MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

Objets et Mondes

LA REVUE DU MUSÉE DE L'HOMME

Tome X - Fasc. 1

Printemps 1970

Essai sur la statuaire mumuye

par Philip FRY

Cet article est à la fois un essai méthodologique et une enquête. Inspiré par l'apparition soudaine sur le marché d'une statuaire inconnue attribuée d'abord aux Jukun et ensuite aux Chamba, et par l'acquisition d'un de ces spécimens par le Musée, l'auteur recherche la provenance de cette statuaire au moyen d'informateurs et par une étude iconographique comparative. Ayant identifié cette statuaire comme appartenant au peuple mumuye du Nigeria du nord, il procède à une analyse matérielle et morphologique d'un ensemble de 80 sculptures. Les principes d'agencement plastique qu'il découvre alors font partie de ce qu'il nomme « le réseau endogène ». L'insuffisance des informations ne lui permet que d'entamer l'étude du « réseau exogène » fondé sur les critères de l'emplacement, du « display » et de l'environnement de l'objet. Simple esquisse, cette étude appelle des recherches ultérieures approfondies.

This paper is both a survey and an essay on method. Inspired by the sudden appearance on the art market of unknown sculptures attributed to the Jukun and then to the Chamba, and by the acquisition of one of these specimens by the Museum, the author, using informants and comparative iconography, seeks in the first place to determine their correct origin. Once he has identified these statues as belonging to the Mumuye of Northern Nigeria, he continues with the material and morphological analysis of a set of 80 statues. The principles of visual composition that he discovers are considered as rules of their « endocentric network ». The lack of accurate information does not permit him to do an exhaustive study of the « exocentric network » based on the situation, display and environment of each statue. A simple beginning, this paper calls for further research concerning the visual arts of the Mumuye.

L'acquisition par le Musée de l'Homme d'une statue attribuée d'abord aux Jukun et ensuite aux Chamba (fig. 2) a inspiré cette étude. Trouvant ces identifications douteuses, nous avons été conduit à faire des recherches sur la production plastique des peuples de la province d'Adamawa, territoire du Nigeria situé au nord-est de la ville d'Ibi et limité en grande partie par la boucle de la Bénoué et la frontière camerounaise. Cette étude nous a permis d'identifier la statue en question comme appartenant au peuple mumuye ; ensuite nous avons pu identifier une nouvelle statue entrée au Musée comme étant vere (fig. 3). Une statue montol (fig. 4), arrivée dernièrement, nous a aidé à relier notre recherche avec celles de Roy Sieber et de Mette Bovin.

Déjà en 1928, E. von Sydow signalait l'importance de la statuaire des peuples non-islamiques du nord du Nigeria : « Comme la zone artistique du sud du Congo entretient des rapports avec celle de la haute côte guinéenne, ainsi la région du nord du Congo s'étend à une distance considérable vers l'ouest. La sculpture des Mandja, Baja,

Tschamba, Yakoko, Yergum et Nupe constitue un pont étroit qui mène vers le Soudan occidental... Il faudrait admettre que nous ne pouvons pas encore formuler une estimation claire de la production de cette région, car les informations écrites concernant un grand nombre de ces tribus ne sont pas accompagnées d'échantillons de leurs œuvres » (1). Si E. von SYDOW a ainsi ouvert la voie vers la formulation d'une hypothèse intéressante, les remarques de Carl KJERSMEIER n'ont servi qu'à la bloquer. Il écrivait en 1936 : « Dans le Nigeria du nord, la sculpture est sans nul intérêt artistique ; il est en grande partie habité par des tribus encore à peu près inconnues qui, à en juger sur la très faible production existante, n'ont rien exécuté qui puisse, selon les conceptions européennes, être qualifié d'artistique » (2). On comprend alors que la plupart des auteurs des livres sur l'art africain traditionnel, tout en donnant quelques informations plus ou moins prudentes, se soient contentés de reproduire en série les quelques œuvres déjà connues de cette région. En 1962, une exposition au Museum of Primitive Art à New York, ainsi que le catalogue s'y rapportant, rédigé par Roy SIEBER, suscitaient un vif intérêt pour les œuvres des Igala et Idoma de la région jouxtant la confluence du Niger et de la

FIG. 1. — Région de la boucle de la Bénoué.

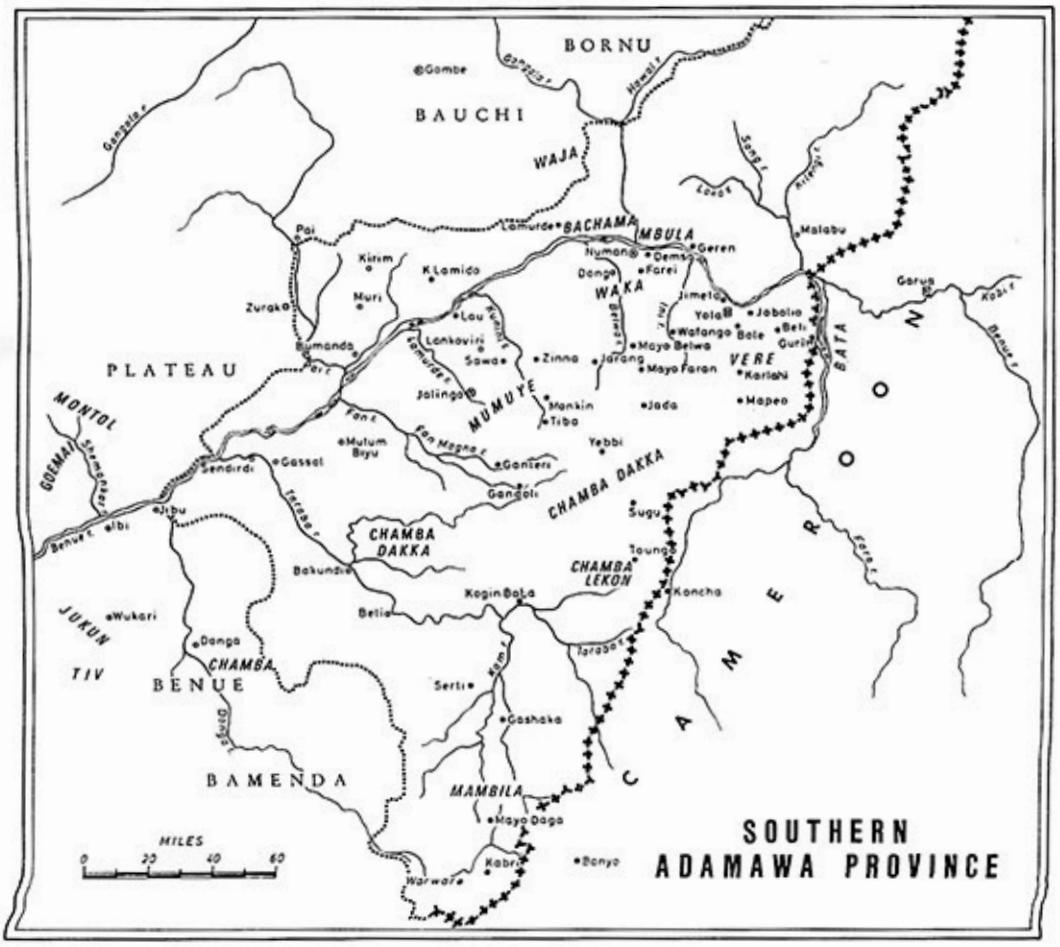


FIG. 2. — Statue mumuye. Figure féminine en bois léger, patine brun foncé, incisions rehaussées de kaolin. M.H. 69.22.1. (*Coll. Musée de l'Homme. Cl. D. Destable*).

FIG. 3. — Statue vere, en bois carbonisé. Perles en pâte de verre de couleur turquoise et ocre rouge. M.H. 69.131.1 (*Coll. Musée de l'Homme. Cl. D. Destable*).

FIG. 4. — Statue montol en bois. Patine brun mat. M.H. 69.135.1 (*Coll. Musée de l'Homme. Cl. D. Destable*).

Bénoué, et pour celles des Jaba, Goemai et Montol de la région s'étendant vers l'ouest de la Bénoué en partant de la ville d'Ibi. Les œuvres des Mumuye restaient inconnues en France jusqu'à l'automne 1968 (3).

La méthode d'étude que nous avons adoptée se fonde sur la conviction que tout objet plastique, loin d'être le résidu ou le simple reflet de la vie d'un peuple, fait partie intégrante d'un espace social (4). La permanence relative des matériaux qui posent l'objet dans l'espace et le temps lui permet d'échapper en quelque sorte au vouloir et au pouvoir de son producteur pour se situer dans un environnement ; ce sont les rapports réciproques d'homologie et de différence que l'objet entretient avec les éléments constitutifs de l'espace social qui engendrent ses vecteurs de sens. Le sens d'un objet ne s'établit donc pas en priorité par référence à sa fonction ou à sa finalité, mais par rapport à sa situation : tout changement de sa position dans l'environnement entraîne un changement de son sens. La seule forme d'un objet ne donne jamais lieu à une signification univoque ; cette forme n'est autre chose que l'articulation des rapports qui constituent des possibilités de sens.

Les rapports d'homologie et de différence peuvent être analysés selon qu'ils relèvent d'un réseau endogène ou d'un réseau exogène. Les rapports entretenus par les objets-unités d'un ensemble constitué à partir d'une base d'identité typologique appartiennent au réseau endogène ; l'étude de ce réseau vise à inventorier, au niveau global et aux différents niveaux d'articulation, les éléments constitutifs des objets ainsi que les règles qui régissent leur composition. Le réseau exogène, par contre, s'établit sur la base d'un espace social en fonction de la notion du « display » : le déploiement d'objets-unités de type différent dans un même espace. On étudie alors les rapports que ces objets entretiennent entre eux, ainsi que les règles qui gouvernent leurs production, destination, distribution et utilisation dans l'environnement.

Etant donné la rareté des informations ethnologiques concernant les Mumuye, notre étude concerne surtout le réseau endogène constitué par un ensemble d'objets. A la fin de l'étude, nous formulerons quelques hypothèses en vue d'une analyse du réseau exogène.

Le réseau endogène

Notre problématique s'articule en quatre chapitres : constitution d'un échantillon représentatif ; analyse globale des matériaux; analyse morphologique globale des objets-unités ; analyse des éléments constitutifs des objets-unités aux différents niveaux d'articulation. Nous avons effectué nos analyses en fonction des critères d'équivalence (homologie) et de différence sans pouvoir recourir aux principes de pertinence. Aussi devrons-nous écarter le mot « style » pour employer plutôt celui, plus adéquat, de « type ».

Constitution de l'échantillon représentatif

Après avoir identifié la statue entrée au Musée de l'Homme, nous avons constitué un échantillon représentatif de la production mumuye sur la base de la notion de « statuaire ». Pour ce faire, nous avons employé des critères de provenance géographique et

FIG. 5. — Statue mumuye. Détail. Œuvre de Nyavo (*Cl. A. Rubin*).

ethnique. Les renseignements sur chaque objet ont été fournis par des informateurs directs et/ou indirects. Cette information a été vérifiée autant que possible par l'emploi des documents écrits et iconographiques.

Nous avons pu constater que trois statues, dont deux appartiennent au British Museum et une à la collection particulière de J. Crabtree, exposées à Londres en 1960, entretiennent des rapports d'homologie morphologique avec celle entrée au Musée de l'Homme (5). Ceci a orienté le début de notre recherche. Jusqu'en 1964, les publications illustrées identifiaient les deux sculptures du British Museum comme appartenant aux Chamba. En 1964 cette identification était contestée par L. UNDERWOOD qui préférait alors la dénomination « ashani » (6). Une lettre-réponse de Arnold Rubin, accompagnée de trois photographies d'objets prises dans le village de Panti Lapo près de Jalingo, éclaircissait la situation (7). Selon Rubin, les œuvres du British Museum sont probablement mumuye. Une des statues photographiées ressemble tellement à celle du Musée de l'Homme, du point de vue tant matériel que morphologique, que nous tenons l'identification locale comme certaine (fig. 5). L'auteur de la statue photographiée, un certain Nyavo, appartient au peuple mumuye. La probabilité qu'il soit également l'auteur de la statue du Musée de l'Homme est très grande ; nous n'en sommes pas pourtant certain. L'information fournie par Rubin ne s'applique avec certitude qu'à l'une des statues du British Museum, l'autre soulevant le problème délicat des rapports entre les statuaires mumuye et chamba.

Le peuple mumuye habite le quadrilatère délimité au sud-est par les montagnes Chebchi, entre les rivières Fan Magna et Ini, au sud-ouest par le cours de la Fan, au nord-ouest par les plaines qui longent la rive sud-est de la Bénoué, et au nord-est par l'Ini. Les collines mumuye, rocheuses et difficiles d'accès, s'élèvent entre Ganleri et Mayo Belwa dans la partie est du quadrilatère ; entre Sawa, Zinna et Jarang et au long des rivières le terrain s'aplatit pour céder place à la savane. Le peuple mumuye comprend sept unités distinctes : les Pugû et un groupe sans dénomination des alentours de Sawa ; les Yoro de la région de Ganleri ; les Zinna des environs de la ville du même nom ; les Yakoko d'entre Jalingo et Jarang ; les Rang et les Gôla dont les repères géographiques sont peu clairs. Ces sept unités, parlant une même langue avec quelques différences dia-

lectales, se reconnaissent une origine commune et accordent une importance particulière au village de Yoro, résidence du principal maître de la pluie. Tous revendiquent le nom de Mumuye (8). Il est possible que les Waka et les Yendang fassent partie de cet ensemble ethnique. Outre les Haoussa, peuple commerçant, et les Fulani, conquérants musulmans qui ont fondé l'Emirat d'Adamawa dans cette région au commencement du XIXe siècle (9), les voisins des Mumuye font partie de l'ensemble « païen » qui a réussi à se défendre contre la poussée islamique. Les plus connus de ces peuples sont : au sud et à l'est, les Chamba-Dakka et les Chamba-Lekon, les Vere et les Teme au nord-est près de Yola, et les Bata au nord. De l'autre côté de la Bénoué, près de sa confluence avec la Gongola, habitent les Mbula, Bachama et, un peu plus vers le nord-ouest, les Waja. Le pays des Montol et Goemai se trouve plus au sud, aux sources de la rivère Shemankar.

Notre échantillon comportait cinquante-trois objets-statues. Leur provenance était attribuée par nos informateurs aux Mumuye. Un autre ensemble de trente statues, tenu à l'écart pendant l'analyse, a servi pour la vérification de nos constatations. Au cours de l'analyse, nous avons pu observer également deux pipes à tuyau sculpté, un masque-buste polychrome taillé en bois, un masque-cimier, quatre masques-heaumes, une cuillère à manche sculpté, et un objet de bois en forme de cloche recouverte de peau et surmontée d'un manche ajouré et d'une tête sculptée. Tous ces objets, que nous n'avons pas retenus dans notre échantillon en raison de la diversité de leurs genres, sont attribués aux Mumuye par nos informateurs et entretiennent des rapports morphologiques étroits avec la statuaire. La limitation numérique de l'échantillon est due autant à la rareté relative des objets disponibles qu'aux exigences de notre méthode : une analyse éventuelle de nouveaux objets pourrait enrichir nos résultats ou bien les infirmer. Puisque nous ne pouvions pas établir l'âge des statues, nous n'avons pas fait une étude diachronique. Nous pensons que la représentativité de l'échantillon devait être qualifiée dès le départ, car ses éléments constitutifs ont été soumis à une pré-sélection : la plupart des statues étudiées appartiennent à des collections particulières à orientation « esthétique ». Nous ne pouvons pas affirmer a priori que les critères esthétiques des collectionneurs correspondent aux critères de production chez les Mumuye.

Pour mieux garantir la provenance exacte des éléments de notre échantillon, nous avons soumis les œuvres connues des peuples voisins des Mumuye à une étude soit par l'examen direct, soit par l'examen des documents iconographiques. Nous n'avons trouvé aucune information sur la statuaire éventuelle des Teme, Bata, Mbula et Bachama. Pour les Chamba-Dakka, nous avons utilisé seulement les documents publiés, accompagnés d'informations précises et cinq photographies documentées fournies par le Musée de Jos. Ce même Musée a mis à notre disposition sept photographies d'objets de provenance chamba-lekon et trois d'objets vere (10). Pour identifier sept œuvres en bois des Waja, il fallait nous fier uniquement au témoignage des informateurs indirects (11). L'ouvrage de Roy SIEBER fournissait la base de notre analyse des objets montol (12). Les objets ainsi étudiés se divisaient facilement en deux groupes : l'un se caractérisait comme « statuaire », l'autre se présentait comme des formes à cadrage cylindrique sculptées en bois et surmontant des tiges de fer. Les Chamba-Dakka appellent ce dernier type d'objet

lerun ; sa forme générale est illustrée par les objets chamba des Musées de Berlin et de Stuttgart, avec cette différence que ceux-ci surmontent une base en bois de forme demi-sphérique (13). Les Chamba-Lekon et les Waja font également ce type d'objet (14).

La statuaire des Chamba, du moins quand il s'agit d'objets dits *jub,* reprend le cadrage cylindrique du *lerun,* mais l'articulation des formes constitutives est généralement plus accusée. Toutes les statues de cette région semblent morphologiquement homologues. L'emploi de surfaces planes sériées ou alternées avec des surfaces courbes délimitant les éléments formels primaires contraste avec l'utilisation des surfaces courbes définissant le cadrage de l'œuvre. Chez les Vere et les Montol, dont les œuvres comportent plusieurs traits de ressemblance, ce jeu de surfaces est moins accentué. Dans l'exécution de toutes ces œuvres, la technique d'ajourage n'est guère employée ; généralement l'agencement des éléments formels, bien que très clair, relève de la soustraction d'une quantité minimale de matériau. Par son cadrage cylindrique général et les oppositions plan-courbe, la statuaire mumuye s'inscrit dans cet ensemble plus large ; cette statuaire témoigne, pourtant, d'un travail d'ajourage systématique et/ou d'un prélèvement de matériau très important.

Analyse globale des matériaux

Le plus souvent les patines particulières et les éléments additionnels n'apparaissent dans l'échantillon qu'en deux ou trois cas. Beaucoup de statues-unités ont été très abimées et/ou recouvertes d'une couche de poussière fine, granuleuse et très tenace. Cet état des objets a rendu très difficiles les jugements portant sur l'emploi, et de la polychromie, et des incisions superficielles. Le nombre et l'état des unités retenues dans l'échantillon n'ont donc pas permis la découverte d'un système d'opposition des matériaux. La hauteur totale des statues varie entre 35 cm (fig. 6) et 185 cm, mais la plupart mesurent entre 70 et 90 cm (fig. 7). Toutes les statues ont été taillées en bois ; la qualité de l'essence choisie, parfois lourde et dure, parfois légère et assez tendre, ne paraît pas varier en fonction de la hauteur de la statue ou de la technique du sculpteur. Le procédé de soustraction des matériaux donne lieu à l'agencement des principales surfaces planes et arrondies ; les techniques de dégagement et d'ajourage, employées d'une manière rarement trouvée en Afrique, servent à délimiter les volumes ainsi que quelques éléments de détail. Bien que certaines surfaces paraissent lisses, on constate d'ordinaire un biseautage plus ou moins accentué, probablement dû aux traces laissées par l'outil. Des traces d'outil en forme de lignes irrégulières se trouvent aux endroits difficilement accessibles. Sur les surfaces, nous avons distingué trois types d'incision : l'incision légère, de faible profondeur et de peu de largeur ; l'incision moyenne, d'une profondeur plus grande et d'une largeur variable ; l'incision accentuée, de profondeur se rapprochant de l'évidement, mais n'opérant aucun changement de plan. Des trous sont souvent percés en plusieurs endroits de l'objet.

La patine, obtenue par l'emploi d'un enduit, probablement à base d'huile ou de cire d'abeille, ou par la carbonisation du bois suivie de l'application d'un enduit, varie entre les couleurs brun très foncé et noir. L'aspect gris-mat de maints objets est dû à la poussière, aux conditions climatiques ou peut-être à l'écologie régionale. Dans la plupart des

FIG. 6 et 7. — Statues mumuye. A gauche, patine brun foncé. Haut. : 35 cm. Coll. part. A droite, patine noire, kaolin. Haut. : 82 cm. Coll. part. (*Cl. Ph. Fry*).

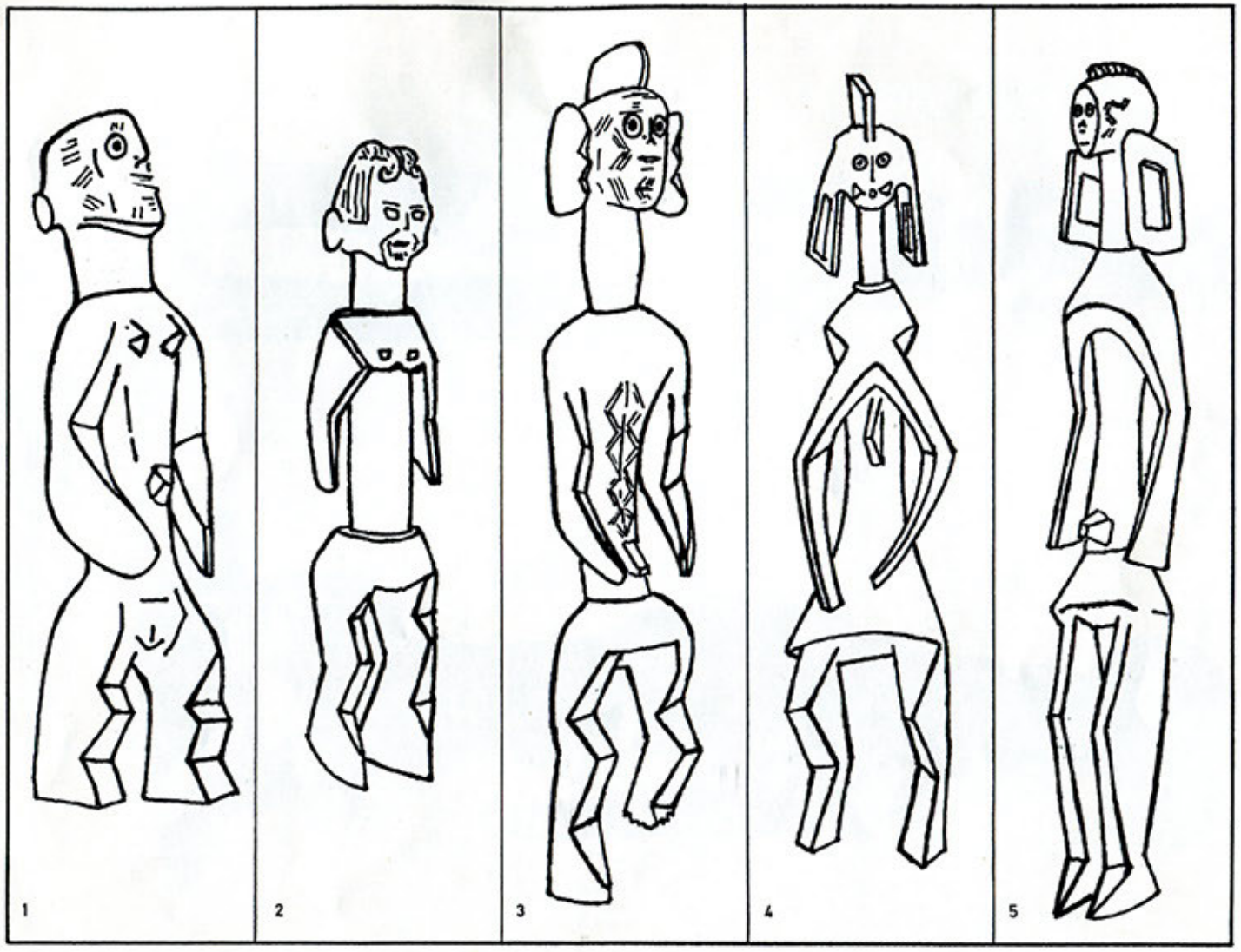


FIG. 8. — Schéma des formes fondamentales de la statuaire mumuye.

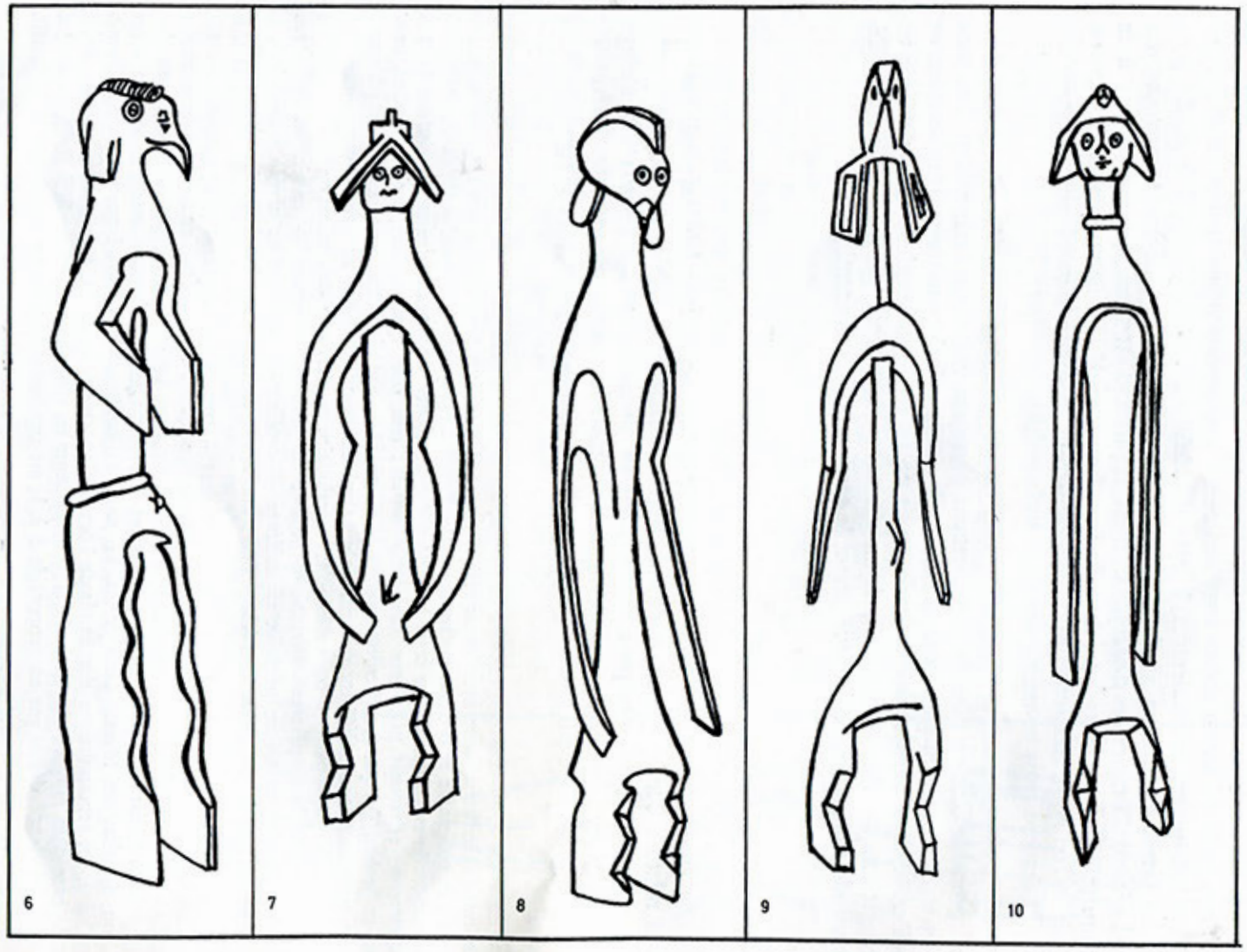


FIG. 9. — Schéma des formes fondamentales de la statuaire mumuye.

cas, pourtant, un léger frottement avec un chiffon doux rend l'objet brillant. Deux exceptions sont à noter : la patine brillante et translucide de l'un des objets est de couleur brun-rouge ; deux autres objets sont entièrement recouverts d'une épaisse couche d'une matière gris-rouge, probablement à base de céréales moulues. L'emploi du kaolin pour peindre certaines surfaces ainsi que pour souligner les incisions légères et moyennes est quasi général. Dans les cas d'exception, il est difficile d'attribuer son non-emploi à la facture propre aux objets, en raison de leur état dégradé. La peinture rouge, claire ou foncée, et/ou noire très soutenue, appliquée parfois en bandes plus ou moins larges, s'emploie également pour recouvrir certaines surfaces bien délimitées.

Nous avons constaté l'utilisation d'éléments additionnels variés. Des perles enfilées, probablement en pâte de verre, ornent plusieurs unités de l'échantillon. Un petit objet en fer suspendu à un lacet de cuir, un lacet de cuir à grand nœud, un cordon en matière végétale tressée, des fils de laiton et un cauri, se présentaient chacun comme un élément unique. Des trous pratiqués en plusieurs objets font penser que certains éléments additionnels ont été enlevés avant la constitution de l'échantillon.

Analyse morphologique globale

Au début de l'analyse globale des statues-unités, nous avons fait intervenir un jugement relatif à l'identification de leurs éléments primaires ; ensuite nous nous sommes efforcé de relever les principaux rapports qui les unissent. Quelques traits d'homologie morphologique, applicables à l'ensemble de l'échantillon, et plusieurs traits différentiels ressortaient de cette partie de l'étude. Les dix dessins des figures 8 et 9 renvoient à ce travail.

En vertu d'une analogie visuelle minimale, fondée sur la perception des formes et les rapports que celles-ci entretiennent avec quelques constantes inter-culturelles, nous avons identifié la forme globale de cinquante et une statues comme celle d'un être à quatre membres, dont deux, inférieurs, soutiennent le corps dressé. Sur cette base nous avons adopté un vocabulaire nommant les parties constitutives (éléments primaires) des statues-unités : tête, cou, épaules, bras, tronc, nombril, hanches et jambes. Tel que nous l'employons ici, le terme « bras » désigne les deux membres supérieurs ; il ne connote aucune différence d'ordre physiologique avec « jambe », ni avec d'autres membres éventuels tels que « pattes » ou « ailes ». Ce vocabulaire permet une dénomination plus fine selon les critères d'angle de perception (tronc vu de face = poitrine + ventre + bassin) et de niveau d'analyse (la tête au niveau primaire = coiffure + oreilles + yeux etc. au niveau secondaire). Il manque un bras à une statue de l'échantillon ; une autre, tronquée au niveau des hanches, ne comporte pas de jambes.

Les surfaces extérieures de toutes les statues, surtout au niveau des épaules, des bras et des hanches, forment toujours des courbes qui s'inscrivent dans un cadre cylindrique. Nous avons distingué trois variantes de ce cadre en calculant le rapport entre la hauteur totale de chaque objet et son diamètre au niveau des épaules. Le cadre cylindrique trapu, défini par un rapport d'environ 5 à 1, est représenté par dix unités de l'échantillon (types 1 et 7). Le cylindre moyen, établi sur la base d'un rapport d'environ 6,5 à 1, se présente en vingt-huit cas (types 2, 3, 8, 9), tandis que le cylindre élancé, défini par un rapport de 8 à 1, est représenté par quinze cas (types 4, 5, 6, 10).

Pour calculer le degré d'enlèvement de matériau, nous avons choisi le rapport entre le diamètre de l'objet au niveau du nombril et le diamètre au niveau des épaules. Ce rapport ne fournit qu'une

cas, pourtant, un léger frottement avec un chiffon doux rend l'objet brillant. Deux exceptions sont à noter : la patine brillante et translucide de l'un des objets est de couleur brun-rouge ; deux autres objets sont entièrement recouverts d'une épaisse couche d'une matière gris-rouge, probablement à base de céréales moulues. L'emploi du kaolin pour peindre certaines surfaces ainsi que pour souligner les incisions légères et moyennes est quasi général. Dans les cas d'exception, il est difficile d'attribuer son non-emploi à la facture propre aux objets, en raison de leur état dégradé. La peinture rouge, claire ou foncée, et/ou noire très soutenue, appliquée parfois en bandes plus ou moins larges, s'emploie également pour recouvrir certaines surfaces bien délimitées.

Nous avons constaté l'utilisation d'éléments additionnels variés. Des perles enfilées, probablement en pâte de verre, ornent plusieurs unités de l'échantillon. Un petit objet en fer suspendu à un lacet de cuir, un lacet de cuir à grand nœud, un cordon en matière végétale tressée, des fils de laiton et un cauri, se présentaient chacun comme un élément unique. Des trous pratiqués en plusieurs objets font penser que certains éléments additionnels ont été enlevés avant la constitution de l'échantillon.

Analyse morphologique globale

Au début de l'analyse globale des statues-unités, nous avons fait intervenir un jugement relatif à l'identification de leurs éléments primaires ; ensuite nous nous sommes efforcé de relever les principaux rapports qui les unissent. Quelques traits d'homologie morphologique, applicables à l'ensemble de l'échantillon, et plusieurs traits différentiels ressortaient de cette partie de l'étude. Les dix dessins des figures 8 et 9 renvoient à ce travail.

En vertu d'une analogie visuelle minimale, fondée sur la perception des formes et les rapports que celles-ci entretiennent avec quelques constantes inter-culturelles, nous avons identifié la forme globale de cinquante et une statues comme celle d'un être à quatre membres, dont deux, inférieurs, soutiennent le corps dressé. Sur cette base nous avons adopté un vocabulaire nommant les parties constitutives (éléments primaires) des statues-unités : tête, cou, épaules, bras, tronc, nombril, hanches et jambes. Tel que nous l'employons ici, le terme « bras » désigne les deux membres supérieurs ; il ne connote aucune différence d'ordre physiologique avec « jambe », ni avec d'autres membres éventuels tels que « pattes » ou « ailes ». Ce vocabulaire permet une dénomination plus fine selon les critères d'angle de perception (tronc vu de face = poitrine + ventre + bassin) et de niveau d'analyse (la tête au niveau primaire = coiffure + oreilles + yeux etc. au niveau secondaire). Il manque un bras à une statue de l'échantillon ; une autre, tronquée au niveau des hanches, ne comporte pas de jambes.

Les surfaces extérieures de toutes les statues, surtout au niveau des épaules, des bras et des hanches, forment toujours des courbes qui s'inscrivent dans un cadre cylindrique. Nous avons distingué trois variantes de ce cadre en calculant le rapport entre la hauteur totale de chaque objet et son diamètre au niveau des épaules. Le cadre cylindrique trapu, défini par un rapport d'environ 5 à 1, est représenté par dix unités de l'échantillon (types 1 et 7). Le cylindre moyen, établi sur la base d'un rapport d'environ 6,5 à 1, se présente en vingt-huit cas (types 2, 3, 8, 9), tandis que le cylindre élancé, défini par un rapport de 8 à 1, est représenté par quinze cas (types 4, 5, 6, 10).

Pour calculer le degré d'enlèvement de matériau, nous avons choisi le rapport entre le diamètre de l'objet au niveau du nombril et le diamètre au niveau des épaules. Ce rapport ne fournit qu'une

estimation relative de la densité des matériaux retenus dans le cadre cylindrique, mais il permet la mise en ordre de ce qui est facilement perceptible aux yeux. Lorsque le diamètre du tronc représente plus de la moitié du diamètre des épaules, nous parlons de la densité épaisse ; lorsque ce rapport est environ 1 à 2, il s'agit de la densité moyenne. Avec la densité fine, le diamètre du tronc représente moins de la moitié du diamètre des épaules. Dans l'échantillon, neuf objets sont de densité épaisse, vingt-huit de densité moyenne, et seize de densité fine. Sur les figures 8 et 9, on constatera la densité épaisse du type 1, la densité moyenne du type 4 et la densité fine du type 9.

En raison de la grande marge de variation des formes primaires, nous avons retenu un seul facteur pour caractériser l'agencement proportionnel des formes, le rapport entre la distance allant de la plante des pieds à l'entre-jambe et la hauteur totale de l'objet. Nous avons ainsi distingué la taille haute, rapport de 1 à 3 ou moins ; la taille moyenne, rapport d'environ 1 à 4 ; et la taille basse, rapport de 1 à 5 ou plus. L'échantillon présente huit cas de taille haute, vingt cas de taille moyenne, et vingt-cinq cas de taille basse. Ces différences sont illustrées par le type 6, taille haute ; le type 3, taille moyenne ; et le type 10, taille basse.

Cette analyse des rapports globaux nous a permis de constater que les trois objets de notre échantillon qui se rapprochent du type dit chamba du British Museum et dont la provenance a fait l'objet de doutes lors de nos études préliminaires, sont tous de cadre cylindrique trapu, de densité épaisse et de taille basse. Ces trois traits sont homologues aux traits globaux des objets *jub* de provenance chamba. Les autres objets de l'échantillon, reprenant la tendance à la taille basse ou moyenne, marquent, par contre, une nette tendance au cadrage moyen ou élancé et à la densité moyenne ou fine.

FIG. 10. — Forme complémentaire de la statuaire mumuye.

Pour déterminer les principales règles d'agencement des éléments primaires, nous avons d'abord tracé un axe vertical en passant par le centre de chaque statue. Les deux parties ainsi distinguées ne manifestaient en aucun cas une symétrie parfaite ; par contre nous avons constaté une tendance plus ou moins accentuée à l'asymétrie. Obtenue de plusieurs façons, par la tête tournée ou penchée d'un côté, par un bras ou même une jambe posé plus en avant que l'autre, par un décalage des hanches par rapport à l'axe du tronc, cette asymétrie s'établit d'ordinaire par rapport aux éléments primaires. Dans un cas pourtant, ces éléments montrent une symétrie presque parfaite ; mais alors un œil est nettement plus bas que l'autre ! Cette différence de niveau est trop importante pour qu'on puisse l'attribuer à la maladresse. La règle d'asymétrie ainsi manifestée va à l'encontre de la règle de frontalité que suivent généralement les œuvres africaines, et engendre une spiralisation de la forme globale autour de l'axe central. Cette spiralisation est un trait d'homologie morphologique applicable à l'ensemble de l'échantillon selon des degrés d'accentuation variables.

Ensuite nous avons voulu caractériser la structure complexe qui, partant d'un bras, se prolonge au niveau de l'intersection des épaules et du cou pour se terminer par l'autre bras. En faisant abstrac-

FIG. 11 et 12. — Statues mumuye (*Cl. Roberto E. Castro*).

tion du traitement des volumes, nous avons constaté que la ligne dessinée par cette suite d'éléments correspond approximativement aux trois-quarts d'une ellipse. Le plus souvent courbée vers l'avant (fig. 8, type 3), cette ellipse, lorsqu'elle est aplatie parallèlement à son grand axe, encadre parfois le tronc (fig. 9, type 10). Le traitement en volume de cette forme complexe impliquant, dans tous les cas, la sculpture des surfaces externes et internes, donne lieu à la création d'un espace, central et interne, autonome par rapport à l'espace global engendré par la statue. La création de cet espace central nous paraît être un trait homologique de la statuaire de cette région ; il semble, pourtant, se retrouver dans quelques œuvres du nord du Congo. Les variations du traitement sont illustrées par les dix types des figures 8 et 9. Lors de la vérification de nos résultats, nous avons découvert un nouveau type, illustré ici par le type 11 (fig. 10).

Tous les objets de l'échantillon témoignent d'un système de répétition des surfaces et des volumes, mais ce système paraît être, en chaque cas, relatif à la conception globale de l'œuvre. Le plus souvent les éléments utilisés pour établir la répétition sont : les surfaces planes des bras et des jambes et parfois des oreilles ; les surfaces courbes du tronc, des bras, des jambes et parfois de la tête ; les volumes constitués par les épaules et les hanches. Le système de répétition implique, dans tous les cas, l'emploi de deux séries de surfaces bien délimitées qui s'opposent l'une à l'autre, comme ascendante-descendante ou comme convexe-concave. Le nombre de répétitions des surfaces varie de la reprise unique à la répétition sériée, dans laquelle on observe l'entassement des éléments, par exemples, des jambes (fig. 11). Les intervalles entre les éléments de répétition sont plus rapprochés vers la partie inférieure des objets. Le rythme général ainsi obtenu est très accentué et caractérise la statuaire mumuye. Il admet une marge de variation très grande.

Pour résumer notre analyse globale : nous avons établi que la statuaire mumuye tend au cadrage cylindrique moyen ou élancé, à la densité moyenne ou fine et à la taille moyenne ou basse. La spiralisation, la création d'un espace central et un rythme accentué constituent des traits d'homologie morphologique constructive. Des variations formelles s'articulent sur ce fond homogène (fig. 12 et 13).

Analyse des niveaux d'articulation

Le niveau primaire comporte les huit éléments dénommés lors de notre étude globale ; son analyse, fondée sur la comparaison des éléments homologues, vise à faire ressortir les différences d'artic manifestées par l'échantillon. Chaque ori-

FIG. 13. — Statue mumuye. Coll. part. (*Cl. R. King*).

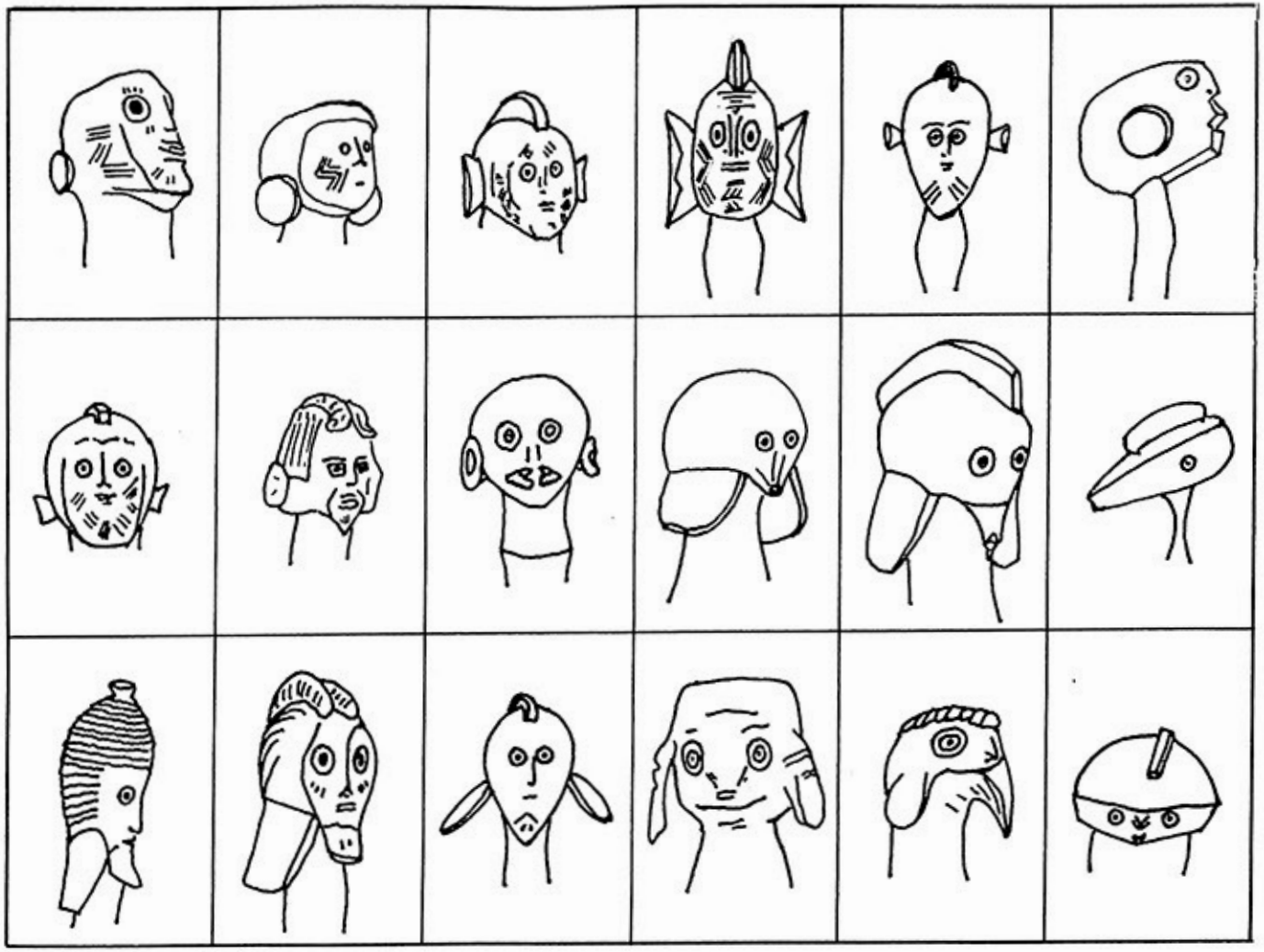


FIG. 14. — Croquis schématique de divers types de têtes sculptées.

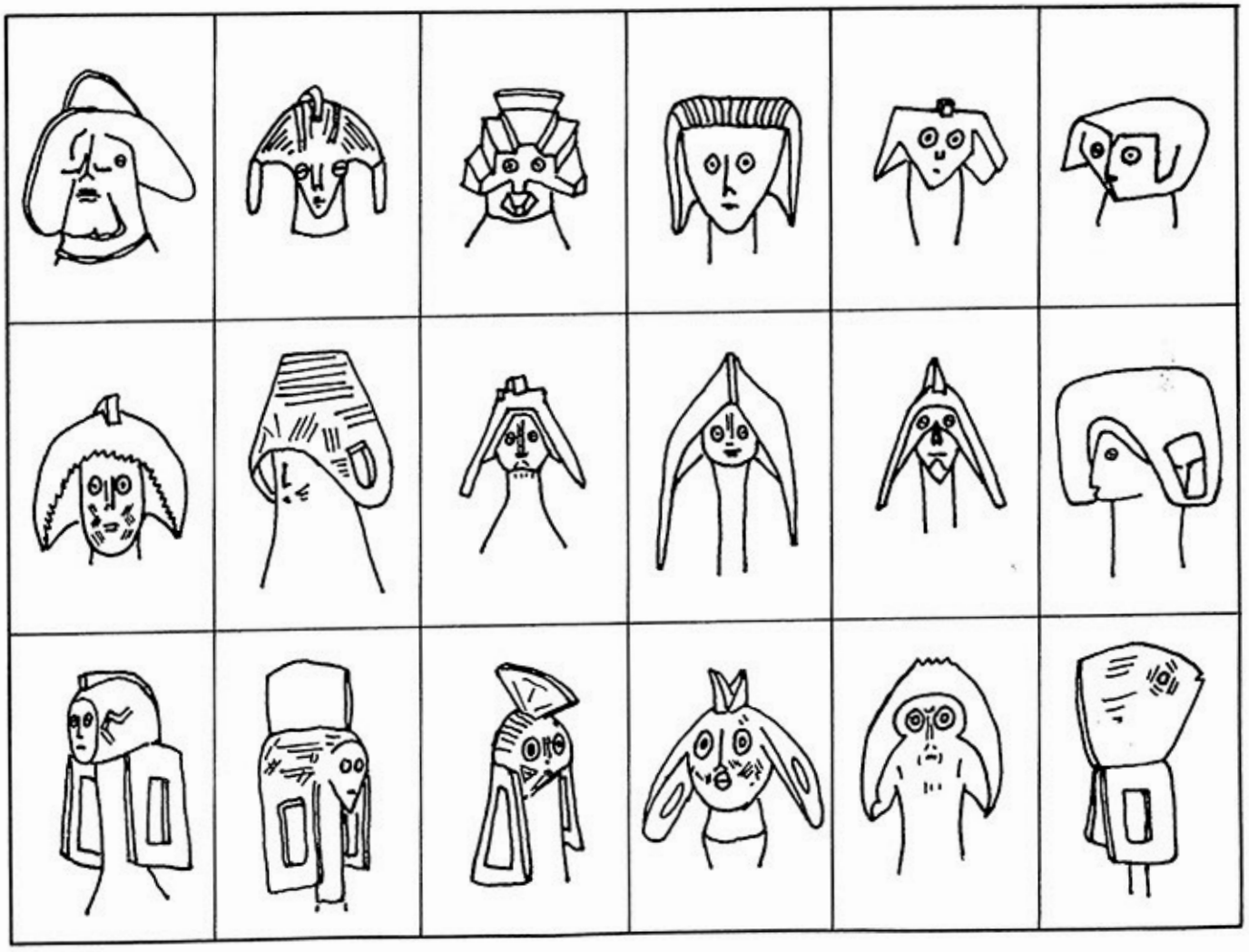


FIG. 15. — Croquis schématique de divers types de têtes sculptées.

maire comporte plusieurs éléments secondaires, distingués selon les critères de finesse d'analyse ou de point de vue adopté. Ces éléments constituent le niveau secondaire. Le traitement des détails de surface constitue le niveau tertiaire. Le nombre et la complexité des différences à tous les niveaux nous empêchent de donner ici, faute de place, une liste complète des éléments variants. Les figures 8, 9, 10, 14 et 15 illustrent cette analyse.

1 — Tête. Les trente-six types de tête que nous avons reconnus figurent sur les figures 14 et 15. Si on peut distinguer, au niveau primaire, deux types de volume selon que la surface d'aspect plan ou courbe est dominante, il s'ensuit que les variations allant des formes cubiques aux formes sphériques en passant par le prisme et le cône sont aussi nombreuses que subtiles. On peut constater, toutefois, une tendance à l'étirement des volumes vers l'avant, au niveau de la bouche ou du menton. Par rapport à la vision frontale, nous pouvons donc opposer, en termes de tendance, les volumes simples aux volumes étirés.

Au deuxième niveau, le traitement des yeux constitue un trait homologique qui n'admet que cinq exceptions. Les yeux sont délimités par une incision moyenne circulaire, soulignée par l'emploi du kaolin. Parfois cette incision est dédoublée. Dans trois cas, les yeux sont constitués par des cauris, dans deux cas l'incision des yeux forme un quadrilatère irrégulier. La coiffure, parfois absente, comporte des modalités qui vont du cimier simple à une forme généralement assez souple recouvrant entièrement la tête. Nous pensons pouvoir distinguer les coiffures-cheveux des coiffures-recouvrement dans la plupart des cas. La forme des oreilles va d'une modalité simple, petit cylindre aplati, à la modalité complexe, grand parallélépipède ajouré. L'ajourage des oreilles dans la sculpture africaine ne se trouve, à notre connaissance, que chez les Mumuye et les Boa du nord-Congo. Le nez de maints objets est percé pour recevoir un fin éclat de bois. Dans plusieurs cas, on peut discerner une barbe, mais parfois on a l'impression d'un bec d'oiseau.

Nous avons éprouvé quelques difficultés pour distinguer les éléments secondaires, car les oreilles, parfois clairement délimitées, se confondent souvent avec la coiffure. De plus, l'intersection de la coiffure avec la tête n'est pas toujours clairement indiquée. Ainsi on a souvent l'impression que les yeux sont situés sur les côtés intérieurs de la coiffure. La tête et le cou forment parfois un seul volume ; alors le menton disparaît complètement et la bouche n'est plus qu'un trait.

Au niveau tertiaire, nous remarquons en particulier des incisions légères en forme de chevrons parallèles sur le visage, des incisions moyennes sur la partie supérieure de la tête et la coiffure, et des incisions accentuées aux bords des grandes coiffures. La peinture rouge et blanc recouvre certaines surfaces, notamment des oreilles, ou bien se déploie sur la coiffure en bandes obliques se rencontrant au faîte du cimier.

2 — Cou. Selon le type employé et le mode de son articulation avec les épaules, nous avons distingué : le cou cylindrique, nettement distinct des épaules et dont une variation est le cou cylindrique bombé ; le cou conique qui englobe les épaules ; le cou complexe qui partant des épaules en forme de cône devient ensuite un cylindre. On trouve parfois sur le cou des incisions légères.

3 — Epaules. L'intersection du tronc et des épaules se fait soit par la continuité du tronc au niveau des clavicules, soit par l'interruption du tronc à ce niveau. La continuité est obtenue par le bombement, la simple préservation de la courbe du tronc ou par l'évidement du volume situé à la hauteur des clavicules. L'interruption résulte de la dominance du volume continu qui relie un bras à l'autre. Parfois l'opposition « volume du tronc/volume des bras-épaules » est renforcée par l'emploi des incisions accentuées à la hauteur des clavicules. Les épaules forment soit un volume conique, soit un volume aplati.

4 — Tronc. Vu de face, le tronc, d'ordinaire légèrement penché vers l'avant, se présente comme un cylindre plus ou moins étranglé vers le milieu. Lors de la vérification, nous avons trouvé un objet dont le tronc est complètement ajouré — ce qui renforce nos opinions sur la tendance à

l'évidement et la création d'un espace central dans la statuaire mumuye. En ce qui concerne les traits sexuels de la poitrine, leur emplacement est parfois marqué, mais ne présente jamais nettement les caractères morphologiques de différenciation entre mâle et femelle. Au niveau du bassin, on trouve rarement un trait sexuel distinctif. Très exceptionnellement il existe une incision accentuée verticale ou un sexe masculin. Des incisions légères en forme de losanges enchaînés décorent souvent le ventre et la poitrine. Vu de côté, le dos dessine généralement une ligne convexe, mais parfois cette ligne est droite, voire concave.

5 — Nombril. Sous ses trois formes, le nombril, cylindrique, conique ou pyramidal est toujours très saillant. Il est généralement situé plus ou moins bas sur le tronc vu de face. Dans un seul cas il est inexistant. Lors de la vérification de nos analyses, nous avons trouvé quatre objets à double « nombril ». Trois autres objets, vus de face, avaient un nombril, et vus de dos, une protubérance ressemblant à celui-ci.

6 — Bras. Les bras, formant souvent des volumes très aplatis, peuvent s'articuler aux épaules ou bien se confondre avec elles pour former un volume en forme d'ellipse relativement complexe et continue. Vu de côté, lorsqu'il n'est pas parallèle à l'axe du tronc, le bras se détache des épaules et des côtes par un espace évidé. L'avant-bras forme d'ordinaire un volume pyramidal très étiré, légèrement spiralé et courbé vers l'avant. Les bras comportent souvent des incisions, mais celles-ci ne se trouvent fréquemment que sur un seul bras. Les extrémités inférieures des bras comportent, dans de nombreux cas, des incisions moyennes parallèles rehaussées de kaolin. Dans l'échantillon, une statue est manchote ; ce trait se retrouve quatre fois dans le groupe de vérification.

7 — Hanche. Les trois types d'agencement du cou et des épaules caractérisent aussi l'articulation du tronc et des hanches. Exceptionnellement cette articulation se fait par l'intermédiaire d'un volume prismatique. Dans un cas, ce prisme est entièrement évidé pour ne laisser que trois segments reliant le tronc et les hanches.

8 — Jambes. Les jambes rejoignent les hanches par une surface courbe qui peut s'amenuiser au point de devenir une simple ligne de délimitation. Chaque jambe vue de face comporte au moins deux surfaces planes qui se rencontrent pour former avec les faces intérieures et extérieures un volume pyramidal dont le sommet est dirigé vers l'avant. La multiplication de ces surfaces donne lieu à un entassement des formes pyramidales. On constate parfois un emploi de surfaces courbes produisant ce même effet. Exception faite d'un cas, l'entre-jambe est évidé et forme un espace parallélépipédique. Parfois, du kaolin est appliqué aux surfaces planes des jambes.

Notre analyse des niveaux d'articulation a servi à montrer la complexité des variations admises par la statuaire mumuye. Si, à cette étape de notre étude, nous n'avons pas toujours réussi à discerner une hiérarchie dans les oppositions binaires, nous avons pu établir tout au moins les limites extrêmes de ces variations.

Le réseau exogène

Il nous semble que seule une problématique fondée sur la notion de « valeur » permettra de passer de l'analyse du réseau endogène, qui détermine les éléments et règles d'un système matériel et morphologique, à celle du réseau exogène, qui tente de saisir les vecteurs sémantiques des objets. Il s'agit de savoir comment et pourquoi les différences matérielles et formelles des objets entrent en ligne de compte dans la vie de la communauté. Nous pensons que la valeur, lorsqu'elle est comprise comme une relation entre la communauté et les objets, se manifeste dans l'espace social en fonction d'un comportement qui vise à maintenir l'existence des objets préférés, ou à les créer s'ils font défaut. On ne comprend le système de valeurs effectives adopté par la com-

munauté qu'en fonction d'abord de la situation de l'objet dans l'espace social et, ensuite seulement, en fonction de sa circulation dans cet espace.

Nos informations, très limitées malgré l'aide considérable apportée par Mette Bovin, de l'Institut for Forhistorisk Arkeologi og Ethnografi, Danemark, ne sauraient justifier, à l'heure actuelle, que la mise en place de quelques hypothèses sous forme de question.

Situation des objets

Afin de permettre l'analyse systématique des rapports que les objets entretiennent avec l'espace social, nous distinguons trois niveaux de situation : le niveau de l'emplacement, défini en fonction des limites du champ perceptif dans lequel l'objet se situe ; le niveau du « display », défini par les rapports que l'objet entretient avec les autres objets dans le champ perceptif ; le niveau de l'environnement, défini par rapport à l'espace vécu par une unité sociale cohérente. Pour l'analyse de chaque niveau, on devrait établir les rapports de co-présence des objets, ainsi que leurs rapports d'homologie et de différence.

Selon C.L. Temple, chaque village mumuye comporte une case *tsafi*, réservée aux cérémonies liées à l'initiation des garçons et à la conservation de figures, de hauteur atteignant parfois 80 cm, taillées en bois (15). Lorsque, un peu plus tard, C.K. Meek décrit les cérémonies d'initiation, il ne signale pas la présence de statues, mais seulement celle de trompes de calebasse et de masques en forme de tête bovine très schématisée (16). Il est assez étonnant que Meek, dont les descriptions concernant la culture matérielle sont d'ordinaire très détaillées, ne décrive jamais une statue mumuye. Mette Bovin signale la présence, en 1964, de deux statues sur un autel circulaire situé à l'extérieur

Fig. 16 et 17. — A gauche, femme mumuye portant des disques de bois dans les oreilles suivant l'ancienne mode. A droite, femme mumuye vendant des légumes au marché de Zinna. Elle ne porte plus de disques de bois dans les oreilles, car « cela n'est plus à la mode » (*Cl. Mette Bovin*).

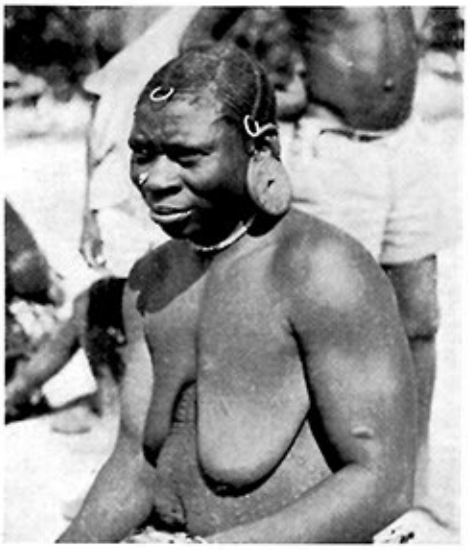


FIG. 18, 19 et 20. — A gauche, femme mumuye au marché de Zinna. Les ornements de nez sont en laiton ; la scarification du visage est typique des Mumuye. Au centre, fillette mumuye du village de Yakoko, de retour des champs. Noter le début des scarifications sur le ventre. On commence la scarification à l'âge de 10 ans, et on la complète jusqu'avant le mariage, vers 13 ou 14 ans. A droite, jeune homme mumuye sur la place du marché de Monkin. Son élégante coiffure faite de bijoux et de fils métalliques n'est plus guère portée par les hommes des villes (*Cl. Mette Bovin*).

de la case d'un forgeron de Dakum, village se trouvant un peu à l'ouest de Monkin. Lorsqu'elle a été accueillie par le Maître de la pluie, Matakon, surnommé Kpanti Giriri, « Chef du tonnerre », dont le palais se trouve au sommet du Kopo Dungong à l'est de Monkin, une statue a été sortie d'une case, posée sur une pierre éloignée pendant quelques minutes et puis rentrée dans la case. Pendant cette brève manifestation on entendait un bruit décrit comme « un sifflement dans l'air ». Un peu avant leur départ les visiteurs ont reçu comme cadeau des barres de fer, de l'argent et un linceul. On leur a affirmé l'existence d'autres statues à l'intérieur des cases de Makaton et du forgeron de Dakum, mais elles restaient invisibles aux visiteurs. Dans d'autres lieux, on a remarqué que des hommes mumuye, apparemment sans rôle social particulier, tenaient parfois des statues dans leurs mains en plein jour et à l'extérieur des cases. Il est possible, en outre, que certaines cases familiales contiennent des statues.

Ces informations sur l'emplacement des statues nous conduisent à penser qu'une étude plus poussée pourrait s'effectuer en fonction de l'opposition constatée entre les emplacements extérieurs et intérieurs des statues. L'emplacement extérieur, défini par un champ de vision ouvert, entretient, dans deux des cas cités ici, des rapports avec des lieux particuliers (case et autel du forgeron ; palais du maître de la pluie) et implique la présence non manifestée d'autres statues. L'autre cas, bien attesté, implique la manipulation et/ou le transport des statues par les hommes. En ce qui concerne les em-

placements intérieurs, définis par la fermeture du champ de vision, une notion d'exclusion semble être mise en œuvre. La case *tsafi* est réservée aux hommes et aux garçons en cours d'initiation ; la case du maître de la pluie est un lieu interdit et celle du forgeron doit l'être probablement aussi. A en croire MEEK, l'habitation familiale comprend plusieurs cases dont l'une, assez éloignée de la porte d'entrée de l'enclos et utilisée pour dormir, sert à conserver les « objets précieux » de la famille (17). L'analyse des conditions qui permet et/ou qui ne permet pas la constitution du « display » extérieur serait donc une première clé d'accès à la signification de la statuaire mumuye. Il faudrait savoir s'il s'agit toujours du même type de statue, si certains types sont destinés à la manifestation publique, et dans quelles conditions une statue peut passer d'un emplacement intérieur au « display » extérieur.

Nous n'avons aucune information sur la disposition intérieure des cases du forgeron et du maître de la pluie, mais nous pouvons relever un rapport d'échange entre ceux-ci. Nous avons étudié deux tiges de fer dont l'une, simple, comporte de larges spirales sur les deux tiers supérieurs de sa longueur, et l'autre, double à partir du tiers de sa longueur, comporte deux spirales. Ces tiges sont faites par le forgeron pour être employées par le maître de la pluie. Leur forme correspond à la spiralisation de la statuaire.

En ce qui concerne la case *tsafi*, que signale TEMPLE, et les cases des cultes Vabô et Vadôsu mentionnées par MEEK, nous n'avons pas réussi à faire des rapprochements significatifs. Il semble que le culte Vabô, centré sur l'emploi du masque bovin, implique également l'emploi de la statuaire. La case Vabô s'identifie-t-elle à la case *tsafi ?* Quels sont les rapports entre la case Vadôsu, qui contient des trompes de calebasse en forme de cornes, et la case Vabô ? Où se conservent les masques secondaires, Va-shenti, dont MEEK ne donne pas une description satisfaisante ? Autant de questions qui attendent une réponse.

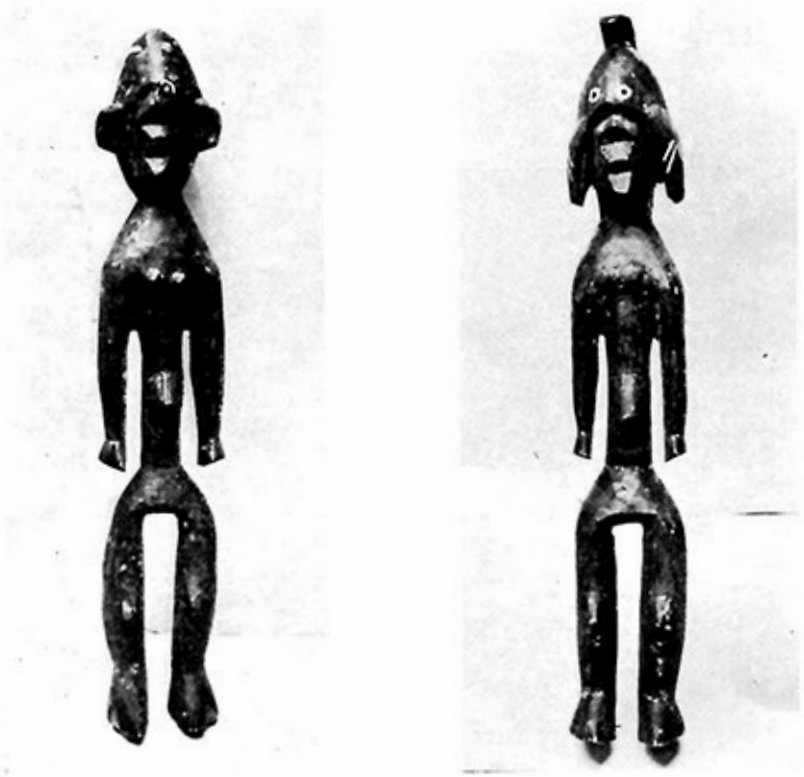
Sans pouvoir préciser le lieu et le temps du « display », nous pouvons établir quelques rapports entre les trompes, les masques et la statuaire. Les trompes, par leur matériau, se distinguent des masques et de la statuaire, mais par leur forme ils évoquent les cornes du masque bovin et les masques d'initiation photographiés par MEEK (18). Sur la base d'un dessin de cet auteur et de nos propres analyses, nous pouvons constater qu'une homologie matérielle et quelques traits d'homologie morphologique régissent les rapports « masque-statuaire ». Les masques, ainsi que les statues, sont des œuvres polychromes taillées en bois. Le cadre de deux masques-heaumes que nous avons étudiés se rapproche du dessin donné par MEEK, mais les détails sont différents au niveau secondaire. Deux autres masques-heaumes, qui par quelques modifications légères de leur cadre en forme de demi-sphère et par l'évidement de leurs yeux circulaires font penser à une tête de mort, comportent, à la place de la bouche, un long bec d'oiseau. La surface de la demi-sphère principale de ces quatre masques porte des incisions accentuées et rehaussées de kaolin et d'ocre. Celles-ci s'agencent en bandes obliques à partir d'une saillie médiane. Par l'étirement de leur volume vers l'avant au niveau de la bouche, la forme circulaire des yeux, et le traitement des incisions, ces masques-heaumes comportent des traits d'homologie morphologique avec la statuaire. Le masque-coiffure et le masque-buste comportent, chacun, une tête sculptée morphologiquement homologue de celle de plusieurs statues. Les rapports entre le masque vabô et la statuaire ne sont pas clairs. Selon MEEK le masque serait « le mari » du « poteau vabô » qui, surmonté d'une tête sculptée en bois, se dresse au milieu du village (19).

Les trois objets usuels que nous avons pu étudier : deux pipes au tuyau décoré et sculpté en forme de tête, et une cuillère dont le manche sculpté et ajouré comporte une tête à longues oreilles, renvoient par leur forme à la statuaire et, par leur emploi, pro-

bablement à l'habitation. TEMPLE mentionne des terres cuites ornées de « têtes semblables à celles des chiens ». Si nous n'avons aucune information directe sur le « display » à l'intérieur de l'habitation familiale, nous pouvons néanmoins formuler une hypothèse en fonction de deux faits connus : chaque famille étendue reprend à son propre compte les cultes qui se manifestent au niveau de la société villageoise ; les Mumuye attribuent une grande importance à la préservation des crânes des défunts de la famille. Il semble donc qu'il existe, pour chaque famille étendue, un lieu, ou des lieux, où des crânes et des objets sculptés se trouvent réunis. Quels seraient donc les rapports entre les statues et les crânes, les statues et les masques ?

Il y a, entre les moyens plastiques employés dans la statuaire et les arts du corps, des rapports d'équivalence. Les hommes et les femmes arrangent leurs cheveux en nattes parallèles ou les séparent par une raie médiane pour former parfois deux crêtes longitudinales. Ils ajoutent à leur coiffure des perles de verre, des plumes, des épingles et des peignes. Ils portent deux sortes de chapeaux, l'un cylindrique et sans bords en feutre rouge, l'autre en fibre végétale, muni de très larges bords. Seules les femmes introduisent dans le lobe de leurs oreilles des disques de bois dont le diamètre peut

FIG. 21. — Statues djanari ; homme à gauche, femme à droite. Haut. : 78,5 cm. L'auteur de ces œuvres est probablement Musa Dafe du village de Dafe près de Monkin (*Cl. Mette Bovin*).



atteindre 8,5 cm. Si le disque est enlevé, l'oreille percée et distendue pend ; la mode récente privilégie l'oreille distendue et ajourée. Les hommes portent des bagues d'oreille. Les femmes ornent leur nez en introduisant dans le septum percé des tiges ou des brindilles d'herbe séchée. Les femmes et les hommes portent des scarifications en lignes parallèles et en chevrons sur le visage. Sur le tronc, de petits bourrelets forment des losanges successifs qui s'enchaînent en descendant du niveau de la poitrine : le dernier losange entoure le nombril, plus ou moins saillant.

D'après les Mumuye eux-mêmes, c'est la forme des oreilles qui permet de distinguer le sexe des statues. Les statues aux oreilles larges ou ajourées sont féminines. On peut donc supposer que la différenciation sexuelle est fondée sur une représentation culturelle de l'oreille, et non sur des bases physiologiques. Il n'est pas possible de savoir si les arts du corps servent de modèle à la statuaire ou inversement. Ce que l'on peut affirmer, c'est que l'un et l'autre sont régis par un même système d'agencement plastique (fig. 16 à 20).

Les noms attribués aux statues varient selon les différentes unités du peuple mumuye : près de Jalingo, leur nom générique est Jagana, à Kopo Dungong, Bizin, et autour de Zinna, Djanari. Le terme employé par l'Alkalin Zinna, un Mumuye islamisé, Dodon Kona, est probablement d'origine haoussa. Il n'est pourtant pas établi si ces différences de noms sont seulement dialectales ; il est possible qu'elles impliquent une différenciation du type et/ou d'emploi des statues.

Circulation des objets

Nous distinguons quatre aspects relatifs à la circulation des objets dans l'espace social : leur production ; leur destination ; leur distribution ; leur utilisation.

FIG. 22. — Abdullahi Wali, de Yoro, tenant une statue « parlante » (*Cl. Mette Bovin*).

Nous connaissons les noms de deux sculpteurs : Nyavo, qui habite Panti Lapo, auteur de l'objet illustré par la figure 5 ; Musa Dafe, qui habite le village de Dafe près de Monkin, probablement l'auteur des objets illustrés par la figure 21. Nous ne possédons sur eux aucune information biographique. Les renseignements concernant toutes les activités et normes liées à la production de la statuaire nous font entièrement défaut. Pourtant nous savons que le peuple mumuye exerce des jugements critiques à l'égard des statues ; ils distingue le « bien fait » et le « mal fait » et s'adonne à des critiques de détail. Les noms d'artistes réputés sont conservés.

Si les statues sont destinées à des individus ou à des personnes exerçant certains rôles dans la société, nous n'en avons que quelques indices. Deux statues, façonnées probablement par Musa Dafe, ont été commandées par la cour de justice de Zinna. Le forgeron et le maître de la pluie possèdent des statues et les montrent. Certains particuliers en détiennent également. Quelles sont les modalités de distribution qui font que cette statuaire circule ainsi du producteur aux différents clients ? S'agit-il toujours de commande, ou bien encore de cadeau ou d'achat dans un marché ouvert ? Quelles sont les valeurs d'échange ? La statue sert-elle à établir et maintenir des rapports politiques entre le sculpteur, le forgeron, le maître de la pluie, le maître du Vabô et le chef villageois (Panti) ?

Les statues ont plusieurs utilisations, que l'on pourrait grouper autour de quatre thèmes : l'accueil et la garde de la maison, la conversation, le jugement et la guérison. Une statue est sortie de la case du maître de la pluie pour « saluer » un visiteur alors que d'autres statues sont censées se promener dans les cases pour les surveiller. Lorsque les hommes mumuye tiennent les statues dans leurs mains, ils entretiennent avec elles des dialogues (fig. 22). En mettant sur le visage de sa statue le suc de la plante Gadele (terme d'origine haoussa), le propriétaire la fait parler. Celle-ci dit alors s'il y a un voleur aux alentours et éventuellement quel est son nom. Dans la cour de justice, s'il se produit un différend entre le témoin et l'accusé, chacun jurera sur une statue (Dodon Kona) en l'embrassant ; celle-ci dira ensuite s'il y a eu mensonge. Près de Jalingo, la statue Jagana semble liée aux pratiques de guérison. Un informateur près de Monkin a affirmé que la statue Djanari a été utilisée lors d'une épidémie, de variole probablement. Dans tous ces cas, s'agit-il du même type de statue ou bien pourrait-on trouver des correspondances entre des catégories de statues et les utilisations diverses ?

Conclusion

Cet essai sur la statuaire mumuye ne peut être compris que comme une introduction à une étude plus approfondie. Partant d'une analyse matérielle et morphologique de la statuaire, nous avons essayé de cerner quelques conditions qui régissent la structure imaginaire du peuple mumuye. Simple ébauche, cette étude appelle des recherches ultérieures.

(*Croquis de l'auteur*).

NOTES

(1) SYDOW (E. von). — African Sculpture. In : *Africa,* I, 2, avril 1928, pp. 223-24. Notre traduction.

(2) KJERSMEIER (C.). — *Centres de style de la sculpture nègre africaine.* — Paris, Morancé, 1936. — II, p. 17.

(3) Melle Mette Bovin a exposé des œuvres mumuye au Danemark en 1965-66.

(4) Nous ne présentons ici que que les grandes lignes d'une théorie de l'objet. Cf : Les objets. In : *Communications,* 13, 1969.

(5) Cf FAGG (W.). — *Nigerian Tribal Art.* Catalogue. — London, The Arts Council of Great Britain, n°s 308-310, 1960.

(6) UNDERWOOD (L.). — *Figures in Wood of West Africa.* — London, Alec Tiranti, 1964, fig. 34.

(7) Lettre à Jacqueline Delange, début décembre 1968.

(8) MEEK (C.K.). — *Tribal Studies in Northern Nigeria.* — London, Kegan Paul, Trench, Trubner and C^{o}, 1931. — I, pp. 446-50.

(9) KIRK-GREENE (A.H.M.). — *Adamawa Past and Present.* — London, Oxford Univ. Press, 1958.

(10) Musée de Jos, photographies numérotées, Chamba-Dakka : 5.291.35 ; 5.275.8 ; 5.274.6 ; 5.274.5 ; 5.291.37 ; Chamba-Lekon : 5.290.31 ; 5.291.36 ; 5.274.1 ; 5.290.29 ; 5.275.10 ; 5.275.9 ; 5.275.7 ; Vere : 5.276.14 ; 5.276.13 ; 5.275.12.

(11) La terre cuite waja illustrée par FAGG (W.) et LIST (H.), *Merveilles de l'art nigérien,* Paris, Ed. du Chêne, 1963. La figure 132 ne constitue pas une base pour une étude des œuvres en bois.

(12) SIEBER (R.). — *Sculpture of Northern Nigeria.* Catalogue. — New York, Univ. Publ. Inc., 1961.

(13) Cf KRIEGER (K.). — *Westafrikanische Plastik.* — Berlin, Museum für Völkerkunde, 1965, I, fig. 36, et FAGG. (W.) et LIST (H.), *Nigerian Images,* London, Lund Humpheries, 1963, trad. *Merveilles de l'art nigérien,* fig. 139.

(14) Les Kutin, voisins orientaux des Chamba-Dakka, font également des objets de type *lerun.*

(15) TEMPLE (C.L.). et TEMPLE (O.). — *Notes on the Tribes, Provinces, Emirates and States of the Northern Provinces of Nigeria.* — Lagos, 1922, pp. 287-94.

(16) MEEK (C.K.), *op. cit.* (cf note 8), pp. 450-473.

(17) *Ibid.,* pp. 470-471.

(18) *Ibid.,* pp. 477 et 479.

(19) *Ibid.,* pp. 461-462.

BIBLIOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

FAGG (W.). — *Tribes and Forms in African Art.* — London, Methuen, 1965. — 22 p., 170 ill.

FAGG (W.) et PLASS (M.). — *African Sculpture.* — London, Studio Vista, 1964. — 160 p. ill., carte.

FROBENIUS (L.). — *Und Afrika sprach...* 3 vol. — Berlin, Vita, 1913.

MEEK (C.K.). — *The Northern Tribes of Nigeria.* 2 vol. — London, Oxford Univ. Press, 1925.

MIGEOD (F.W.M.). — *Through the British Cameroons.* — London, 1925.

SYDOW (E. von). — *Afrikanische Plastik.* — Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1954. — 177 p., 144 pl., 4 cartes.