *mea culpa* et de blanchissement épistémologiques – classiques jonchant l'introduction des ouvrages d'ethnographie ou d'ethnologie, mais c'est celle de la transgression carnavalesque dont Foucault murmurait l'espoir nietzschéen.

« Le grand jeu de l'histoire, c'est à qui s'emparera des règles, qui prendra la place de ceux qui les utilisent, qui se déguisera pour les pervertir, les utiliser à contresens et les retourner contre ceux qui les avaient imposées ; qui s'introduisant dans le complexe appareil, le fera fonctionner de telle sorte que les dominateurs se trouveront dominés par leurs propres règles¹⁴. »

Notes

¹ Docteur en philosophie à l'Université libre de Bruxelles (2009) et chargée de recherche au Fonds national de Recherche scientifique de Belgique (2010-2014), Fleur Courtois-l'Heureux expérimente des concepts de la philosophie contemporaine à travers le prisme d'agencements propres à la danse. À l'ULB, elle travaille au Groupe d'études constructivistes du Centre de recherche en Philosophie avec Isabelle Stengers et coordonne des séminaires

de recherche autour de la philosophie contemporaine. Elle est professeure de philosophie à l'Institut national supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelles.

² Latour 2012 : 246.

³ Voir Zougrana 2001 : 2-3 : « Le masque chez Foucault n'est pas le symbole de la dissimulation. Il est ce par quoi l'auteur se met en réserve de son œuvre afin de lui laisser dire tout ce qu'elle peut dire. Il n'est donc pas insignifiant

que, à la question : "Qu'est-ce qu'un auteur ?", Foucault aurait répondu avec Beckett : "Qu'importe qui parle" ».

⁴ Foucault 1969 : 28.

⁵ Foucault 1971 : 168.

⁶ Foucault 1966 : 398.

⁷ *Ibid.* : 396-397.

⁸ Voir Souriau 1939 : 25 : « D'une façon générale, on peut dire que pour savoir ce qu'est un être, il faut l'instaurer, le construire même, soit directement (heureux à cet égard ceux qui font des choses !), soit indirectement et par représentation, jusqu'au moment où, soulevé jusqu'à son plus haut point de présence réelle, et entièrement déterminé pour ce qu'il devient alors, il se manifeste en son entier accomplissement, en sa vérité propre. » En sa conquête d'âme.

⁹ Voir Abram 2013 : 101-125. « Lorsque le discours turbulent des rivières est réduit au silence par des barrages de plus en plus nombreux, lorsque nous condamnons au néant de l'extinction de plus en plus de voix sauvages sur terre, nos propres langues deviennent de plus en plus pauvres, de plus en plus dépourvues de substance, progressivement vidées de leurs résonances terrestres » (*ibid.* : 118).

¹⁰ Foucault 1986 : 22-23.

¹¹ Bouttiaux 2013 : 115-140.

¹² *Ibid.* : 124.

¹³ Bert 2004 : 150-155.

¹⁴ Foucault 2001 : 1013-1014.

Bibliographie

- Abram, D. 2013. « La chair du langage ». In D. Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Paris : La Découverte (coll. « Les empêcheurs de penser en rond »), pp. 101-125.
- Bert, J.-F. 2004. « Foucault, un anthropologue ? » *Revue des Sciences sociales* 32 : 150-155.
- Bouttiaux, A.-M. 2013. « Du divertissement au sacrifice. Danses des masques guro de la région de Zuenola en Côte d'Ivoire ». In A.-M. Bouttiaux (éd.), *La Dynamique des masques en Afrique occidentale. Dynamics of Masks in West Africa*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 176), pp. 115-140.
- Foucault, M. 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. 1969. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. 1971. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». In *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris : PUF (coll. « Épiméthée »), pp. 145-172.
- Foucault, M. 1986. *Sept propos sur le septième ange*. Paris : Fata Morgana.
- Foucault, M. 2001. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Quarto Gallimard.
- Latour, B. 2012. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte.
- Souriau, E. 1939. *Avoir une âme : essai sur les existences virtuelles*. Paris : Les Belles Lettres/Annales de l'Université de Lyon.
- Zougrana, J. 2001. « Le philosophe masqué (Foucault) ». *Le Portique* 7 : 2-8. En ligne sur <http://leportique.revues.org/249>



To keep collections from languishing, Anne-Marie Bouttiaux set them in motion, multiplying the gazes, perspectives, and horizons from which they are explored. Not only has she made masks dance; she has danced with them. We no longer speak *of*, or *since*, but *with*. The body is the place of knowledge, and dance the desire that moves it. The anthropology of dance should not be taken as a specialised discipline focussing its attention on a specific practice known as dance. It refers to a technique of producing knowledge that develops within and through experience, that Nietzsche calls the 'gay science'.

This *liber amicorum* pays homage to her exceptional career, during which she brought both daring and care to her combined roles as conservator, author, book editor, exhibition curator, and researcher. All the contributions to this book discuss themes that nourished and fuelled her work.

Pour défier la mortification des collections, Anne-Marie Bouttiaux les a mises en mouvement, multipliant les regards, les perspectives et les horizons à partir desquels les explorer : elle a fait danser les masques mais, surtout, elle a dansé avec eux. On ne parle plus *de*, ni *depuis*, mais *avec*. Le corps est le lieu du savoir, et la danse le désir qui l'anime. L'anthropologie de la danse n'est pas à entendre comme une spécialisation disciplinaire qui porterait son attention sur une pratique spécifique que serait la danse. Elle désigne une technique de production de savoir qui s'élabore dans et par l'expérience, que Nietzsche appelle le « gai savoir ».

Ce *liber amicorum* rend hommage à son parcours exceptionnel au cours duquel elle a su avec audace et rigueur allier les fonctions de conservateur, d'auteur, de directrice de collections éditoriales, de commissaire d'expositions et de chercheuse. Toutes les contributions rassemblées dans cet ouvrage abordent des thèmes qui ont nourri et attisé ses recherches.

Africa

TERVUREN

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE