Sièges rituels yoruba

Questions de conservation-restauration

Entre contexte africain et recontextualisations occidentales.

ROMEGGIO Camille, mémoire de fin d'étude session 2007. Ecole supérieure d'Art d'Avignon.

Ecole Supérieure d'Art d'Avignon Département conservation-restauration d'oeuvres peintes

Sièges rituels yoruba
Questions de conservation-restauration, entre contexte africain et recontextualisations occidentales.

Etude comparative de deux objets au sein de deux contextes de conservation différents.

Romeggio Camille

Mémoire pour l'obtention du diplôme de conservation-restauration d'oeuvres peintes
Session 2007.

Directeurs de recherche: Benoît Coutancier, Jacques Defert et Marc Maire.
Rapporteur extérieur: Alain Renard.

Avant-propos

Le matériel perdure, les pensées changent mais continuent à lui donner sens.

Comment des assemblages de matières, de formes et de couleurs peuvent-ils être perçus par des personnes ou des groupes qui leur attribuent fonctions et significations ,selon les contextes géographiques ou historiques?

De quelle façon, le conservateur restaurateur intervient-il sur un objet en tenant compte de la diversité des points de vue et des représentations

SOMMAIRE

TABLE DES MATIERES

GLOSSAIRE YORUBA

Des termes issus de la langue yoruba sont regroupés et définis dans ce glossaire, les auteurs des définitions sont indiqués entre parenthèses. Dans le corps du texte une astérisque* les indiquent.

Alashè (Orisha) ou Iyaworishas: (Rouget. G.)
Personne ayant un pacte d'alliance avec la force d'un orisha. Devient son Alashè.
Interdépendance car l'Ashè (puissance sacrée) de l'Orisha, pour garder sa force, a besoin de recevoir les sacrifices et les offrandes faits par l'Alashè. L'Orisha protège l'Alashè dans la mesure même où celui-ci lui fait les sacrifices et les offrandes prescrits.
La fixation de l'Orisha demande des éléments très nombreux (certaines terres et feuilles, divers ossements d'animaux). L'Alashè prononce des formules d'invocation qui restent connues de lui seul et de ses successeurs afin que nul autre ne puisse participer au pacte fait avec la divinité. L'Orisha, même après sa fixation n'est pas matérialisé dans les pierres ou les objets qui lui sont consacrés. Ce sont de simples supports de son Ashè. L'Orisha reste immatériel, c'est une force, mais une force assagie, domestiquée. Orisha étant immatériel ne peuvent se manifester qu'à travers leurs Iyawos qu'ils mettent en transe et dont ils prennent possession en s'incorporant en eux.

Alòmù funfun: (Verger.P.) alun

Amò: (Verger. P.) argile

Ase ou ashé: énergie vitale présente dans tous les êtres.

Awo: (Tidjani. A.) secret

Aye: monde des vivants.

Babalawo: (Rouget. G.) « père du secret» les renseignements d'Ifà sont décryptés puis analysés par le Babalawo. On attend de lui non seulement le réconfort, la richesse et la chance, mais aussi la guérison. Il est donc aussi capable avec l'aide de l'Orisha de la médecine, de guérir (préparation de médicaments ou cérémonies).

Edun ara : pierres trouvées dans le sol, là où la foudre est tombée. Ces pierresdoivent avoir une forme faisant penser aux lames de la double hache, attribut de la divinité du tonnerre avec laquelle elle fait tomber la foudre. Il s'agit souvent de silex taillés.

Èédú: (Verger. P.) charbon.

Efun: (Verger. P.) craie.

Egungun: revenant.

Éyàòrun dúdú: (Verger. P.) alun

Eyin adìye: (Verger. P.) œuf de poule

Ewe: feuille.

Funfun: blanc

Gèlèdè: société secrète honorant les mères leur conférant le pouvoir de mort et de vie.

Ife: Selon la tradition, la ville d'Ife, aurait été fondée par Oduduwa, son premier oni (roi et chef religieux). Un de ses descendants, Oranmiyan, aurait ensuite été le premier oba (roi) de Bénin, puis le premier alafin (roi) d'Oyo. Ces évenements semblent remonter au XIIIème ou XIV ème siècle.
Les "bronzes d'Ife" découverts à partir du XIXème siècle, sont des têtes creuses en laiton, représentant des rois et des reines et datent d'une période comprise entre le XIème et les XVème siècle.

Ifà: (Rouget. G.) forme d'oracle considérée comme le porte-parole de la volonté des divinités. Elle est nommée Fà chez les Fon et les Aja du Bénin, et Afà chez les mina (Ge) du Togo. Les Yoruba ne prennent aucune décisions importante ni ne célèbrent aucun événement marquant sans consulter l'oracle d'Ifà, par l'intermédiaire du Babalawo. C'est le porte-parole de Orunmilà et des autres divinités. 256 signes Odou de l'ifa dont seize primaire dont les différentes associations forment les autres:
Les Odou sont trouvés par la manipulation des noix d'Ifa ou le jet du chapelet de Ifa (Opele Ifa) suivant certaines règles. À chacun d'eux correspondent des légendes plus ou moins nombreuses, l'une d'entre elles indique la réponse à donner par analogie avec le cas à résoudre.

Igui ou Igi: (Verger. P.) (Tidjani) arbre. En fon ou goun: «Tin».

Jànkàwò: (Verger. P.) suie.

Kán-ún gidi: potasse

Loko: (Rouget. G.) Iroko des Yorubas n'est pas un arbre sacré en lui-même. Il n'est sacré que lorsqu'il sert de support à une divinité. Son nom au Dahomey est toujours lié avec celui qui lui a donné ce caractère: Agbogbo loko.

Odoudouwa ou Doudoua: (Rouget. G.) serait le plus lointain prédécesseur de Shango. Odoudouwa est lié avec les rois d'Ifè et ceux de l'ensemble des pays Yoruba-Nago, pour avoir été le fondateur de toutes ces dynasties.

òkúsuaró: (Verger. P.) Résidu de peinture.

òkúta: (Verger. P.) pierre.

òkúta ìdáwo: (Verger. P.) pierre noire.

Ogboni: (Rouget. G.) institution constituée par un groupe de sages, hommes et femmes de grande expérience n'étant plus en âge de procréer, l'ogboni remplit des fonctions juridiques, religieuses et politiques.

Ogoun: (Rouget. G.) Orisha de la métallurgie, divinité des forgerons, des guerriers et des agriculteurs. Mais il apparaît de préférence en guerrier. Il danse armé d'une épée et mime la guerre et les combats. (à Bahia, Gou). Ogoun est lié avec les rois d'Iré.

Omi: eau

Oni ou Oba: souverain yoruba, *oba* est un terme spécifique à la cité État de Bénin.

Omolou: (Rouget. G.) considéré comme la divinité de la variole et des maladies contagieuses. Il est révêtu de paille, le visage caché car la lèpre l'a défiguré; il porte à la main une verge de brindille de palmes, décorées de cauris, ou un crochet de fer. Sa danse symbolise les maladies, les souffrances, les démangeaisons, les corps déformés et fiévreux. (à Bahia Sakpata ou Azoani; sakpata en fon)

Oriki: (Rouget. G.) La récitation d'un Oriki permet au membre de la famille, éloigné et perdu depuis plusieurs générations de se faire reconnaître et de donner la preuve de sa parenté: c'est toute l'histoire de la famille depuis ses origines avec tous les incidents qui l'ont marquée. De même, par la récitation de l'Oriki d'un Orisha, un adepte lui prouve sa dépendance et se montre digne de sa protection**Òrí**: (Verger. P.) beurre de karité

Orun: monde invisible, des ancêtres et des divinités.

Orúnmìlà: (Rouget. G.) orisha qui connaît tous les secrets. D'après la tradition orale, Olódùmarè lui demanda de se rendre à Ifè, lieu où naquit le culte qui lui est rendu et auquel est attaché un système de divination connu sous le nom d'Ifà.

Ossanyin: (Rouget. G.) est l'entité des feuilles médicinales et liturgiques. Son importance est primordiale; aucune cérémonie ne peut se faire sans son concours. Il est le détenteur de l'Ashè (force, pouvoir, vitalité) dont les dieux même ne peuvent se passer. Cet Ashè réside dans certaines feuilles et certaines herbes. Le nom des feuilles et leur emploi est la partie la plus secrète du rituel du culte des Orishas. Chaque divinité a ses feuilles particulières.

Oshoun: (Rouget. G.) divinité des eaux douces. Elle danse, un éventail de cuivre à la main, avec les attitudes d'une femme coquette qui va se baigner à la rivière, se peigne, se farde, se regarde dans un miroir, met des bracelets et des colliers qu'elle agite avec satisfaction. (Aziri à Bahia).

Oshé: bâton de cérémonie.

Oya: (Anquetil, J.) ou Ya Isan. Déesse de l'eau, des tempêtes, des pluies et des vents, souveraine des morts. Emblème: cravache rituelle, des cornes, une épées en cuivre (Erukéré), elle porte une couronne et des bracelets en cuivre orné des perles de Monjolo. Sa danse consiste à ouvrir perpétuellement les bras pour essayer d'ouvrir l'immensité. Ses couleurs sont el rouge foncé, le marron et le jaune.
Oya ou Yansan: (Rouget. G.) femme de Shango, divinité du vent et des tempêtes. Elle danse les bras étendus comme si elle déchaînait les éléments et dominait les âmes des morts (Égoun) qu'elle est seule parmi les Orisha a pouvoir affronter.

Owó eyo: (Verger. P.) cauri

Shango: (Rouget. G.) dieu du tonnerre. Il danse avec majesté, car il est l'ancêtre mythique des rois Yorubas, en tenant à la main un Oshè (double hache stylisée); il fait également les gestes du dieu de colère, prenant des pierres de foudre dans son sac et les jetant vers le sol. (à Bahia: Sobo ou Badé; Héviosso ou Khéviôsô en fon). Shango lié avec les rois Yorubas d'Oyo.

Shéré ou séré: instrument de musique confectionné à partir d'une calebasse allongée imitant le bruit de la pluie, il sert à rythmer les chants lors des cérémonies.

Vaudou: (Rouget. G.)
Orthographe haïtienne du mot vodú qui, au Bénin (en fon), est avec vodún en relation de variante dialectale.

INTRODUCTION

La préparation de mon mémoire m'a conduit, en quatrième année, à rechercher un objet d'étude. Ce cheminement à travers musées et livres m'a permis de découvrir les collections du Musée Africain de Lyon.

Etrangement, l'Afrique me semblait moins lointaine que d'autres continents. Cela était sans doute lié au fait qu'en vivant dans un pays qui a été longtemps la destination privilégiée de nombreux immigrés d'origine africaine, les cultures et les modes de vie de ces populations pouvaient me paraître plus familières. Que ce soit des amis ou des personnes entrevues, originaires du Maroc, d'Algérie, du Sénégal ou du Mali, on m'avait déjà plus ou moins fait partager un peu de ces cultures. Comme j'ai grandi au sein de ces flux sociaux, familiarisée avec les contacts culturels qu'ils induisent, l'Afrique pouvait me sembler moins lointaine que l'Asie ou l'Amérique...

Puis, le Musée Africain de Lyon m'a fait découvrir l'Afrique subsaharienne occidentale.

Accueillie dans ce musée en tant qu'étudiante en conservation-restauration d'œuvres peintes, j'ai été intriguée par les objets yoruba sur lesquels l'équipe du musée attirait mon attention. Il s'agissait de masques et de tabourets rituels, qui présentaient des pertes de matière picturale.
Les masques bénéficiaient d'une documentation quant à leur fonction au sein de l'aire culturelle définie comme yoruba, mais les « tabourets rituels », au-delà de leur présence plastique et de leur dénomination ambiguë, restaient muets. En accord avec mes professeurs, je décidai de faire porter mon étude sur ces objet mal connus.

Parmi les personnes travaillant sur le patrimoine, le conservateur-restaurateur est celui qui va intervenir sur la matière de l'objet. Son rapport intime avec celle-ci et sa connaissance des processus de dégradation des œuvres lui permettent d'établir un diagnostic approprié. Il est confronté à des matériaux qui se transforment avec le temps. Les traitements qu'il propose agissent sur ces processus évolutifs et en intervenant sur l'objet, il lui donne, notamment lors des traitements de restauration, une apparence qui n'a, en fait, probablement jamais existée. Cette modification de l'apparence de l'objet, qui n'est pas sans incidence sur le regard du spectateur, peut transformer la lecture de l'œuvre. Elle doit, donc, être décidée en concertation avec les propriétaires de l'objet ou avec ceux qui ont la responsabilité de sa conservation. C'est à partir de ce moment que le conservateur-restaurateur va devoir faire des choix d'interventions en considérant tout autant l'esprit de la collection que l'intégrité de l'objet. La problématique de ce mémoire est centrée en grande partie sur cette étape décisionnelle. Les objets choisis vont me permettrent de développer une étude comparative portant sur deux objets issus de la même aire culturelle, mais perçus et commentés selon deux points de vue forts différents, celui d'un conservateur de musée et celui d'un collectionneur privé. L'objet transposé, soit dans un contexte muséal occidental, soit dans un contexte privé, extrait de son contexte culturel d'origine, prend ainsi des fonctions et des significations nouvelles, parfois contradictoires. Comment un conservateur – restaurateur peut-il prendre en compte des points de vue, des discours et des attributions de sens si différents et jusqu'à quel point peut-il adapter ses choix de traitement à la demande d'un commanditaire ?

Mon mémoire porte donc sur l'étude d'un même type d'objet, deux tabourets rituels yoruba, conservés dans deux contextes différents: le musée des missions africaines de Lyon et une collection privée d'artiste à Paris.

Avant toute proposition d'intervention, il était primordial de mieux connaitre le contexte d'origine de ces objets et de comprendre leur place et leur fonction dans la culture yoruba.Le problème récurrent que l'on rencontre quand on s'intéresse aux collections ethnographiques est lié à l'absence de documentation ou à son imprécision concernant le contexte des objets collectés dans le passé.
L'exemple des objets sélectionnés pour ce travail est révélateur de ces manques. En effet, qu'il s'agisse du musée africain de Lyon ou du musée du quai Branly très peu d'informations accompagnent les objets. Une correspondance a pu être engagée avec M.H.Witte (annexe n°1), africaniste néerlandais, spécialiste des yoruba, qui a reconnu ces deux objets comme étant des *arugba Shango* (cette appellation est expliquée plus loin). Il précise qu'il s'agit, selon certaines caractéristiques de représentation, d'objets provenant de la région yoruba actuellement sur le territoire de la République du Bénin, appelée Nago-Yoruba.

D'octobre à décembre 2006, un stage à l'école du patrimoine africain, à Porto-Novo, région d'origine des objets du musée m'a permis de poursuivre des recherches sur leur fonction et sur les artisans chargés de leur fabrication.

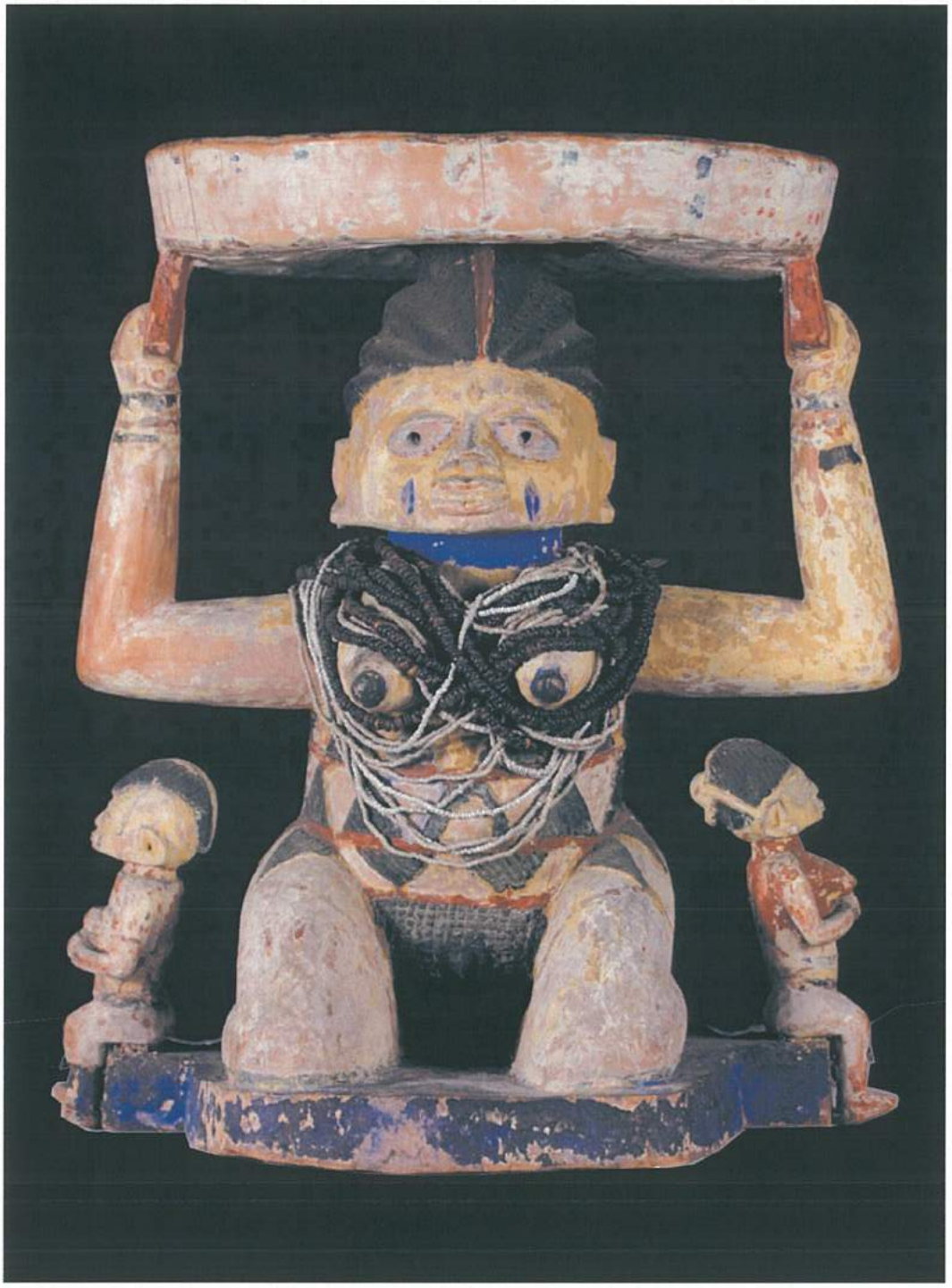


Fig.1 Objet conservé au musée africain de Lyon. Vue de face, en lumière directe. 2007.

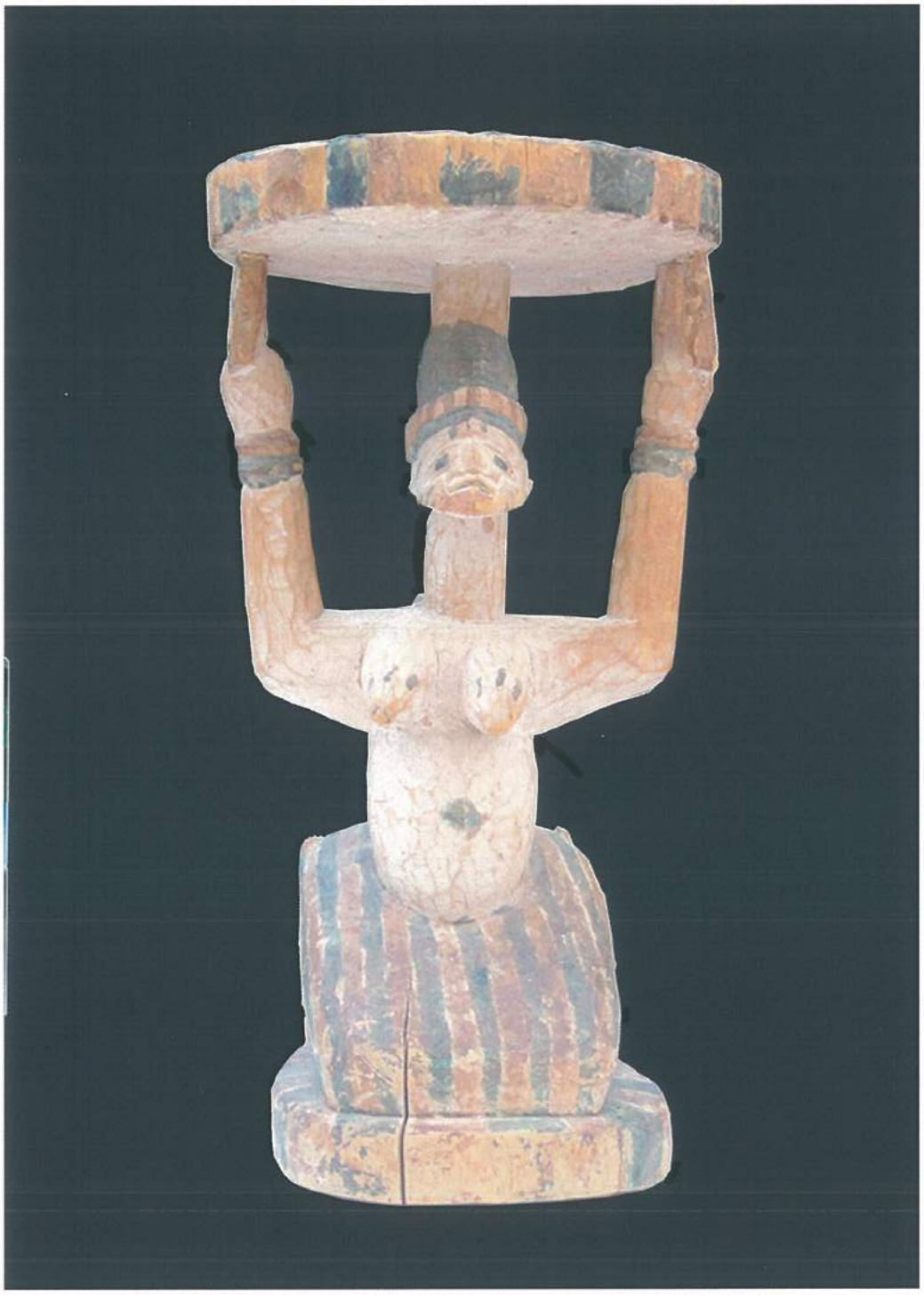


Fig.2 Objet de la collection de F.Bouillon. Vue de face, lumière directe. 2006

IDENTIFICATION DE L'OBJET: Musée Africain de Lyon

Dénomination: siège

Domaine lié à la fonction d'usage:
Fonction sacrée, siège rituel.

Auteur:
Anonyme

Date d'acquisition: aux alentours de 1925, 1930.

Propriétaire: Musée Africain de Lyon,
objet attribué à la collecte du père Aupiais.

Dimensions:
Hauteur: 40 cm
Diamètre:
Plus grande mesure: 34 cm (plateau inférieur)
Plus petite mesure: 26,5 cm (plateau inférieur)

Poids: 5,180 kg

Étiquettes, inscriptions:
Étiquettes manuscrites attachées aux colliers: n°2390 sur le collier blanc, n°2415 sur le collier brun.
Étiquette autocollante bleue en demi cercle sous le socle: n°16 (manuscrite).

Nouvel inventaire: chiffres (manuscrits) en blanc sur de la peinture noire sur le socle au dos (plateau inférieur) n°401-426-003.
Cette série de trois numéros, mise en place par A.Derbier, permet d'identifier l'objet:
N°inv: 401- 426 – 003[3] ce qui correspond à:

fig.3 Vue de dos

fig.4 Vue de dextre

fig.5 Vue de senestre

IDENTIFICATION DE L'OBJET: Collection privée

Dénomination: tabouret

Auteur:
Anonyme

Date d'acquisition: 2003, chez un marchand à Paris.

Propriétaire: M.F.Bouillon, Paris.

Dimensions:
Hauteur: 59 cm
Largeur: plateau supérieur: 30 cm x 25,5 cm
Plateau inférieur: 23,5 cm x 23 cm

Poids: non renseigné.

Étiquettes, inscriptions: non

Anciennes restaurations:
Des collages d'éléments cassés ont été réalisés à l'aide d'une colle vinylique (de la marque BIB) et de clous.
F.Bouillon a reprit des zones colorées altérées à l'encre d'impression.

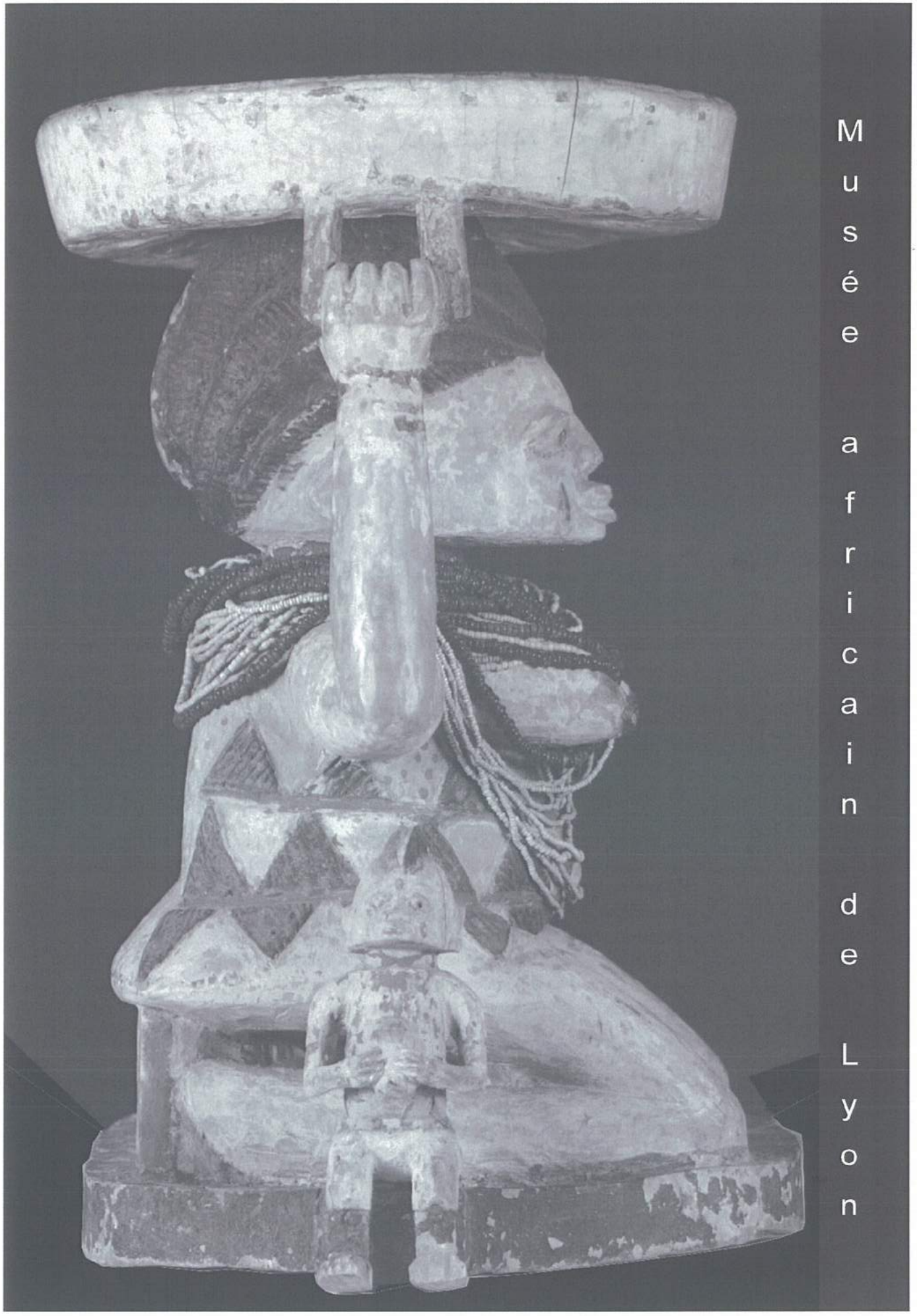
fig.6 Vue de dos

fig.7 Vue de dextre

fig.8 Vue de senestre

PREMIERE PARTIE

Siège rituel yoruba conservé au musée africain de Lyon.



Musée africain de Lyon

I- Siège rituel yoruba
Musée africain de Lyon.

1) Objet n° 401-406-003:

a) Description formelle:

L'objet étudié est une sculpture en ronde-bosse, polychrome, dont les détails sont réalisés en bas-relief.

Il s'agit d'une pièce à deux plateaux, celui du bas, de forme trapézoïdal avec deux petites avancées, est bleu et sert de socle et celui du haut, circulairen est blanc, à deux anses et porté par un personnage féminin agenouillé. La figure principale a une carnation jaune, son visage est marqué par des scarifications en relief sur les joues et le front. Les lèvres sont représentées par deux reliefs rectangulaires horizontaux, un petit bout de bois perce la lèvre inférieure en son centre. Le nez est terminé par un aplat, les narines sont indiquées par deux légers renfoncements triangulaires. Les yeux, aussi en bas relief, sont en amande, de couleur bleu clair, leurs pupilles sont percées et une ligne de points rouges souligne chacune des paupières inférieures. Les oreilles, en virgule fermée sont percées, en leur lobe, par des petits bouts de bois. Le cou, peu long, est peint du même bleu vif que les scarifications des joues. La coiffe, noire, est tressée en forme de casque à degrés, sur le haut une bande rouge part de la nuque jusqu'au front. La figure est nue. Les attributs féminins (sexe et seins) sont mis en valeur, par un quadrillage en relief noir pour le sexe et une stylisation des seins droits et pointus dont le bout est noir. Le nombril est en relief au centre du ventre. Ce dernier ainsi que les hanches sont décorées par des triangles noirs (avec des hachures en relief) et des traits rouges (en relief aussi). Le dos et les hanches sont recouverts de points rouges alignés. Le bas du fessier et les pieds ont également des traits rouges.

De nombreuses rangées de perles marrons et blanches sont attachées autour du cou. Des bracelets peints en alternance de noir, rouge et noir, ornent les poignets.

Le plateau supérieur présente des traces de polychromie insuffisante pour en déterminer précisément les motifs. Nous pouvons observer des traces de bleu, de noir et des triangles jaunes remplis de points rouges.

De chaque côté du personnage principal, sont assis deux personnages de dimensions plus petites et tournés vers l'extérieur.

À senestre, il s'agit d'un personnage féminin, le torse nu et les mains posées sur les seins, son sexe est également mis en valeur par un quadrillage en relief noir. Le haut du corps est recouvert de peinture rouge ainsi que les parties inférieures des jambes. La coiffe est tressée en forme de casque et un bandeau clair est noué derrière la tête.

À dextre, il s'agit d'un personnage masculin tenant un objet dans ses mains, sa coiffure est tressée en forme de casque sur le haut de la tête, il est rasé sur les côtés. Il porte un pantalon et un haut (détails réalisés en relief).

Le visage de la figure principale n'est pas symétrique, les pupilles percées donnent une impression de regard insistant. Les petits personnages se maintiennent très droit, le menton relevé.

L'attitude générale est ~~très~~ fière et imposante. Les proportions assez ramassées

du personnage, l'aspect de surface poli et délimitant de façon nette les contours inspirent une présence affirmée. De nombreux détails en peinture et en bas-relief donnent à la pièce une finition assez minutieuse. Ces éléments tendent à lui attribuer un intérêt esthétique de la part de certaines personnes ayant pu l'observer au sein du musée africain.
Taillée dans un seul bloc, cette pièce illustre l'habileté technique du sculpteur.

fig.9 et 10 Détails, figure principale.

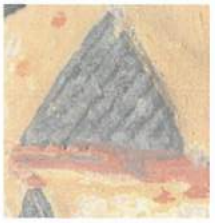


Fig.11 Détail, triangle en relief peint.

Fig.12 Détail, côté senestre.

Fig.13 Détail, nombril.

Fig.14 Détail, dos, fesses.

fig.15, 16, 17. Détails, personnage masculin.

fig. 18, 19, 20. Détails, personnage féminin.

b) Documentation muséale:

Cette pièce n'a pas encore été l'objet d'étude particulière de la part du musée. Nous nous appuierons donc, dans un premier temps, sur les indications de l'inventaire et sur les sources orales des missionnaires.

Quelle premières pistes peut-on tirer des archives du musée?

fig.21, 22 numeros d'inventaire.

Selon l'inventaire du musée l'objet porte les numéros suivants:
400 Dahomey-Bénin; 401= yoruba; 426= siège; 003= troisième.

Malgré les efforts actuels de M.Bonemaison pour tenter de rassembler tous les documents permettant de retrouver les informations nécessaires au recollement, l'inventaire du musée africain présente d'importantes lacunes. En 1975, la plupart des étiquettes ont été retirées pour des raisons esthétiques, annulant ainsi toute possibilité de traçabilité. Cependant, les sources orales l'attribuent aux collections rapportées par le père Francis Aupiais.
Mais les archives sont peu bavardes:

> *« Aujourd'hui – malgré nos recherches – nous n'avons pu retrouver aucun inventaire des collections du père.»*
> ***«- 1926*** *Retour en France du P.* ***Francis Aupiais****: il rapporte* ***29 caisses de pièces du sud Bénin*** *destinées aux expositions temporaires. Parmi les nombreux objets rapportés, on note des modelages en terre de Yesufu Asogba (Hall), des calebasses à proverbes (I,8), des récades (II,27,29) et les nombreux objets en laiton des petites vitrines du niveau I et II. Les objets en bois sélectionnés pour ses expositions reçoivent un grand numéro à 3 chiffres tracé à la peinture blanche.»*

BALARD, Martine. – *Dahomey 1930, mission catholique et culte vodou: l'œuvre de Francis Aupiais, 1877 – 1945*, Paris, Harmattan 1999.

Aujourd'hui, aucun des objets ne présente les trois chiffres blancs qui correspondaient à la sélection du père Aupiais pour ses expositions.
Nous choisissons, malgré tout, l'objet n° 401-426-003 car, comparativement aux autres sièges, en plus d'être très riche formellement il semble que l'on puisse dégager quelques pistes hypothétiques pour retracer son parcours.
Après observation, nous nous apercevons qu'il est très proche de par ses couleurs, son aspect de surface (polissage du bois et matière picturale) et ses motifs de l'objet n°401-426 –001. Des différences au niveau des formes et des proportions des deux figures sont observables. S'il ne s'agit pas du même sculpteur, il est fort possible qu'il s'agisse du même lieu de production.
Malgré l'absence des chiffres blancs, le siège n°401-426-001 a été pris en autochrome en 1927 par Bernard Georges Chevalier lors de l'exposition missionnaire d'Orléans. Le père exposa ces collections à Nantes et à Lyon en avril et en mai 1927.

M.Bonemaison est le directeur du musée africain de Lyon.

Autochrome de Bernard Georges Chevalier, opérateur des archives de la planète. À Orléans, en décembre 1927.

Fig. 23 Autochrome 1927. Objet n° 401 426 001 *Fig.24 Photographie 2006. Objet n° 401 426 001*

Remarquons que la comparaison de ces deux photographies est intéressante pour constater l'évolution de l'état de conservation de l'objet depuis 1927. Nous pouvons observer les fissurations du bois sur les plateaux inférieur et supérieur ainsi que sur la poitrine de la représentation de 2006. L'oiseau fixé à senestre de la sculpture n'est plus présent actuellement, seul le trou de fixation en atteste la présence. Des pertes de matière picturale sont visibles sur le poignet senestre au niveau des bracelets, dans les triangles bleus des plateaux, autour du sexe de la figure. Mais les différences d'éclairage et de rendu des couleurs étant très différent, l'observation est limitée. Des photographies, plus récentes, d'août 1987 des deux objets sont disponibles au musée, elles sont exploitées p.34 .

Fig.25 Photographie de 1987, objet n°401-426-003

Pour conclure, selon le Musée Africain de Lyon, il s'agit donc : d'un siège, rapporté par le père Aupiais et provenant de l'Ancien Dahomey.

2) Identification de l'objet dans son contexte d'origine:

Et au Bénin, à quoi correspond l'objet n°401-403-003 ?

Arjun Appadurai:
À propos du patrimoine immatériel: « *Plus important encore, c'est un outil à travers lequel le patrimoine matériel peut être défini et exprimé, transformant ainsi des paysages inertes d'objets et de monuments en des archives vivantes de valeurs culturelles.*» Museum international, Unesco, p.37, n° 221/22, mai 2004.

1) Dimension immatérielle:

- ***Fonction de l'objet:***

L'appellation de tabouret rituel dans les fiches d'inventaire des musées implique l'inscription de ces pièces dans un contexte religieux. D'avance, grâce aux études sur certaines sociétés africaines, nous pouvons envisager que la vie cultuelle de l'objet ne sera pas comprise si nous ne prenons pas en compte son environnement immatériel. Partant de la notion de fait social total, celui-ci doit comprendre une participation des membres d'un groupe à des événements codifiés en fonction de leur culture, leur assurant une place dans leur système social. Il peut, alors, s'agir de rituels, de cérémonies ou autre. L'étude de ces objets de culte doit nous permettre de connaître le ou les événements pouvant se dérouler autour d'eux et ainsi ouvrir plusieurs champs d'exploration possibles au sein de l'aire culturelle: l'artisanat yoruba, les prêtres et prêtresses, les danses, les chants, etc. Nous pouvons alors considérer l'objet matériel comme lieu carrefour donnant des sujets d'étude à différentes disciplines. Il va de soi que le conservateur restaurateur, pour éviter les erreurs d'interprétations lors de son étude, doit connaître les rapports que la société d'origine a entretenu avec l'objet.

Note:L'annexe n°2 concerne l'aire culturelle yoruba

La République du Bénin (ancien royaume du Dahomey) est composée de plusieurs aires culturelles dont voici les principales: Les Adja-Fon, les Goun, les Aïzo, les Nago-yoruba, les Holli et les Mahi.
Les objets étudiés appartiennent à celle des Nago-yoruba.
Le terme *yoruba* apparaît au XVIIIème siècle dans les écrits des missionnaires, il est tout d'abord utilisé pour définir un territoire sur lequel se trouvent des populations utilisant une base linguistique commune. Aux XVIII-XIXème siècles, les royaumes yoruba déclinèrent sous les effets de l'esclavage et des guerres intestines. Au XIXème siècle, des missionnaires et des ethnologues vont consigner par écrit cette langue pour pouvoir la traduire et engendrent ainsi son unification. Aujourd'hui nous pouvons retrouver, dans l'aire culturelle *Yoruba*, un groupe de plusieurs millions de personnes habitant le sud-ouest du Nigeria et une partie de l'est du Bénin (nord de la région de Porto Novo et région de Kétou et Savalou). La plupart des Yoruba sont des agriculteurs, des commerçants ou des artisans, sans compter toutes ceux répartis dans le reste du continent, en Amérique latine puis dans les pays d'accueils de la diaspora contemporaine.

Neuf à dix millions selon Françoise Stoulling-Marin (dans L'art africain, édition Mazenod), Vingt-cinq millions selon Henri John Drewal. Cinq millions de personnes selon Michel Leiris et Jacqueline Delange.

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction la correspondance établie avec M.H.Witte et les recherches bibliographiques ainsi que celles effectuées

auprès des personnes ressources nous ont conduit à la déduction qu'il s'agit d'arugba shango, petits autels que l'on peut trouver dans les temples dédiés à l'*Orisha** du tonnerre appelé Shango.

Dans d'autres ouvrages nous pouvons trouver l'appellation "odo Shango" pour le même type d'objets.

La tradition religieuse des Yoruba, avant la venue de l'islam et du christianisme est celle du culte des *Orisha* (ou *vodun* chez les Adja/Fon du Moyen et Bas Dahomey). La divinité du tonnerre fait partie de cette cosmogonie que nous présentons en annexe n°3. Retenons surtout que l'ensemble des croyances yoruba est fondée sur le système de relation entre le monde visible des vivants, *aye**, et le monde invisible, *orun**, où règnent les ancêtres, les dieux, les esprits et les *Orisha**.

Ces cultes étant encore très présents au Bénin, l'annexe n°4 (Temple Attikékéré) est consacrée à la rencontre d'une prêtresse et à la visite de son temple dédié à Shango (Séjour à Porto-Novo d'octobre à décembre 2006).

La plupart des objets liturgiques indiquent formellement cette interface entre les deux mondes de l'univers yoruba. Il s'agit d'aider à concentrer la dévotion des fidèles et d'attirer les forces spirituelles.

Les Yoruba disent que l'autel sur lequel on place les objets rituels dédiés à la vénération d'un Orisha*, est le "visage du culte". Ce dernier est l'interface de contact avec les forces invisibles. Les dieux ne sont pas représentés, les sculpteurs vont plutôt décrire leurs adorateurs. Ce ne sont donc pas les objets eux-mêmes qui sont adorés mais ce sont des sortes d'intermédiaires entre les hommes et les divinités. Les fidèles dirigent leurs invocations vers le «visage du culte» pour avertir et communiquer avec la divinité. Si un autel est négligé, c'est à dire qu'il n'est pas embelli, ou si une personne ne fait ni offrandes ni prières, l'entité spirituelle partira.

Shango, classé parmi les Orisha* "ardents/emportés", est un ancêtre divinisé. Selon la légende, il s'agit du quatrième roi du royaume d'Oyo. Il avait, dit-on, de son vivant, le pouvoir de faire tomber, avec sa hache, le tonnerre et les éclairs à volonté. Il possédait également des talismans qui lui permettaient d'émettre feu et flammes par la bouche et les narines. Ce mythe est relaté en annexe n° 3.

- ***Rites***

Au sein du culte des Orisha*, Shango est une divinité justicière, qui punit les malfaiteurs, les menteurs et les voleurs. La mort, par foudroiement, est considérée comme une mauvaise mort. Les personnes, dont la maison est foudroyée, doivent payer un tribut aux prêtres dévoués à Shango. Ceux-ci vont, ainsi, faire des offrandes à la divinité pour l'apaiser. Cette divinité est aussi vénérée pour apporter les pluies saisonnières (la foudre annonçant la pluie) et pour demander protection et chance.

Dans toutes les traditions anciennes la hache était associée à la foudre, à la pluie et à la fécondité. Elle peut être le symbole de la pénétration spirituelle «*elle entr'ouvre et pénètre la terre: c'est dire qu'elle figure son union avec le ciel, sa fécondation*» Dict.dessymboles. J.Chevalier-Gheerbrant.

«Nous appelons.
Qu'à notre réveil il ouvre le chemin.
Qu'il nous ouvre le chemin de l'argent.
Qu'il nous ouvre le chemin de la femme.
Qu'il nous ouvre le chemin de l'enfant.
Que rien de mauvais n'arrive à aucun de ceux qui viennent servir cet orisa.»

Prière extraite du récit d'une fête à Adja Wéré en l'honneur de Shango pour célébrer les premières ignames récoltées, rapportées par Pierre Verger.

Les danses qui lui sont consacrées ont des chorégraphies très rapides et violentes de façon à évoquer l'énergie et la force débordantes de la divinité. Les

tambours bata font résonner des rythmes guerriers.

*fig.26 edun ara**

Des pierres (parfois correspondant à des silex taillés datant du néolithique), représentant les lames de la double hache de l'Orisha* avec laquelle il envoie la foudre, sont trouvés où celle ci est tombée. Ces pierres sont appelées *edun ara** et sont censées contenir l'énergie vitale du dieu.
Les pierres de foudre sont placées dans des calebasses ou des mortiers en bois, selon Pierre Verger, ces derniers rappellent la force avec laquelle elles ont été lancées comme celle du pilon dans un mortier:

> «*Sango vient du pays d'Oyo*
> *Il vient sur un mortier*
> *Que les anciens adosu se lèvent*
> *Il vient monter sur un mortier*
> *Il descend d'en haut pour les rencontrer*»

(Prière extraite de la même fête citée précédemment.)

Elles sont récupérées par les prêtres et placées dans des calebasses sur des *arugba shango* dans un temple.

Fig.27 Temple Attikékéré, Porto-Novo Nov.2006.

Fig.28 Temple de la famille Odjo, Takon.Nov 2006.

Des sacrifices et des offrandes seront ensuite faits sur ces pierres de façon a entretenir l'*ase** de l'Orisha. Le sang du bélier est celui qui est préféré par Shango, car les coups de tête de cet animal sont aussi soudains que le tonnerre.
La divinité du tonnerre est aussi l'un des principaux gardiens des jumeaux.

Fig.29 Temple Attikékéré, oriki à Shango* (voir annexe n°4).*

La visite de deux temples, celui d'Attikékéré à Porto-Novo et celui du village de Takon (relatées en annexes) nous ont permis de voir le même type objet en situation de culte.
Sur les documents photographiques rapportés de la visite à Porto-Novo, nous pouvons voir trois objets proches de ceux que nous étudions. Ces petits autels représentant des personnages féminins cariatides sont, donc de la même façon que M.H.Witte me l'avait suggéré, appelées *arugba shango* ce qui signifie "celle qui porte une calebasse". Elles ont la fonction de supporter le récipient (anciennement une calebasse) contenant soit des objets liturgiques, comme, par exemple, les bâtons de cérémonie ou les pierres de foudre *edun ara* sur lesquelles sont effectuées des sacrifices.
Les figures seraient des représentations des vierges désignées pour porter les objets témoins du dieu (comme les pierres de foudre) lors des cérémonies.

Cette tâche est à la fois un honneur et un fardeau car ces objets contiennent l'énergie vitale de l'Orisha et s'accompagne de transes de possession.
La position agenouillée et la nudité de l'*arugba* sont les signes de son respect, de sa pureté rituelle et de sa préparation. Le fait que certaines aujourd'hui, portent des jupes est certainement dû à un changement de mentalité par rapport à la nudité.
Sur ces photographies, des *shéré** ainsi que des lames en fer sont posées devant les autels. Les arugba Shango représentent aussi des femmes agenouillée
Nous pouvons observer sur cette photographie les bâtons de cérémonies, *oshé**. Durant les danses, les fidèles lèvent rapidement ce bâton au-dessus de leur tête puis l'abaissent vers la terre comme un éclair soudain, de façon à imiter le geste de l'Orisha avec sa hache de foudre. Ces objets sont connus sur le marché européen d'art africain, certains représentent des petits personnages dont la tête se termine par le symbole de la double hache. Celui-ci représente la possession du fidèle par la divinité, lorsqu'elle lui 'monte sur la tête' (état de transe). Selon Pierre Verger, cela fait aussi référence à un rituel où les novices doivent porter sur leur tête une jarre percée de trous et contenant un feu vif sans en être incommodé. Cette épreuve montre que la transe n'est pas simulée. Il s'agit donc d'un objet liturgique faisant référence à ce passage entre le monde visible et le monde invisible. Ces objets doivent être sculptés dans le bois de la variété d'arbre auquel se serait pendu Shango, le roi d'Oyo. Certains *Oshé** ont été amenés d'Afrique au Brésil; il en est qui ont fait le voyage de retour par l'intermédiaire de descendants d'esclaves libérés, revenus du Brésil, devenant ainsi relais/ témoins de l'histoire d'un peuple.

fig.30 photog. P.Verger, Iaworisha Shango tenant des oshé*, Ouidah, Bénin.*

Les figures des arugba Shango sont, ici, peintes en bleu, rouge et blanc et représentent des personnages féminins vêtus d'une jupe.

- ***Caractérisation et signification:***

Caractéristiques:

Chaque localité a ses caractéristiques de style, ainsi, par ces spécificités nous pouvons reconnaître les origines des objets.
En ce qui concerne le nom des artistes, William Fagg a effectué plusieurs recherches dans ce sens et a ainsi démontré que les sculpteurs sont loin d'être anonymes. Nombreux sont les noms cités par l'auteur, chacun ayant un style reconnaissable au sein de leur groupe. En France, des objets africains commencent aujourd'hui a être "attribués à" dans les collections, de la même façon que nous le faisons pour les peintures.

Au sein de ces divers styles, nous pouvons, tout de même, retrouver une unité artistique chez les artistes Yoruba. Leurs sculptures sont rapprochées des sculptures Nok (datées de 500 av.J.-C.- 200 ap.J.-C.). Les deux aires culturelles auraient été voisines et des échanges ont donc pu avoir lieu (Yoruba à l'ouest du Nigéria et les Noks au centre). Les têtes Nok présentent des lèvres, des oreilles, des narines et des pupilles percées; l'œil, une paupière supérieure presque horizontale et une paupière inférieure dessinée en arc de cercle. Ces caractéristiques se retrouvent dans les cimiers yoruba, où la pupille percée est un trait stylistique et non pas fonctionnel car il est porté sur le dessus de la tête.

Les figures sculptées des yoruba présentent une face dissymétrique, qui, selon certains auteurs, correspond à la volonté du sculpteur d'éviter de figer le visage afin de représenter le souffle vital, *ase**.

Frank Willet cite aussi les résultats d'une étude réalisée par Robert Thompson qui consistait à demander à quelque deux cents informateurs yorubas d'émettre des opinions sur de nombreuses sculptures. Il enregistra leurs commentaires en langue yoruba. Cette étude permet de faire ressortir l'œil critique qu'un sculpteur yoruba peut avoir sur une œuvre:

« Ils en avaient mentionné dix-neuf (critères), le plus fréquent étant jijora, *la ressemblance modérée avec le sujet, l'équilibre entre portrait et abstraction. (...)*
Second critère: ifarahon _ *les différentes parties de la sculpture doivent être bien visibles, formées distinctement, à la fois au stade initial qui consiste à définir les masses sur le bloc du bois, et au stade final de la finition des détails au couteau.»*

Ce terme selon Thompson, est utilisé par les initiés, il suggère une appréciation esthétique possible seulement par les artistes, considérés alors comme 'connaisseurs' et se différenciant ainsi des 'non-sculpteurs'.

« D'importance égale, la qualité suivante a pour nom didon*: la luminosité, ou le poli luisant de la surface qui permet à l'ombre et à la lumière de jouer sur la sculpture.»*

L'un des sculpteurs interrogés dit chercher à représenter une luminosité dont la source serait à l'intérieur de l'objet et des différences d'intensités d'ombre. Le polissage des surfaces permet, aussi, de bien détacher les lignes en relief.

« Puis vient gigun, *une posture bien droite et une disposition symétrique, qui n'exclut pas l'assymétrie, mais la restreint à des détails.*
Et encore odo*: la représentation du sujet dans sa prime jeunesse.*
Une sculpture doit montrer de «l'impassibilité», tutu, *qualité recherchée dans le comportement humain. En sculpture, elle se manifeste par l'absence de violence dans l'expression du visage ou dans le geste.»*

Selon la pensée yoruba, la sérénité, la maîtrise de soi et la patience doivent transparaîtrent sur l'apparence extérieure d'un individu.
Il semble que la sculpture conservée au musée africain présente les qualités citées par les sculpteurs interrogés par R.Thompson. Au Bénin, lorsque j'en présentais, les artisans l'admiraient et souvent, l'attribuait à un sculpteur de renom.

D'après le courrier de M.H.Witte, l'origine de l'objet nago-yoruba est indiquée par le détail des poignées par lesquelles la figure soutient le plateau supérieur, qui représentent celles d'une calebasse hochet et que l'on ne retrouve pas ou très peu en dehors de cette aire culturelle.

D'après les recherches que nous avons pu effectuer jusqu'à présent, cet objet peut être rapproché stylistiquement de la localité de Takon (voir fig. 28 et annexe 5). Le père Aupiais durant sa mission de 1930 s'y est d'ailleurs rendu, ce qui renforce la possibilité qu'il ait été en contact avec les sculpteurs du village.
Nous pouvons retrouver sur les figures féminines agenouillées des autels de la famille Odjo (c.f. p.26), la même couleur de carnation, le même type de visage, de poitrine, de coiffe et les motifs triangulaires sur le ventre et les hanches. En revanche, les petits personnages ne sont pas présents et les scarifications sont différentes.

Significations :

Dans l'idée que les objets liturgiques sont des intermédiaires entre le monde visible et le monde invisible, les Yoruba disent que l'autel sur lequel on place les objets rituels dédiés à la vénération d'un Orisha, est le "visage du culte". Ce dernier est l'interface de contact avec les forces invisibles. Les dieux ne sont pas représentés, les sculpteurs vont plutôt décrire leurs adorateurs. Ce ne sont donc pas les objets eux-mêmes qui sont adorés mais ce sont des sortes d'intermédiaires entre les hommes et les divinités. Les fidèles dirigent leurs invocations vers le "visage du culte" pour avertir et communiquer avec la divinité. Si un autel est négligé, c'est à dire qu'il n'est pas embelli, ou si une personne ne fait ni offrandes ni prières, l'entité spirituelle partira.

Fig.31 Détail,sexe, traits rouges.

Selon les études de J.Rivallain et de F.A.Iroko, un sculpteur de masques gèlèdè* a été initié par les mères et chaque village vénère un Orisha en particulier, il s'agirait donc pour Takon de la divinité Shango.

Dans les litanies des gèlèdè*, il est dit que le flux du sang relie toutes les femmes. Nous pourrions avancer l'hypothèse que les traits rouges circulant sur les cuisses et le ventre de l'autel du musée africain représentent ces paroles. Les pointes des seins sont foncées de la même façon que celles des béninoises lorsqu'elles ont eu des enfants, il s'agit d'un signe de fécondité. Le clitoris, symble féminin, est bien distinct, en relief; chez les Luba (Rep. du Congo) il est enduit d'un jus végétal qui le fait gonfler. Le nombril est aussi accentué, il indique le siège de l'âme.

Fig.32 Détail,pied dextre.

Lors de la rencontre avec la famille Odjo, la prêtresse nous avait dit qu'il s'agissait d'Oya*, l'épouse de Shango qui possédait les mêmes pouvoirs que son mari. Or dans certaines prières dédiées à cet Orisha, retranscrites par Pierre Verger, nous pouvons lire: «*Nous saluons Oya dont les pieds sont ornés de poudre rouge (osun)*». Les traits rouges sur les contours des pieds de la sculpture pourraient en être une illustration.

Les coiffes tressées de cette façon sont typiques des adeptes de l'Orisha Shango, qui est, selon les descriptions des prières en son honneur, très élégant et aime à se parer de colliers et de bracelets. Sa posiiton agenuillée indique sa dévotion pour l'Orisha.

Les deux petits personnages sont la représentation des jumeaux dont la divinité est protectrice, ils correspondent aussi au dicton "il y a toujours deux oeufs dans un nid" et seraient, selon certains, envoyés par la divinité pour prévenir le malfaiteur avant de punir. Le geste de se tenir les seins du personnage féminin est un signe de bienvenue, symbole du lait nourricier de la mère.

Les pupilles percées sont celles des masques gèlèdè* et des figurines Nok évoquées plus haut.

- ***Tabourets ou autels?***

En France, ces objets sont donc regroupés sous l'appellation de tabourets. Le musée africain rajoute l'adjectif "rituel".

fig. 33 Sakété, temple Shango. Photog.P.Verger.

Les *arugba Shango*, peuvent aussi, d'après H.J.Drewal et H.Witte, servirent de tabouret rituels sur lesquels s'assoient les prêtres ou prêtresses lors des cérémonies, ceux-ci peuvent, alors, entrer en transe par cet intermédiaire. Le tabouret étant vu comme une interface entre le monde visible et le monde des Orisha*, il permet alors à la divinité de s'incarner dans le corps de la personne assise. Le conservateur du musée Homné, M.Aubin Hounsinou dit qu'il s'agit de sièges servant à l'*Iyalashé** lors des cérémonies des danses (où une prêtresse porte le siège sur lequel va s'asseoir l'Iyalashé*). À Takon, les réponses obtenues

fig.34 Peinture murale,portrait de la prêtresse Yalode.

à ce sujet furent négatives et à Porto-Novo, seul l'*arugba* portant une jupe de couleur blanche pouvait être sorti lors d'évènements religieux.

Dans le livre de Pierre Verger, des photographies montrent des *arugba Shango* qui ne représentent pas forcément de personnage féminin agenouillé, mais plutôt des compositions avec plusieurs personnages. Encore une fois, selon les localités, l'iconographie n'est pas figée.

Les deux objets étudiés sont donc très proches de ces *arugba Shango* (pour celui du musée africain cela ne semble faire aucun doute). Mais remarquons, tout de même, qu'il existe d'autres objets, de même type, dédiés à d'autres divinités.

En effet, lors de mon passage à Daagbé, des personnes m'ont montré des peintures murales représentant les *Iyalashé** de la divinité *Oro** où l'on peut voir peints à leur côté des tabourets rituels sur lesquels elles s'assoient lors des cérémonies avant de rentrer au temple lorsque les hommes sortent une représentation de l'orisha. La prêtresse actuelle, Techou Yalode, étant aux champs nous ne nous sommes pas attardés sur ce point.


fig. 35 photogramme d'un des films du père Aupais et de F.Gadmer, 1930, Daagbé.

Dans l'ouvrage *Pour une reconnaissance africaine* du musée Albert Khan relatant la mission ethnographique de 1930 confié au père Aupiais, nous pouvons voir un photogramme rapportant une scène d'une cérémonie de l'Orisha *Oudoudoua** où un siège liturgique est porté sur la tête d'une initiée précédant dans le cortège la prêtresse (l'*Iya**) qui se rend au temple de la divinité. Une reproduction de cette image a été présentée plus haut pour montrer des jeunes filles transportant un autel sur leurs têtes. Pendant ce temps, les masques *gèlèdè* dansent à côté du temple pour appeler la prospérité et la fécondité. La cérémonie se termine comme elle a commencé, les initiés reprennent les objets sacrés et retournent dans leur enclos. La signification de cette cérémonie n'a pas été déterminée, les rapporteurs n'indiquent pas ce qui se passe dans le temple. Nous pouvons observer une coupe puis un autel, portés par les jeunes filles en procession.

Dans l'ouvrage de Mme Rivallain et de F.A.Iroko, en se basant peut-être sur celui du musée Albert Kahn, une légende sous la photographie d'un tabouret rituel explique: «*typique des sièges liturgiques qui sont portés lors des cérémonies dédiées aux divinités d'une localité, pendant que les masques gèlèdè dansent près des temples en invoquant la prospérité*»

À L'École du Patrimoine Africain, on me dit que lors de la fête des voduns, célébrée le 10 janvier de chaque année, les adeptes sortent les divinités des temples portés sur le même type d'objet. Mais le caractère récent de cette fête (établie par le gouvernement il y a environ 4 ou 5 ans) ne permet pas d'y assimiler des objets estimés plus anciens.

Au musée du quai Branly, parmi les 361 fiches du catalogue en ligne contenant l'appellation "tabouret", nous pouvons compter huit objets provenant du Bénin dont cinq sont attribués à l'aire culturelle yoruba.
Retenons comme exemples deux d'entre eux, le n°71.1930.21.78 et le n°73.1963.0.957:

Issus de la collection du musée de l'homme, cet objet fait partie de la donation de Christian Merlo. Il représente un personnage féminin cariatide, agenouillé et soutenant sur sa tête le plateau supérieur. La figure est nue et est peinte en bleu pour le bas du corps et en rouge sur le buste et les bras. La bouche et les yeux sont soulignés de blanc et des points de la même couleur sont alignés en ligne sur le cou. La simplicité de la composition et les couleurs de cet objet sont très proches de ceux observés dans le temple d'Attikékéré de Porto-Novo. Mais aucune description concernant la fonction de l'objet n'est donnée, seule la provenance de la ville de Porto-Novo est indiquée.

n° 71.1930. 21.78

Le second objet est issu de la collection du musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et est une donation d'Émile Merwart.
Il représente un cavalier cariatide, entouré de quatre colonnes figuratives et à motifs géométriques.


fig. 37 n°73.1963.0.957 Musée du quai Branly.

Ces observations nous permettent d'illustrer la complexité du culte des Orishas, celui-ci n'étant pas dogmatique les adeptes organisent leur croyance et leurs rituels en s'appuyant sur des récits cosmogoniques oraux de façon singulière selon les localités. Le domaine d'étude dans lequel se situe ce mémoire n'étant pas l'ethnologie, il est difficile d'approfondir ces recherches. Cette lacune est la preuve qu'une collaboration est nécessaire entre les différentes professions que peut regrouper un musée (conservateur, chercheur, conservateur restaurateur…). Malgré tout, ces premières recherches vont nous permettrent d'élaborer une proposition d'intervention sur ces objets.

2) Dimension matérielle :

a) Le fabricant :

Il s'agit d'une sculpture en ronde bosse.

- ***Le métier de sculpteur***

Dans la littérature, plusieurs auteurs se sont penchés sur la question du métier de sculpteur en Afrique subsaharienne. Nous pouvons citer Frank Willet, Jacques Kerchache, William Fagg, Henri John Drewal, Margaret Drewal, Jean Laude, Jacqueline Delange, le père Caroll qui se sont interrogés soit sur la place sociale de celui-ci, soit sur sa conception de l'art et de la créativité; chacun d'entre eux travaillant selon les objectifs de leur discipline. Nous allons reprendre ici quelques grandes lignes descriptives qu'ils nous ont léguées dans leurs ouvrages.


fig.38 Atelier Yikini à Houimé, Porto-Novo.

Place sociale

Au sein de l'aire culturelle yoruba, le sculpteur tient un rôle social important, il participe à la cohésion et à l'évolution de la culture des siens. Mais il reste solitaire dans son travail et sa fonction a un caractère sacré.
Les sculpteurs font ainsi partis des *alashe**, c'est-à-dire qu'ils sont très expérimentés dans l'usage de l'énergie vitale et font partie des personnes les mieux préparées à entrer en relation avec l'autre monde. Les autres *alashe** sont les prêtres et prêtresses, les devins, les herboristes, les rois, les initiés et les anciens pleins de sagesse.
Selon Jacques Anquetil, plusieurs rituels doivent être exécuté par le sculpteur. Il cite quelques exemples illustrant le caractère sacré d'un atelier de sculpture, celui-ci fabriquant, en plus du mobilier, des objets qui seront dédiés au culte. À la fin de l'apprentissage, le maître prépare un dîner cérémoniel et donne

aux apprentis les outils *Ogoun** (Orisha des forgerons). Il lave ces outils avec une décoction de feuilles, puis il asperge les outils avec le sang d'un coq qu'il sacrifie et qui sera mangé lors du repas en faisant une prière particulière à l'Orisha *Ogoun**. Si l'œuvre à sculpter est importante, d'autres cérémonies sont d'usage: le sculpteur jette des morceaux de charbon sur le sol et décide à travers leur position si la divinité est favorable à son travail ou non. Une statue dédiée au culte doit être enduite d'huile de palme. Mais n'oublions pas que les coutumes sont vraiment différentes selon les localités et les familles, ce qu'a pu observer J.Anquetil à un endroit ne se retrouvera peut-être pas dans chaque atelier yoruba. Il explique par exemple qu'un masque ou une statue devant être peint, doit être d'abord recouverte d'un enduit rouge, ce qui ne se retrouve pas sur les sculptures observées jusqu'ici.

Apprentissage

La profession de sculpteur est transmise de père en fil. Mais un sculpteur de grande réputation peut former des apprentis qui ne sont pas nécessairement sa famille proche. Après un apprentissage de six à dix ans, le maître va demander à son élève d'exécuter une sculpture à partir d'un modèle; son sens critique, ses capacités techniques et créatrices seront encouragées à ce moment. On considère qu'un sculpteur a atteint le niveau requis dans son travail technique vers trente ans.

Frank Willet cite le père Caroll qui a passé plusieurs années au sein d'un groupe social Yoruba Ekiti: «*Quelle que soit la complexité d'une œuvre, sans croquis pour le guider, Bandele ne coupe rien par accident de ce qui pourra lui servir; il serait honteux d'être obligé de rajouter une pièce de bois.*» Les artistes yoruba passent directement du concept à la réalisation en volume, sans réaliser d'études préparatoires en deux dimensions au préalable. La maîtrise de la taille doit être parfaite.

WILLETT, Frank. - African art - The World of Art Library, History of Art, Thames and Hudson - 1971 reprinted 1977-
Caroll, K.C.- *Three generations of Yoruba carvers*, Ibadan, t.XII, 1961. Yoruba religious carving, Londres 1967.

L'esprit de compétition est très présent entre les sculpteurs, la rivalité peut même aller jusqu'à l'utilisation de sorcellerie. Ainsi lorsqu'un sculpteur a atteint la maîtrise technique nécessaire pour ne plus être absorbé par celle-ci, il va se concentrer vers une recherche d'excellence plastique et sur l'originalité qui le distinguera des autres et lui apportera une reconnaissance sociale.

Citons Leon Battista Alberti dans son traité sur la peinture:

«*Le but du peintre est de s'attirer par son œuvre des éloges, de la gratitude et de la bienveillance, bien plutôt que de s'enrichir. Et le peintre y parviendra dès lors que sa peinture saura captiver et mouvoir le regard et l'âme de qui la regarde*».

ALBERTI, Leon, Battista. –*La peinture*. Edition: Seuil, Collection: Sources du savoir. 2004. Livre 3, Le peintre.

Voyons ici des similitudes de recherches dans des travaux d'expression plastiques pourtant éloignés géographiquement et temporellement.

Notons que lorsqu'une sculpture a été sacralisée et mise en fonction dans un cadre religieux, elle n'est alors, plus critiquée formellement. L'objet accède à un autre statut et est dégagé de toute contemplation esthétique laissant place à leurs aspects spirituels.

Styles et créativité

Dans le cadre d'un apprentissage, l'élève n'imite pas servilement le modèle, il lui est permis quelques différences créatives. En yoruba, le mot signifiant «*tradition*» vient du verbe «*choisir, sélectionner, distinguer*», ce qui, d'après H.J.Drewal, évoque la notion d'innovation et lui fait dire que: «*la tradition est invention.* ».

Dans son livre, Frank Willet cite encore, le père Caroll:

« *Un travail approprié et constant est nécessaire au développement total des facultés*

d'un sculpteur. C'est, dans un district, un groupe de sculpteurs qui répétant les mêmes thèmes avant d'en introduire peu à peu de nouveaux, crée un talent collectif capable de soutenir les moins brillants. C'est (...) l'évolution du groupe, davantage que l'intensité religieuse ou l'émotion des sculpteurs, qui donnait sa puissance artistique à la sculpture ancienne. Si l'on pouvait employer autant de sculpteurs à plein temps dans les conditions actuelles, le niveau artistique du groupe dans son ensemble s'en trouverait élevé et l'on verrait émerger des talents individuels. »
Jacques Kerchache comparera cette émulation collective avec celle de certains groupes artistiques français du début du siècle.

Attirés par leur réputation d'habiles sculpteurs, les rois fon employaient des artistes yoruba pour réaliser leur art de cour.

Et aujourd'hui?

Lors du séjour à Porto-Novo, nous avons eu l'opportunité de rencontrer des sculpteurs à trois reprises. Les trois ateliers visités illustrent l'actuelle diversité de statuts que peuvent avoir les sculpteurs yoruba et nous permettent aussi de comprendre que les objets qui peuvent être collectés par les européens ne correspondent pas forcément aux descriptions établies par les ethnologues. La société ayant beaucoup changée depuis la colonisation, la place du sculpteur s'est aussi transformée, des savoirs se perdent et d'autres subsistent. Nous invitons le lecteur à se reporter à l'annexe n°5 qui est un compte rendu de ces rencontres.

L'une d'entre elles, fut l'occasion de découvrir une partie du patrimoine oral de la culture yoruba par l'intermédiaire d'un détenteur du savoir, le sculpteur Agônan Tidjani au village de Daagbé. Celui ci nous fournissait au fur et à mesure de notre marche une liste très riche des essences de bois et des plantes tinctoriales ou insecticides utilisées en sculpture. Cette liste a été complétée par des identifications scientifiques, enrichie par des recherches en bibliothèque et, surtout, avec l'aide de M.Adjakidje, docteur en botanique et écologie végétale à l'université d'Abomey Calavi.
48 plantes ont ainsi été répertoriées lors de ce séjour (45 noms scientifiques ont pu être déterminés). Les fiches techniques sont disponibles dans le document « *Rapport de stage, octobre-décembre 2006, EPA*».
L'usage des plantes correspond aux savoirs des anciens, les sculpteurs comme A.Tidjani utilisent aujourd'hui de l'acrylique. Dans la culture nago yoruba les relations des hommes à la nature change, un détachement se crée. Alors qu'auparavant la puissance de certains objets pouvait être liée aux substances avec lesquelles ils avaient été fabriqués, aujourd'hui ces notions disparaissent.
Auparavant les objets étaient constitués d'éléments naturels (végétaux et minéraux). Qu'en est-il de celui ci?

Fig.39 Agonan Tidjani, Daagbé.

b) Les matériaux :

- ***Le bois :***

Les analyses du bois seront effectuées après refixage de la couche picturale. En général, les bois tropicaux bougent moins que les bois indigènes.

- ***Les étapes de travail, finition :***

Les différentes étapes de la réalisation d'une sculpture semblent avoir été suivies comme l'a pu les décrire le père Caroll, en observant les sculpteurs yorubas ekiti:

« *En premier lieu,* ona ile *consiste à dégrossir le bloc à la hachette ou à l'herminette, puis* aletunle *est la transformation, en utilisant l'herminette ou le ciseau, des formes globales en masses plus petites, plus précises – à savoir les oreilles, les mains, les yeux; le* didon, *ensuite, est l'affinage des formes principalement au couteau ou au ciseau; en dernier lieu,* fifin, *l'élaboration des détails tels que les cheveux, les paupières et les motifs.* »

Dans son ouvrage, Jacques Anquetil cite les mêmes étapes, la troisième est nommée *didan* et la dernière *fitan.*

Ces étapes étaient suivies encore dans l'atelier que nous avons pu visiter à Houimé à Porto-Novo, cette visite est relatée en annexe n°5.

Les yeux ont dus être percé par un outil avec apport de chaleur.

Le polissage du bois était réalisé, avant l'arrivée du papier de verre, à l'aide des feuilles rugueuses du ficus exasperata.

Fig.40 Etape 1 , ona ile.
Atelier Yikini.

- ***Eléments surajoutés, les colliers :***

Sur cette photographie de 1987, nous pouvons observer la présence de colliers de même type que ceux des sièges numéro 401-426-003 et 006. Cette observation nous conduit à douter de l'authenticité de ces colliers sur les deux derniers car sur l'autochrome de 1930 n'en présente pas (voir p.22). En effet, des objets entrés dans les collections autour de 1920 ont reçu les étiquettes suivantes:

«Vers 1920 *Sur les textiles et vanneries entrant au Musée sont posées de minuscules étiquettes à fil:*  *, sur les autres pièces des étiquettes rondes dentelées:*  »

Il s'agit d'une date d'acquisition antérieure à celle attribuée aux deux objets rapportés par le père Aupiais. Nous pouvons donc avancer deux hypothèses : soit il s'agit bien de colliers d'origine soit il s'agit d'une reconstitution de la part des missionnaires, avec des pièces qu'ils avaient déjà en leur possession et correspondant à la même aire culturelle, pour les exposer.

Le siège rituel n°401-426- 003 a aussi été photographié en 1987 (voir p.22). Nous pouvons observer que la disposition des colliers n'est pas la même.

Fig.41 Photographie de 1987, siège rituel n° 401-426- 001.

Selon M.Thompson, les colliers de perles blanches et rouges signifient l'allégeance du fidèle à son dieu et rappellent l'union mystique entre Shngo et Obatala (divinité blanche). Les arugba du temple de Takon portaient des colliers de ces deux couleurs.

Celles observées ici sont brunes et blanches, elles ne correspondraient donc pas au mythe.

Les yoruba sont aussi connus pour la fabrication de perles de verre.

fig.42. étiquettes des colliers.

Constat d'état

Matière principale: Bois

Couleur: clair

Densité: léger
(masse volumique aux alentours de 150 kg/m³)

Dureté: dur

Nœuds :
non

Type d'objet
Composite (nbre de parties): pièce en trois parties

Fig.43 Vue de dessous, plateau inférieur:personnage féminin, trou d'assemblage.

Assemblages (description): Les deux personnages de chaque côté de la figure principale sont assemblés à la partie principale par de la colle armée de fibres végétales et par des clous situés sur les jambes (au niveau du tibia, un sur chaque jambe pour les deux personnages). Le collage est débordant. Nous pouvons observer sous le plateau inférieur deux trous pouvant correspondre à des tiges en bois qui devaient maintenir auparavant les petits personnages. Les clous sont de type artisanal.

Catégorie technique:
Sculpture

Dégagement des formes:
Sculpture en plein relief, non évidée.

Surface:
Aspect: lisse

Traces d'outils: oui

Polissage: oui

Incrustations: non

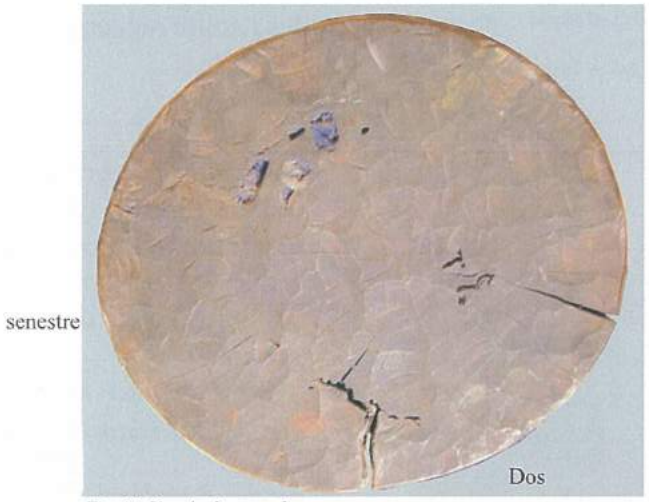


Fig.44. Vue de dessus, plateau supérieur.

Éléments surajoutés: oui

Matières: perles, cordes, ficelles et bois.

Description :
Deux colliers de perles sont placés autour du cou du personnage principal.
Le premier a des perles de couleur brune, de plus grosses dimensions, de formes et de tailles irrégulières. Il présente 7 rangées de perles en graines.
Le second a des perles blanches plus petites, de formes et de tailles irrégulières. Il présente 10 rangées de perles. Il fait deux tours autour du cou. Il s'agit de coquillage ou de verre blanc.
Le morceau de bois est situé dans un trou sur le lobe de l'oreille senestre de la figure principale.

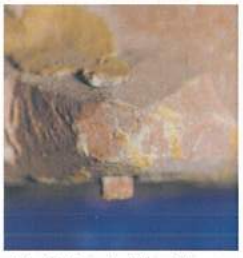


Fig.45 Boucle d'oreille

Fig.46 colliers

- ***La préparation du support :***


Fig. 47 Fissure du bois colmatée et peinte.

Une préparation blanche sur l'ensemble de la sculpture, ainsi qu'un mastic supposé dans la fissure située au dos de la figure principale, permettent de déduire, toujours en accord avec les recherches précédentes, que la destination de l'objet n'était pas, au moment de sa création, celle d'un usage éphémère mais devait durer dans le temps. La présence d'une couche bouche pore avant la préparation n'a pas pu être déterminée. Contrairement aux écrits occidentaux sur les techniques picturales, aucune documentation n'existe au sujet des techniques anciennes de peinture au Bénin. Un travail de recherche auprès des personnes ressources ainsi que des analyses devraient être effectuées pour cela mais actuellement dans les collections françaises les objets ne sont pas assez anciens pour permettre des prélèvements d'échantillons en techniques traditionnelles.

- La couleur **blanche**:

Il s'agit de kaolin. Les analyses réalisées par le laboratoire de Mme Vieillescazes avec la spectrométrie infrarouge, montrent un spectre se superposant avec celui de l'échantillon rapporté du Bénin.
Il présente une fluorescence rouge-violacée aux ultraviolets, caratéristique du kaolin.
La préparation blanche est laissée visible à certains endroits:

- Sous le plateau supérieur et sur les bords comme fond pour des motifs (traces de polychromie rouge, jaune et bleu).
- Dans les triangles sur la hanche dextre du personnage principal.
- Une seconde couche de blanc recouvre la première série de bracelets (l'observation a été faite sur le poignet dextre). Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une couche servant à atténuer le noir et le rouge de la première polychromie de façon a ce qu'elle ne transparaisse pas au travers de la couche d'ocre, cette dernière étant peu couvrant.


Fig.48 kaolin

- Zones non peintes: haut du plateau supérieur qui est supposé recevoir un récipient et sous le plateau inférieur, ces deux parties ne sont pas ou peu visibles lorsque l'objet est en fonction dans un temple.

Polychromie

-**Préparation**: oui

Aspect:
la préparation est de couleur blanche. Elle est mate.

Composition:
Du kaolin est toujours utilisé au Bénin, des échantillons ont été rapportés lors du séjour d'octobre à décembre 2006. Ils ont pu être comparés avec des prélevements faits sur l'objet d'étude au niveau du bras dextre de la figure principale. Les spectre concordent, il s'agit donc bien de kaolin.
Le kaolin est une argile ou prédomine la kaolinite (entre 80% et 90%).

-**Couches peintes**: polychrome
Aspect: mat

Plusieurs couches oui

Liant: protéinique.


Fig.49 Détail polycrhomie, personnage masculin. ceinture.


Fig.50 Pinceaux, atelier Yikini.

- ***Le liant :***

D'après A.Tidjani, un liant à l'oeuf était utilisé par les anciens. Un autre sculpteur nous parle de sève d'arbre que l'on peut utiliser froide ou chauffée. Agônan Tidjani nous explique que pour préparer une couleur, il faut la broyer dans un peu d'eau, tamiser la solution et jeter les grains qui ne sont pas passés. Laisser décanter le jus une journée, puis vider un peu d'eau et peindre avec ce qui reste au fond du canari ou de la calebasse. Il rajoute, avec un sourire, qu'il ne faut pas avoir de rapports sexuels avant de peindre sinon la peinture ne tient pas.

Il s'agirait donc au travers de cette description de la récupération des principes colorants d'une plante, mais celle ci ne serait pas fixée sur une charge. Les recherches n'étant pas assez approfondies nous n'enlevons pas tout de même la possibilité de l'ajout d'un mordant.

Au sujet de l'accroche de la peinture sur le bois, il conseille de mouiller le bois auparavant pour faire adhérer une peinture qui sera, elle aussi, passée à l'eau. Ensuite, il nous montre une plante insecticide dont il prélève la sève des racines et s'en sert en mélange avec de l'eau pour enduire les sculptures et ainsi les protéger des infestations.

D'après l'ouvrage de J.Rivallain et de F.A.Iroko, une autre technique est citée consistant à: «*...diluer la teinture dans de l'alcool de palme, puis à l'additionner de blanc d'œuf ou de gomme*».

Si, comme le fait Yikini fils dans son atelier de Porto-Novo, les anciens mélangeaient à leur colorants du kaolin, celui-ci, grâce à ses spécificités physiques peut fixer, en partie, la couleur par absorption

Un test sur platine chauffante (chauffage à sec) à été réalisé sur des écailles de préparation et de la première couche jaune. Les échantillons ne brunissent pas et restent mats à 200°C, il peut s'agir de gommes ou d'albumine.

Tests de coloration spécifique

Des analyses microchimiques faites sur le liant de la préparation, réagissent au noir amide et de façon plus prononcée au noir amide à pH3.6 et à pH 2, il s'agit donc, d'une coloration de l'ovalbumine (blanc d'oeuf). Dans les analyses effectuées sur la seconde couche jaune, des traces lipidiques sont observées. Cette analyse indique que la préparation des peintures est encore, en partie, artisanale, il peut s'agir de gommes ou de blanc d'œuf. Les traces lipidiques peuvent indiquer l'utilisation de peinture à l'huile importée d'Europe (F.Willet note leur utilisation dès le XIXème siècle chez les yoruba) ou alors des projections ou enduction d'huile de palme utilisée pour les cérémonies et dont on enduit parfois les sculptures en bois pour les entretenir ou les sacraliser.

D'un point de vue technique, en ce qui concerne le kaolin, sa blancheur peut être altérée par le jaune d'œuf et créé des tons bis, l'utilisation de gommes, de latex ou de blanc d'œuf est préférable.

- La ***polychromie:***

Le sculpteur peint aussi ses objets, les couleurs typiques sont: le bleu de lessive, le blanc, le jaune, et les nuances de bruns.

Rappelons ici, que l'art yoruba est connu pour la polychromie de ses objets, cela le caractérise au sein du marché de l'art africain. Les sculpteurs rafraîchissent régulièrement leurs objets. En ce qui concerne les masques gèlèdè cela se fait sous le contrôle de la grande prêtresse. Aujourd'hui les sculptures sont peintes à l'acrylique, mais les anciens utilisaient les plantes que nous a décrit en partie le sculpteur A.Tidjani.

Fig.51 échantillons de matières colorantes rapporté du Bénin.

Les échantillons rapportés du séjour au Bénin, serviront de matière d'étude

pour une recherche du laboratoire de chimie bio organique dirigé par Mme C.Vieillescazes, dans le but d'établir des méthodes d'identification de ces matières colorantes. Ces recherches seront (sous réserve d'allocations de bourses) donc, le point de départ de la mise en place d'une collaboration entre l'Université des sciences d'Avignon, le département de botanique de l'université d'Abomey Calavi et l'École du Patrimoine Africain.
Des essais d'extraction des principes colorants ont été réalisés par broyage ou décoction. La question qui reste actuellement encore en suspens est celle du passage du jus coloré à la matière picturale.


Fig.52 Daagbé.

Description de la polychromie:

- La couleur jaune est présente:
Deux tonalités de jaune sont observables, dont une plus foncée recouvrant la première.

- Sur les carnations des personnages ainsi que sur les bandeaux des cheveux des petits personnages.

Composition:
La couche jaune située en seconde couche dans la chronologie d'exécution est analysée par spectrométrie infrarouge par le laboratoire chimie bio organique:
Le spectre de l'échantillon prélevé correspond au spectre de référence de l'ocre jaune du laboratoire. Il s'agit d'un oxyde de fer hydraté avec plus ou moins de silicate.
Celui ci peut présenter un assombrissement lors de son vieillissement, cela expliquerait sa tonalité plus foncée.
Cela indique que, pour au moins le second passage, la peinture a été préparée avec des matériaux importés d'Europe ou des pays environnants. Comme nous avons pu le voir dans le paragraphe sur les sculpteurs béninois, des ocres ont été importées pour la peinture en bâtiments dès le début du siècle.

Sinon des végétaux peuvent aussi donner des gammes de jaunes: le *curcuma longa* (jaune), *anogeissus leiocarpus* (jaune brun), *bridelia ferruginea* (brun), *cochlospermum planchonii* (jaune), *curcuma longa* (jaune), *enantia polycarpa* (jaune), *nauclea latifolia* (rouge, jaune).


Fig.53 Détail, visage, deux couches jaunes.

- La couleur **noire** est présente:

- sur les parties travaillées en bas-relief (cheveux, sexes des personnages féminins, motifs triangulaires).
- ainsi que sur les pointes des seins, les fonds des yeux, la ceinture du petit personnage féminin, les trois scarifications sur le visage du personnage masculin, en traits au bas des fesses et ainsi que pour figurer deux bracelets de la figure principale.


Fig.54 Préparation du noir de fumée, atelier Yikini, à Houimé, Porto-Novo.

Selon l'analyse spectrométrique du laboratoire, il s'agit d'un noir de fumée. Il provient de la carbonisation de bois ou de matière végétale à l'abri de l'air. Un noir de fumée est composé d'environ 80/85% de carbone,7.5% de matières volatiles, 7% d'humidité (à65% d'H.R) et de 1à 8% de cendres.

- La couleur **rouge**:
Deux tonalités de rouge sont observables. Nous pouvons observer une première couche plus foncée et plus épaisse puis une seconde couche plus liquide de tonalité plus orangé et claire.

Nous pouvons observer les deux couches
-Les poignées du plateau supérieur.
-Trois traits rouges sont présents sur le ventre de la figure principale suivant des lignes en bas relief, deux continuent sur les hanches. Un trait rouge part du haut des cuisses jusqu'au socle sur chacune des jambes.
- Le bandeau de la chevelure de la figure principale.
- Le bracelet central sur chacun des poignets de la figure principale.

La couleur rouge clair attribuée à un second passage ne semble pas reprendre la première sur certaines zones:
- Le haut des corps des deux petits personnages ainsi que sur le bas des jambes de la figure féminine.
- Les points rouges sur le dos de la figure principale et entre les motifs triangulaires noirs sur le ventre et sur les hanches sur les paupières inférieures des deux personnages féminins ainsi que sur les jambes du petit personnage masculin.


Fig.55 Pierre rouge

Composition:
Il pourrait s'agir soit d'un pigment minéral, soit d'un colorant végétal (voir *Rapport de stage EPA*, 2006), plusieurs plantes peuvent donner de la couleur rouge: *Baphia nitida, Bixa orellana, Cassia occidentalis, Gossypium barbadense ou hirsutum, Haematoxylon campechianum, Naucléa latifolia, Pennisetum purpureum, Pterocarpus erinaceus, Pterocarpus santalinoïdes, Portulaca grandiflora, Sorghum bicolor ou caudatum, Tectona grandis*)
Les analyses effectuées par le laboratoire de Mme Vieillescazes en spectrographie infrarouge correspondent au standard de terre rouge.

- La couleur **bleue**:
Nous pouvons observer deux types de bleu. Un bleu gris clair et un bleu très vif.
Le bleu clair se trouve:
- sur le fond des yeux du personnage principal
- sur la ceinture du personnage masculin.
- sur le plateau supérieur.

Il s'agit du mélange d'un bleu vif avec du kaolin.

Le bleu vif se trouve:
- le socle et le derrière des pieds de la figure principale.
- les pieds du petit personnage masculin.
- sur le cou, sur la pointe des seins et les deux scarifications sur les joues de la figure principale ainsi que sur le ventre entre deux motifs triangulaires noirs.
il s'agit de ble de lessive.
De nombreux objets conservés dans les collections ethnographiques des musées sont peints avec du bleu de lessive. Ce dernier est utilisé comme azurant optique par les ménagères. La composition et la forme des préparations des bleus de lessive varient largement et incluent les colorants solubles et insolubles comme l'indigo, le smalt, le bleu de Prusse, l'outremer artificiel et le bleu d'aniline. Comme une source de pigment bleu évident et prêt, il fut adapté par les artisans dans diverses cultures, à la place de l'indigo (*Lonchocarpus cyanescens* et *Indigofera tinctoria)* en ce qui concerne les Yorubas.

Selon les analyses spectrographiques, il s'agit, ici, d'outremer.
Ce sera Jean-Baptiste Guimet qui découvrira matériau de synthèse adéquat pour remplacer le Lapis lazuli en 1828. il s'agit donc de l'outremer artificiel.
La structure chimique de l'outremer artificiel est la suivante:
$Na_{8\text{-}10}, Al_6Si_6O_{24}S_{2\text{-}4}$
et sa fabrication est décrite en annexe n° 7 (Du kaolin fait partie de sa composition).
La principale application du bleu outremer de Guimet est l'azurage du papier et du linge. Guimet exporte dès 1830 son bleu dans toute l'Europe, les Etats-Unis et dans chacune des colonies françaises. À la fin du siècle, 150 commerciaux sillonnent la planète pour vendre les différents bleus Guimet. Nous pouvons alors le retrouver en Tunisie, au Maroc, au Gabon, au Togo, en Côte d'Ivoire, au Bénin et au Nigeria. En 1967, la production du bleu est reprise par la société Reckitt & Colman qui le distribuera en poudre, en paquets, en cubes et en blocs cylindriques.Nous pouvons y trouver des adjuvants car pour rendre compact le pigment afin de lui donner ces formes commerciales, on lui adjoint du carbonate de sodium et un amidon comme le glucose ou la dextrine.
Il serait fortement possible qu'il s'agisse du bleu Guimet sur ce siège, mais cela ne peut être affirmé.

Fig.56 Bleu de lessive, outremer acheté sur le marché à Porto-Novo, 2006

Indices de la chronologie d'exécution:

- La couche blanche est présente sous l'ensemble des zones peintes. Elle correspond à une préparation du support bois avant l'application des autres couleurs.
- Des traces de polychromie (préparation et ocre) sont observables au niveau de la matière présente dans une fente située dans le dos de la figure principale. Celle-ci devait donc déjà être présente lorsque la pièce a été peinte. Il pourrait s'agir d'un masticage pour diminuer les irrégularités de la surface.
- Nous pouvons observer deux couches d'ocre, une plus claire et la seconde plus foncée. La seconde déborde à certains endroits sur les triangles noirs. Elle n'a pas été passé sous le menton de la figure principale où l'on peut voir la première couche directement.

Fig.57 Détail jonction noir de la chevelure et jaune du visage

- Deux couches de noir ont également été passées. Nous pouvons observer un mélange de deux couches colorées noire et jaune (le second, plus foncé) au niveau de l'arrière dextre de la tête de la figure principale à la jonction de la chevelure et de la carnation. Ce mélange signifie que la couleur jaune débordant à plusieurs endroits sur le noir a été passé lorsque celui-ci n'était pas complètement sec et donc qu'il s'agit de passages de peinture contemporains. Nous pouvons supposer qu'une reprise des couleurs a été faite sur la majorité des zones noires et des zones jaunes au même moment sur l'objet. Les reliefs de la chevelure de la figure principale sont noyés sous les couches de couleurs ce qui confirme l'application d'au moins deux couches, contrairement aux chevelures des petits personnages qui, elles, ont conservé plus de relief et donc nous pouvons supposer qu'elles n'ont reçu qu'une couche de peinture.

- Deux couches de rouge sont observables. L'une de tonalité plus violacée se trouve en première couche (1) et est recouverte par un second rouge plus orangé (2). Nous pouvons observer des traces des différentes polychromie sur les rangées de point autour des yeux de la figure

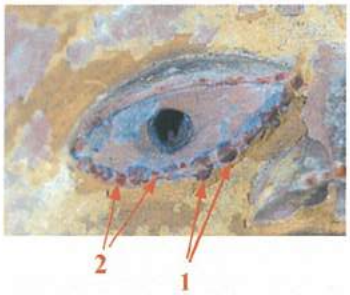


Fig.58 Détail, yeux, deux séries depoints rouges

principale, au niveau des poignées et des pieds.

- Les poignées présentent une troisième couche de couleur brune située entre la couche rouge foncé et la couche clair, plus récente. Cette couche a pu être passée ponctuellement par le peintre.

-Un bleu clair correspond aussi à la seconde polycrhomie car il recouvre au niveau des yeux les points rouges foncé, le noir des pupilles et est présent dur le plateau supérieur.
- Nous pouvons observer au niveau du poignet senestre de la figure principale deux polychromies (1 et 2), la seconde reprenant les mêmes teintes et les mêmes positions des bracelets (un rouge entre deux noirs) mais de manière moins fine.

-Le rouge et le bleu ont été passés en dernières couches.
Le bleu du plateau inférieur recouvre une autre couche picturale de couleur noire. Ce bleu est présent dans les lacunes, directement sur le support à certains endroits ce qui indique que son passage est postérieur aux pertes de matières de la couche noire inférieure.

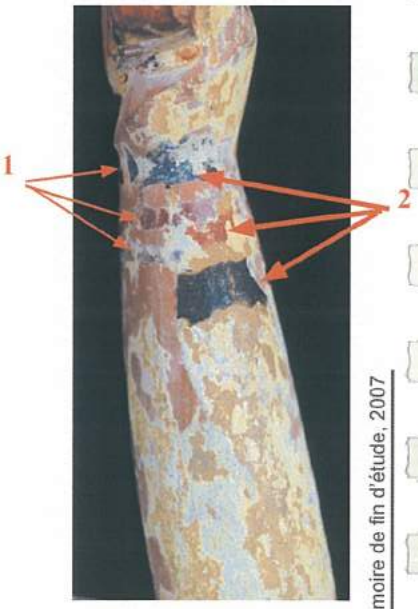


Fig.59 Détail du poignet senestre, deux polychromies visibles, reprise des bracelets, noir rouge noir. (1 et 2)

Polychromie:

Cette sculpture présente donc, différentes étapes de polychromie en accord avec les recherches documentaires présentées en première partie, où il est expliqué que l'entretien régulier de ces objets est important dans le culte des orishas et comprend la reprise colorée des zones altérées.

Après des observations à l'œil nu et à l'aide d'appareil de grossissement, nous pouvons distinguer deux principales polychromies dans l'histoire matérielle de l'objet ainsi que des reprises ponctuelles sur certaines zones.
La seconde polychromie (2) suit, de manière moins fine, la première (1), les zones colorées sont débordantes par rapport aux reliefs. Aucune trace ne prouve la présence de points colorés rouges sur les hanches et le dos de la figure principale au niveau de la première polychromie, soit nous pouvons en déduire que la première couche était très lacunaire avant le repeint soit qu'il s'agit d'interprétations du peintre.

- L'intérieur des fentes du plateau supérieur présente des traces de peinture, celles ci étaient déjà présentes lors de la peinture, mais il n'est pas possible de définir à quelle polychromie elles correspondent. Seules des traces de blanc sont visibles.

Nous pouvons observer des traces de couleur rouge et du bleu dans les reliefs sur le haut du plateau supérieur qui seraient plutôt dues à des manipulations lors de la peinture de l'objet.

Schémas suggérant les différentes étapes de la polychromie:
Première polychromie:

Schéma 1 détails en reliefs

Schéma 2 couche de préparation, n'est pas présente sur le plateau supérieur et sous le plateau inférieur.

Schéma 3 première couche jaune (clair).

Schéma 4 première couche noire

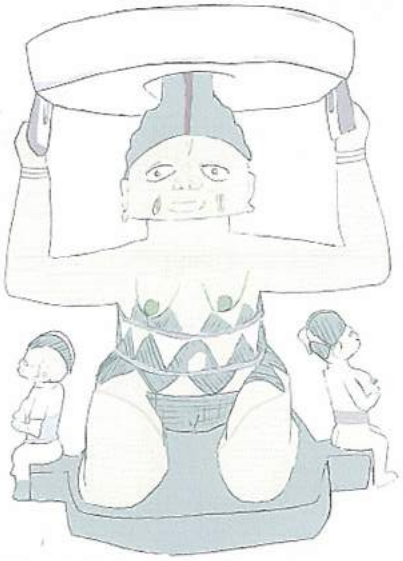


Schéma 5 couche rouge foncé.

Schéma 6 Couche bleu claire

Schéma 7, Proposition d'un état d'origine de la couche bleu clair, selon les restes de polychromie.

Seconde polychromie:

Schéma 8, seconde couche de jaune (foncé)

Schéma 9, seconde couche de noir.

Schéma 10, couche rouge clair orangé.

Schéma 11, proposition de motifs
du plateau supérieur, selon les restes de polychromie.

Schéma 12, bleu guimet.

3) Statut actuel de l'objet:

Une institution muséale, religieuse, Le Musée Africain de Lyon.

Dans le domaine des institutions culturelles, selon sa vocation, un musée fait en quelque sorte «parler» les objets qu'il a collectés. Entré dans une collection, un objet continu d'être support de sens. Commençons par citer Christiane Naffah dans le cahier du chantier des collections du quai Branly:

«Sous le truchement de la matière c'est l'accès au sens que l'on conserve. Collectionner, conserver, c'est d'abord préserver une ***polysémie****, qui prend place dans une forme et une matière. (...) Une collection doit être gérée par des conservateurs ou assimilés, spécialistes des civilisations ou cultures d'où sont issues les œuvres, et non par un gestionnaire des objets dans leur matérialité. Cette gestion là est importante mais elle découle de la première qui détermine* ***l'usage que le musée fait de l'objet****. Car celui-ci est toujours actif. Depuis sa création, ses fonctions changent. Elles sont* ***définies par ses utilisateurs*** *dont le conservateur et le public (...)*
Servir au cours d'un rite, être objet de dévotion dans un lieu de culte ou objet de délectation et de connaissance dans un musée, ce sont des usages multiples auxquels l'objet est souscrit, parce qu'il dure. Et c'est là sa vocation: ***durer et dire****. (...)»*

Ainsi la directrice du C.2.R.M.F, par cette citation, nous permet de présenter l'axe principal de la recherche qui va suivre, à savoir l'importance de l'étude des contextes dans lesquels l'objet a évolué et dans lequel il est conservé actuellement, avant toute intervention de conservation restauration.
Dans cette première partie, nous allons donc étudier le contexte du musée africain de Lyon.

La prise de contact avec le musée africain a été, en premier lieu, une rencontre avec une institution puis avec un objet. L'approche de ce dernier allait être en partie décidée après l'étude de son contexte actuel puis d'origine.

a) Les missions catholiques:

Institution lyonnaise depuis 1863, le musée africain est avant tout celui des missions catholiques. La Société des Missions Africaines fut fondée en 1856 par Monseigneur Melchior de Marion de Brésillac (vicaire apostolique des missions étrangères de Paris) et avait pour but d'évangéliser les territoires bordant le golfe de Guinée.

«Plus tard, l'histoire va faire de cet institut le fondateur de l'Église en Afrique Occidentale.» (M. Bonemaison)

Aujourd'hui, les églises de Libéria, Côte d'Ivoire, Ghana, Togo, Bénin et Nigéria sont totalement administrées par leur propre clergé africain avec toujours, à leur côté, des pères des S.M.A.
BONEMAISON, Michel - Un aspect de la mémoire d'un institut missionnaire, texte pour la revue Peuples du Monde, novembre 2003.

Les premiers pas du catholicisme au Dahomey se sont fait avec le retour des esclaves du Brésil, qui non seulement avaient conservé le nom de leur maître, mais aussi s'étaient convertis, souvent de force, à leur religion. Après quelques échecs, un vicariat apostolique du Dahomey fut créé le 28 août 1860. Le père Borghero se rend à Abomey pour obtenir une déclaration de tolérance envers la mission catholique. Cette dernière a pour objectif d'évangéliser des peuples de façon à les libérer de cultes païens jugés primaires et sauvages. Le père Borghero parlera de *«polythéisme grossier poussant à la haine, à l'égoïsme et au crime»*.
Dans les études dahoméennes, nous pouvons lire certaines notes de missionnaires

au sujet de leur découverte du culte des Orisha. Ces textes nous permettent d'embrasser la vision qu'ont pu avoir ces pères de ces nouveaux cultes. Car ceux-ci n'y allaient pas dans un esprit de découverte, mais dans l'idée d'une confrontation et d'une évangélisation, donc, leur vision était déjà influencée par les études qu'ils avaient faites avant d'être missionnés.
Le père Baudin, missionnaire à Adjarra écrit: «*Cependant, une fois éveillé à cette étude des religions locales, il ne sera pas tellement difficile à chaque chef de station principale, d'établir un dossier sur la religion des âmes dont il est responsable. Dans chaque village, les catéchistes, par eux-mêmes ou par d'autres, pourraient faire le recensement des divinités. On connaîtrait mieux ainsi le terrain sur lequel doit être jetée la semence de la parole de Dieu. Aucun effort ne doit être épargné pour cette connaissance si l'on veut être digne du Bon Pasteur: «Je connais mes brebis».* »
Les croyances yoruba possédaient tout de même certains éléments dans lesquels les pères voyaient des similitudes idéologiques avec leur croyance, par exemple l'idée d'une divinité supérieure, créatrice de l'univers (*Olodumare**). Le révérend père Falcon, dans l'étude dahoméenne n°18-19, cite l'ouvrage de St Farrow où il écrit: «*Oloroun* est considéré par les Yoruba comme Dieu suprême, omniscient, d'un pouvoir absolu, juste, bon, bénévole et omniprésent.*» Puis il reprend le révérend Olumide Lucas qui ne croit pas qu'un peuple primitif «*soit capable de s'élever à ces idées sublimes*». Cette notion de divinité supérieure aux autres sera reprise par les défenseurs des sentiments religieux chez les dahoméens, mais les premiers évangélisateurs montrent une aversion envers la religion des Orisha*.
Le révérend père Falcon poursuit son étude sur l'Orisha* de la foudre, Shango*. Sa description, contrairement à celle qu'en fait Pierre Fatùmbi Verger, s'appuie uniquement sur les pouvoirs négatifs de la divinité. Il décrit les funérailles réservées aux foudroyés qui sont alors considérés comme maudits car ayant été punis par la divinité après avoir mal agi ou menti. Il raconte que leur cadavre est traîné dans les rues puis conduit au couvent, exposé sur une plate-forme et couvert d'injures. «*Il arrive qu'on dessèche au feu le corps du «malfaiteur»: les os sont ramassés et gardés par le chef féticheur*». Il rajoute une citation de Burton de 1863 qui dit que les femmes coupent et mâchent la viande du corps. Il décrit ensuite les rituels liés à cet orisha* et cite des litanies en puisant dans les écrits de Pierre Verger. Puis il finit en disant: «*Le sentiment religieux s'égare ici sur de fausses divinités. Il faudra rectifier son orientation, en le tournant avec insistance sur le seul vrai Dieu.*»
Le père Falcon raconte la mésaventure du père Borghero, lorsqu'en 1863 la foudre tomba sur la Mission de Ouidah et y mit le feu. «*Le père réussit à l'éteindre, mais il fut conduit devant le Yovogan (chef des blancs) qui lui ordonna de payer l'amende régulière aux prêtres. Sur son refus, on le jeta en prison. Il s'en tira en donnant une somme non pas aux féticheurs mais au Yovogan*». Cette histoire illustre une situation de confrontation directe entre la religion locale et la religion catholique.

L'idée était de mener les populations du golfe de Guinée sur une nouvelle voie spirituelle celle de Dieu, ce qui, pour les premiers missionnaires, était tout d'abord un ordre divin puis est devenu le souci de délivrer des âmes dites tourmentées et prisonnières de croyances qui les terrifiaient et empêchaient leur développement tant intellectuel qu'économique.
Cette idée de combat du bien contre le mal et de la religion catholique contre les cultes païens a perduré dans les esprits, pendant longtemps et certains pères, comme Francis Aupiais, tentèrent d'apporter une vision plus modérée et plus

tolérante de ces rapports culturels. Ils tenteront, au contraire, de valoriser les qualités des dahoméens et d'étudier leur spiritualité.

Plusieurs pères théologiens étudièrent les aspirations spirituelles que peuvent avoir les hommes sur les deux continents. Ils s'intéressèrent, alors, aux différentes cosmogonies de façon à traduire et créer une assimilation plutôt qu'un rejet.

Au cours de l'histoire, les missionnaires rapportèrent, en France, des objets témoins de ces croyances et créèrent ainsi un musée qui peut illustrer ces évolutions et dont nous allons exposer l'évolution historique.

b) Le musée:

Fig. 60 Vue du musée, deuxième étage.

L'implantation du musée des missions au sein de la cité lyonnaise s'est faite à travers diverses politiques muséales selon les courants de pensées qui se sont succédés au cours de l'histoire. Pour en comprendre l'univers, il nous faut un peu survoler son histoire.

Quelques années après la création des S.M.A, le père Auguste Planque demande aux missionnaires résidants au Dahomey (qui deviendra, en 1975, la république du Bénin) d'envoyer :

«une collection de choses de votre nouvelle patrie. Nous voulons avoir dans notre musée des armes, des outils, des ustensiles de ménage, tous vos dieux. En un mot, des objets usuels qui sont en dehors de nos mœurs.»

Tout d'abord installé en 1863 à Ste-Foy-Lès-Lyon, il fut ensuite déplacé au n°150 du cours Gambetta. Il permettait, à ce moment, de présenter l'œuvre civilisatrice et participait, alors, aux grands évènements de l'épopée coloniale de la France comme les Expositions universelles de Lyon en 1894 et de Paris en 1900.
Ce seront les travaux du père Francis Aupiais qui vont réellement donner au musée une nouvelle orientation. Ce dernier souhaitait la réhabilitation des cultures traditionnelles africaines que les missionnaires avaient, jusque-là, dénigré de façon catégorique créant ainsi un déracinement culturel de nombreuses populations et une perte d'identité. Cette acculturation restait la source des réticences des Africains devant la foi catholique et créait des séquelles psychologiques sur les fidèles à qui l'on avait coupé le lien socioculturel qui les reliait à leurs pays et leurs familles. Le père Aupiais souhaitait, alors, que la politique muséale tourne autour d'un point central: l'homme africain dans son identité. Mais ses aspirations ne sont pas entendues et les expositions présentent une vitrine de l'avancée de la christianisation grâce aux missions.

Fig. 61 Muséographie des années 1930-1940.

Cette photographie représentant l'une des anciennes muséographies des années 1930/40, nous permet d'observer la présence du siège n°401-426-001 dans un diorama, un second siège non identifié sert de «trône» au roi Glèlè recevant le père Borghero. En plus de l'implication du musée pour promouvoir ces actions auprès des populations dahoméennes, nous pouvons y voir la façon dont les objets étaient présentés et comment ils contribuaient à créer une ambiance exotique sans rigueur scientifique. Les crocodiles et les crânes humains renforçant l'idée d'une population sauvage et influencée par le diable.

Aujourd'hui, Le musée Africain arbore une muséographie inspirée du musée des Arts et Traditions Populaires et cherche à aborder les pièces sous l'angle d'une anthropologie culturelle. Le visiteur parcourt l'exposition selon trois thèmes: la vie quotidienne, la vie sociale et la vie religieuse. Le musée prend le nom de «Musée Africain» et l'entrée devient payante, il se détache ainsi des Missions Africaines. Sa politique, grâce au père Faurite, prend une réelle dimension d'institution muséale avec le recensement des collections, la constitution d'une bibliothèque et l'organisation d'expositions temporaires.
En 2000, d'importants travaux de restauration des salles d'exposition ont été effectués ainsi qu'une restructuration du troisième niveau (vie religieuse).

« En un siècle et demi, le Musée Africain a bien changé et il semble s'être converti aux idées qu'exposait Francis Aupiais, sans perdre sa dimension pastorale chère à la SMA qui nomme à sa tête un de ses membres comme directeur. (...) Les rénovations (...) l'ont transformé radicalement en un musée ethnographique centré sur les cultures africaines et ont renforcé le caractère scientifique de sa présentation, de son fonctionnement et de sa gestion ce qui lui permet aujourd'hui de nouer des partenariats avec les collectivités locales, les institutions universitaires et l'Education Nationale.»

BOYER, Myriam. Œuvre citée page précédente.

Aujourd'hui, une association, l'A.G.M.A.L se réunit régulièrement pour promouvoir les collections du musée. La SMA a nommé à la tête du musée Michel Bonemaison, anthropologue africaniste et théologien des religions. Des missionnaires à la retraite occupent certains postes, comme celui de bibliothécaire ou l'accueil des visiteurs, une adhérente de l'A.G.M.A.L, Marie Perrier, occupe désormais le poste d'assistante de direction après avoir obtenu son DESS en muséologie.

L'Association de Gestion du Musée Africain de Lyon de loi 1901, a été créée en 1990.

Fig.62 Vitrine gèlèdè, 3ème étage du musée.

Le musée présente donc deux facettes, l'une tournée vers la Société des Missions Africaines dans un esprit didactique de connaissance des cultes sur lesquels peuvent se greffer une foi catholique sans forcément les dénigrer complètement, l'autre tournée de façon plus objective vers un public plus large dans l'intention de mettre en valeur la culture de l'Afrique occidentale en France et d'ouvrir ses portes aux étudiants et aux chercheurs.

«C'est donc une «collection de famille» qui est offerte aujourd'hui à notre regard, à notre méditation» (M.Bonemaison)

Nous pouvons rencontrer, au sein du musée, des personnes qui ont vécues en Afrique et ont intégré les communautés en apprenant les langues et les coutumes et qui, donc, peuvent apporter un regard singulier sur les objets.

L'histoire du musée africain nous montre que les objets de sa collection n'ont pas été, au départ, conservés simplement dans le but d'en *«préserver une polysémie»* (Christiane Naffah), mais plutôt dans celui d'illustrer et de valoriser les actions des missionnaires en Afrique.
Que faut-il préserver aujourd'hui au sein de ce musée?
La collection est, en effet, porteuse de différentes lectures possibles.
Faut-il privilégier le sens africain de ces objets? Avons nous les connaissances nécessaires pour le faire? Ou devons-nous plutôt, s'orienter vers un historique de ces confrontations et échanges entre deux religions ou de l'évolution de l'idéologie des S.M.A?

c) Collection yoruba

Me présentant en tant qu'étudiante en conservation restauration d'oeuvres peintes, l'équipe du musée attira mon attention sur la collection d'objet yoruba et plus particulièrement les masques gèlèdè et les tabourets rituels. Ceux-ci présentaient alors des pertes de matières picturales.

Les objets présentés au troisième étage du musée (Thème de la vie religieuse), sont présentés comme représentants de la culture yoruba et plus particulièrement nago-yoruba. Ceux conservés dans les réserves sont regroupés comme étant la collecte du père Aupiais. Comme nous l'avons vu durant la présentation historique du musée, celui-ci se veut aujourd'hui plus ethnographique et ne présente plus l'histoire des missions africaines. Ces pièces peuvent ainsi raconter deux choses, une partie de la culture yoruba et une partie de l'histoire du père Aupiais.

Fig. 63 Masques gèlèdè, réserves.

Fig.64 Réserves

Le père Aupiais (1877-1945) et les collectes

Personnage bien connu des africanistes, le père Aupiais est cité dans l'histoire des missions, de l'ethnographie et nous pouvons aussi retrouver son nom sur les plaques de «*vons*» (rues) ou d'établissements scolaires au Bénin.

Fig. 65 Francis Aupiais

Le père Francis Aupiais se rend pour la première fois au Dahomey en 1903, dans une ambiance missionnaire à tendance manichéenne qui met en opposition des concepts tels que: civilisé/primitif ou chrétien/païen. Hors de l'Église règne le mal. Les missionnaires rencontraient alors de fortes réticences aux conversions. D'après L. Levy-Bruhl, ces derniers n'observaient pas assez les populations et leurs cultures. De 1905 à 1914, l'ethnographie se développe dans l'intérêt des administrateurs coloniaux. L'Institut Ethnologique International est créé en 1910 à Paris. Cette ethnographie tient à l'écart les missionnaires car sa politique et son idéologie sont dans la mouvance du combat républicain et laïque. Au sein de cette science se créent des divergences sur le statut et les méthodes de l'ethnologie de terrain chez les universitaires. Le père Aupiais se reconnaîtra dans l'ethnologie de terrain, aux règles scientifiques scrupuleuses proches de la géographie humaine. Malgré les réticences des universitaires sur son statut de missionnaire, il s'intéresse vivement à cette science humaine en développement. Francis Aupiais est alors curé de sa paroisse et maître d'école à Porto-Novo. Son établissement scolaire formait des éducateurs autochtones et suivait un programme pédagogique rigoureux. Le principal souci du père était d'éviter l'acculturation de la jeunesse qui risquerait de créer une difficile fracture sociale. Certains cours étaient donc en langue fon et goun, on étudiait aussi les contes, légendes et les chants du pays et l'on sculptait des masques gèlèdè. Francis Aupiais forma ainsi Paul Hazoumé qui allait devenir l'un des écrivains les plus connus de l'A.O.F (Afrique Occidentale Française). Il créa en 1925 une revue: *La Reconnaissance africaine*.

« *Nous espérons ainsi arriver à dissiper l'équivoque par laquelle on fait une supériorité absolue de la différence qui existe entre l'état dit «civilisé» et l'état dit «primitif» au service du premier.* » (*Appel du comité* La Reconnaissance Africaine n°1, 15 août 1925: 2).

Les rédacteurs étaient exclusivement africains, le but étant de divulguer par écrit leurs traditions orales. Elle permet aussi au père de servir la thèse d'un moralisme inné, base possible pour un enseignement catholique.

Il rassembla en 1923-24 une collection d'art dahoméen pour la grande exposition universelle des missions du Vatican pour le pape Pie XI. Des expositions à Orléans, Nantes et Lyon sont aussi organisées en 1927. Francis Aupiais souhaite faire connaître les populations de l'Afrique de l'Ouest aux Français à travers leurs productions artistiques.

Dans l'esprit du «bon sauvage» du XVIIIème siècle, le père souhaite démontrer une pureté innocente (et ignorante) par rapport au monde de la part des populations noires. Il place ainsi ces arts sous la dénomination, liée à la théorie évolutionniste, d'arts «primitifs». Il pense aussi que l'artiste africain n'a pas de maître, que son art est inné. La majorité des objets rapportés sont anonymes. Poursuivant son objectif de valorisation de la culture noire, le père Aupiais devait suivre une muséographie qui lui permettait de l'illustrer et donc devait sûrement choisir les objets qu'il allait montrer dans ce but.
Toujours d'après les recherches de Martine Balard, il est, en effet, mis en avant que le père sélectionnait consciencieusement les objets qu'il souhaitait présenter.

«*Il faut apporter à l'exposition des curiosités indigènes bien caractérisées et bien cataloguées afin de fournir à leur sujet des explications faciles et rapides. Il sera convenable que ces curiosités aient un caractère artistique- plutôt qu'un caractère grotesque et odieux- de manière à faire estimer les indigènes. Il ne faudra pas que les objets des collections soient trop*

Rapport relatif à l'organisation d'un stand des Missions Africaines aux expositions missionnaires. Cité par Martine Balard, opus cit.

variés pour l'ensemble, ni trop abondants pour les cas particuliers- car le détail et la complexité échappent aux visiteurs saturés qui viennent à un stand après en avoir visité vingt autres.»

Mais malgré le souci exprimé dans cette citation de documentation des objets, très peu d'archives descriptives seront retrouvées; aux tabourets rituels ne correspond aucun écrit connu de la main du révérend père.

Le père Aupiais fut mis en relation avec le banquier Albert Kahn par l'intermédiaire de Paul Rivet et de Lucien Levy-Bruhl en 1926. Une mission au Dahomey fut donc prévue pour le père Aupiais qui sera accompagné de Frédéric Gadmer, opérateur en cinéma et en photographie couleur. Le père, par ses connaissances de la société dahoméenne et en collaboration avec Paul Hazoumé, va s'avérer être un intermédiaire précieux. En effet, celui-ci semble bénéficier d'une certaine confiance de la part des personnes rencontrées sur place et a accès à des cérémonies importantes cultuellement, peut-être savait-on alors que son but n'était pas de les dénigrer et qu'il en ferait un usage respectueux. F.Aupiais et F.Gadmer se rendent notamment en pays Nagô-yoruba où ils visitent: Porto-Novo, Adjara, Gbozounmè, Daagbé, Dangbo, Kouti, **Takon** et Sakété.

Deux films font alors partie du projet: *le Dahomey chrétien,* qui concerne surtout des scènes où l'on peut voir les actions des missionnaires (négatifs conservés par la S.M.A) et *le Dahomey religieux* concernant les cérémonies vodouns, conservé par la fondation Albert Kahn.

Il clame l'existence de vraies religions en Afrique et non plus des fétichismes ou des sorcelleries.

En mars 1931, le père Aupiais reçoit l'ordre de son supérieur hiérarchique, le révérend père Chabert, de ne plus projeter le film ethnographique. Aupiais démis de ses fonctions provinciales est exilé dans les landes à Baudonne - en - Tarnos. Il se battra par la suite contre le travail forcé qui, après la première guerre mondiale, permet l'exploitation des forêts, mines, plantations et construction de routes et de voies ferrées. À l'inauguration de l'exposition coloniale de 1931, le président de la République Gaston Doumergue serait intervenu discrètement auprès du père Chabert pour qu'il réduise Aupiais au silence. La même année, il ira diriger une petite école apostolique dans les landes. En 1937, il sera de nouveau élu provincial. De 1940 à 1945, il s'occupera activement des Missions Africaines n'hésitant pas à passer la ligne de démarcation. En 1945, il est élu député de la circonscription Dahomey-Togo, mouvement de la République populaire, mais il meurt en décembre de la même année avant d'avoir pu assurer ses fonctions.

Les collectes

Dans le cas des musées missionnaires, les collectes ont pu être faites de différentes façons. Il a pu s'agir, au départ, d'autodafés, ou de confiscations. Par la suite, lorsque les missionnaires se sont mieux intégrés à la population, des objets ont été donnés en signe de reniement du culte des orishas et de dévotion à la foi chrétienne. Dans quels buts étaient-ils montré en France?

Ils ont tout d'abord été des preuves tangibles de l'ignorance des peuples des colonies, de l'influence du mal au sein de leur culture. Ils étaient un moyen de rappeler aux fidèles français cette part de mal de laquelle il fallait s'éloigner, cette diabolisation sous jacente qui guette et dont il faut se protéger en suivant correctement les préceptes de l'Église. D'autres témoignages parlent de récupération d'objets de culte abandonnés, comme l'exemple de la dame de Lataha relaté par Michel Daubert dans la plaquette de présentation du musée où les missionnaires font preuve d'un intérêt esthétique envers les objets. Cette histoire est contemporaine au développement de la mode de la négritude en France. Ainsi, un regard appréciatif de l'esthétique des objets a aussi été porté sur ces objets.

Qu'en est-il des collectes du père Aupiais?

Dans ses expositions le père Aupiais, souhaitait mettre en avant les qualités artistiques des habitants du Dahomey dans l'idée qu'il faut partir des religions déjà présentes pour élever les personnes vers la foi catholique, il cherchait donc des objets qui lui semblaient présenter de bonnes qualités techniques d'un point de vue esthétique.

D'après l'historique présenté plus haut, il semble que le père avait un bon relationnel avec les populations rencontrées ou, tout du moins, était bien accompagné.
L'objet n° 003 est, dans l'ensemble en bon état de conservation structurelle, pourquoi n'a t-il pas été conservé et repeint?
Seuls les deux petits personnages présentent des fractures importantes et ont subi des réparations. Le premier type de fixation (une tige en bois passant au travers du socle) ne remplissant plus sa fonction, un collage a été réalisé avec un mélange d'adhésif et de fibres végétales puis une troisième fixation a été faite avec des clous.
Les objets qu'il a collecté ont-ils été donnés, achetés ou prélevés de force? Face à l'admiration que le père Aupiais a porté sur ces religions la troisième solution est la moins probable. Leur état ne permet pas non plus d'avancer l'hypothèse d'un abandon de l'objet, il pourrait, alors, plutôt, s'agir d'un arrêt du culte.

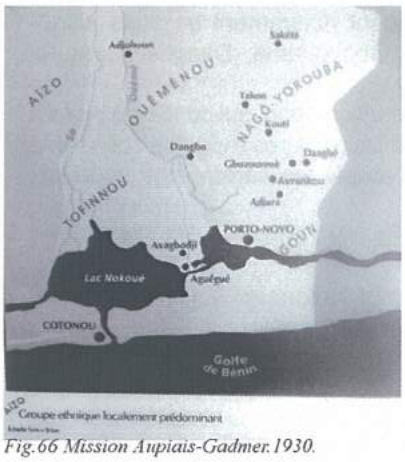


Fig.66 Mission Aupiais-Gadmer.1930.

d) État et milieu de conservation:

Fig.67 Réserves du musée.

En ce qui concerne la politique du musée au niveau de la conservation restauration des collections, le musée africain ne bénéficie pas d'une équipe de professionnels qui pourrait remplir les différents postes nécessaires au fonctionnement d'une institution culturelle de ce type. M.Bonemaison a conscience des demandes d'un musée en terme de conservation préventive et tente d'améliorer les conditions de conservation des objets qu'on lui a confié. Mais un manque de financement de la part des autorités supérieures ne permet pas de mettre en place d'importantes interventions en conservation restauration. La sensibilisation auprès des autorités supérieures ou un financement privé par donations pourraient être des solutions. Dans le domaine public, nous pouvons prendre l'exemple des «associations des amis du musée» mises en place lorsque, les mairies oublient leur devoir au niveau du patrimoine culturel de leur ville.
Aujourd'hui, donc, les moyens financiers du musée ne permettent pas de mettre en place le matériel nécessaire à une politique de conservation préventive adaptée à ses collections.

- ***Usures cérémonielles*:**

L'observation de l'objet nous a permis de plus ou moins distinguer des traces d'usage pouvant correspondre aux rites liés à la divinité du tonnerre.
Les parties usées en superficie comme les lèvres ou le nez peuvent correspondre à des zones de contact lors la communication avec la divinité. Durant la cérémonie à laquelle nous avons assisté dans le temple d'Atikékéré, la prêtresse se penche vers l'arugba, pose les noix de kola sur lui ou sur les pierres de foudre, recrache des offrandes d'alcool ou de noix. Lors d'offrandes, la sculpture peut aussi recevoir en même temps que l'ase* de l'Orisha* contenu dans la calebasse, de l'alcool, du sang (nous pouvons observer du sang sur la photographie des arugba du village de Takon). Des restes de sacrifice ne sont pas présents sur l'objet étudié, mais des zones lacunaires, polies ou noircies sont observables à certains endroits, notamment le haut des cuisses de la figure principale qui ont dû être aussi touchées ou frottées.
Ces zones sont donc précieuses quant à leur valeur de témoins de l'usage de l'objet. Une chorégraphie des gestes répétés lors des rituels ne pourra être retracée par notre manque de connaissances car celle-ci est sûrement fluctuante selon chaque localité et chaque être.
De plus nous nous retrouvons alors souvent confrontés à la notion d'*awo** (secret) qui protège et partage les savoirs dans une communauté. Ainsi lors de son initiation, une personne va acquérir des connaissances qui vont lui donner un certain pouvoir. Tout ceci se fait dans le secret, de même que certains rituels et gestes dédiés à une divinité. C'est pour cela que nous devons considérer avec sagesse les limites des interpétations que l'on peut donner à ce que nous observons. Ces secrets font finalement aussi partie de l'intégrité de l'objet.

- ***Les assemblages, réparations africaines.***

Il peut s'agir de réparations réalisées sur le territoire africain. Comme nous avons pu le constater grâce à l'exposition «*objets blessés. la réparation en Afrique*» qui s'est déroulée du 19 juin au 16 septembre 2007 au musée du quai Branly, les réparations prennent sur certains objets rituels une certaine valeur car ils sont réalisés dans le but de guérir ou de réactiver le lien avec le monde

Fissures < 1mm:
Zone de fissuration sur le plateau supérieur dans une même direction (rayonnement autour d'une irrégularité du bois, cf.photog.), 1 fissure sur la tête du petit personnage masculin, 1 fissure entre les fesses de la figure principale (qui se poursuit au-dessous), zone de fissuration sur le socle entre les jambes de la figure principale.

Fentes ≥ 1mm:
Trois fentes sur le plateau inférieur, deux sur le plateau supérieur, une fente dans le dos de la figure principale.

Rayures: oui

Lacunes: oui
Les pieds gauches ainsi que les gros orteils de chacun des deux petits personnages sont manquants, nous pouvons observer une cassure à ce niveau. Le petit personnage féminin présente une lacune au niveau de l'intérieur de la jambe gauche ainsi qu'une fracture qui a été recollée avec le même adhésif que celui qui l'assemble à la partie principale.

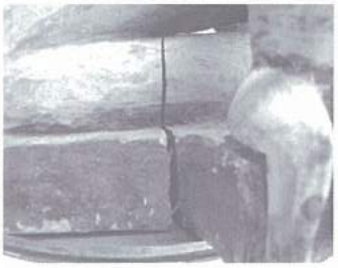


Fig.68 Détail plateau inférieur, fente.

Usures d'usage: oui
Nous pouvons observer un polissage aux points supposés de contact, pour sa manipulation, au niveau des bras de la figure principale.

Empoussièrement:
Empoussièrement sur le haut du plateau supérieur et auréoles signes de présence à un moment donné d'un liquide sous forme de gouttes.

Infestation biologique:
Pas de traces de présence d'infestation biologique active observée. Seul un cocon de larve séché est présent dans l'oreille senestre de la figure principale mais l'insecte n'était pas xylophage, aucune attaque du bois n'est visible.

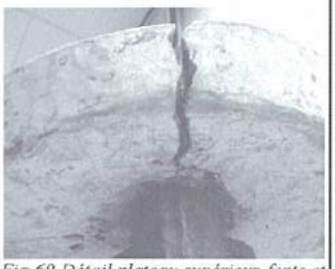


Fig.69 Détail plateau supérieur, fente et irrégularités du bois.

<u>Éléments surajoutés</u>:

État de conservation (manques, altérations):
Les colliers sont en bon état de conservation.
Les perles et les ficelles des colliers sont empoussiérées.
L'oreille senestre de la figure principale présente un trou au niveau de son lobe, cela indique peut-être un manque.

<u>Assemblages</u>:

Les éléments d'assemblage jouent-ils leur rôle? Non
La colle n'a plus son pouvoir adhésif. Les clous sont oxydés, mais maintiennent encore les petits personnages à la partie principale, ceux-ci restent mobiles.


Fig.70 Détail personnage féminin, lacune de bois.

Fig.71 Assemblages personnage féminin

des divinités. Comme le fait remarquer Marc Maire, l'idée de cicatrice est différente dans les pays de l'Afrique subsaharienne, où de nombreuses personnes portent sur leur visage des scarifications. Gaetano Speranza (commissaire de l'exposition) écrit: «*Si un récipient percé ou cassé ne remplit plus sa fonction, il doit être réparé ou remplacé. Mais à partir de quel degré de dégradation un masque ou une statue perdent-ils leur fonctionnalité rituelle ? Et par quel type d'intervention peut-on restaurer cette fonctionnalité* ?» Ainsi la notion de «réparation» peut-être perçue de différentes manières. Ces questions posées par l'européen intrigué, sont les mêmes sur les raisons pour lesquelles l'objet est arrivé sur le marché. S'il y a sûrement quelques règles, celles-ci varient, nous l'avons compris, selon les prêtresses, les divinités ou les localités. Lorsque nous cherchons une réponse rationnelle à tout événement ou acte la culture africaine avec sa dimension spirituelle et cultuelle nous parait bien mystérieuse.

La réparation, la cicatrisation, le rafistolage, la restauration font partie du quotidien africain, ces notions indiquent de manière sous jacente l'importance de l'immatériel qui dépasse le rapport esthétique formel d'un objet.

Les occidentaux, dans une certaine mesure, se sont démarqués de ces pensées en collectant pour leur musées des objets si possible intatcs. Ceux présentant des réparations n'ayant que rarement les honneurs d'une vitrine d'exposition. Selon Salia Mahé (ethnologue et conservateur des collections du musée national du Mali) : «La réparation d'un objet est une victoire sur soi-même et sur l'ensemble d'un groupe. On y trouve le plaisir de le réparer et la certitude de continuer à vivre avec, c'est à dire de maintenir la cohésion sociale et de ne pas perturber l'ordre.»

- ***Altérations dues au transport:***

Les altérations les plus visibles et rapides sont celles qui surviennent après le changement de climat trés marqué lors du transport du continent africain vers l'Europe. Les voyages se faisaient auparavant de manière plus lente, le changement devait s'opérer plus doucement. Mais malgré tout, il s'agit ici de passer d'une atmosphère à environ 80 à 90% d'humlidité relative à 40 voir 30% en France.

Fig. 72 Fissure aparue à l'arrivée en France après le voyage en avion Porto-Novo/Lyon, décembre 2006

Le bois va se rétracter selon deux critères: sa masse volumique et l'importance de la perte en eau. Une masse volumique basse, comme c'est le cas ici, va augmenter le degré de rétraction car plus le bois est dense plus sa teneur en eau est faible et inversement. Il se rétracte plus fortement dans le sens des cernes, ce retrait, tangentiel, engendre les fissures et les fentes que nous avons relevé sur l'objet. De petites fissures sont présentes dans le sens des rayons ligneux, elles sont peu visibles le retrait étant moins important. Un bois qui a séché à l'air contient 20 à 14% d'humidité relative il ne devient complétement anhydre que lorsqu'il est séché artificiellement (un bois possède toujours une eau consitutionnelle). Lorqu'il vient d'être coupé il contient de l'eau dans des cavités cellulaires, cette eau libre ne va pas jouer sur les variations dimensionnelles du bois lors des alternances de sorption et de désorption. La rétraction du bois ne se fait que lorsque l'eau fixée dans les parois cellulaires s'évapore. Plus les cavités cellulaires (et donc les parois cellulaires) pouvant accueillir cette eau libre sont nombreuses plus la masse volumique est légère, plus la teneur en eau peut être élevée et donc ses variations dimensionnelles importantes.

La plasticité du bois augmente à chaque nouvelle déformation. L'objet étudié a eu une capacité de sorption importante, c'est pour cela qu'il présente des fentes importantes mais avec le temps il a acquis un certain degré de plasticité. La perte de son eau libre due en partie au changement de climat entre son pays d'origine et la France a engendré une rétraction qui a créé des soulèvements de matière picturale sur certaines zones. De manière prévisionnelle, ce bois

devrait bouger de moins en moins car il devient moins sensible mais aussi car le musée tend vers une politique en conservation préventive en s'équipant d'humidificateurs. Ces précautions, réfrénées par le manque de moyens financiers n'atteindront pas la stabilité climatique nécessaire mais réduira les pics de température et d'humidité.
Ces variations climatiques, ce passage d'une atmosphère plutôt saturée en humidité à une atmosphère plus sèche a aussi joué sur les propriétés des matières picturales, celles ci se sont fragilisées, sont devenues plus cassantes.

- ***Altérations dues au stockage:***

Les conditions de stockage ne répondant pas aux préconisations en conservation préventive, l'objet est exposé à l'empoussièrement et aux risques d'auréoles et de taches d'humidité. L'étagère en bois sur laquelle sont déposées les objets peut engendrer des remontées d'acidité et tacher le bois.
Les sièges rituels présentent un certain poid, en conséquence, ils ne devraient pas être placés dans les rayons supérieurs le poid devenant plus important à bout de bras lorsque la personne est déjà en équilibre pour pouvoir les prendre.

Fig.73 Réserves du musée africain.

Fig.74 Empoussièrement sur le plateau inférieur.

- La ***polychromie:***

Le liant:
Les protéïnes sont très sensibles à l'oxydation photochimique car elles présentent des acides aminés pouvant réagir avec l'oxygène. Toutes ces réactions ont comme conséquence, contrairement à la dénaturation, une augmentation de la solubilité dans l'eau et une diminution de la résistance mécanique, ce qui conduit au poudrage.

La couche jaune:
L'assombrissement de cette couche pourrait être dû comme nous l'avons vu plus haut au changement d'apparence du pigment ocre lui-même mais aussi à cause de la présence de traces lipidiques observées lors des analyses microchimiques. S'il s'agit d'huile de palme, le fait qu'elle soit peu siccative a pu entraîner l'attraction de particules de poussières.

Couche noire:
Les noirs de combustion ont tendance à craqueler.

Le kaolin:
La majorité des dégradations des couches peintes sont dûes à la sous couche de kaolin. La composition structurale de la kaolinite (le kaolin en contient 80%) est de 46,5% de silice, 39,5% d'alumine (Al_2O_3) et 14% d'eau. À partir d'un certain degré de séchage, une argile se rétracte; ce qui est dû au départ de l'eau colloïdale, car alors les lamelles sont fortement attirées les unes vers les autres.

La dégradation du liant ainsi que celle du kaolin expliquent pourquoi la préparation est devenue plus cassante. Le kaolin est assez hydrophile.

«Il dépend de celui qui passe
Que je sois tombe ou trésor
Que je parle ou me taise
Ceci ne tient qu'à toi
Ami, n'entre pas sans désir.»
Paul Valery

-Préparation:
Nous pouvons observer un manque d'adhésion à l'interface préparation et support qui se traduit par des soulèvements et des pertes de matière.
La préparation est lacunaire.


Fig.75 Détail, sexe figure principale

-Couches peintes:
Les couches peintes sont lacunaires et empoussiérées.
Un manque d'adhésion est présent à l'interface de la préparation et du support bois ainsi qu'à l'interface des deux couches jaunes.
La couche d'outremer et la couche de kaolin présentent un manque de cohésion.
Des craquelures noires fines sont présentes dans la peinture noire, celle ci est aussi encrassée et présente une pellicule blanchâtre en superficie.
La seconde couche jaune un assombrissment.


Fig.76 Détail dégradation de la couche jaune.

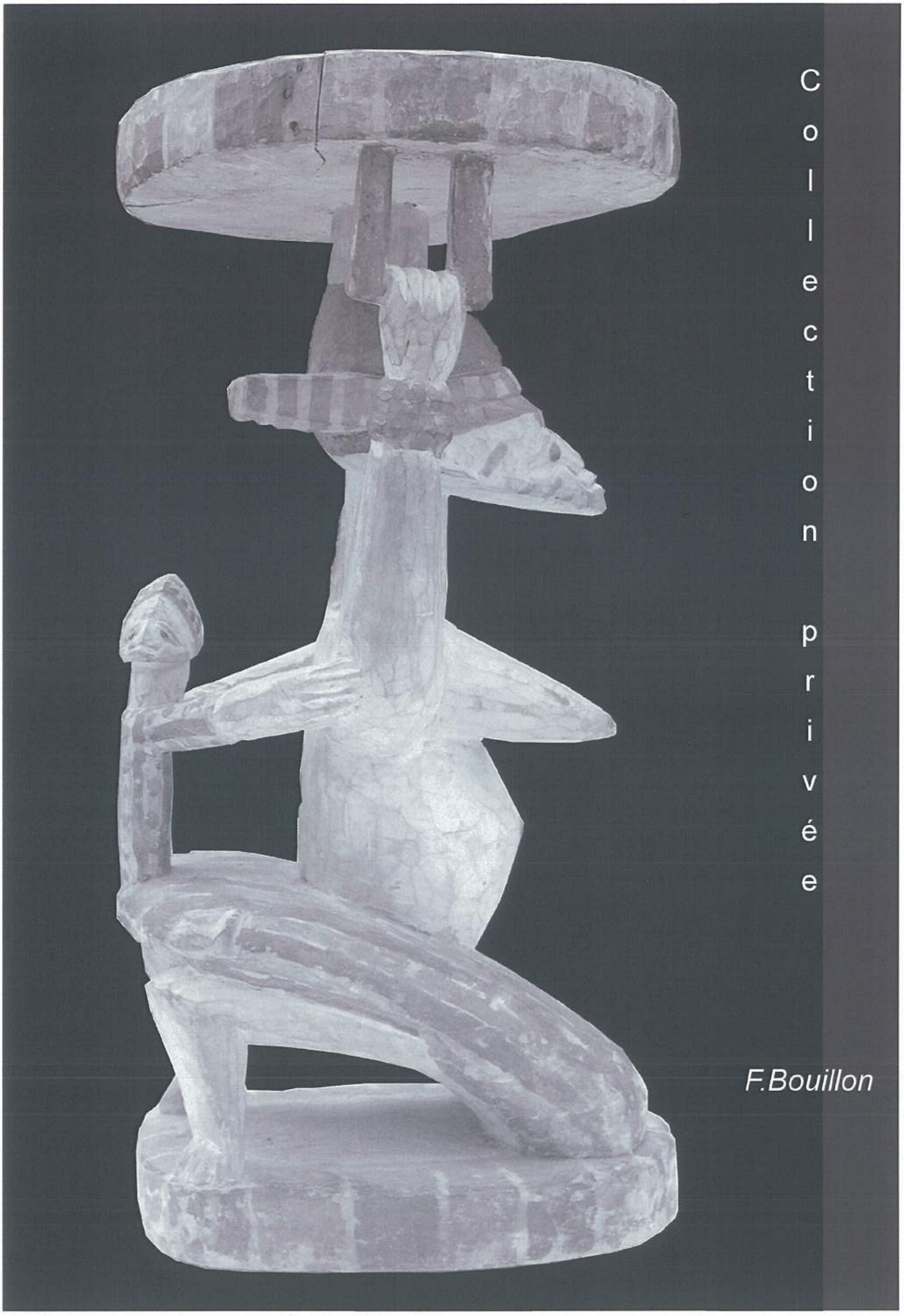
Usures: oui
Les pertes de matière picturale sont sûrement en grande partie dues à l'usage de l'objet dans son contexte d'origine et aux manipulations depuis son arrivée en France.

Altérations concernant le bois et les couches peintes:
Un noircissement est visible sur le haut des cuisses, le haut des bras et de façon ponctuelle.


Fig.77 Détail, bras senestre figure principale.

DEUXIEME PARTIE

Siège rituel yoruba de la collection privée de François Bouillon, plasticien.


Collection privée
F.Bouillon

II- Siège rituel yoruba
Collection privée de F.Bouillon, plasticien:

1) Art premier, tabouret yoruba:

a) Description formelle:

Fig.78 Détail,Personnage féminin.

Fig.79 Détail, petit personnage dos.

Il s'agit d'une pièce monoxyle à deux plateaux (approximativement circulaires) reliés par un personnage féminin agenouillé soutenant le socle supérieur par des poignées et le dessus de sa tête. Un bandeau à rayures blanches et rouges lui scinde la chevelure et se termine par deux bouts horizontaux. Son visage est étroit, son cou est long et un bout de bois permet de relier la tête au plateau supérieur. Elle porte une jupe à rayures rouges, blanches et vertes descendant jusqu'aux genoux. Les mêmes rayures sont présentes sur les plateaux inférieurs et supérieurs se continuant sur le dessus en forme cercle rayonnant pour le dernier. Des traits foncés sont présents par trois sur le front, les joues et les seins, un trait est, aussi, présent sur chaque tempe. Les pieds sont longs et les orteils détaillés. Ses carnations sont blanches, le nombril et les bouts des seins sont noirs. Ceux-ci sont droits et pointus. Sur chaque poignet, deux bracelets sont sculptés en relief et peints, l'un vert et l'autre rouge. Un petit personnage se maintient sur les fesses et se tient au dos de la figure principale. Il porte une coiffe à points foncés avec un bandeau rouge suivant le contour du visage et l'arête de la tête. Un vêtement à bandes verticales vertes alternées de lignes de points rouges lui couvrent le torse et les mi-bras. Ses jambes sont fondues dans la jupe de la figure principale, seuls les pieds ressortent un peu plus loin en relief. Son visage est tourné vers le côté dextre.

Il s'agit donc d'une femme portant un enfant sur son dos. Son visage est scarifié, elle porte un bandeau dans les cheveux et des bracelets. Ses seins sont mis en valeur par leur forme et son ventre est rond. Le nombril est souligné par de la couleur noire.
De la même façon que la précédente, sa position agenouillée indique sa dévotion.
Les yeux ne sont pas percés comme les masques gèlèdè, les poignées du plateau supérieur indiquent son appartenance stylistique à l'aire Nago-yoruba. Le nez et les yeux sont peu en relief.

b) Références documentaires :

Lors de l'achat, aucune information n'a été donnée par le marchand à F.Bouillon.

Lors de ses visites de galeries et de salons de vente, F.Bouillon a trouvé un catalogue présentant un objet stylistiquement assez proche

« *Panneaux d'entrée de temple en bois recouvert d'une polychromie à base de colorants minéraux ayant conservé l'éclat de leurs couleurs d'origine. Sculptés en relief d'une scène d'accouplement, la femme de taille inhabituelle, nous indique qu'il s'agit d'une case réservée aux initiations féminines.*
Attribué aux Saibu Akinyeme, Anago-Yoruba, Nigéria
Haut : 42 Larg :22 cm

2500/3500 euros
Reproduit dans Corneille und Afrika page 124. Het Afrikannse Gezicht Van Corneille, organisé par le museum S-Gravenhange Hollande en 1992, pages 126 et 130, figure 30.
Juin 2007
Rieunier et associés
Collection Corneille
Paris mercredi 6 juin 2007 Hôtel Drouot.

Fig.80 photographie du catalogue

Ces panneaux sont en effet proches de l'objet étudié par leurs couleurs, leur aspect de surface et certains détails comme par exemple, l'allure longiligne des personnages féminins ou les coiffes des personnages masculins.
D'après ce commentaire nous nous rendons compte combien les valeurs d'authenticité sur le marché de l'art servent faussement de critère de vente (les colorants étant issus de végétaux et les pigments de minéraux.).

2) Etude comparative avec le précédent :

a) Dimension immatérielle:

Il pourrait s'agir d'un arugba shango, mais l'état d'avancement des recherches à ce sujet ne permet pas de l'affirmer. Dans ce sens nous pourrions le rapprocher de l'illustration des invocations à la divinité du tonnerre lorsque, dans certains chants, les adeptes demandent à Shango de les porter sur son dos. Mais comme nous l'avons vu plus haut, dans la partie "Tabourets ou autels?", d'autres objets sont très proches de ceux que nous étudions. Alors que la proposition d'identification de l'objet du musée africain de Lyon par M.Witt nous a été confirmée par les sculpteurs, les prêtres ainsi que par sa comparaison avec les objets du temple de Takon; la fonction de l'objet de la collection de F.Bouillon reste floue. Cet objet pourrait être dédié à un tout autre Orisha, l'image de la vierge nue agenouillée pouvant être utilisée dans divers cas étant donné qu'elle symbolise toujours la pureté et la dévotion tout en établissant un contact entre la terre et ce qu'elle supporte sur sa tête. Les pointes des seins et le nombril sont aussi accentués. Mais ici, la figure féminine porte une jupe, cela peut correspondre à une production plus tardive dont la volonté de représentation réaliste se rapporte aux prêtresses actuelles ne suivant plus les préceptes de la religion des Orisha selon lesquels elles devraient rester nues . Cette pudeur étant en corrélation avec l'arrivée de religions telles que l'islam et le christianisme.

b) Formes et caractéristiques :

Nous pouvons voir que ces deux objets ont des aspects plastiques différents. Partons, de façon chronologique, de la première étape de la taille du bois nommée *ona ile* (dégrossissement des premières formes):

L'objet de F.Bouillon (objet B) présente un certain dynamisme dans ses formes et paraît plus élancé, contrairement, à celui du musée africain (objet A), avec 20 cm de hauteur en moins, qui semble plus ramassé dans ses proportions.

Les proportions semblent, d'ailleurs, mieux avoir été évaluées par le sculpteur de l'objet A, celles-ci sont plus équilibrées. À l'inverse un déséquilibre est perceptible au niveau de la tête de la figure principale sur l'objet B. La partie en bois liant le crâne au plateau supérieur ayant pu servir de solution technique à une mauvaise évaluation de la largeur a laisser entre les deux bras pour la réalisation de la tête. Cette disproportion pourrait amener à penser qu'il s'agit d'un objet issu d'un exercice lors de l'apprentissage d'un élève débutant. Le fait que l'objet B n'ait pas été repeint renforce aussi l'idée qu'il n'a pas servi au culte soit parce qu'il était directement destiné au marché européen, soit parce qu'il était issu d'un exercice. La peinture sur le dessus du socle est aussi en décalage avec les autres tabourets étudiés qui n'en présentent pas étant donné qu'ils sont amenés à supporter un récipient. Mais la diversité des productions yoruba et le fait que cette couche peinte soit justement alétérée n'enlève pas la possibilité qu'il ait servi au culte mais peut-être pas assez de temps pour recevoir d'autres couche picturales (la fracture du plateau supérieur ayant pu être la raison de l'arrêt de l'utilisation cultuelle).

Ensuite, observons l'objet au niveau des dernières étapes de la taille du bois. L'objet B serait arrêté au niveau de l'étape appelée *didon* ou *didan*, qui consiste à affiner les formes, dégrossies auparavant en masses plus petites lors de l'étape

aletunle, à l'aide de ciseaux ou de couteaux car il ne présente pas comme l'objet A de détails en bas relief réalisées lors de l'étape nommée *finfin*. Il n'est pas non plus poli, les traces de cette étape sont visibles, nous pouvons lire le sens de travail du sculpteur sur la matière. Cette facture laissée visible renforce la dynamique des formes citée plus haut et donne à l'objet un aspect brut. L'objet A en revanche, de par sa finition plus méticuleuse (détails et polissage) prend un aspect plus soigné, plus pesé et réfléchi.
Au niveau des couleurs, l'objet A présente une palette de tons plus riche (cinq contre trois pour l'objet B).
Ces observations peuvent déjà nous guider peu à peu vers les caractéristiques des contextes de collections actuelles.Par l'observation des deux objets, nous pouvons percevoir que les critères avec lesquels ils ont été sélectionnés ont dû être différents.

Fig. 81,82 Vues dextres des deux objets, A et B.

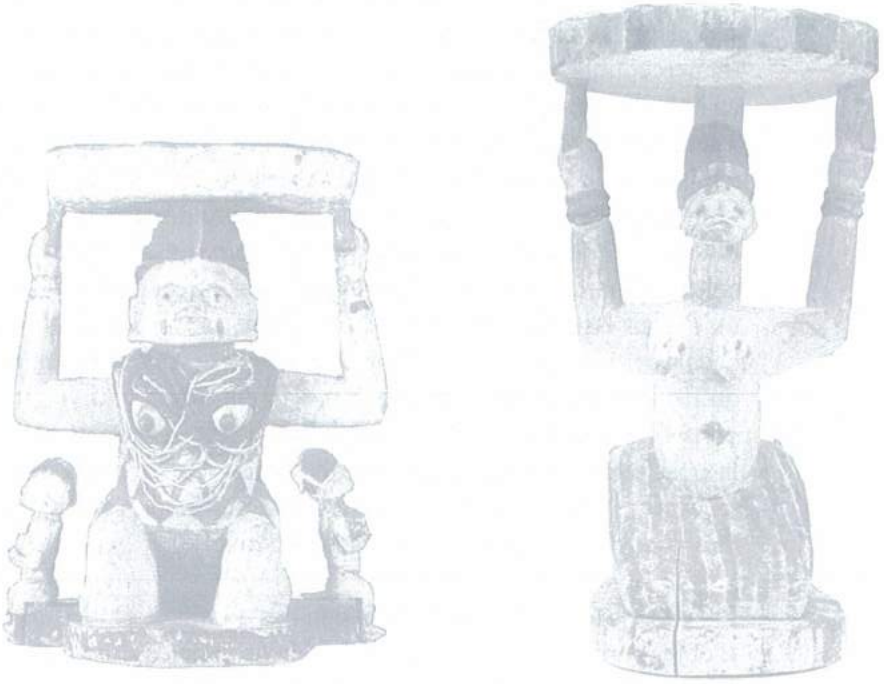


Fig. 83,84 Vues de face, des deux objets A et B.

Fig.85 Objet B, oeil dextre.

Fig. 86 Objet A, oeil dextre.

Fig. 87 Objet B, oreille dextre.

Fig. 88 Objet A, oreille dextre.

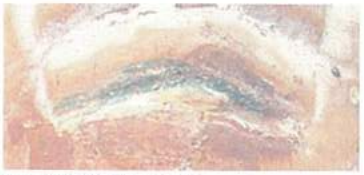


Fig. 89 Objet B, bouche.

Fig. 90 Objet A, bouche.

Fig. 91 Objet B, petit personnage.

Fig.92 Objet A, petit personnage masculin.

Fig.93 Objet B, bras senestre.

Fig. 94 Objet A, bras senestre.

La comparaison de ces différents détails, nous permettent d'observer les façons de représenter chaque partie d'un corps. Les formes sont proches mais elles ont aussi chacune leurs caractéristiques selon le sculpteur. Les yeux, les bouches et les oreilles correspondent au style yoruba. Ces photographies montrent aussi que l'objet A est plus détaillé et présente des formes plus "finies" grâce à un polissage du bois.

c) Dimension matérielle :

- ***Le bois***

D'après le laboratoire Xylodata, il s'agit d'un feuillu mais l'échantillon est trop petit pour pouvoir l'observer correctement en coupe transversale. Il pourrait s'agir du genre Moraceae (Musanga sp., Parasolier...) ou d'un Malvaceae, Hibicus ou encore d'un leguminosae (Erythrina).

- ***Les étapes de travail, finitions :***

Sur cet objet le sculpteur semble s'être arrêté à l'étape "aletunle" ou "didon" comme le décrit le père Caroll. La taille du bois est visible, nous pouvons suivre le sens de taille selon les parties traitées.
Comme le précédent, la pièce a été taillée dans une coupe longitudinale.

Fig. 95 Details, poitrine, traces d'outils.

Fig.96 gouges, atelier Yikini.

Fig. 97 Herminette, atelier Yikini.

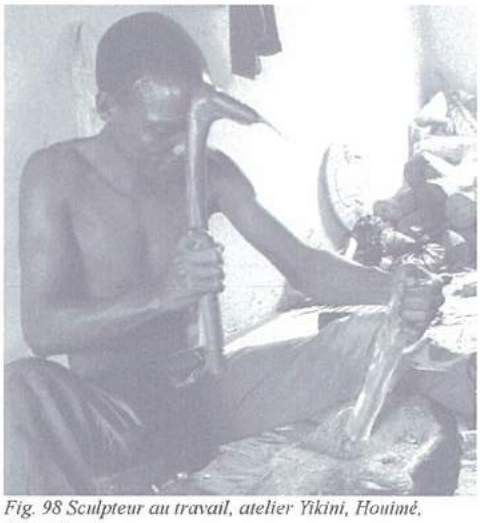


Fig. 98 Sculpteur au travail, atelier Yikini, Houimé, Porto-Novo.

Constat d'état

État constitutif:

Matière principale: Bois

Couleur: clair

Densité: léger

Type d'objet
Monoxyle. (bois debout)

Catégorie technique:

Sculpture

Dégagement des formes:

Sculpture en plein relief non évidée

Fig.99 Détail, visage, figure principale.

Surface:
Aspect:

Traces d'outils: oui
Nous pouvons observer des traces de couteau ou de ciseau. Les deux dernières étapes (*didon* et *finfin*) de la sculpture ont été laissées en état sans être polies.

Polissage: non

Incrustations: non

Incisions: non

Les détails sont traités en bas relief.

Éléments surajoutés: non

Fig. 100 Détail, dos de la figure principale.

- ***La polychromie:***

Les couleurs vives de ces objets rebutent beaucoup de collectionneurs amoureux de l'aspect des bois patinés. Il est arrivé que lors de leur transfert dans des magasins d'Antiquités leur peinture soit complètement retirée pour laisser apparaître le bois. Les masques – cimiers yoruba et les tabourets rituels présentent de façon caractéristique des visages stylisés, assymétriques et de plusieurs couleurs. Des groupes de collectionneurs sont, d'ailleurs, attirés par ces spécificités.

Ici, certaines couches ont été passées sous forme liquide et ont imprégné le bois. Ces matières colorantes amènent certains questionnements.

En effet, les Européens ont rapportés des objets manufacturés d'Afrique, d'Asie, d'Amérique, d'Australie ou d'Océanie qui ont été plus tard décrits dans les documentations des musées comme «peints». Dans certains cas, ces couches sont proches des peintures d'Europe et d'Amérique du nord, selon la définition de 'couches filmogènes pigmentées', mais dans plusieurs cas cela est un peu différent. Ces malentendus ont survécu dans les pratiques actuelles de conservation, parfois créant des obstacles considérables pour une compréhension de comment traiter une surface peinte (ou comme dans certains cas plus correctement désignée par «colorée»). Une grande variété de matériaux organiques ou inorganiques ont été appliqués sur la surface d'objets pour de nombreux et variés buts pratiques, esthétiques, rituels et autres. Ils se présentent comme une fine ou épaisse couche, ou une combinaison multiple des deux, dans lesquels couleur, motifs ou dessins peuvent ou peuvent ne pas être présents. Dans le contexte d'une collection ethnographique, une surface peinte ne correspondrait pas aux définitions acceptées. Henry Hodges (1964) décrit cette confusion à propos des objets «peints» de la façon suivante: «*Many artefacts that have never been given a coat of paint are often described as «painted» and the reader may be left to discover, if he can, what precisely meant. Thus a wooden artifact may be colored by applying dyes to different areas with a brush. Such an object would be better described as «stained», or even «dyed» rather than «painted», unless a complete account of the method of colouring is given.* »

Fig.101 Détail, vert.

Aspect: mat

Liant:

L'objet étant d'acquisition plus récente (2000), il est possible que nous soyons en présence de peinture acrylique ou d'huile. Mais il pourrait s'agir de blanc d'œuf, ou de gomme d'arbre comme de colle à bois (voir annexe n°5, atelier Yikini).

Description:

- La couleur **blanche**:

Une couche blanche fine est présente sous l'ensemble des surfaces peintes.
Cette couleur est laissée en réserve pour l'ensemble des carnations.
Il s'agit aussi de kaolin selon les analyses scientifiques.

- La couleur **vert foncée** est présente sur:

- Les pupilles et le nombril sont soulignés en vert foncé.
- Un trait vert foncé souligne un espace entre les deux lèvres. Un motif de trois traits verticaux est présent sur

les joues et le front ainsi qu'un trait plus large et plus grand plutôt situé vers les tempes. La figure porte deux bracelets à chaque bras dont un vert foncé et supporte le plateau supérieur grâce à deux poignées dont la face externe est peinte en vert.
- Rayures sur le vêtement du petit personnage, sur les plateaux supérieurs et inférieurs et sur la jupe de la figure principale.
- Coiffe du personnage principal.
Elle est très liquide, ce qui pourrait être caractéristique d'un liquide coloré qui a imprégné le bois plutôt que d'une couche filmogène avec des pigments.

Fig.102 Détail, petit pêrsonnage.

Composition:
L'objet étant d'acquisition plus récente (2000), il est possible que nous soyons en présence de pigments synthétiques. S'il s'agit de peinture traditionnelle, différentes plantes peuvent fournir du vert, parmi celles que nous avons pu répertorier: *Imperata cylindrica, phaseolus lunatus et vitellaria paradoxa* qui donne un vert foncé proche de celui que nous pouvons observer sur ces sculptures.

- La couleur **rouge**:

- Un trait rouge souligne la lèvre inférieure en débordant sur une partie du menton.
- Les poignées du plateau supérieur sont peintes en rouge sur leurs côtés.
- Deux bracelets sont rouges.
- Une bande rouge est présente aussi sur la coiffe du petit personnage.
- Des lignes de points rouges sur le vêtement du petit personnage.
- Rayures du bandeau maintenant la chevelure du personnage principal, de la jupe de la figure principale et des plateaux.

- La couleur noire:

- coiffe à points noirs du petit personnage.
- Les pupilles sont marquées par des points noirs.
- Ses seins portent trois traits noirs chacun sur le dessus la pointe du sein dextre présente aussi des traces de noir.

Les chants du plateau inférieur présentent une alternance de larges traits verts et rouges à chaque fois séparés par une fine réserve blanche. Les traits finissent sur le dessus du socle et se rejoignent en un point.
Le plateau présente une alternance ressemblante, mais le rouge est très lacunaire, une couche grisâtre est présente aux mêmes emplacements.

La couche de blanc est plus épaisse que le vert et que le rouge qui varie selon les zones.

Plusieurs couches non.

3) Statut actuel de l'objet:
Une collection privée d'artiste.

a) Les collections privées:

Fig. 103 Masque krou, côte d'ivoire, «aspect brut».

Fig. 104 Statuette luba, Congo.surface polie.

L'intérêt suscité par l'Autre engendre depuis longtemps la collection d'objets. Les premières furent celles des rois et des notables. L'exemple français le plus cité est celui du cabinet de curiosités que François Ier avait installé dans le donjon de son château à Fontainebleau. Après la Révolution de 1789, ces collections deviennent publiques avec la création de "musées" pour accueillir les biens confisqués du clergé, des émigrés, de la Couronne et des sociétés savantes. Mais des collections privées continuent à se créer et au début du XXème siècle, les premières grandes ventes d'arts "exotiques" commencent avec celle de la galerie Kahnweiller en 1921 (objets issus de séquestre de guerre). Entre 1921 et 1940, une centaine de ventes suivront celle-ci d'où sont issus les noms de collectionneurs permettant aujourd'hui, d'attribuer à un objet un pedigree prestigieux (par exemple la vente de la collection de Paul Éluard en 1924). Ce pedigree regroupe les informations disponibles sur l'objet convoité, c'est à dire son origine et surtout les mains entre lesquelles il est passé et le nom des personnes qui l'ont reconnu comme œuvre d'art. Ainsi, le prix d'un objet peut augmenter de façon considérable selon son histoire. Dans les années 50, d'autres noms connus vont apparaître, ceux des marchands tels que: Paul Vérité, Charles Ratton, Olivier Le Corneur, Jean Roudillon ou Henri Kamer. En plus d'une histoire matérielle donnée aux objets, ces différents collectionneurs contribuent à lancer des préférences stylistiques. Ainsi Paul Guillaume et Charles Ratton vont contribuer à la mode des bois à surfaces polies et patinées contrairement à celle de l'aspect brut qu'ont pu préférer des artistes comme P.Picasso.

Ces évolutions historiques constituent une Histoire autour de laquelle se regroupent et se réfèrent, aujourd'hui, les collectionneurs actuels. Rolande Bonnain, dans son ouvrage *l'Empire des masques*, fait une étude ethnologique sur ces derniers et parle d'un «groupe d'appartenance» partageant la même croyance en l'universalité de l'art par-delà les époques et les continents, les mêmes critères de sélection, les mêmes lieux d'achat et d'échange et un imaginaire collectif. Elle distingue parmi eux: «*le collectionneur artiste, le collectionneur chercheur, le collectionneur accumulateur, le collectionneur revendeur et le collectionneur prestige.*»

Avec F.Bouillon, nous allons plutôt entrer dans l'univers d'un «*collectionneur artiste*» et considérer l'art africain comme nourriture artistique.
Dans son mémoire, S.Thuot place F.Bouillon parmi la génération des artistes du «primitivisme conceptuel» qu'elle définit ainsi:
«Préparé par l'attitude des Surréalistes à l'égard des Primitifs, ce «primitivisme conceptuel» se met en place. Il s'étend à certains objets ou matières hybrides (Dubuffet, Beuys, Kudo...), au Land Art (J.Turrel), aux environnements (Anne et Patrick Poirier...), aux performances (Beuys, l'Arte Povera...). Ce primitivisme tire son inspiration plutôt des textes que des objets et notamment des écrits de G.Bataille, de M.Leiris, du Structuralisme de C.Levis-Strauss, comme des études de Bachelard sur les éléments.
François Bouillon appartient à cette génération du Primitivisme, qui s'élabore des solutions personnelles non plus à des problèmes purement plastiques, mais pour des atmosphères particulières. L'objet apparaît néanmoins indispensable, étant considéré comme le témoin de la pensée créatrice primitive.»

THUOT Sophie, -François Bouillon et les arts primitifs- Mémoire de maîtrise. Année universitaire 1990-1991. Université Paris IV- La Sorbonne, Institut d'histoire de l'art et archéologie. Directeur de recherche: M.P. Dagen.

Dans ce cas, l'approche formelle des pièces de collection n'est pas limitée, elle conduit à l'univers métaphysique de la création de l'objet.
Le théoricien, Carl Einstein (1885-1940), dans son ouvrage *Negerplastik*, sera un des premiers à défendre l'intérêt d'une approche formelle de l'art africain. Il incite les chercheurs à partir d'une étude morphologique de l'objet lui-même car, selon lui, la lisibilité du formel répond à la lisibilité du sens, de la fonction. Il donne à chaque forme une fonction, une signification qui lui est propre et ainsi tente de prouver l'interdépendance de la forme et de la fonction. Il fut aussi un grand théoricien de l'art moderne. Ce critique d'art sera celui des artistes de l'Avant-garde du début du siècle, celle qui après Cézanne, s'engagea dans des recherches plastiques se dégageant de la représentation naturaliste.
Ainsi, les artistes du début du siècle, s'intéressant à l'art dit «primitif», vont y voir de nouvelles solutions plastiques mais aussi une autre dimension de l'acte créateur.
Dans la même période, le mouvement dada va faire table rase de l'idée d'une histoire de l'art progressiste, en mettant en avant qu'il y a toujours eu des éléments immuables qui reviennent dans toutes productions artistiques. Que l'art est avant tout le reflet de la relation de l'homme à son environnement, au monde «*un art élémentaire qui devait sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps*» (Arp Jean).
Deux champs sont alors ouverts, celui de la contemplation esthétique des objets de cultes africains et l'attrait pour les spiritualités qu'ils illustrent.
Le comité scientifique du musée du quai Branly va choisir une orientation délibérément tournée vers la monstration de la création. Dans l'idée que la création est symbolique des pensées des aires culturelles.
Déjà A.Malraux, lorsqu'il est nommé ministre des affaires culturelles, posera la problématique du Musée des Colonies qu'il souhaite voir transformer en Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. Mais il appuie, aussi, sur «*ce surnaturel qui nous fait de plus en plus défaut* », l'attirance pour les croyances des autres étant déjà très présente dans la société française. Le ministre, a alors, a conscience des réalités que pose l'entrée d'un objet sacré dans une institution muséale:
« *...c'est seulement par notre civilisation, son goût du mystère et sa rage du passé, que le passé de l'art regorge d'idoles désaffectées* ».(A.Malraux)
L'attrait des musées d'ethnographie, au-delà de leur vitrine esthétisante, est aussi celui des légendes et mythes cosmogoniques étrangers.

MALRAUX, A., -*La métamorphose des dieux, L'Intemporel*- Gallimard, Paris, 1976.

Fig. 105 File d'attente à l'entrée du musée du quai Branly

La description des panneau peints du catalogue Rieuner et associés illustre bien ces interrogations et ces attirances pour des symbolismes métaphysiques:
Le positionnement et l'utilisation de ces panneaux sont inconnus. Peut-être cette représentation a-t-elle un rapport avec la déesse de la terre Iya Odua, dont la couleur est le blanc, ou peut-être avec les dieux Orisha, qui représentent des ancêtres déifiés ou des forces de la nature personnifiées. La blanc y représente le féminin, la patience et la maîtrise de soi, qui sont considérés comme des qualités typiquement féminine. Le rouge représente l'agressivité masculine et le tempérament masculin. Ou alors ces panneaux représentent-ils ce qui doit rester enfoui, c'est-à-dire le comportement sexuel ?

Juin 2007 Rieunier et associés Collection Corneille Paris mercredi 6 juin 2007 Hôtel Drouot.

Corneille « Certaines personnes considèrent ces panneaux comme érotique, d'après moi leur signification se situe plutôt sur le plan de la conception. La terre en tant que femme et la femme en tant que terre. Comme la femme est grande et grumeleuse ; c'est comme si elle collait fermement à la terre. L'homme au contraire rampe sur elle, petit comme une mouche. Cela n'est certainement pas seulement une expérience érotique. »

À travers la lecture des productions plastiques d'une société, le "collectionneur artiste" va s'attacher tout d'abord au langage des formes qu'il utilise lui aussi, avant de s'intéresser à ces spiritualités. Ici, l'inspiration artistique n'est pas seulement la recherche d'une source pour de nouvelles compositions ou de nouveaux agencements de couleur, mais plutôt la compréhension de la retranscription du monde par l'artiste. Lorsqu'un artiste reformule la nature en stylisant, il crée des raccourcis de représentation et selon sa culture va conserver certains traits qui lui semblent plus signifiants que d'autres. Ainsi se créent des signes et symboles.

3) Collecte et histoire matérielle:

Fig.106 Marchand Porto-Novo.

Fig.107 Objets en vente dans sa réserve.

Comment ces objets arrivent-ils sur le marché?

Lors du séjour à Porto Novo, nous avons pu rencontrer un américain installé dans le pays depuis plusieurs années et vivant d'un commerce d'objet d'art qu'il achète puis revend sur le marché américain, allemand ou français (un de ses clients fut P.Vérité).

La plupart des objets conservés dans son appartement présentent un mauvais état de conservation, sûrement dû au fait qu'ils ont servis à un moment donné au culte (les traces d'usage sont un critère d'achat) puis ont été abandonnés. Avant l'envoi des objets en Occident, il répare lui-même ses objets de façon la plus illusionniste possible. Lors de l'achat, il ne demande aucune information sur l'objet, ni le nom du sculpteur ni lieu de production. Ceci n'entravant en rien la revente des objets et nous permettant d'avoir une idée des valeurs qui leur sont attribuées et de ce que recherchent les acheteurs des autres continents. Il s'agirait alors pour la plupart d'une contemplation formelle et nous pouvons aussi relever une ambiguïté dans la volonté de pouvoir observer des traces d'usage et celle de ne pas réclamer d'informations plus précises.

Ainsi des objets trop détériorés pour continuer à honorer une divinité peuvent être revendus pour le marché européen. Lors des rencontres avec les sculpteurs au Bénin, il semble qu'ils étaient tout à fait au courant de ces pratiques et avaient connaissance de la seconde vie de l'objet dans les collections françaises et de l'attrait esthétique qu'elles suscitent (l'une des remarques que j'ai pu entendre de la part des sculpteurs au sujet des colliers qu'ils voyaient sur la photographie de la sculpture du musée africain étaient qu'ils avaient sûrement dû être rajoutés dans un but décoratif par le propriétaire actuel).

Ainsi, de nombreux objets, comme celui de F.Bouillon, arrivent sur le marché européen de manière complètement anonyme.

Des objets peuvent aussi être directement fabriqué sans qu'ils soient destinés à un but cultuel, pour des touristes ou des revendeurs occidentaux. Certains objets de ce type sont authentifiables sur le marché par l'observation de certains détails. Nos connaissances dans le domaine des cultes des orishas n'est pas assez poussée pour pouvoir établir des critères de reconnaissance comme ceux ci. Des ateliers, comme ceux de Yikini ou plus encore du village de Daagbé (voir annexe n°5), produisent beaucoup d'objets de type décoratif.

Univers de F.Bouillon:

François Bouillon est décrit comme un artiste autodidacte et de nombreux commentaires sur son œuvre se font en corrélation avec ceux sur sa collection d'art africain. Son travail repose en grande partie sur les réactions instinctives de l'homme vis à vis de la nature et sur les intéractions entre l'animé et l'inanimé qui composent l'environnement naturel. Cette dernière notion peut être retrouvé dans des univers animistes d'où sont issus la plupart des objets qu'il collectionne.

En se confrontant à des productions d'autres cultures, il peut se distancier de toutes données culturelles et essayer d'en tirer des questionnements plus proches de l'essence même de l'homme et notamment celui du rapport entre l'âme et la matière. Une de ses convictions étant que les structures formelles ne sont jamais inventées, mais reprises, réutilisées, remaniées. Et qu'ainsi elles peuvent être des bases communes à tout le monde et être intuitives à tout artiste.

Dans son œuvre, il s'accompagne d'une théorie appelée le «Me le» qui est le rapport de l'artiste avec la matière. Selon ce principe, les œuvres découlent de la volonté de laisser une trace physique et parfois de son combat sur la (ou les) matière(s). Ces dernières doivent être autant élémentaires (qu'il préfère écrire «éléments terre») que les signes issus de ce travail plastique. Ces empreintes permettent d'affirmer le moi de l'artiste. Son travail est donc axé sur ce rapport premier de l'action de l'homme sur la matière puis sur la sémantique qui en découle. Ces signes ou presque signes qui ne sont pas complètement définis permettent une multiplicité de lectures possibles. Des ponts peuvent être ainsi créé de façon transhistoriques et transculturels. Ces traces de «début de sens» peuvent se retrouver universellement. Il ne distingue pas la matérialité de l'esprit, celle-ci étant composée, tracée ou mise en forme par le second. Son œuvre est en quelque sorte faite d'instincts animés. «*Dans l'histoire de l'art, on ne s'attache qu'à la forme. Pour moi l'art est d'abord une pensée qui s'exprime par des formes.* »
En conservant la trace de l'impulsion physique sur la matière, l'œuvre est ainsi chargée de tensions, d'une énergie latente.

Comme nous pouvons le lire dans le paragraphe écrit par Lucien Stephan «Orientation: l'ethnologue et l'esthète» de l'ouvrage L'art africain, les sculpteurs Yoruba poursuivent des recherches plastiques assez précises et ne s'orientent pas vers un mimétisme total à la nature. S.M.Vogel est citée par l'auteur: « L'art imite l'art beaucoup plus étroitement qu'il n'imite la nature» et selon elle la formule signifiant «ressemble à une personne» voudrait dire «ressemble à la sculpture traditionnelle d'une personne». Ils créent aussi des signes raccourcis, début de sens comme le conçoit F.Bouillon.

Lors de ses achats F.Bouillon est attiré par les formes essentielles et les stylisations radicales touchant à l'abstraction. Il privilégie la verticalité les raccourcis et les accumulations.
Au niveau des aspects de surface, F.Bouillon préfère les matières brutes aux patines brillantes des Baoule, Gouro ou Bambara.

Selon F.Bouillon l'acte artistique est une réponse au néant. N'en est-il pas de même pour toute création d'objet de culte? De danse? De chants? N'est-il pas question de prendre place au sein du monde, d'en comprendre les interactions et d'y trouver sa place ou de s'en donner une?
Cette dimension spirituelle se retrouve facilement dans les objets d'art africains qu'il collectionne.
En s'intéressant à ces pièces, il s'intéresse aussi à leur univers de création, une bibliothèque accompagne les objets. S'il voit dans ses objets des formes simplifiées ou essentielles il s'intéresse aussi au rôle de l'objet au sein de son contexte d'origine. Considérant le décor comme fonctionnel et non pas gratuit,

Fig.108 étude pour oiseuxleurre, atelier rue Avron.

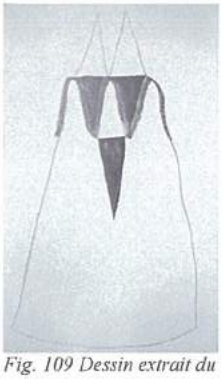


Fig. 109 Dessin extrait du catalogue oh crépuscule! *Galerie de France Paris 1985*

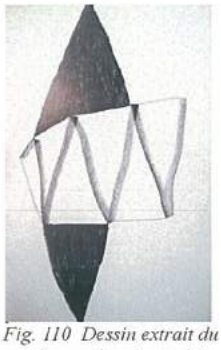


Fig. 110 Dessin extrait du catalogue oh crépuscule! *Galerie de France Paris 1985*

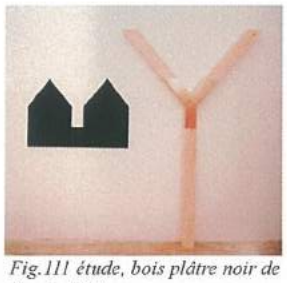


Fig.111 étude, bois plâtre noir de fumée 1990

jouant un rôle au travers de ses significations dans l'univers religieux pour lequel il est créé, l'artiste, à l'aide de ce langage plastique, doit pouvoir atteindre le sens de l'objet. S.Thuot, dans son mémoire, parle de fonctionnalisme spirituel et explique le type de symbolique que F.Bouillon peut retrouver dans certaines formes. La verticalité, par exemple, évoque le pouvoir d'intercesseur entre l'homme et le ciel. Le fait d'utiliser le bois ainsi que des matières naturelles pour la peinture confère à l'objet cette notion de perméabilité entre les éléments de l'univers. Du côté des signes, la forme de Y des piliers de case des hommes Dogons, leur assure une fonction porteuse et répondent en même temps à la symbolique androgyne que leur attribue F.Bouillon. En effet, des seins en haut relief sont représentés sur l'axe vertical en bois et la forme Y est l'idéogramme qui signifie homme en dogon.

L'observation de ces signes va se retrouver dans son œuvre. «On trouve dans son œuvre les boucles de l'infini, le Y de l'androgyne, l'or des alchimistes et des icônes, les cercles de feu des sorciers. Mais ce sont des emprunts fragmentaires aux allures hybrides, où la puissance des symboles vient plus de leurs qualités plastiques ou évocatrices que de leur réel pouvoir. Il s'agit bien pour lui d'une nourriture spirituelle: «*Je m'attache en fait à notre homme primitif à nous, celui d'aujourd'hui.*» F.Bouillon» S.Thuot

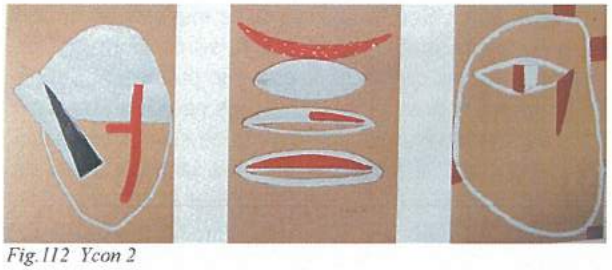


Fig.112 Ycon 2

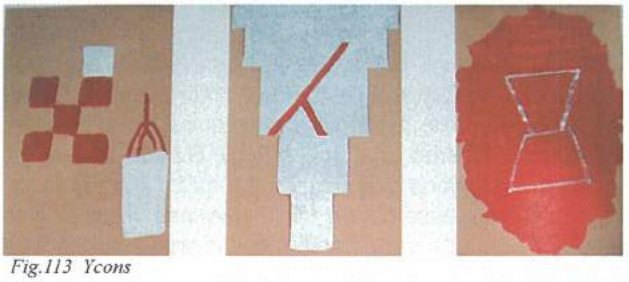


Fig.113 Ycons

F.Bouillon étant attentif aux signes et presques signes lors de ses achats, quelle pourrait être la lecture de la symbolique de cet objet?

En ce qui concerne les objets rituels étudiés, leur symbolisme formel est encore à étudier. A propos de mes questionnements sur les photographies des objets que je montrais lors de mon séjour, je n'ai obtenu que très peu de réponses. La famille Odjo me répondit que les motifs présents sur leurs objets étaient décoratifs. Pour l'objet du musée africain, la plupart reconnaissaient un objet dédié à Shango mais sans pouvoir me dire exactement pourquoi. M.Tidjani m'a parlé de la forme créée par les deux bras de la figure principale qui, pour lui, faisait référence à la double hache de l'Orisha de la foudre et d'autres sculpteurs pensaient aux coiffes caractéristiques des adeptes du culte.

Après avoir décrit la démarche artistique de F.Bouillon, des liens se tissent entre celle-ci et la description du tabouret rituel étudié. L'objet répond par la visibilité de sa facture à cette notion de trace de l'action de l'homme sur la matière. Sa verticalité et ses raccourcis formels correspondent à l'univers de l'artiste. La spiritualité dont il est issu est aussi source d'inspiration pour F.Bouillon. Lors de la création de ses œuvres, il va avoir une gestuelle proche d'une chorégraphie de rituel religieux. C'est l'empreinte de ces mouvements qui va ainsi créer les œuvres. Étrangement il y a une sorte de reprise du processus de sacralisation à l'inverse. En effet, le sculpteur, au Bénin, va d'abord créer son œuvre, les prêtres vont la consacrer, et ensuite viennent les rituels qui vont lui donner vie. Comme si F.Bouillon devait tout d'abord recréer une ambiance de spiritualité (qui, finalement, n'est plus présente dans son contexte culturel) pour parvenir à son œuvre.

c) Etat et milieu de conservation:

La conservation d'un objet au sein d'un lieu de vie suppose des contraintes de climats sur les matériaux. ils suivront en effet les variations dû au chauffage ou à l'isolation thermique des murs. Ils sont, aussi, beaucoup plus susceptibles d'être manipulés ou heurtés selon leur emplacement.

- ***Le bois:***

Il semble que la pièce ait été plutôt endommagée par des risques d'altérations dynamiques, c'est à dire manipulations, déplacements, transports entraînant heurts, chocs, rayures et fractures de la structure bois.
L'usure des bras de la figure principale est due à de nombreuses préhensions sur ces zones mais ne peut correspondre à un transport sur la tête d'une personne comme l'on peut le voir dans les photogrammes de F.Gadmer, car la hauteur de l'objet est trop importante.
En revanche les nombreuses fractures de l'objet pourraient être les raisons de l'arrêt de son utilisation dans le culte.

- ***Les réparations:***

Nous pouvons observer au niveau des fractures que les joints de colle sont débordants, ils fluorescent sous u.v. Le solvant de la colle a solubilisé les couches peintes autour de la zone fracturée. Cela peut signifier qu'il s'agit d'une colle synthétique.
Le collage des parties fracturées du plateau supérieur n'ont pas été faites dnas le plan. Cela cause un gêne visuelle en créant un vide entre les parties,

Fig.114 Fractures plateau supérieur.

Fig. 115 Fractures plateau inférieur.

Fig. 116 Lacune de la couche de kaolin au niveau du bras senestre, zone de préhension de l'objet.

- ***La polychromie:***

Les couches peintes présentent, de la même façon que le précédent objet, une dégradation au niveau de la couche de kaolin.
En ce qui concerne le vert et le rouge, s'il s'agit de colorants ceux-ci sont très sensibles à la lumière, par un processus d'oxydo-réduction ils peuvent changer de tonalité voir transparaissent. Elles sont sensibles à toutes les radiations inférieures à 400 mm des sources lumineuses.

État de conservation:

Matière principale: Bois

Fissures ≤ 1mm: oui
1 située sur la main dextre: 50 mm de hauteur.

Rayures: oui
Lacunes: oui (socle inférieur côté senestre)
Fracture: 185 mm hauteur et 55 mm de longueur (collée et clouée)
Cassure: 150 mm x 45 mm et morceau plus petit: 40 mm 10 mm.
Usures: oui

Réparations:
L'adhésif continue à jouer son rôle. Les clous sont oxydés mais maintiennent encore la partie fracturée sur la structure. Leur oxydation s'est poursuivie sur le bois en le noircissant.
La partie fracturée du plateau supérieur n'est pas dans le même plan que celui-ci.

Usures d'usage: le bois est usé sur les bords externes des plateaux.


Fig. 117 Oxydation du bois par les clous.

Infestation biologique:
Moisissures (localisation sur schéma): non

Insectes: (localisation sur schéma)
Pas de trous d'envol visibles.

Couches peintes:
-Couches colorées:
La couche blanche présente des soulèvements sur certaines zones notamment sous le sein dextre et sur les oreilles ainsi que des zones lacunaires.

Usures:
Un polissage du bois est visible sur les zones de préhension de l'objet (bras de la figure principale, bords externes des plateaux)
Il est peut s'agir d'usures dûes au culte ou des usures de manipulation.


Fig. 118 Fente, partie inférieure.

Rayures et frottements:
Nous pouvons observer des rayures et des frottements sur le devant du plateau inférieur et le bas de la jupe du personnage principal laissant apparaître le bois. Ainsi que sur les bords du plateau supérieur.

Taches et auréoles:
Des auréoles correspondant à un liquide sont visibles sur les seins, le visage, les jambes.
Les traces d'un liquide rouge sont présentes sur le bas du ventre du personnage principal.
Ainsi que des coulures de colle sur le dessous du socle inférieur.

Déjections d'insectes:
Nous pouvons observer des déjections d'insectes vers le pied dextre du petit personnage.


Fig. 119 Auréoles, ventre figure principapale.

Empoussièrement
Poussière sur le dessus du socle inférieur.


Fig. 120 Empoussièrement.

• *Les interventions de F.Bouillon:*

F.Bouillon intervient sur ces objets dans l'objectif de restaurer les formes et les zones colorées. Il cherche ainsi une sorte de complétude dans le langage plastique de l'objet en complétant les signes lacunaires. Sur cet objet ses interventions sont surtout situées sur le dessus du plateau supérieur de manière à reconstituer la forme rayonnante en vert et en rouge. Il utilise pour cela de l'aquarelle ou de l'encre d'imprimerie type BIB®.
Il a ainsi complété la forme rayonnante du plateau supérieur.
Nous pouvons observer une autre intervention illustrant bien cette volonté d'intégralité. Il s'agit d'un masque gèlèdè récent, peint à l'acrylique. Un des éléments était fracturé et lacunaire au niveau du bois, F.Bouillon a reconstitué la forme avec un autre morceau de bois et les couleurs avec l'encre d'imprimerie citée plus haut.

Fig.121 Masque gèlèdè.

Fig. 122 Partie reconstituée

«En tant que morceau de parchemin, de marbre ou de toile, elle demeure (bien que sujette aux ravages du temps) identique à elle-même à travers les années. Mais en tant qu'oeuvre d'art, elle est recréée chaque fois qu'elle est expérimentée esthétiquement.»
J.Dewey (*Art as experience, New York, 1934*)

Reprises colorées de l'artiste:

Les couleurs sont encore en accord tonal avec l'ensemble mise à part à la jonction de la partie fracturée du plateau inférieur ou les couleurs présentent une assombrissement dû à l'adhésion de collage. Elles ont été passées sous forme assez liquides.

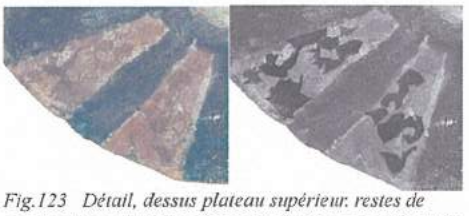


Fig.123 Détail, dessus plateau supérieur. restes de couche rouge d'origine.(zones indiquées en noir à droite.

Fig.124 Schéma zones de retouches vertes couvrant les lacunes et restes de mtières picturales.

Fig.125 Schéma zones de retouche rouges couvrant les lacunes et restes de matières picturales.zone hachurée indiquant partie autour du collage ayant effacé la retouche.

TROISIEME PARTIE

Réemplois, éthique et propositions de conservation restauration.

Réemplois, éthique et propositions de conservation restauration

III- Réemplois, éthique et propositions de conservation restauration :

Dans son introduction au cahier du chantier des collections du quai Branly, Christiane Naffah insiste sur le fait qu'il faut que les personnes s'occupant de ce type d'objet dans des institutions muséales soient des spécialistes. Propos confirmés par l'existence d'un groupe "objets ethnographiques" à l'ICOM ou encore par la création au Getty Institute d'une formation en conservation restauration spécialisée dans le même domaine.
Car si dans le domaine du patrimoine, les connaissances techniques de conservation du matériel sont importantes, elles le sont moins que la connaissance du sens de l'objet et de ce que l'on va vouloir lui faire dire.
Le respect de l'intégrité de l'objet doit être estimé en corrélation avec les critères d'authenticité établis lors de la conférence de Nara:

Conférence de Nara sur l'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial, tenue à Nara, Japon, 1-6 novembre 1994, sur l'invitation de la Direction des Affaires Culturelles du Gouvernement Japonais et la Préfecture de Nara. La Direction organisa la Conférence de Nara en coopération avec l'UNESCO, l'ICCROM et l'ICOMOS.

« *Tant les jugements sur les valeurs reconnues au patrimoine que sur les facteurs de crédibilité des sources d'information peuvent différer de culture à culture, et même au sein d'une même culture. Il est donc exclu que les jugements de valeur et d'authenticité qui se rapportent à celles-ci se basent sur des critères uniques. Au contraire, le respect dû à ces cultures exige que chaque oeuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient.*»

1) Un patrimoine pour l'Afrique?

Pour commencer, il est aussi intéressant de noter que dans les deux villages dans lesquels nous nous sommes rendus pour rencontrer des sculpteurs (voir annexe n° 5), cela a été, pour les personnes qui m'ont accompagnée pour la traduction, des retours sur des lieux d'attachement affectif ou émotionnellement chargés.
En effet, pour Daagbé, il s'agissait de M.Paulin, artiste peintre, exposant souvent en Europe et fondateur du F.O.R.A.C à Porto-Novo, qui avait auparavant l'habitude de s'y rendre pour voir un ami sculpteur. Depuis le décès précoce de ce dernier, il n'y était plus retourné. Les leçons de Tidjani sur les plantes le passionnèrent et lui firent prendre conscience des savoirs conservés dans ce village. En repartant, il se promit d'y retourner régulièrement.
A Takon, pour M.Olibe ce fut la rencontre avec des *Iyaworisha** de son village natal, qui sera, pour lui, le fait le plus marquant. De père protestant, il reste tout de même très attaché, comme la plupart des Béninois, à la culture vodou et plus particulièrement à la divination par le Fâ. Il était très mal à l'aise lors de l'entretien avec les sculpteurs et choqué lorsque je prononçais, de façon si détachée, le nom de *Iyalashé** (grande prêtresse).
Ces deux personnes peuvent représenter une nouvelle génération de Béninois habitant en ville en dehors du groupe social du village d'origine ou ayant voyagé et ayant reçu l'influence de la culture occidentale. Nous avons pu voir comment le retour dans des lieux culturellement chargés touche des zones émotionnelles profondes et sensibles. Et si c'était cela l'identité?

Celle ci, du fait des processus d'urbanisation des pays africains et de la mondialisation, a tendance à devenir floue et à jouer un rôle moindre dans la construction des racines socioculturelles d'un individu.

Aujourd'hui, les professionnels des musées occidentaux conservent de nombreux objets d'autres cultures afin d"étudier des collections d'anthropologie culturelle

les plus riches possible (et ainsi observer les liens qui unissent l'humanité par le biais de ses créations). Plus de 80% du patrimoine mobilier africain se trouve dans des collections européennes. Les demandes de restitution provenant des pays sources tendent à devenir de plus en plus nombreuses. Si l'un des objectifs vers lesquels se tournent les musées européens, est de mettre ces cultures à disposition du public. Qu'en est-il des populations des pays sources? Ne peuvent-elles pas être, elles aussi, public de leur patrimoine?
En Afrique, l'identité est une question très sensible, la colonisation ayant fortement bousculé les systèmes socioculturels. Les anciens, détenteurs des traditions orales, transmettent difficilement leur savoir que ce soit dû aux déportations vers le continent américain ou au processus d'urbanisation (les jeunes s'éloignant des familles). La perte de savoir est très importante sur ce continent, ainsi, le patrimoine y prend une dimension d'autant plus précieuse. De plus, en réaction à la dévalorisation de la culture africaine par la médiatisation des guerres, famines ou corruptions et à la main-mise économique des occidentaux sur leur continent, plusieurs intellectuels se sont regroupés pour créer le panafricanisme, mouvement cherchant à revaloriser tout d'abord historiquement (théories sur l'histoire des sociétés ainsi qu'en histoire de l'art) le passé des populations et à défendre leur identité culturelle dans une attitude positiviste. Les demandes de restitution se font dans cet esprit, dans le but de recréer une identité africaine s'affirmant non plus comme victime mais comme force.
Mais aujourd'hui, les ressources financières et l'intérêt des gouvernements africains sur leur patrimoine sont insuffisants et la conservation de ces biens culturels est difficile. De ces problèmes découlent les réticences de la part des institutions occidentales qui proposent des solutions alternatives comme, par exemple, des restitutions virtuelles, des mises à dispositions par le biais de documents audio-visuels.
Devant cette situation, des organisations internationales se sont plutôt tournées vers la formation des professionnels africains à la promotion et à la conservation de leur patrimoine de façon à ce qu'ils puissent sauvegarder, en premier lieu, les biens encore sur leur territoire (ceux-ci sont encore aujourd'hui pillés pour le marché occidental) et peut-être pouvoir recevoir ensuite des restitutions. Nous pouvons citer, parmi ces organisations internationales travaillant pour la sauvegarde du patrimoine africain, le WAMP West African Museum Programme, les ateliers régionaux AFRICOM en collaboration avec l'UNESCO ou encore le MEPOA (Projet d'éducation par les musées en Afrique).
Lors de mon séjour au Bénin, j'ai été accueillie à l'École du Patrimoine de Porto-Novo, institution autonome lancée au départ par l'ICCROM. J'ai pu ainsi rencontrer des personnes engagées dans la défense de la culture de leurs pays. Leurs principaux projets s'orientent vers la formation des professionnels du patrimoine, la réhabilitation du patrimoine immobilier (Maison Migan), naturel (le Jardin des Plantes et de la Nature) et des musées, l'éducation et la sensibilisation des enfants à leur culture. Une des missions de l'E.P.A est: «*de faire jouer aux établissements culturels africains (musées, bibliothèques, etc.) leur rôle d'agent de développement et d'épanouissement individuel et collectif.*».
Il s'agit de mettre en avant le potentiel éducatif, culturel et économique du patrimoine africain par le biais notamment de séminaires ou d'échanges avec d'autres institutions.
Mais comment décider une restitution?

Ces objets, lorsqu'ils sont conservés en Europe, sont aujourd'hui

patrimoine revendiqué par certains pays du continent africain. Krzysztof Pomian, dans son article publié dans la revue Museum international, cite un exemple de demande d'acquisition concernant une œuvre britannique. Il s'agit du musée Paul Getty qui souhaite entrer en possession d'une sculpture de Canova, *Les Trois Grâces*, pour la somme de 7,6 millions de livres sterling. Mais pour que la Grande-Bretagne puisse délivrer l'autorisation d'exportation, un expert a été nommé pour répondre à trois questions:
« *L'œuvre est-elle associée de si près à l'histoire de la Grande Bretagne et à la vie nationale que son absence serait considérée comme un malheur? L'œuvre est-elle d'une importance esthétique exceptionnelle? L'objet est-il d'une signification exceptionnelle pour l'étude de l'art, de l'histoire ou d'autres recherches scientifiques?* »
Mais comment répondre à ces questions lorsque les collectes ont été réalisées sans écrits à propos des lieux d'origine, des propriétaires ou des auteurs? (le cas de l'objet de F.Bouillon peut donc rester ambigu).
Les intellectuels africains souhaitant le retour des objets dans leur pays, se trouvent aujourd'hui confrontés aux musées européens qui se veulent terrain d'étude et de contemplation universels, dans la lignée des grandes expositions universelles du début du siècle.
Le même auteur écrit plus loin: « *Chaque pays doit revendiquer et défendre ses droits, et chaque cas devrait être considéré individuellement. Le processus sera très long et mettra à l'épreuve la patience et la bonne volonté des parties à la négociation. Il ne parviendra à son terme que si les parties sont prêtes à des compromis; que si elles reconnaissent qu'une partie seulement de ces antiquités ont pour leur nation une valeur vraiment incalculable, tandis que d'autres n'ont pas tant d'importance; que si elles cessent de considérer la restitution des biens culturels pillés comme une tache à leur honneur ou un signe de faiblesse.* »

Abeweyega Tony Adedze, Collection et définition du patrimoine culturel au Togo. Dans *Quels musées pour l'Afrique?* Patrimoine en devenir. Bénin, Ghana, Togo. 18-23 Novembre. 1991.ICOM.

L'ICOM, en novembre 1991 a organisé une conférence intitulée *Quels musées pour l'Afrique*? L'un des participants à cette conférence orienta plutôt la problématique des musées en Afrique sur la sélection des collections en proposant un modèle de musée ethnique où les collecteurs seraient les membres des groupes ethniques eux-mêmes.
Certaines personnes vont alors poser la question, la conservation des objets cultuels est-elle une réelle volonté au sein des communautés? N'est-elle pas une notion spécifique à l'Occident?
Des témoignages sont rapportés pour expliquer l'abandon d'objet de culte quand ils sont considérés comme n'ayant plus d'efficacité rituelle, ou quand ils ont été endommagés. Jacques Kerchache cite le père Noël Baudin (1889): «*Dans les premières années de mon séjour à la côte des Esclaves, notre voisin, le grand féticheur, étant mort, on avait sorti hors de sa case tous ses fétiches (...) je demandais aux Noirs pourquoi ils traitaient ainsi leurs dieux, ils m'affirmèrent que les dieux n'y étaient plus, alors toutes les statues et autres symboles des dieux, désormais inutiles, avaient été jetés hors de la case.* »

KERCHACHE, J., PAUDRAT, J-l., STEPHAN, L.- *L'art africain*- Ed.Citadelles.

Qu'en est-il des arugba shango?
Lors de notre visite à Takon, les membres de la famille Odjo, m'ont présentés les objets de culte, que ce soit autels ou masques gèlèdè, comme des objets anciens bien conservés. L'un des principes révélés par ces sculpteurs pour conserver si longtemps un objet en bois sans qu'il ne présente de fissure, consiste à ne pas couper le bois que l'on va utiliser lors d'une nuit de pleine lune, pour éviter la montée des vers. Des plantes insecticides ou des fumigations sont aussi utilisées

pour protéger les bois sculptés des infestations. Ces précautions ajoutées à l'entretien nécessaire (les objets sont repeints régulièrement à l'acrylique) pour conserver l'entité spirituelle invoquée, impliquent une volonté de conservation du matériel. Mais l'objet n'est pas vénéré pour lui-même, il est entretenu pour attirer et satisfaire l'Orisha auquel il est destiné. Pour comprendre l'état constitutif de l'objet il faut donc, avoir à l'esprit qu'ici, l'idée de l'art éphémère n'est pas présente au moment de la création. Si l'objet est destiné tout de même à une durée de vie la plus longue possible, il sera ensuite remplacé, le sculpteur s'appuyant sur l'objet détérioré pour fabriquer le nouveau, en s'accordant certaines libertés créatrices.

De nombreuses sculptures dans les églises françaises étaient ou sont sujettes à ce même entretien, nous pouvons observer aujourd'hui des stratigraphies complexes sur des statues en bois polychrome.

Mais si la conservation des objets dans le système religieux consiste à repeindre les sculptures? Que devient l'intégrité de l'objet en dehors du culte et vu par des regards différents?

J.Kerchache rajoute: « *J'ai souvent vu des enfants jouer avec des sculptures très belles, chez les Fang du Sud-Cameroun ou se placer en riant un masque sur la tête. Ces objets, quels que soient leur authenticité, leur rôle passé, et leur qualité plastique, ne signifiaient plus rien pour la communauté.*»

Selon lui, la valeur religieuse est ici la plus importante et annule les valeurs historiques et esthétiques. Or Cesare Brandi, dans son ouvrage *Théorie de la restauration*, suggère la définition suivante:

« *la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures.* »

Une production humaine est ainsi reconnue comme élément patrimonial à restituer à travers son histoire et son esthétique. C.Brandi estime que l'instance esthétique « *sera de toute façon la première, car la singularité de l'oeuvre d'art par rapport aux produits de l'homme ne dépend pas de sa consistance matérielle, ni même de sa double historicité, mais de sa valeur artistique; une fois celle-ci perdue, il ne reste plus qu'une épave.* ».

Lorsque l'objet est encore en fonction, au sein d'un mouvement religieux, il peut être repeint, usé et jeté. Mais lorsqu'il prend le statut d'œuvre d'art la hiérarchie de ses différentes valeurs change. Dans les églises françaises, à part quelques oeuvres liées à des artistes réputés, de nombreuses sculptures ou peintures sont laissées à l'abandon pour des raisons de changement de culte ou d'état de détérioration trop prononcé. Les relations que nous avons eu avec nos objets de culte ne sont pas si différentes, à cela près que la notion de patrimoine matériel (création de musées) s'est développée très vite et plus tôt qu'en Afrique subsaharienne.

D'après les paragraphes précédents sur la sculpture yoruba, nous connaissons en partie le regard esthétique posé sur ces objets dans leur contexte d'origine. Cette dimension n'est, donc, pas inexistante, elle serait même, chronologiquement, une des premières caractéristiques recherchées pour l'objet lors de sa création, mais, ensuite, elle passe au second plan, voir est occultée lorsque celui ci entre en fonction dans un temple (les commentaires esthétiques à son sujet cessent).

Il pourrait s'agir, ici, plus d'une différence de pensée au niveau du concept de conservation du patrimoine matériel qu'au niveau de la considération esthétique de l'objet, entre une culture moins matérialiste qu'une autre. L'Afrique subsaharienne aurait, jusqu'à présent, porté plus d'attention à l'immatérialité, à l'intellect et à la mémoire des hommes, tandis que l'Europe aurait d'abord pensé à collecter et conserver pour ensuite dans un processus inverse, les étudier

pour parvenir à leur dimension immatérielle.

Lors de l'intervention sur ce type d'objet, il faut, donc, connaître sa construction, et les intentions esthétiques et fonctionnelles de sa fabrication (par exemple, la perte d'un plateau supérieur sur un arugba shango, pourrait entraîner des lectures de l'œuvre erronées), si possible son histoire matérielle. L'étude du contexte originel de l'objet nous a permis de comprendre que celui-ci n'est pas dissociable de l'univers religieux immatériel l'entourant. La restauration doit aborder la question de la présentation au sein d'une exposition. En effet, l'immatériel en question ne peut être restitué dans la sphère muséale que par une muséographie et la présentation de documents audio-visuels.

Puis, comme nous pouvons le comprendre à travers les citations de J.Kerchache, il est nécessaire de prendre en considération le regard que l'on pose ou que l'on souhaite poser sur l'objet lorsqu'il se situe hors de son contexte d'origine. De la même façon que C.Brandi explique les changements de goûts dans l'histoire, les regards dépendent des valeurs établies par le contexte culturel duquel le spectateur ou le collectionneur est issu.
Ainsi, grâce à ces différents paramètres, nous pourrons proposer une ou des lectures de l'œuvre appropriées.

Il s'agit d'une production artistique répondant à des critères esthétiques et à une certaine créativité de la part de l'artiste mais aussi d'un objet de culte lié à un temple, à d'autres objets liturgiques (*Oshé* et *edun ara* par exemple), à une entité spirituelle et à des rituels.

Nous avons donc au départ une création plastique réalisée de manière à durer dans le temps.

Et que devient la part de sacré dans les musées et les collections privées?
Le plus souvent, le sacré disparaît avec la patrimonialisation. Dans la première partie, nous avons pu constater que les objets de culte yoruba, s'ils n'étaient plus entretenus, ne contenaient ou n'attiraient plus l'entité spirituelle à laquelle ils avaient été dédiés. Lors de notre visite au temple Attikékéré de Porto-Novo, en réponse aux photographies que je tendais de mes objets d'étude, la prêtresse m'invita à voir les «vrais» dans le temple. Donc, nous pourrions déduire que de la même façon que des masques qui ne dansent pas, les arugba Shango sont destitués de leur sacralité lorsqu'ils ne sont plus en situation de culte. Mais en écho aux réflexions d'Hélène Delaunay dans son mémoire *Etude d'un masque de Malakula*, ces objets amènent tout de même les initiés au culte à respecter les tabous ou les rites qui les concernent, le contexte d'un musée n'étant finalement, pour la plupart d'entre eux, pas familier. Cette question sera plus délicate pour des musées situés sur le continent africain. Aujourd'hui, en France, les objets ont un simple statut de témoins. Ils nous permettent de prendre connaissance ou d'explorer des croyances qui nous fascinent (cela peut s'illustrer par l'affluence de spectateurs à une conférence sur le chamanisme au quai Branly). Cette part de sacré doit être expliquée par une muséographie appropriée.

DELAUNAY, H.- Etude d'un masque de Malakula, Archipel du Vanuatu- Volume I, Sous la direction de M.GIOCANTI Hervé. Année 2000/2001. Ecole d'Art d'Avignon, département conservation restauration d'oeuvres d'art.

Les valeurs que l'on peut leur attribuer dans le contexte d'origine n'appartiennent pas à la culture au sein de laquelle ils sont actuellement conservés. Leurs formes suscitent d'autres interprétations et observations.

Comment satisfaire les buts d'un collectionneur ou d'un musée tout en préservant l'intégrité d'un objet?

« La manière de restaurer a toujours été et reste l'expression concrète de la relation qu'une société donnée, à une époque donnée, entretient avec le passé. Actuellement cette relation est exprimée en fonction d'un contexte culturel occidental. Or l'objet ethnographique «exotique» appartient à un contexte différent. Il faut donc, comprendre ces objets tels qu'ils se présentent sortis de leur contexte initial, tout en tenant compte de leur histoire et de leurs usages dans leur culture d'origine. La conservation-restauration doit intégrer cette notion de rupture.»

Les spécificités de la conservation–restauration des collections ethnographiques de Bénédicte Rolland-Villemot extrait de la lettre de l'OCIM n°56, 1998

Cette question doit être prise en compte par le conservateur-restaurateur avant le traitement de l'objet. Si celui-ci prend le temps d'étudier l'objet ainsi que son contexte de conservation, il parviendra à proposer des traitements qui respecteront le mieux possible tous ces paramètres.
Il est évident que nous ne pouvons pas définir parfaitement ce qui est bon ou non pour les objets, nous nous sommes rendu compte que ces concepts-là sont fluctuants selon les époques. C'est pour cela qu'en premier lieu, une intervention de conservation-restauration doit être dans la mesure du possible réversible. Mais il est nécessaire aussi que le professionnel ait acquis une connaissance plus étendue de l'univers culturel sur lequel il intervient lorsqu'un objet lui a été confié.

Nous avons besoin de définir le statut de ces objets aujourd'hui et ce qu'ils peuvent raconter durant cette "seconde vie".

2) Synthèse et définition d'un objectif de traitement:

Collection F.Bouillon

Dans le cadre de la collection de F.Bouillon, il s'agit d'objets qui ont été réparés au niveau des cassures et repeint sur certaines zones de façon illusionniste. D'autres objets de sa collection montrent des reconstitutions de formes à l'aide de pâte à bois. Nous avons pu voir qu'il s'agit là d'interventions directement liées à sa démarche artistique qui s'appuie sur l'exploration des formes et des signes qu'elles évoquent. L'objet est surtout ici composition formelle et source d'inspiration. Actuellement, ses intérêts sont tournés vers les marionnettes bozo du Mali qui présentent de la même façon que la sculpture yoruba des surfaces polychromes. Donc nous pouvons conclure que l'intérêt ici sont les formes présentes (jeu de verticalité, de raccourcis.) sur les objets et les couleurs.
L'importance de la dynamique des formes de l'objet a aussi été dégagée lors des observations précédentes, ainsi que les traces d'outils en relation avec la théorie du Me le, du combat de l'artiste sur la matière.
Lors de ma visite à Takon, l'un des membres de la famille Ojo (le sculpteur), m'interrogea sur le respect avec lequel l'objet était considéré en France, s'étonnant que celui-ci n'ait pas été repeint.
Au sein d'une collection d'artiste, nous nous approchons finalement des buts visés par les sculpteurs yoruba eux-mêmes, s'exprimant eux aussi à travers un langage plastique. Certaines valeurs varient, F.Bouillon est attiré par les traces visibles de l'action plutôt instinctive de l'homme sur la matière alors, que comme nous avons pu le voir avec les recherches de Frank Willet, les sculpteurs yoruba visent plus une maîtrise parfaite de la taille suivant différents critères qui amèneront à un objet considéré comme "réussi".
Ensuite, la plupart des objets de F.Bouillon n'ont pas une grande valeur marchande car ils ne possèdent pas de pedigree et ne sont pas sélectionnés en fonction de valeurs d'authenticité et d'usage par rapport au culte auquel ils se réfèrent. Il achète plus ses objets avec passion qu'avec soin suivant l'idée de

P.Picasso «*on n'a pas besoin d'un chef d'œuvre pour se faire une idée*». L'objet étudié pourrait être un objet réalisé pour le marché européen. Lors de son étude matérielle dans le paragraphe concernant son constat d'état nous avons aussi avancé l'hypothèse d'une production d'apprenti sculpteur et le fait qu'il n'ait reçu qu'une couche de peinture ne permet pas de lui attribuer un rôle de long terme au sein d'un temple. Mais la valeur historique que l'objet peut représenter pour son pays d'origine est difficile à évaluer de notre point de vue et à ce stde de recherche.

Musée africain S.M.A

Dans le cadre du Musée Africain, nous pouvons entrevoir aussi l'esprit de la collecte de ces objets. Il s'agit donc d'un objet historique, témoin de l'histoire d'une des personnalités des Missions Africaines et s'il est confirmé qu'il a déjà servi au culte ou qu'il fait partie d'un développement de l'histoire artistique et culturelle du village de Takon, il devient, en revanche, important pour le patrimoine yoruba.

Ces deux contextes nous conduisent à des approches de conservation restauration différentes.

Pour l'objet du musée africain, le père Aupiais l'a choisi pour ces qualités plastiques, mais grâce à son potentiel informatif, il est aussi un support précieux de recherche sur les matériaux et techniques de l'artisanat yoruba, ainsi que sur l'iconographie de la localité de Takon. De plus, nous partons du principe que les altérations de la couche picturale et ses réparations illustrent son parcours historique. En effet, les lacunes peuvent illustrer, en quelque sorte, l'idée soutenue par les missionnaires, de la vision d'une religion païenne reniée, dépassée et remplacée par la foi catholique et de l'arrêt de sa fonction cultuelle (l'objet n'étant plus entretenu). Remarquons que les masques yoruba, plus récents, peints à l'acrylique ne sont pas présentés en exposition. Nous décidons ainsi de placer en première position l'instance historique de l'objet, l'intervention proposée sera donc minimaliste.
Les lacunes de couches picturales ne seront pas réintégrées, car:

a. pour certaines nous manquons d'informations.
b. il est intéressant de pouvoir laisser visibles les différentes polychromies (témoignages de son usage cultuel), des retouches pourraient occulter certaines informations qui n'ont pas encore été lues et interprétées.
c. Celles-ci peuvent illustrer l'arrêt du culte et la confrontation entre deux idéologies religieuses.

Il est, pour l'instant, conservé dans des locaux qui ne permettent pas une politique de conservation préventive correcte (par exemple, le climat ne peut être stabilisé) qui serait une solution cohérente avec la tendance minimaliste adoptée pour ce cas (préserver au mieux la matière, sans y introduire d'éléments étrangers).
L'intervention doit concilier ces différents aspects, il est donc décidé d'entreprendre un léger dépoussiérage des poussières sèches qui se sont accumulées lors de son stockage dans les réserves puis un refixage ponctuel des

zones altérées considérées comme très fragiles et de celles situées sur les zones de préhension possibles de l'objet pour permettre sa manipulation à moindre risque. Le fixage ne sera que ponctuel et une documentation rigoureuse aura été réalisée auparavant regroupant des photographies, des analyses scientifiques et des schémas de localisation d'intervention, ce qui permet, malgré une intervention de conservation curative (qui aurait pu être évité par des actions en conservation préventive) de protéger le potentiel informatif de l'objet. Si l'on n'écarte pas la possibilité d'un retour éventuel de l'objet dans son pays d'origine, le fait d'intervenir le moins possible, laisse place aussi à une politique de conservation-restauration béninoise si, d'ici là, une déontologie spécifique à ce pays est mise en place.
La restauration du sens de l'objet doit surtout se faire par une muséographie qui choisira de présenter le culte de la divinité de la foudre chez les yoruba mais aussi sur la démarche du père Aupiais auprès du public français. Il ne doit pas être présenté comme un siège mais comme un autel, une interface entre le monde invisible et le monde des vivants avec si possible des photographies ou des dessins le représentant en situation de culte avec les récipients contenant les pierres de foudre *edun ara** ou les bâtons de cérémonie, *ose**. La mise en valeur grâce à un éclairage approprié de ses différentes polychromies peut être une façon de montrer l'entretien nécessaire de cet objet pour satisfaire la divinité ainsi que les libertés créatives possibles ou non au niveau des symboles peints. Cette fonction spirituelle de l'objet est importante et a tout à fait sa place dans un musée dirigé par une institution religieuse. Si une étude plus poussée est faite par un chercheur en ethnographie, la présentation de l'univers artistique de la localité de Takon pourrait être aussi réalisée et, pourquoi pas, confiée à l'École du Patrimoine Africain par le biais d'une collaboration entre les deux établissements.

Collection F.Bouillon

Pour l'objet de F.Bouillon, aucune intervention n'est demandée. Dans le cas d'une demande, il serait important d'insister sur la nécessité d'utiliser des matériaux réversibles dans le temps et différentiables de l'original.
Dans son ouvrage *l'Empire des masques,* Rolande Bonnain, relève quelques discours tenus par des personnes qu'elle a pu rencontrer durant ses recherches, dont celui-ci:

«J'ai connu un gars, un Allemand, il est mort, c'était un restaurateur qui faisait les patines Fang (les fameuses patines suintantes dues en parties aux onctions d'huile de palme), il est mort sans laisser ses secrets. Quel dommage!»

Nous pouvons, alors, percevoir combien les critères de valeur peuvent être différents selon les contextes et jusqu'où une restauration peut négliger la part historique de l'objet (celle-ci regroupant son authenticité et son histoire matérielle).
Le conservateur-restaurateur doit aussi respecter la déontologie de sa profession en évitant de réaliser des faux et en s'informant sur les objets volés pouvant être retrouvés sur le marché.
Nous avons pu l'observer dans le constat d'état, les restaurations sont difficilement dissociables de la peinture originale. Nous devons intervenir ici, dans le but de respecter l'univers artistique de l'artiste, l'intégrité de l'objet et les principes de la profession conservateur restaurateur. L'image finale doit pouvoir satisfaire le collectionneur du point de vue des formes et des couleurs et permettre aussi une lecture des altérations.
Dans le cas d'une collection privée une discussion avec le propriétaire devra être conduite à propos de la dissimulation ou non des traces d'usage cultuel. Pour cela, une recherche documentaire sur l'objet doit alors, être entreprise.

Nous pourrions dire que les deux univers exposés entrent dans la dichotomie entre approche fonctionnaliste, pour ce qui de la question de la spiritualité, et approche formaliste, pour l'action de l'homme sur la matière. Mais les deux sont perméables l'une à l'autre.

3) Propositions de traitements et de présentation:

a) Approche de l'état de conservation des objets:

Quelles altérations devons nous conserver? Lesquelles sont considérées comme parties de l'intégrité de l'objet?

Nous avons pu dégager trois périodes d'altération sur ces objets qui pourraient être chronologiques:

1- Altérations d'usage,

2- Altérations de transport (du pays d'origine au lieu de conservation, risques du transport et changement de climat).

3- Altérations lors de l'histoire matérielle de l'objet (au niveau de sa conservation).

- ***Usures cérémonielles***

Dans les altérations d'usage, il faut aussi appuyer l'idée qu'il s'agit d'objets utilitaires (la religion *des orishas* étant souvent une réponse aux problèmes de la vie quotidienne, elle peut prendre un rôle plus fonctionnel que spirituel) et non pas d'objet de contemplation. Ce statut entraîne déjà un comportement de l'homme différent avec l'objet, il est plus facilement touché, manipulé et est amené à recevoir des offrandes ou des sacrifices.

- ***Lacunes de la structure bois***

Certains objets nous arrivent lacunaires. Avant toute décision de restauration, il est nécessaire de comprendre pourquoi. Certaines personnes pourraient vouloir restaurer les lignes et les couleurs de façon à retrouver l'intention créatrice de l'artiste. Malgré leur volonté d'accorder le même intérêt aux divers témoignages artistiques issus de civilisations différentes, dans une perspective universaliste, les conservateurs n'entreprennent généralement que des interventions de conservation minimalistes sur les objets ethnographiques, alors qu'ils engagent par exemple plus facilement de complexes restaurations sur les tableaux de chevalet des musées des beaux arts. Pourquoi? Sans doute parce qu'ils se trouvent dans l'obligation de préserver le potentiel informatif d'objets dont la culture leur est mal connue.

Pour quelles raisons un objet d'usage rituel ou cérémoniel se retrouve-t-il un jour sur le marché européen ? Dans certains cas, le renoncement à la religion des Orishas peut mener ces objets dans les musées africains ou sur le marché européen. Dans d'autres cas, il peut s'agir de l'abandon d'objets trop détériorés pour honorer dignement la divinité. Mais certaines collectes anciennes ont pu s'apparenter aussi à des vols réalisés ou commandités par des scientifiques (cf. la collecte Dakar Djibouti racontée par Michel Leiris).

Quand les objets ne sont plus considérés comme rituellement actifs ou efficaces par les adeptes, il peuvent être désactivés ou désacralisés, puis détruits ou vendus. Ce processus fait partie intégrante de l'histoire de l'objet, nous pouvons la situer en rapport avec l'instance historique dont parle C.Brandi. Dans le cas d'abandon lorsque l'objet est détérioré (infestations de termites, fractures lorsque l'objet est manipulé dans des danses ou des rituels), les lacunes de la

matière deviennent, alors, des marques qui témoignent des raisons de l'abandon. Lorsque ces objets se retrouvent en Europe, le regard posé sur eux est différent. Pour le collectionneur, l'altération de l'objet peut témoigner de l'ancienneté et donc de l'authenticité et de la valeur marchande de l'objet. Le restaurateur s'il suit la théorie de C.Brandi, devrait placer l'instance esthétique de l'objet devant l'instance historique. Mais, si l'objet peut être considéré à la fois comme une œuvre d'art et comme un objet ethnographique, son esthétique peut être préservée tout en laissant une lecture possible au public des zones originales et des zones restaurées. En effet, différents traitements de restauration peuvent être proposés. Nous savons que le client étant commanditaire, lle restaurateur doit pouvoir répondre à ces demandes avec des solutions non nuisibles pour l'objet.

Si la partie manquante est très importante des lacunes peuvent être, par exemple, conservées et retouchées de façon à jouer sur les couleurs pour ne pas arrêter le regard du spectateur sur la partie manquante, plus claire. Si un vide est laissé, un faux fond en papier, carton ou à l'aide du soclage pourrrait être des solutions pour terminer des formes sans intervenir directement sur l'objet. L'exposition de l'objet peut être accompagnée d'un dessin le reconstituant.

Si le volume est par contre interrompu sur une partie moins grande ou de façon ponctuelle et que la forme est difficilement lisible; dans le cas d'une collection comme celle de F.Bouillon nous pourrions proposer la reconstitution du volume en jouant sur la manière de retoucher la couleur pour laisser la zone restaurée visible. Cette visibilité peut être de différents degrés. Il peut s'agir de retouche dite archéologique, laissant la zone dans un ton neutre (par rapport au reste de la polychromie) uni, ou de retouches visibles qui sont développées dans la partie sur les lacunes de couleur.

- ***La question de la poussière***

La poussière peut être composée de particules grasses (combustion des matières organiques) et de particules sèches dont les dimensions sont comprises entre 0,1 et 15 microns. Les particules présentes dans l'atmosphère peuvent être : des poussières d'argiles (altération des roches et des sols), de ciment, de charbon et de carbone, des cendres volantes, les fumées, des poussières métalliques. Elles peuvent être aussi vivantes comme les bactéries, les pollens, les levures et les spores. Les spores sont des formes de champignons susceptibles de résister à des variations extrêmes de température et d'humidité relative et présentent le danger de se développer dès que les conditions redeviennent favorables.

Ces particules peuvent fixer l'eau contenue dans l'atmosphère. L'entretien des salles est donc très important.

Lors de conseils en conservation préventive celle ci fait partie des facteurs de dégradation des objets et est donc à proscrire. Or comme le fait remarquer S.Price, la poussière est presque devenu un signe distincitif, de reconnaissance des objets d'art africain.

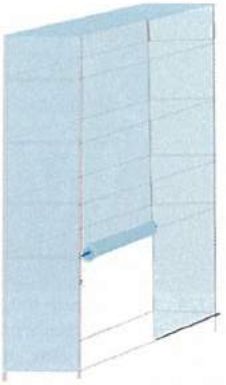


Fig. 126 Schéma d'une protection contre la poussière, Etagère des réserves.

L'environnement climatique et naturel entraîne aussi des différences d'altérations qu'il faut savoir reconnaître et ne pas juger simplement comme nuisance esthétique, mais, parfois, plutôt comme partie intégrante de l'objet. Il peut s'agir, tout d'abord, des poussières qui sont d'origine plutôt minérales lorsque le sol d'un temple est en terre battue ou de poussières grasses lorsqu'il y a eu offrande d'huile de palme par exemple. Des restes de matières végétales accrochées lors de l'utilisation de l'objet peuvent être une source d'informations quant à leur origine géographique, de fabrication ou d'utilisation.

Pour le futur de l'objet il serait tout de même nécessaire de le protéger de la

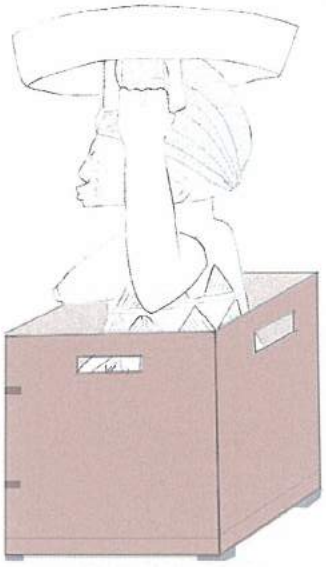


Fig.129 Schéma d'une caisse de manutention

En ce qui concerne les arugba shango nous avons pu observer qu'un liant est présent pour chaque couche colorée. Mais il est difficile de déterminer le degré de matité que l'objet pouvait présenter à l'origine. Il faut donc que le traitement n'apporte pas ou très peu de changement optique. La dégradation du liant a engendré des phénomène de pulvérulence sur certaines zones, les pigments ne sont donc, plus liés par une matière flmogène.

- **Les énergies de surface**

Selon les recherches de A.Catrin pour son mémoire de fin d'étude (Avignon 2006), il faut savoir qu'un pigment adhère seul à la surface des objets sans apport de matière adhésive. Ce phénomène peut s'expliquer par l'effet résultant des énergies de surface. Plus un élément se trouve en surface, plus il possède des électrons libres cherchant à créer des liaisons. Ces particules non employées libèrent des énergies dites de "surface". Les différents degrés d'énergie correspondent aux propriétés du matériau et à sa surface spécifique non employée. Ainsi, selon la forme des particules (par exemple un pigment peut être sphéroïdal, cubique, lamellaire ou aciculaire, la dernière possède des surface plus grande et crée donc plus facilement des liaisons), son contact plus ou moins important avec le bois aura créé une liaison de force équivalente.
Grâce à ces intéraction entre les matériaux un fixage peut être de type minimaliste et le rapport accompagné de préconisation en conservation préventive. Car , en effet, si les énergies de surface jouent leur rôle dans l'adhésion des particules au support, elles sont facilement détruites par toutes altérations mécaniques (abrasion, frottement...) engendrée par des manipulations. Nous conseillerons donc de stocker l'objet sur un plateau qui permettra de la déplacer en le touchant le moins possible. Les bords de cette plateforme de manutention devront être assez hauts de façon à ne pas faire basculer l'objet et il serait pratique que l'un d'entre eux soit amovible pour pouvoir ouvrir la boîte et comtempler l'objet dans toute sa hauteur sans avoir à le sortir. Une mousse de polyéthylène (matériau stable) recouverte un tissu de coton neutre sera placée au fond de cette caisse de manutention (attention cette proposition concerne les déplacements au sein du musée).

- ***Le fixage des couleurs.***

- Où l'objet va-t-il être conservé/situé?

- Est-il exposé avec de la couche peinte en position verticale?

- Est-il possible de contrôler les conditions climatiques?

- Fait-il partie d'une collection d'étude et pourrait être soumise à des analyses scientifiques dans le futur?

- Est-elle frequement manipulée par des étudiants ou des collectionneurs privés?

- Est-il possible de stocker cet objet horizontalement de façon à ce que la gravité ne s'ajoute pas au problème?

Dans leur étude, E.Hansen et T.Eileen propose une série de questions pour déterminer si l'objet nécessite un fixage de sa polychromie. Dans le cas de l'objet du musée africain, sa structure bois propose des surfaces verticales comme des surfaces obliques ou horizontales, donc la question de la gravité ne peut pas être solutionnée par un stockage adéquat. Il sera stocké dans un lieu d'étude, où il sera manipulé par des collectionneurs, amateurs et des étudiants et sera soumis à des variations climatiques.
Nous décidons, donc, de fixer les zones de préhension de l'objet et les zones jugées très fragiles.

D'après ces différentes réflexions, nous savons que l'objet doit conserver sa matité et que nous devons éviter un surplus d'adhésif au sein de la matière. Les

causes d'assombrissement sont : le comblement des espaces vides, la réduction de la diffusion et de la réfraction de la lumière. Il faut donc apporter le minimum d'adhésif possible et connaitre son indice de réfraction. Ce dernier critère sera pris en compte mais notons que nous ne connaissons pas exactement la constitution des couches peintes, seuls des tests pourront déterminer s'il y a changement d'aspect ou non. L'homogénéité de la diffusion de l'adhésif peut également apporter des auréoles et des brillances. La compatibilité avec les autres matériaux doit être maintenue sur le long terme.

Pour cela différentes mises en œuvres et produits ont été testés par les restaurateurs d'objets ethnographiques et de peintures. Nous pouvons étudier notamment les applications d'adhésif par des système de microdoseur dans le cas de manque d'adhésion entre deux couches ou des nébulisateurs pour les problèmes de pulvérulence.
Les principaux paramètres d'une consolidation sont:

1 stabilité
La réversibilité de l'intervention étant relative, le consolidant doit pouvoir minimiser les risques d'échec de refixage. Son vieillissement ne doit pas entraîner des changement d'aspect de surface.

2 adaptabilité
Le consolidant ne doit pas entraver les réactions aux variations climatiques.
Le consolidant et sa mise en oeuvre ne doivent pas générer de changement de ton ou de brillance sur la polychromie de l'objet.

3 compatibilité
Le consolidant et sa mise oeuvre (outils ou solvants) ne doivent pas être nuisibles aux matériaux constitutifs:
- la non solubilisation de ceux-ci : du liant (l'albumine est peu soluble dans l'eau et dans les aromatiques mais craint les alcools) , des tanins du bois qui risquent de créer des taches à la surface de la peinture (cela est aussi en rapport avec le degré de pénétration de l'adhésif)
- ne doit pas réagir avec les pigments ou l'acidité du bois.
- ne doit pas trop faire gonfler le bois.

4 toxicité
La mise en oeuvre doit être la moins toxique possible pour le conservateur-restaurateur.

5 réversibilité
Ce paramètre est relatif lorsqu'il s'agit d'imprégnation.
Le retrait d'un adhésif introduit au sein d'une couche picturale fragile serait nuisible à l'objet. Mais le consolidant doit rester stable dans le temps au niveau de sa solubilisation pour ne pas créer de film barrière à d'éventuelle refixages postérieurs.

- **Étude des matières constitutives de l'objet du musée africain en vue d'un refixage.**

Pour les liants nous savons donc, qu'il s'agit en partie de blanc d'oeuf (à 25°C indice de réfraction:1.356, pH:7.4) et de lipides. Cette composition hétéroclite nous permet difficilement de nous baser sur les indices de réfraction des matériaux constitutifs.

La sculpture est entièrement recouverte d'une préparation composée de kaolin, cette argile présente des caractéristiques particulières:
Son indice de réfraction est d'environ $\eta = 1,559$ (Elle est donc transparente dans les liants réfringent comme l'huile.) Elle est insoluble dans l'eau, mais est assez hydrophile; de ce fait une quantité de kaolin trop importante peut augmenter la sensibilité du film à l'eau. Il est insoluble dans des solvants organiques et non affecté par les bases et les acides inorganiques dilués à froid. Le pH d'une dispersion aqueuse à 10% est inférieure à 7. Il manifeste un pouvoir absorbant vis-à-vis de certains colorants, également vis-à-vis de certains siccatifs.
Ces caractéristiques font que la couche picturale est très sensible aux variations hygrométriques. Si l'humidité relative est trop basse, la couche de kaolin va rapidement devenir friable.
Les variations climatiques ont des effets négatifs plus importants en ce qui concerne la couche picturale que le bois lui-même, celle-ci de par son état constitutif, est assez réactive à l'humidité. Si la vapeur d'eau contenue dans l'air se fixe sur les particules d'argile, elle sert de liant à la couche picturale lui créant des affinités avec le support bois. Autant pour ce dernier que pour la couche picturale, le maintien d'un certain degré d'humidité relative est nécessaire (de 50 à 65%).

L'outremer présente une bonne tenue à la lumière, un indice de réfraction de 1,51. Il est insoluble dans l'eau et les solvants organiques. Il est aussi décomposé par des acides et peut blanchir dans l'huile.

Les ocres sont résistantes à la lumière. Les particules de l'ocre jaune sont plutôt aciculaires. L'indice de refraction varie selon les ocres.
D'après les étude de C.Dignard et de Stefan Micahlsky les pigments qui sont les plus sensibles à un assombrissement lors de refixage sont les ocres, l'outremer réagit peu.

Les particules du noir de fumée sont aciculaires. Il présente une bonne tenue à la lumière et à la chaleur.

- **Consolidants et mise en oeuvre**

Tableau récapitulatif de différent adhésifs sélectionnés pour leur bonne stabilité:

Produit	Pouvoir collant	Matité brillance	Compati-bilité	Souplesse	Viscosité	Jaunisse-ment Aspect/ apparence (vieillisse-ment)	Réversibilité Réseau tridimensionnel/solubi-lité long terme	TG (empoussièrement)	Solubilité court terme	Sensibilité aux microorga-nismes Variations de climat.
Résine acrylique : Ethylmethacrylate/methylmethacrylateco-polymère. **Paraloïd B72® (C.T.S)**		Assez brillant	Peu de réactivité aux pigments sensibles	Assez souple	La viscosité des solutions de p.B72 est plus faible avec le toluène qu'avec le para-xylène. Pour des solutions de Paraloïd® dans ces solvants, l'évaporation du para-xylène est plus rapide que celle du toluène. Pour être plus visqueux il peut être mélangé à de la méthylcellulose	Ne jaunit pas de façon perceptible en vieillissant.	Feller le dit très stable chimiquement. Tend plus à la rupture des chaînes qu'à la réticulation. Le recul depuis les premiers emplois de cet adhésif nous permettent de confirmer sa réversibilité.		Degré/solubilité :80 Hydrocarbures hydrogénés, 1-butanol, hydrocarbure chlorés, cellosolve, toluène, xylène, acétone, méthyléthylcétone, diméthylformamide, diéthylbenzène (rétention plus longue, évite la formation de peau en surface) Pour des solutions de p.B72 dans ces solvants, l'évaporation du para-xylène est plus rapide que celle du toluène.	Non Sensible à l'humi-dité.
Acétate de Polyvinyle. Ex: Jade 403® Mowilith DC20®	Plus important que l'acrylique		Les matériaux résiduels s'il n'est pas utilisé pur peuvent être nuisibles	Souple si le Dp est moyen.	+ le Dp diminue + l'acétate sera résistant aux dégradations photochimiques.	Ne jaunit pas s'il est utilisé pur. Jade 403® a été testé par l'ICC, donne de bon résultats pour le vieillissement. Mais témoignages de produits jaunis.	Tend plus à la rupture des chaînes qu'à la réticulation.	Plus le Degré de polymérisation diminue plus la tg diminue.	Alcool, toluène, acétone, cellosolve.	Sensible à l'humidité . Insensi-ble aux micro-organismes.
Méthylcellulose Methocel A ® (Dowv) Tylose MB ® (Hoerchst®) Culminal MC® + Dp (Aqualon®)	Leur pouvoir adhésif est dit faible. Dans l'étude E.Mercier (tests sur plaquettes de chêne, plâtre et mélange colle craie). La résistance de la solution de MC à 1% à la force de rupture est > aux valeurs obtenues avec le Jade 403® à 12% et la colle d'esturgeon à 3% .	Bon résultats optiques pour le refixage de couche picturale mate.	Solution à 1% à 20°C (Feller), pH entre 5.5 et 9.5.	Souple à basse concentration. Film élastique.	+ le degré de substitution est élevé + la solution sera visqueuse. Ex : E.Mercier : MC 2000 utilisée à 1% MC 400 à 4%	Décoloration négligeable (Feller)	Feller la dit très stable. D'ap. les vieillissements acc. de T.Geiger et F.Michel, les films se troublent, se rétractent et deviennent très cassants.		Eau froide (insoluble vers 56°C) ou mélange eau éthanol car faible degré de substitution. Plus le degré de substitution des éthers est élevé + ils sont solubles dans les solvants organiques.	oui

Produit	Pouvoir collant	Matité brillance	Compati-bilité	Souplesse	Viscosité	Jaunisse-ment Aspect/ apparence (vieillisse-ment)	Réversibilité Réseau tridimensionnel/solubi-lité long terme	TG (empoussièrement)	Solubilité court terme	Sensibilité aux microorga-nismes Variations de climat.
Méthylhydroxypropylcellulose (MHPC)							Feller : bonne stabilité voire supérieur à la méthylcellulose.			
Carboxy Méthylcellu-lose		Indice de réfraction du film sec : 1.515			La CMC est thixotrope.		Feller : Bon vieillissement, meilleure stabilité que la méthylcellulose. Mais des décolorations ont déjà été observées. L'acheter la plus pure possible nettoyée des sels aidant à sa fabrication.		Soluble dans l'eau froide ou chaude, insoluble dans les solvants organiques.	Résitante aux bactéries car contient du sodium
Colle esturgeon (C.T.S)	Supérieur à la colle de peau.	Le phénomène de dialyse des colles peut entraîner des ondes ou brillances		D'ap.T.Geiger et F.Michel , + souple que gélatine et Jun funori®. Égale à la méthyle cellulose. Elle est plus souple que le colle de peau et a moins de retrait au séchage	Bas poids moléculaire (<20 000) ne forme pas de gel.		D'ap.T.Geiger et F.Michel bon vieillissement. Assez stable chimiquement.		eau	oui
Colle de peau (C.T.S)		Le collagène peut présenter des phénomènes de dialyse qui empêche une diffusion homogène de l'adhésif dans le substrat à consolider..			Poids moléculaire de 10 000 à 40 000.				eau	oui
Gélatine (C.T.S)		Idem.			Poids moléculaire élevé, de 20 000 à 100 000.				eau	oui
Colle d'algue purifée. Polysaccha-ride Jun funori® (Lascaux®).		D'ap.T.Geiger et F.Michel La Junfunori® est actuellement l'adhésif qui donne les meilleurs résultats pour les fixages mats.			Assez visqueuse. Macromolécules. Pour nébuliseur : 0.1 à 0.15 %.. Ne forme pas de gel. Elle peut servir d'épaississant à la colle d'esturgeon.		D'ap.T.Geiger et F.Michel bon vieillissement. Assez stable chimiquement. Présente un léger blanchiment.			oui

Nous décidons de traiter l'objet d'étude en consolidant certaines zones de la couche picturale, en considérant que ce choix est une alternative à des mesures en conservation préventive, la stabilité de l'adhésif utilisé doit être très bonne de façon à minimiser les risques d'échec de refixage. Selon l'étude de Eric. F.Hansen et M.Hearns Bishop sur le traitement des bois déjà consolidés publiée par le Getty Institute en 1994 ; beaucoup d'objets doivent repasser entre les mains des conservateurs-restaurateurs pour être traités à nouveau. Pour qu'un traitement soit correct il faut que la résine soit répartie de façon la plus uniforme possible et présenter une stabilité en ce qui concerne sa nature physico-chimique (sa souplesse, son aspect et son pouvoir collant).

Stabilité des adhésifs :
Ce critère est en première place pour la sélection d'un adhésif mais il est aussi le plus aléatoire et relatif car nos prévisions sur la stabilité chimique d'un matériau dans le temps sont limitées. Il faut avoir conscience qu'aucun matériau ne peut être complètement stable trop de facteurs différents peuvent entrer en compte lors de son vieillissement.

Pour illustrer cela, prenons l'exemple des éthers de cellulose:

Pour consolider une couche picturale matte, les adhésifs les plus cités sont les éthers de cellulose car ils présentent une certaine matité et une bonne souplesse (voir tableau) mais lors des recherches bibliographiques sur leur stabilité, nous nous voyons confrontés face à des contradictions.
D'après les recherches de R.L.Feller et de M.Wilt datant de 1990 (Getty Conservation Institute), la méthylcellulose, la méthylhydroxypropylcellulose et la carboxymethylcellulose sont considérées comme les éthers de cellulose les plus stables dans le temps. Les auteurs s'appuient sur des recherches antérieures qui semblent toutes concorder vers cette conclusion. D'après les tests de vieillissement accélérés, les adhésifs montrent une bonne stabilité chimique sans formation de peroxydes et de réseau tridimensionnel. Jusqu'à présent de nombreuses études reposent sur cette publication.
Or Françoise Michel et Thomas Geiger dans leur étude sur la JunFunori publiée en 2005 par Studies, comparent cette colle d'algue avec la gélatine, la colle d'esturgeon, de l'hydroxypropyle cellulose (Klucel E® d'Aqualon®) et de la méthyle cellulose (Méthocel A® de Dow®) sur les critères de propriétés en consolidation de couche picturale matte et pulvérulente (cohésion et apparence) et de vieillissement. Selon eux, les films d'éther de cellulose se sont contractés et troublés après leur exposition au vieillissement accéléré contrairement aux films des colles de gélatine, esturgeon et Jun Funori® qui ne présentent pas ou très peu de changement (la colle d'algue blanchit légèrement). Leur conclusion est que les éthers de cellulose seront parmi tous ces adhésifs les premiers à présenter une dégradation de leur film.

Que s'est-il passé pour déduire des résultats si différents ? Est-ce le fait que Feller et Wilt ont comparé les éthers de cellulose entre eux et ne les ont pas confrontés à d'autres adhésifs ? La qualité des produits s'est-elle dégradée depuis 1990 ?
Ou les appareils de vieillissement accélérés se sont-ils améliorés ?
E.Mercier, dans son étude l'utilisation de la méthylcellulose pour le refixage

des polychromies pour les journées d'étude de l'APROA (2001), apporte un bémol à l'emploi de l'acétate de polyvynile le Jade 403® (présenté par l'institut canadien pour la conservation comme très stable), car son échantillon datant de deux ans à fortement jaunit.

Ces exemples illustrent à quel point les tentatives de connaissance du vieillissement des résines est difficile et aléatoire.Les processus de vieillissement accéléré ne pourront jamais être représentatifs d'un vieillissement naturel, il manque le facteur temps.

D'après l'expérience, seules les colles animales et la résine acrylique, le Paraloïd B72®, ne sont pas concernés pas des résultats négatifs quant à leur réversibilité.
Les éthers de cellulose seront tout de même testé pour pouvoir observer leur qualité optiques lors d'un fixage mat.
Dans la littérature, les nylons solubles et les butyrals de polyvinyles, résines permettant de bons résultats au niveau de la matité des couches picturales, sont conscernés par des difficultés de solubilisation après vieillissement, elles ne sont, donc, pas retenues ici.

Des tests ont été entrepris pour déterminer un traitement approprié mais les résultats étant pour l'instant encore peu concluants, ils ne seront présentés que lors de la soutenance orale. Quelques observations sont toutefois rapportées.

Pour nos tests nous avons sélectionné la colle d'esturgeon, la gélatine, la colle de peau, la résine acrylique le Paraloïd B72®, la méthylcellulose, la carboxyméthylcellulose et la colle d'algue, la Jun funori®.

Colle d'algue

Colle d'algue:
Le polysaccharide extrait de l'algue rouge Gloiopeltis furcata et nommé Jun Funori®, est la colle actuellement préconisée et vendue par Lascaux®. Cette colle présente la capacité de réaliser des fixages de couches picturales sans en altérer la matité. En présentant les mêmes propriétés que la colle d'esturgeon elle permet par sa viscosité de moins pénétrer dans le bois. Ainsi des mélanges de Jun funori® et de colle d'esturgeon peuvent être testés. Nous pouvons aussi appliquer de la colle d'algue avant celle de poisson pour créer un film et éviter une pénétration trop profonde de la seconde au sein des matériaux. Pour ce qui est des soulèvements de couche picturale, la colle d'esturgeon mélangée à de la Jun Funori® va être testée pour obtenir une solution assez visqueuse.
mise en oeuvre:
Seules les concentrations de 0.1 à 0.15% peuvent produire un aérosol avec un nébuliseur. Pour obtenir une solution claire, il est recommandé de la chauffer au bain-marie en remuant régulièrment à 55°C. L'alcool isopropylique (25% dans la solution) peut agir comme biocide et agent surfactif (le rajouter goutte à goutte en remuant).
La solution de base à 1% est très visqueuse et peut être diluée selon l'usage voulu. Contrairement à ce que l'on peut croire, une concentration de 1% peut être suffisante pour la plupart des consolidations. Une solution dont la concentration est situé au-delà de 1.5 est difficilement dissoute entièrement.
La Jun Funori® peut être appliquée à froid car elle ne forme pas de gel à température ambiante, mais la chaleur peut favoriser sa pénétration.
Lors de nos tests, la Jun funori® s'est très bien solubilisée à 0.1% et a créé un aérosol avec le nébuliseur. A 0.6% elle présente déjà une viscosité importante.

Jun funori® forunie par Lascaux®.

Le prix assez élevé de cet adhésif (50euros le gramme) permet difficilement de l'utiliser sur de grandes surfaces.

Les éthers de cellulose:
Selon les recherches de R.L.Feller et M.Wilt, les méthylcelluloses testées présentent une bonne stabilité par rapport au vieillissement, ils citent aussi la m éthylhydroxypropylcellulose (MHPC) pour sa bonne stabilité qui pourrait être supérieure à celle de la méthylcellulose ainsi que la carboxy methylcellulose (CMC).
En ce qui concerne les méthylcelluloses, on leur reproche une trop grande viscosité (se diffusent mal), ce qui fait qu'elles s'utilisent à des proportions trop peu élevées et donc présentent une adhésion faible. Mais selon les tests présentés par E.Mercier, la méthylcellulose est suffisamment résistante à la traction et donne des résultats supérieurs aux valeurs obtenues avec les émulsions d'acétate de polyvinyl le Jade 403® à 12% et la colle d'esturgeon à 3%.
Lors d'une première série de tests nous avons utilisé la méthylcellulose vendue par le magasin spécialisé C.T.S, la Glutofix 600® de Kalle®. Mais sa trop grande viscosité ne nous a pas permis de créer un aérosol avec le nébuliseur à ultrasons. Il est nécessaire de tester des méthylcellulose dont le degré de substitution est moins élevé. Dans la littérature il est recommandé d'utiliser les MC entre 300 et 500.

La colle d'esturgeon présente après filtration un film clair et très souple.

Vessie natatoire d'esturgeon avant puis après filtration.

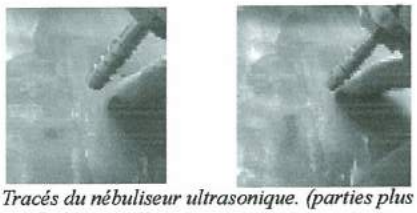
Le nébuliseur

En ce qui concerne la mise en oeuvre, l'ICC a publié des articles concernant l'utilisation d'un nébuliseur à ultrasons. Les avantages que cet appareil apporte sont:

1 la petite taille des particules de l'aérosol qui réduit les risques de taches.
2 le contrôle, la lente brumisation qui réduit aussi les risques.
3 L'étroit jet de brume facilement dirigeable.
4 La distribution de l'aérosol à une concentration connue.

Ces paramètres correspondent à ce que l'on souhaite du fixage ponctuel de la polychromie de l'objet du musée africain.
Les particules nébulisées ont un diamètre de 1 à 10µm, du même ordre que celui des particules de pigments. Contrairement au système de vibrations par les ultrasons (les particules sont ainsi brisées par cette énergie), un nébuliseur pneumatique projette des gouttes de diamètre de 10 à 100µm et un spray hydraulique, sans air, des gouttes de diamètre de 200 à 4000µm.
La pénétration est améliorée et les problèmes de brillance sont réduits en utilisant un lent, graduel et contrôlable flux de solution de consolidant sans inonder la surface. La proximité de la buse vers la couche picturale évite le séchage des goutellettes avant leur arrivée sur le substrat.

Küpfer Anne-Laure - *La consolidation de peintrues mates, à texture poreuse et à surface pulvérulente.* comparaison de différentes méthodes de traitements. Application aux objets ethnographiques. Hautes école d'arts appliqués du canton de Neuichâtel. Conservation restauration orientation archéologie, ethnographie.2001

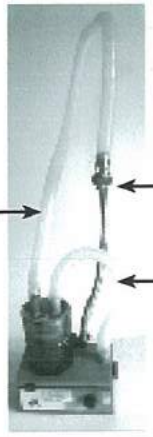


Tracés du nébuliseur ultrasonique. (parties plus sombres, point puis trait).

Nous allons réaliser nos tests à l'aide d'un nébuliseur à ultrasons médical. Il s'agit d'un appareil conçu au départ pour les personnes souffrant d'asthme, il peut être obtenu facilement auprès d'un distributeur de matériel médical. La cuve avec un fond en quartz est remplie d'eau, ce qui transmet les ultrasons à un second récipient contenant la solution
de consolidant.

Générateur d'ultrasons et de ventilation

Cuve avec fond en quartz.



Dans les tests de l'Institut de Conservation Canadien, les adhésifs ont été utilisés à des concentrations de 0,1 à 1%. Ces concentrations créent des vapeurs de solution très diluées, ce qui permet d'apporter de manière très progressive le consolidant.

Lors des tests nous avons déposer sur une plaquette de bois recouverte d'un mélange de kaolin et d'ocre lié avec du blanc d'oeuf, des gouttes d'eau, d'éthanol et de toluène. Les deux dernier n'eurent pas d'effet sur l'apparence de la couche picturale mais l'eau laissa à son emplacement une zone blanchit. Ce phénomène ne s'est pas produit lorsque l'eau a été apportée par nébulisation. Ce procédé nous permettrait donc, dans certains cas, d'utiliser des solutions acqueuses même si le substrat semblait au départ non compatible avec celles-ci.


jet de vapeur du nébuliseur.

Auparavant un assouplissement de la couche picturale sera nécessaire à certains endroits, comme par exemple la couche d'ocre foncée sur le visage de la figure principale. Pour cela, nous pourrons utiliser le nébuliseur à ultrasons ou une feuille de Gor-tex® (couche de polytetrafluoroéthylène laminée sur une couche de non-tissé polyester), matériau barrière ne laissant traverser sous forme de vapeur l'eau et la plupart des solvants organiques.

Tache claire produite par une goutte d'eau sur la couche picturale de test.

Les tests sont réalisés sur des plaquettes de bois tropical rapporté du Bénin. Il s'agit du bois nommé "afantin", arbre poussant dans les marécages donnant un bois clair léger et résistant aux insectes.

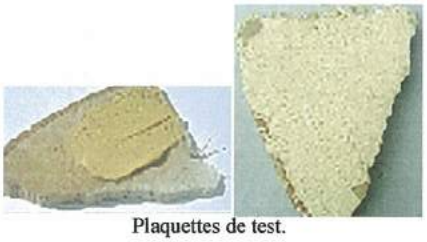

Afantin, daagbé.

Une couche du mélange kaolin, ocre et blanc d'oeuf (en très petite quantité de façon à créer une pulvérulence) a été passé au pinceau sur ces plaquettes de bois. Des lacunes ont été créées pour tenter de se rapprocher des zones légèrement soulevées situées dans le visage de la figure principale.


Couche picturale originale.


Kaolin rapporté du Bénin.


Mélange avec de l'ocre


Plaquettes de test.

Le kaolin est très onctueux, il permet, sans liant, de réaliser une pâte épaisse et facile à passer sur le bois.

Une autre planche a été simplement recouverte de pigments en poudre non liés.


Plaquette de pigments non liés.

Les tests sont actuellement en cours.

européen avec un objet cultuel local. Puis, s'il venait à être restitué à la famille de sculpteurs ou de prêtres à qui il appartenait, les restitutions pourraient être moins dégradations ou falsifications que signes de respect pour cette création si nous nous appuyons sur les propos de la famille de sculpteurs Ojo de Takon.

"L'oeuvre d'art a une vocation particulière à fonctionner comme un analogue ou un substitut des objets sacrés, qui sont au départ des objets religieux." Marcel Gauchet, philosophe, catalogue de rentrée de la cité de la musique.

- **La restitution des volumes**

Sur les objets ethnographiques, nous pouvons relever, des restitutions de volumes à l'aide de plâtre, de pâte à bois, de résines ou de balza. Le premier est trop inerte, la seconde irréversible et trop inerte, la troisième est facile pour la mise en forme des parties et peut être collée à l'original par un joint de colle réversible et épais de façon à créer un joint de dilatation, le dernier présente les mêmes avantages tout en restant un matériau réactif aux variations climatiques, sa mise en forme est moins facile pour des reconstitutions courbes.

Pour réunir les avantages de chacun de ces matériaux, c'est à dire facilité de mise en forme, souplesse par rapport aux variations climatiques (non contrainte des matériaux originaux), une pâte à papier pourrait être utilisée:

Pâte de papier:

Les éthers de cellulose sont des polysaccharides modifiés et donc ne sont pas vraiment cristallins, ils n'ont pas de réseau tridimensionnel, ce qui leur permet d'être élastiques. Cette propriété n'est pas retenue pour le fixage (car elle engendre un mauvais vieillissement) de pigments pulvérulents mais servira pour la réalisation d'une pâte souple de bouchage pour la reconstitution de volumes sur les parties en bois. En effet, une méthylcellulose dans un mélange eau et éthanol (50/50%) peut être ajoutée à de la pulpe de papier neutre afin d'obtenir une pâte assez consistante durcissant à l'air. L'éther de cellulose permet de lier les fibres de papier, il est assez stable et surtout réversible dans le temps et permet une mise en oeuvre facile. Cet adhésif permet une cohésion interne dans le mastic et une adhésion avec le support original. Le mastic peut être ragréé facilement à l'eau, à l'alcool ou poncées. L'alcool permet un séchage plus rapide.

Dans certains cas l'utilisation de balza sera préférable.

- **La restitution des plans colorés.**

La problématique de la restitution au niveau des couches colorées est délicate car il s'agit ici d'intervenir directement sur le bois nu et par rapport à des couches colorées originales très fines. Un mince film protecteur serait donc nécessaire de façon à ne pas imprégner les fibres avec la matière de retouche, mais il ne faudra pas qu'il crée une trop grande différence de niveaux de surface. Une fois les matériaux choisis la mise en œuvre de la retouche sera choisie en fonction de la finalité esthétique et du degré de distinction voulus, pour cela différents types sont possibles. Dans le même esprit, une matière réversible permettant la reconstitution possible (c'est à dire pour lesquels nous avons assez d'informations) des formes pourrait être proposée, tout en proposant auparavant des solutions de réintégrations indirectes.

Conclusion

La comparaison d'oeuvres issues de deux contextes de conservation très différents (un contexte muséal et une collection privée) nous a permis d'aborder deux visions opposées d'un objet ethnographique. En effet, les règles et les exigences propres à ces deux contextes sont fort différentes. Le conservateur du musée assume la responsabilité d'une présentation didactique vis à vis d'un public et le collectionneur privilégie la dimension plastique de l'objet en fonction de sa subjectivité personnelle.

Dans la mesure où le conservateur de musée comme le collectionneur privé peuvent solliciter le concours d'un conservateur-restaurateur indépendant, ce mémoire vise ainsi à prendre en compte une réalité de la profession.

Des solutions techniques peuvent être proposées pour chacun des cas et j'espère pouvoir vous présenter des résultats plus probants lors de mon oral.

En s'interrogeant sur deux visions opposées, nous avons engagé ainsi une recherche d'objectifs de traitement correspondants au mieux à chaque cas. Chaque cas engendrant des remises en questions pour l'autre. En effet la considération de l'objet comme potentiel informatif futur pour aller vers une meilleure connaissance d'une culture (par le biais de sa matérialité ce qui est, finalement, très occidental) ne doit pas occulter son statut de "véhicule" d'un message ou d'une représentation que l'objet porte plastiquement par ses formes et ses couleurs.

Des lacunes peuvent être observées matériellement... mais que racontent-elles ou qu'occultent-elles?

Des éléments de réponse peuvent être apportés par une meilleure connaissance des objets et de leur culture d'origine, pour cela des collaborations avec les professionnels des pays d'origine pourraient être mises en place de manière plus systématique. En effet, le séjour effectué à Porto-Novo m'a permis de prendre conscience que la plupart des réponses à nos questions étaient vivantes et présentes au travers de toutes les personnes rencontrées. Pourquoi ne pas créer des échanges efficaces d'objets matériels à savoirs oraux?

ANNEXES

Annexe n°1

Une correspondance avait été engagée avec M.H.Witte, africaniste néerlandais, spécialiste des yoruba:

«Dear mr.Romeggio,
Your letter from the 9th of last march reached me alright through the Afrika Museum in Berg en Dal.
I am sure you have resolved in the meantime any problem you may have had with your arugba Shango, but I do not want to leave you completely without answer.
Your sculpture has served as an altar stand for a bowl with objects used in the cult of Shango, the divinity of thunder such as dance staffs, calabash rattles and thunder stones that Shango is supposed to hurl from the sky. In these objects the power of Shango is present and the stand that supports the bowl that holds them is considered "a throne for Shango". Often these bowls stand on an inverted mortar that serves also as a seat for the priests and priestesses when these are possessed (ridden) by Shango during initiations and other ceremonies. Within the cult of Shango these mortar have received a different form, sometimes that of an arugba Shango or "woman with bowl ". Your specimen comes – in my opinion – from the Nago or Anago Yoruba who live near the coast in the borderland between Benin and Nigeria. Typical for the stands from this area is that the woman does not hold the seat above her head directly with her hands, but with a dance staff of calabash rattle that she holds in her hand… Dr.H.WITTE »

Annexe n°2

La culture yoruba

Objet de *culte*
patrimoine
identité

L'objectif de ce séjour était une meilleure connaissance de l'objet, du point de vue de sa fonction et de sa composition matérielle. En me rendant sur place, j'ai pu aller dans les bibliothèques de la capitale, les archives mais aussi et surtout à la rencontre de personnes ressources.

Conférence de Nara sur l'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial, tenue à Nara, Japon, 1-6 novembre 1994, sur l'invitation de la Direction des Affaires Culturelles du Gouvernement Japonais et la Préfecture de Nara. La Direction organisa la Conférence de Nara en coopération avec l'UNESCO, l'ICCROM et l'ICOMOS.

Classée parmi les cultures dites à traditions orales, l'aire culturelle yoruba a, donc, une importante partie de son patrimoine dit «immatériel». Dans le cadre de la convention de Nara un lexique a été proposé pour définir les termes qui concernent la description d'un patrimoine immatériel, dénomination à laquelle pourrait être substitué de préférence la notion de «culture vivante».

Voici la définition générale de ce concept:
« *On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés (...)*»
VAN ZANTEN WIM. – À la recherche d'une nouvelle terminologie pour le patrimoine culturel immatériel, Museum international, Unesco, p.37, n° 221/22, mai 2004.

avec la distinction de cinq domaines:

« *Les expressions orales (aspects du patrimoine culturel immatériel exprimés par la langue parlée ou chantée) ; les arts du spectacle, les pratiques sociales, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers.* »

Pour ce qui est des personnes, «sources» orales de ces savoirs, il est question de «détenteurs», «de gardiens» ou encore de «praticiens», de «créateurs». On leur accorde une capacité d'intervention et d'action sur les traditions, la culture n'étant pas considérée comme immuable. Ce que les masques *gèlèdè* illustrent très bien, par le fait d'aborder dans leurs représentations des questions d'actualité (par exemple pour régler des tensions au sein d'un groupe social), en permettant l'ajout d'éléments sur les masques selon les messages que l'on souhaite faire passer.

Les premières personnes-ressources que j'ai pu rencontrer furent des sculpteurs sur bois, nous y reviendrons en deuxième partie, mais développons tout d'abord un bref aperçu de la culture Yoruba. Il est question ici d'approcher le mieux possible l'environnement dans lequel les objets étudiés ont été créés.

L'aire culturelle yoruba:

La République du Bénin est composée de plusieurs aires culturelles dont voici les principales: Les Adja-Fon, les Goun, les Aïzo, les Nago-yoruba, les Holli et les Mahi.
Les objets étudiés appartiennent à celle des Nago-yoruba.

Le terme *yoruba* apparaît au XVIIIème siècle dans les écrits des missionnaires, il est tout d'abord utilisé pour définir un territoire sur lequel se trouvent des populations utilisant une base linguistique

commune. Au XIXème siècle, les pères vont consigner par écrit cette langue pour pouvoir traduire les textes catholiques et engendrent ainsi son unification. Aujourd'hui nous pouvons retrouver, dans l'aire culturelle *Yoruba*, un groupe de plusieurs millions de personnes habitant le sud-ouest du Nigeria et une partie de l'est du Bénin (nord de la région de Porto Novo et région de Kétou et Savalou), sans compter toutes celles réparties dans le reste du continent, en Amérique latine puis dans les pays d'accueils de la diaspora contemporaine.
La population est constituée de royaumes indépendants et de cités-États. Un grand nombre de traits culturels et linguistiques sont communs entre ces royaumes:
Les mythes fondateurs
Le système de croyances
La religion
Les divinités principales
L'organisation politique.

Selon la tradition orale, les Yoruba se donnent une origine commune en la ville d'Ilé Ifè. Partis de cette cité mère, ils se sont dispersés pour fonder des cités États tels que: Bénin, Oyo (ou Owo), Porto-Novo, Kétu (les yoruba s'y établissent au XVIIIème siècle), Ijebu et Ilorin.
Les Yoruba installés sur le territoire actuel du Bénin sont appelés Nago-yoruba, terme apparu vers 1720.
Aux XVIII-XIXème siècles, les royaumes yoruba déclinèrent sous les effets de l'esclavage et des guerres intestines. Les rois d'Abomey ayant organisé un commerce d'êtres humains, notamment avec les Portugais, des milliers de Yoruba furent envoyés comme esclaves en Amérique latine. Cette migration forcée, a conduit à un métissage culturel encore très présent aujourd'hui sur les deux continents. La religion, que nous connaissons vaguement sous le terme «vodou» (orthographe haïtienne), est issue du culte des *orisha* (yoruba) et *vodùn* (fon) des populations déportées.

Système social

La plupart des Yoruba sont des agriculteurs, des commerçants ou des artisans.

Le souverain d'une cité État (*oni ou oba* à Bénin) est un délégué des dieux, il est aidé dans ces décisions par des sociétés secrètes qui ont également des pouvoirs importants sur la société. Régies par des règles strictes, ces dernières se manifestent lors de cérémonies publiques par la sortie des masques ou costumes. Les Yoruba ne comptent pas moins de sept sociétés de masques. Parmi celles-ci, certaines comme les *Egungun* (les revenants), intercèdent pour les vivants auprès des disparus; d'autres, dont la société *Gèlèdè*, sont consacrées aux femmes âgées, les mères, censées détenir des pouvoirs bienfaisants (la fertilité) mais aussi malfaisants (la sorcellerie).

Aujourd'hui, au sein de la république du Bénin, les rois n'ont plus de pouvoirs officiels, mais conservent une certaine influence sur la population tout comme les sociétés secrètes qui sont encore très présentes et vivantes dans leurs manifestations.

La **littérature** yoruba est très prolifique et cette langue est parlée jusque sur le continent américain. En revanche, les groupes sociaux yoruba tendent à être dilués dans les flux de migration vers les villes.

Dans les **arts**, nous connaissons, surtout, ceux d'Ifé et de Bénin:

La **philosophie** yoruba est basée en grande partie sur le contrôle de l'énergie vitale des individus et sur le savoir. Un être qui connaît beaucoup de choses est considéré comme très puissant dans une société. L'énergie doit pouvoir être contrôlée et la prudence, le sang-froid, le respect et la patience sont des qualités très prisées dans la société yoruba. C'est pourquoi la notion de secret (*awo*) est aussi importante, le savoir doit s'acquérir sous le contrôle des personnes plus âgées et par étapes. Les aspirations du monde des vivants sont: longue vie, paix, prospérité, nombreuse descendance et réputation.

L'ironie est aussi très prisée, les masques gèlèdè s'en servent pour aborder des problèmes politiques et sociaux au sein de la population.

Fig. 130 Localisation de la Réûblique du Bénin en Afrique occidentale.

Fig. 131 Masque gèlèdè. autochrome F.Gadmer.

Annexe n°3

Le culte des *Orisha*:

En ce qui concerne la religion des Yoruba, il est difficile de déterminer s'il existe un fond cosmogonique ancien cohérent, les rites peuvent être très différents d'une localité à l'autre. De la même façon, une divinité (*orisha*) peut jouer un rôle de premier plan dans un lieu et passer au second plan ailleurs.
Il s'agit du culte des *orisha* (ou *vodun* chez les Adja/Fon du Moyen et Bas Dahomey).
Pierre Fatùmbi Verger, qui fut initié à ces croyances au Brésil puis au Bénin, tente de décrire ces cultes en utilisant le terme de « monothéismes multiples », car à sa naissance un individu peut être consacré à un dieu qu'il vénèrera tout au long de sa vie tout en gardant vis à vis des divinités voisines des sentiments qui ne vont pas au-delà du simple respect. Les notions de bien et de mal, de faute originelle et de divine providence n'entrent pas dans l'univers yoruba, selon Pierre Verger, il faut leur substituer celle d'efficacité, de force, de lutte pour l'existence où tout se gagne et se mérite. En théorie, tout individu possède une énergie vitale ou *asé*, l'énergie de faire que les choses arrivent, de faire exister quelque chose et c'est par apprentissage (initiation et expérience) qu'il saura la maîtriser.
Selon les mythes, cette énergie est issue d'*Olodumare*, orisha qui créa le monde assisté d'*Orunmila*, qui deviendra l'*orisha* du *fâ ou ifa*, science de la divination à laquelle se réfère chaque yoruba pour tous les événements de sa vie. *Olodumare* donna ensuite à *Obatala* l'ordre de créer les hommes et fit d'*Oduduwa* le premier roi des Yoruba. Dans certaines localités, les deux divinités sont confondues en une seule.

Ces cultes sont entrés en conflit avec les religions comme l'islam ou le christianisme, leurs conceptions du monde paraissant illogiques pour ces dernières:
«*Il y a aussi la notion de ce que les forces de la nature peuvent être assagies en mettant en jeu des associations, des correspondances, des affinités et des liaisons entre certains éléments qui nous sont peu familiers et ne nous semblent guère logiques.*» (Pierre Verger – Notes sur le culte des orisha et vodun. Mémoires de l'Institut français d'Afrique Noire. N°51. IFAN-Dakar. 1957.)

De nombreuses théories présentent ces croyances comme étant fondées sur la terreur, Pierre Verger écrit qu'elles ont, en effet un côté terrible, car elles exaltent la force des divinités et leurs puissances qui peuvent être redoutables, mais que convenablement traitées, adorées elles apportent aide et protection à leurs fidèles.
Gilbert Rouget rajoute à ce sujet que «sous le triple effet du prosélytisme monothéiste tant chrétien que musulman, de l'idéologie marxiste-léniniste (très active au Bénin dans les années 70/80) assimilant vôdoun et sorcellerie, et d'une certaine confusion avec le vaudou haïtien, de réputation sulfureuse, ce culte, qui se définit par son polythéisme fondamental et ses conduites de possession, est l'objet de vues souvent dépréciatives.»

L'ensemble des croyances yoruba est fondée sur le système de relation entre le monde visible des vivants, *aye*, et le monde invisible, *orun*, où règnent les ancêtres, les dieux, les esprits et les *orisha*. Ceux-ci peuvent être répartis en deux catégories: les «*modérés, sereins*» et les «*ardents et emportés*», que les Anglais traduisent par «*cool and hot gods*». L'*Orisha* représente, soit une force de la nature qui possède une part assagie, disciplinée, formant un chaînon dans les relations des hommes avec le monde invisible; soit un être humain divinisé, ayant vécu sur terre et qui avait, à un moment donné, su établir ce contrôle, cette liaison, avec la force. Il avait, alors, noué avec elle un lien d'interdépendance par lequel il attirait sur lui et les siens l'action bénéfique et protectrice de cette force et orientait son pouvoir destructeur sur ses ennemis. En contrepartie, il faisait à cette part de force maîtrisée, les offrandes et les sacrifices nécessaires pour entretenir son énergie vitale. Les hommes doivent aujourd'hui continuer à honorer de la même façon les *Orisha*.
Nous pouvons en citer quelques-uns:
Òsanyìn: orisha de la médecine, *Shapanan*, orisha de la variole, *Oshossi*: divinité des chasseurs. Il porte un arc et des flèches et sa danse représente la chasse, *Oshoumarè*: l'arc en ciel. Il danse en montrant

alternativement le ciel et la terre, et tient dans sa main un serpent de fer, *Oshoun*: divinité des eaux douces, *Yémanja*: divinité des eaux salées, *Ogun*: l'orisha des forgerons… et enfin *Shango*: la divinité de la foudre.

La plupart des objets liturgiques indiquent formellement cette interface entre les deux mondes de l'univers yoruba. Il s'agit d'aider à concentrer la dévotion des fidèles et à attirer les forces spirituelles. Les masques-cimiers gèlèdè sont, par exemple, généralement des visages tournés vers le ciel et non pas vers les hommes. Une grande importance est donnée à la tête, elle est censée contenir l'*ase* et elle relie l'individu à l'autre monde. Lorsqu'un enfant naît, on pratique le rite de la «connaissance de la tête» pour déterminer de quelle lignée il est issu. Dans le même esprit, les Yoruba disent que l'autel sur lequel on place les objets rituels dédiés à la vénération d'un orisha, est le «visage du culte». Ce dernier est l'interface de contact avec les forces invisibles. Les dieux ne sont pas représentés, les sculpteurs vont plutôt décrire leurs adorateurs. Ce ne sont donc pas les objets eux-mêmes qui sont adorés mais ce sont des sortes d'intermédiaires entre les hommes et les divinités. Les fidèles dirigent leurs invocations vers le «visage du culte» pour avertir et communiquer avec la divinité. Si un autel est négligé, c'est à dire qu'il n'est pas embelli, ou si une personne ne fait ni offrandes ni prières, l'entité spirituelle partira.

La divinité de la foudre, Shango:

.Mythe

Selon la légende, il s'agit du quatrième roi du royaume d'Oyo. Il avait, dit-on, de son vivant, le pouvoir de faire tomber le tonnerre et les éclairs à volonté. Il possédait également des talismans qui lui permettaient d'émettre feu et flammes par la bouche et les narines. Terrifiant ainsi ses adversaires, il gagna de nombreuses guerres et annexa les territoires voisins de son royaume. Sa fin fut mystérieuse et il en existe plusieurs versions. Suivant certains récits, son caractère violent lui valut des ennemis dans son entourage immédiat. Pour se débarrasser des principaux d'entre eux (deux de ses généraux Timi et Gbonga) il les opposa l'un à l'autre en un combat singulier et envoya le vainqueur faire une expédition guerrière vouée d'avance à l'échec.

Ces incidents provoquèrent un mécontentement général, de honte Shango s'exila et se pendit à un arbre. Cependant ses partisans eurent à souffrir les vexations de leurs adversaires. Pour sauvegarder la mémoire de leur roi et se protéger eux-mêmes, ils eurent recours à des talismans. La foudre frappa les maisons des ennemis de Shango et transforma peu à peu en respectueuse terreur leurs sentiments agressifs.

D'autres versions disent que Shango, essayant imprudemment l'efficacité de ses talismans, fit tomber la foudre sur son propre palais, le détruisant totalement, causant ainsi la mort de ses femmes et de ses enfants. De rage, il aurait frappé le sol de son pied et se serait enfoncé sous terre avec un bruit terrifiant; il était devenu un *Orisha*. Trois de ses femmes également, l'une *Oya*, devint le fleuve Niger et les deux autres, *Oshoun* et *Oba*, les rivières qui portent ces noms

Fig. 132
Peinture murale représentant Shango

Annexe n°4

Temple Atikékéré, Porto-Novo

L'un des objectifs de mon séjour au Bénin consistait à voir les objets en situation dans des temples. Ce paragraphe est un compte rendu de la visite du temple d'Atikékéré de Porto-Novo. J'ai pu donc, courant novembre être accueilli par une prêtresse de Shango. J'étais, alors, accompagnée de M.Casimir Dah Moussa, prêtre du *Fâ** qui me guida lors de cette rencontre, m'indiquant les principaux gestes à effectuer lors des rituels. Avant de pouvoir entrer dans le temple dédié à Shango, un premier rituel se fit à l'intention de l'orish*a* du fer *Ogoun**, auquel la prêtresse qui avait revêtu son costume de cérémonies (le rouge est la couleur symbolique de Shango), fit des offrandes puis récita des *oriki* et des chants en son honneur. Les offrandes alimentaires furent partagées aussi avec les personnes qui assistaient au rituel.

Fig. 133 Temple Atikékéré

Fig. 134 Temple Atikékéré, offrandes à Ogoun

Ici, donc, la divinité *Ogoun** occupe une place très importante car ils m'expliquèrent que l'on devait s'adresser à elle avant d'aller vers les autres divinités. Nous avons ensuite pu entrer dans le temple dédié à *Shango** et *Oduduwa**.

Ensuite, commença un rituel dirigé par la grande prêtresse, assistée d'une jeune femme. Des offrandes furent, tout d'abord, faites aux ancêtres, puis elle se dirigea auprès des autels dédiés à Shango. Pendant ce temps, l'assistante secouait une cloche en métal de façon à appeler la divinité.

Lorsque la prêtresse commença à prononcer les litanies et à chanter, la cloche fut remplacée par un instrument rythmique, appelé *shéré**, imitant le bruit de la pluie et ponctuant ainsi, les chants.

Fig. 135 Assistante appelant la divinité

Fig. 136 La prêtresse tenant un oshé (main droite) et un shéré (main gazuche).

Un autre instrument liturgique est le bâton de cérémonie (*oshé**), que les prêtres et les prêtresses tiennent dans leur main gauche (la gauche est très importante et sacrée chez les Yoruba).

Au temple Atikékéré, Shango fut interrogé au sujet de ma présence, à travers des noix de kola lancées par terre. L'*orisha** étant favorable, la prêtresse a pu commencer à chanter les litanies en son honneur et à réciter des *orikis**. Il s'agit, grâce à ces derniers, de prouver sa descendance à l'*orisha** auquel on s'adresse. La photographie d'une aïeule, prêtresse de Shango, est, d'ailleurs, suspendue au-dessus de la partie réservée à l'orisha du tonnerre.
Deux petits films de ces rituels ont été enregistrés à l'aide d'un petit appareil photographique, le lecteur pourra les visionner à partir du D.V.D accompagnant ce mémoire.

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe consacré au culte des *orisha*, les autels sont considérés comme des «visages du culte» et servent d'intercesseurs entre le monde visible et le monde invisible. Les figures seraient des représentations des vierges désignées pour porter les objets témoins du dieu (comme les pierres de foudre) lors des cérémonies.

Fig. 137 Ase de Shango

Fig. 138 Interprétation par les noix de kola

Nous pouvons observer sur cette photographie ce que la prêtresse m'indique comme étant Shango. Ces pierres de foudre sur lesquelles ont été versés plusieurs sacrifices, contiennent l'entité spirituelle de la divinité.

Un second temple dédié à Shango sera visité dans un village situé au nord de Porto-Novo appelé Takon.
Deux arugba shango sont aussi observables sur cette photographie ainsi qu'un autre élément utilisé durant les cérémonies, un tablier en cuir rouge porté par le prêtre ou la prêtresse possédé par la divinité. . Les arugba shango représentent aussi des femmes agenouillée mais ici, les prêtres qui nous accueillent la décrivent comme étant *Oya*, l'une des épouse de l'orisha. Les corps des figures sont jaunes et porte de motif triangulaire sur le torse.

Fig. 139 Takon

Fig; 140 Intérieur du temple, Takon. Famille Odjo.

Annexe n° 5

Trois rencontres béninoises (compte rendu de visite d'ateliers au Bénin):

Lors du séjour à Porto-Novo nous avons eu l'opportunité de rencontrer des sculpteurs à trois reprises dans trois contextes différents. Ces contextes illustrent l'actuel diversité de statut que peuvent avoir les sculpteurs yoruba et aussi de comprendre que les objets qui peuvent être collectés par les européens ne correspondent pas forcément aux descriptions établies par les ethnologues.
La société ayant beaucoup changée depuis la colonisation, la place du sculpteur s'est aussi transformée, des savoirs se perdent d'autres subsistent.

Le premier rendez-vous s'est fait à l'atelier Yikini, dans le quartier Houimé de Porto-Novo. Il s'agit ici d'un atelier situé dans la capitale et en quelque sorte beaucoup moins spécialisé et sacralisé que dans un milieu social plus restreint comme peuvent l'être certains villages. Yikini fils répond aujourd'hui à des commandes profanes ou religieuses provenant de diverses communautés et confessions.

Nous pouvons alors observer les outils utilisés, qui sont ici, la gouge, l'herminette et des couteaux.

Les différentes étapes de la réalisation d'une sculpture y sont suivies comme l'a pu les décrire le père Caroll, en observant les sculpteurs yorubas ekiti:

« *En premier lieu,* ona ile *consiste à dégrossir le bloc à la hachette ou à l'herminette, puis* aletunle *est la transformation, en utilisant l'herminette ou le ciseau, des formes globales en masses plus petites, plus précises – à savoir les oreilles, les mains, les yeux; le* didon, *ensuite, est l'affinage des formes principalement au couteau ou au ciseau; en dernier lieu,* fifin, *l'élaboration des détails tels que les cheveux, les paupières et les motifs.* »

Dans son ouvrage, Jacques Anquetil cite les mêmes étapes, la troisième est nommée *didan* et la dernière *fitan*.

L'atelier Yikini est en lui-même, un reflet de la capitale béninoise avec ses recyclages d'objets, ses rafistolages ou ses fabrications artisanales.

Yikini fils peint devant nous un masque gèlèdè représentant un yoruba portant le *gobi,* coiffe typique de cette région.

Il nous explique qu'on lui demande souvent pour les masques de cérémonies de peindre les objets de manière traditionnelle. Il nous fait, alors, une démonstration en utilisant de la colle à bois blanche et des pigments achetés sur le marché. Il a préalablement badigeonné les zones qui vont recevoir la peinture d'un mélange de kaolin et de colle. Seules des couleurs rouge, blanche et noire (pierre rouge, kaolin et charbon de bois) sont des couleurs naturelles, les autres ayant plus de probabilité d'être des industrielles mais dont il ne connaît ni la provenance ni la composition. Il met lors de la fabrication de ces couleurs peu de colle ce qui donne au masque un aspect mat et un état de surface pulvérulent. Ne subsiste plus des techniques traditionnelles que le fait qu'il prépare lui-même ses couleurs au lieu d'acheter de l'acrylique.

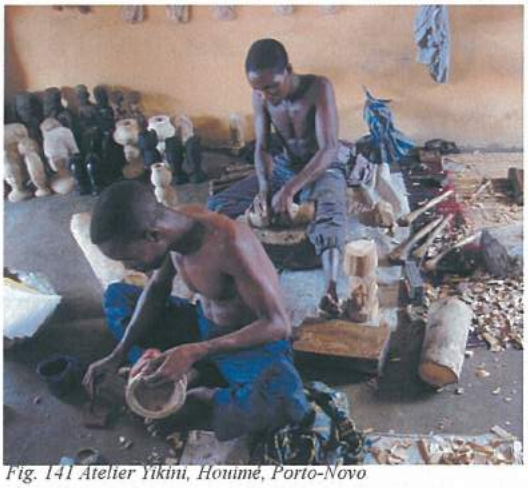


Fig. 141 Atelier Yikini, Houimé, Porto-Novo

!fig; 142 Prodctions de l'atelier accrochées au mur.

Fig. 143 Yikini fil s au travail

Fig. 144 Peinture du masque gèlèdè, représentant un autochtone avec sa coiffe traditionnelle appellée gobi.

Fig. 145 Etapes de la préparation de la peinture violette, mélange du pigment avec de la colle à bois commerciale.

Devant notre insistance quant à la question des matériaux anciens, un des sculpteurs nous donne rendez-vous dans un village voisin, Daagbé.


Fig. 146 Daagbé

Ce deuxième rendez-vous a lieu dans un village qui semble être un centre de la sculpture regroupant de nombreux artisans au travail.

Les mêmes outils sont utilisés et tous répondent aussi bien à des commandes profanes que religieuses. La personne qui nous reçoit est M.Tidjani, un des sculpteurs les plus âgés, qui va nous conduire à travers la brousse pour nous montrer les plantes qu'utilisaient les anciens pour peindre, lui-même ne peignant plus qu'à l'acrylique.

Cette leçon, donnée par un gardien du savoir, renforce l'hypothèse que la majorité des couleurs yoruba utilisées avant l'arrivée des peintures occidentales seraient d'origines végétales, mis à part la pierre rouge et le kaolin. Pour ce qui est des couleurs importées, j'ai pu effectuer des recherches dans les archives de Porto-Novo où les quelques déclarations de stocks de certains commerçants entre 1900 et 1930, citent des pigments d'importation tels que des «*ocres*» et du «*coaltar*» (voir annexe n° 8). Les couleurs ocre auraient très bien pu être aussi importées des pays frontaliers comme le Niger ou le Nigéria. Le bleu de lessive outremer fabriqué par E.Guimet, sera aussi importé sur le continent africain et utilisé donc comme azurant optique par les Béninois, ainsi que comme pigment par les peintres en bâtiments et par les sculpteurs. Ces derniers étant attirés par sa luminosité, comme ont pu l'être des artistes français tel que Yves Klein.

Selon Frank Willet, la peinture à l'huile aurait été utilisée dès le XIXème siècle en pays Yoruba et la peinture acrylique apparaît durant la seconde guerre mondiale.

Toutes ces choses nous ont été confiées sur le ton du secret, A.Tidjani nous délivrait des *awo* (secrets).

De religion animiste, les Yoruba font partie de la nature (dans le sens où leurs actes ont des répercutions sur la nature et celle-ci peut agir sur eux), ils y puisent leurs croyances, leur nourriture et leur médecines. L'utilisation des matières naturelles regroupait certainement un grand nombre de symboliques et de métaphores.

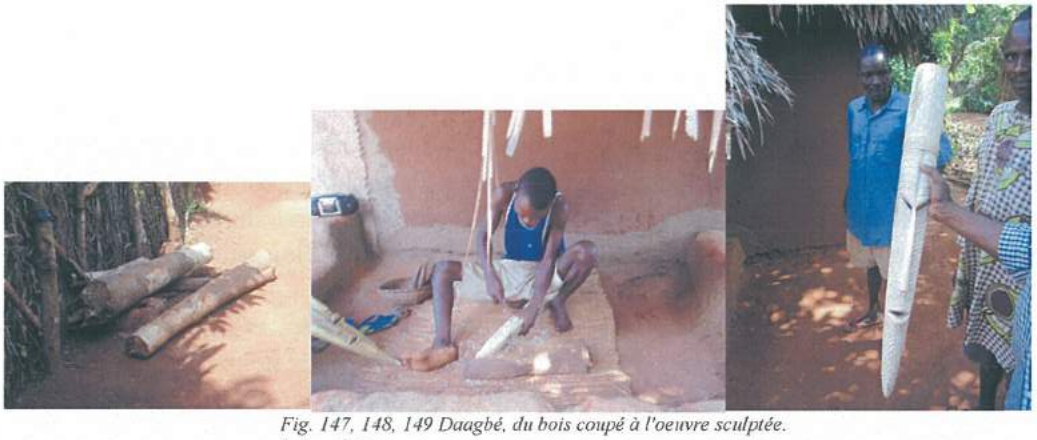


Fig. 147, 148, 149 Daagbé, du bois coupé à l'oeuvre sculptée. bois: afntin.


Fig. 150, 151 A.Tidjani nous faisant découvrir les richesses de son village.

Un troisième rendez-vous va nous apporter une autre vision de la place du sculpteur dans la société yoruba.


Fig. 152 Takon

Il s'agit du village de Takon où nous emmène M. Olibe. Ce village est cité dans l'ouvrage de Mme Rivallain et de M.Iroko, lorsqu'ils présentent les travaux d'un sculpteur appelé M.Ogoudare. Les œuvres de cet artiste présentées en illustrations présentent une carnation de couleur jaune et des lignes en zig-zag sur le ventre, des petits points soulignent le bas des yeux de la même manière que les deux objets du musée africain de Lyon.
Deux sculpteurs sont censés nous recevoir, un membre de la famille des Odjo et M.Ogoudare. Nous allons, tout d'abord, à la rencontre des premiers, il s'avérera que M.Ogoudare n'est pas présent.


Fig. 153 Arbre sacré

Devant la case de la famille Odjo, l'atmosphère me semble, alors, étrangement plus pesée, plus lente, plus respectueuse…plus sacrée. Nous n'avons pas été accueillis uniquement par des sculpteurs mais par des *iyaworishas* (époux ou épouses des orisha, personnes dévouées à ces derniers).
Pour notre rendez-vous, deux hommes sont présents, représentants de la famille de sculpteurs Odjo, mais cette fois-ci une femme est à leurs côtés, il s'agit d'une grande prêtresse, *Iyalashé*. Ici il semble que lorsque l'on vient poser des questions à propos de sculpture, on vient logiquement parler de sacré, les personnes concernées sont donc présentes. Le sculpteur réalise aussi des masques gèlèdè, dans l'ouvrage de J.Rivallain et de F.A.Iroko il est expliqué que pour cela il doit être initié à cette société secrète. Lorsque nous leur montrons la photographie de la pièce du musée africain de Lyon, ils l'identifient tout de suite et m'emmènent voir une pièce parente dans une des cases nous entourant. Il s'agit du petit temple dédié à la divinité Shango, cité dans la première partie. Les arugba shango présentent tous les deux les mêmes couleurs et motifs que celui du musée. Les sculptures (nous avons pu voir aussi des masques gèlèdè) sont peintes à l'acrylique, ou plutôt repeints, la plupart étant déjà vieilles de trente ans.


Fig. 154 Le sculpteur Odjo, orélevant de la sève utilisée pour faire briller les couleurs.

Dans leur ouvrage, J.Rivallain et F.A.Iroko expliquent qu'autrefois les couleurs avaient un symbole et du sens mais qu'aujourd'hui leur utilisation est plus libre. Ils prennent comme exemple le bleu indigo, attribut de la divinité du ciel, qui était réservé à la chevelure (d'autres auteurs citent l'indigo comme teinture pour cheveux), le kaolin blanc, mis autour des yeux qui éloignait les fantômes et le rouge, symbole de la terre.
Le kaolin est, en Afrique, lié à la communication avec les ancêtres, et selon A.Varichon, dans son ouvrage *Couleurs pigments et teintures dans les mains des peuples*, cette matière est prélevée dans des dépressions inondées à la saisons des pluies; dépressions qui sont le refuge des mânes des aïeux.
En ce qui concerne les objets de culte, dans chaque atelier, il s'agit souvent de reproduire un objet déjà existant, et en réponse aux questions sur la symbolique des motifs, le but décoratif était à chaque fois cité. Dans le cas des ateliers de Porto-Novo et de Daagbé, l'ouverture d'un marché plus élargi a semble-t-il entraîné une banalisation du travail du sculpteur et une perte de savoir.

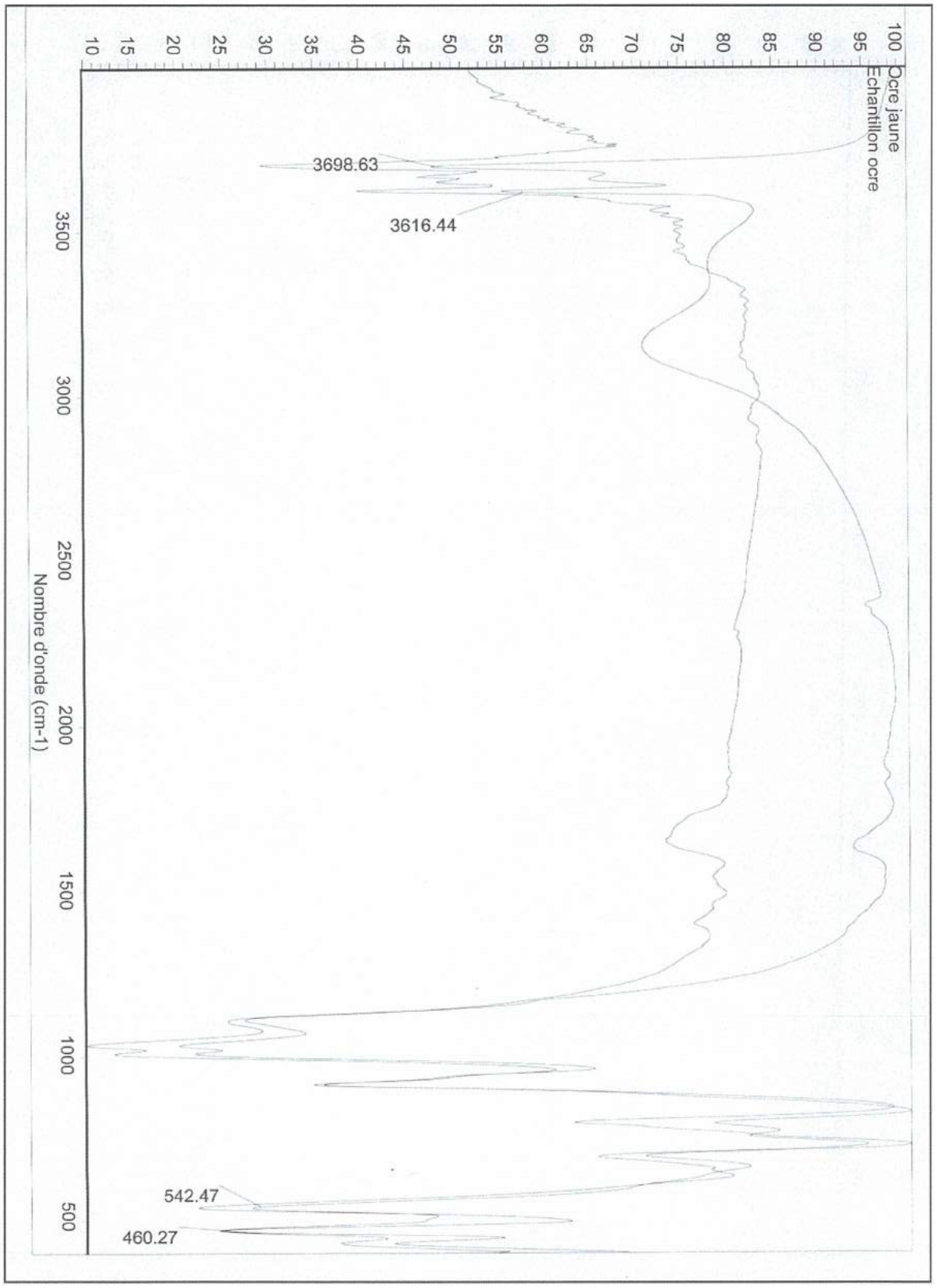
Annexe n°6

Spectrogaphie infrarouge

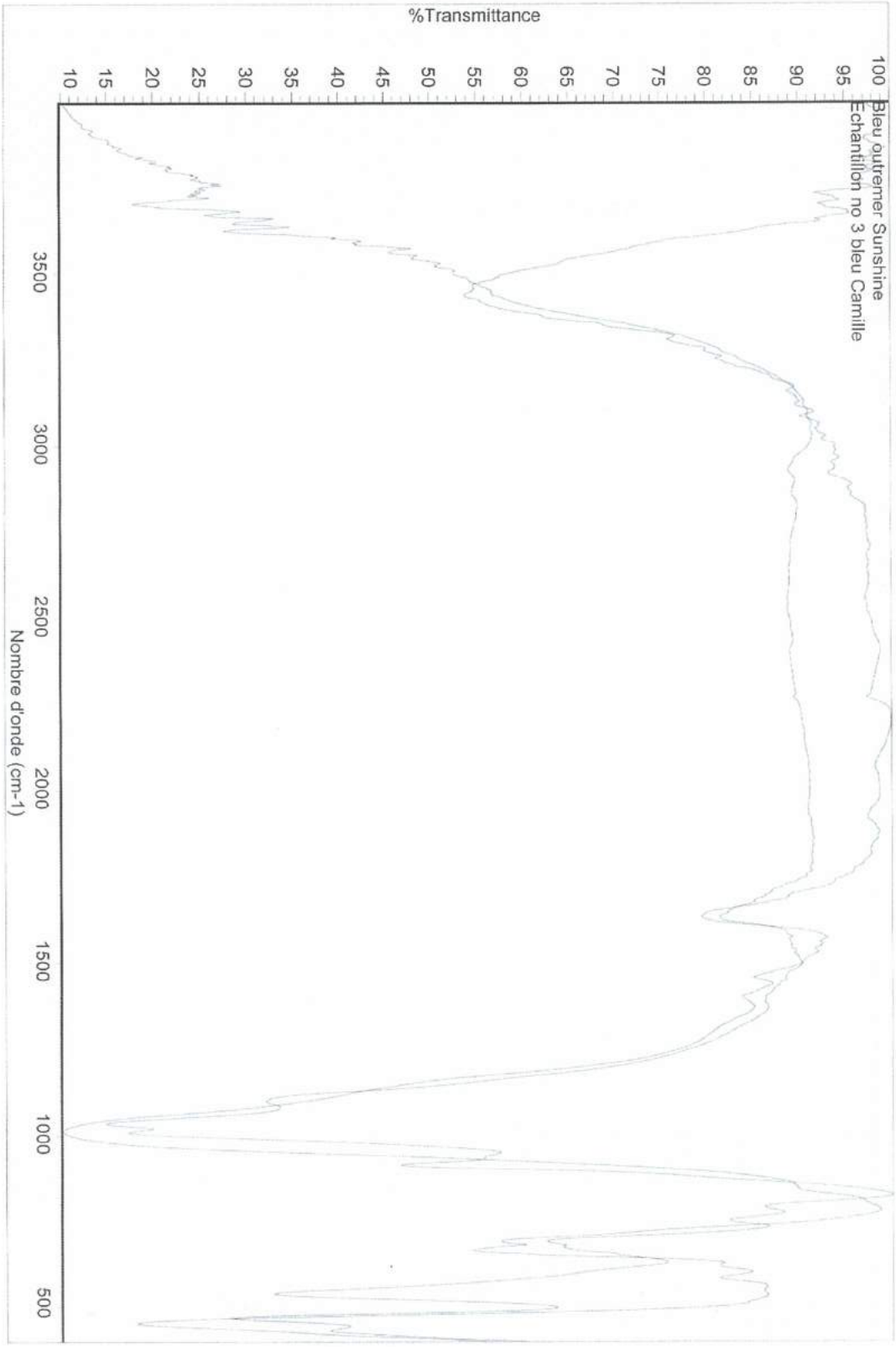
Laboratoire de biochimie organique de la faculté des sciences d'Avignon sous la direction de Mme Vieillescazes.

Objet n° 401 426 003, musée africain de Lyon

Spectre d'un échantillon de jaune (seconde couche, prélévé sur le visage) correspondant au standard d'ocre du laboratoire:



Spectre d'un échantillon de bleu prélevé dans la scarifiaction senestre de la figur principale, correspondant au bleu de lessive rapporté du Bénin lors du séjour d'octobre à décembre 2006



Annexe n°7
Bleu de lessive

La première méthode commerciale est attribuée à Guimet, en France, et Gmelin, en Allemagne vers 1828. Le pigment est aussi connu comme azur, bleu français, bleu permanent et bleu insoluble.

Bleu Guimet:

Dans le but de remplacer le lapis-lazuli trop onéreux, la société française d'encouragement pour l'industrie nationale offre 6000 francs à la personne qui découvrirait une alternative à ce pigment. Ce sera Jean-Baptiste Guimet qui découvrira matériau de synthèse adéquat en 1828. il s'agit donc de l'outremer artificiel: «*Nous appelons outremer, un produit obtenu par la combinaison du soufre, de la soude, de la silice et de l'alumine. Il est caractérisé par son insolubilité dans l'eau et sa décomposition par les acides étendus. Cette décomposition est toujours accompagnée d'un dépôt de soufre et se manifeste par la décoloration du produit et le dégagement d'un acide de soufre. Les outremers sont obtenus dans l'ordre suivant, et n'ont de différence entre eux qu'une plus ou moins grande quantité d'oxygène: brun, vert, bleu, violet, rose et le blanc...*»
La structure chimique de l'outremer artificiel est la suivante: Na_{8-10}, $Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$,, et sa fabrication est décrite en annexe n° .
La principale application du bleu outremer de Guimet est l'azurage du papier et du linge. Guimet exporte dès 1830 son bleu dans toute l'Europe, les Etats-Unis et dans chacune des colonies françaises. À la fin du siècle, 150 commerciaux sillonnent la planète pour vendre les différents bleus Guimet. Nous pouvons alors le retrouver en Tunisie, au Maroc, au Gabon, au Togo, en Côte d'Ivoire, au Bénin et au Nigeria. En 1967, la production du bleu est reprise par la société Reckitt & Colman qui le distribuera en poudre, en paquets, en cubes et en blocs cylindriques. Pour rendre compact le pigment afin de lui donner ces formes commerciales, on lui adjoint du carbonate de sodium et un amidon comme le glucose ou la dextrine.
Il serait fortement possible qu'il s'agisse du bleu Guimet sur ce siège, mais cela ne peut être affirmé.

«*La fabrication de l'outremer artificiel suppose trois opérations successives: la préparation des mélanges, la cuisson et le traitement de la matière cuite obtenue. Le tout premier mélange indiqué dans le cahier d'expérience de Jean-Baptiste Guimet, en 1826, fait état de trente-septs parts de kaolin, vingt-deux de carbonate de soude et huit de charbon de bois. Mais ces proportions varient, plus tard, avec l'amélioration de la méthode de fabrication et le matériel utilisé.*
Deux modes de cuisson sont employés: dans des fours à moufles ou en creusets. Pour l'outremer destiné aux peintres, Guimet fait le choix du creuset. Le mélange est placé dans es creusets conçus pour s'emboîter parfaitement les uns sur les autres dans un four. La température est portée à 800° Celsius. Lors de sa fusion, le soufre produit des flammes qui atteignent jusqu'à 15 cm, durant une dizaine d'heures. Puis les flammes cessent d'apparaître et le bleu commence à se former. Les ouvertures du four sont fermées hermétiquement et on laisse ainsi les creusets se refroidir durant une semaine. À sa sortie des creusets, l'outremer contient une partie insoluble – la matière colorante-, et une partie soluble rassemblant les produits éliminés de la combinaison. La matière brute est donc tout d'abord triée, classée puis broyée. On procède ensuite à un nouveau lavage, afin d'éliminer les dernières matières solubles restées lors du premier lavage. Puis le pigment est enfin passé dans des étuves pour le séchage, et conditionné en boules, en cubes,en pâte, en poudre ou encore sous la forme de pastilles.»
extrait d'un article sur le bleu de lessive de la revue du Musée des arts et métiers. Numéro 46/47- Octobre 2006.

Fig. 155 Affiche commreciale du bleu Guimet

- Produit trouvé sur le marché d'Adjarra et utilisé par Yikini:

Fig. 156 boîte de bleu de lessive acheté sur le marché d'Adjarra

Sunshine® ultramarine blue (bleu outremer). «original blue». Made under arrangement with palypex LTD. MIDDX.HA2 6AU, England.
Boîte de bleu en poudre 30gr.
Date de production: 2005
Date d'expiration: 2009
Made by Ulysse Nigeria LTD. 227 APAPA RD., IGANNU, LAGOS.
Composition: sodium aluminium sulpho silicate.

- Catalogue de l'A.O. F, série Q concernant le commerce, importations/exportations.
1Q
1 Q 9
1 Q 13
1 Q 30, 33, 35
Noms cités dans les déclarations de stock des commerçants de Porto-Novo, pouvant éventuellement correspondre à des bleus de lessive. 1944

Aestree 1/2 … blue
Destree blue
Baisse blue
Abolenum
Barbozine
Poudre havonia
Blue en paquet
Blue maison
Lavoc en paquets

Annexe n°8

- Catalogue de l'A.O. F, série Q concernant le commerce, importations/exportations.

Le commissaire de l'A.O.F
N°629

Paris, Mai 1930
à Mr. Le lieutenant gouverneur du Dahomey.

Reconstitution d'un village lacustre avec habitants.

«La mission cinématographique qui a été opérée dans votre colonie a dû prendre des photographies qui constitueront sans doute des documents ethnographiques intéressants. Je recevrais cependant avec plaisir les photographies de paysages et d'habitants qu'il vous paraîtrait intéressant de m'envoyer.
Le Dahomey devra nous envoyer 3 familles de pêcheurs, 4 bijoutiers d'or et de cuivre et 3 familles de danseurs. Ils devront être choisis avec soin, au point de vue de l'apparence physique et de la santé.
Liste des objets et échantillons à envoyer:

Panneaux découpés d'Abomey:	*4*
Panneaux découpés fétichistes:	*4*
Cannes de commandement:	*6*
Chaises (ne pas peindre le siège, le laisser en blanc): 6	
Trône (une série):	*7*
Masques de féticheurs:	*20*
Masques de Ketou:	*20*
Costumes de féticheurs:	2»

Cette lettre pourrait faire référence à la mission du père Aupiais et de F.Gadmer.

Annexe n°9

Collections possédant des objets yoruba et des sièges rituels:

Musée du Quai Branly:
d'après le catalogue en ligne du musée.

87 masques yorubas (majorité de gèlèdè, 3 epa et autres comme par exemple un otomporo du Nigéria ou 5 masques Cové, Zou, de Dossou Amidou du Bénin)
Parmi les 361 appellation «tabouret» de la collection, 8 proviennent du Bénin.

- Appellation: Tabouret
Nom vernaculaire: Kpóku
N°inv. 71.1931. 74.2397
Ethnonyme: Holli
Toponyme: Holli Ketou (environs de) / Bénin/ Afrique occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Missions Dakar-Djibouti
Précédente collection: Musée de l'homme
Matériaux et Techniques: Bois de aktwoko. Peintures: rouge de traite, noir de liane idyoku, blanc de kaolin, bleu de traite.
Dimensions d'encombrement: (Hauteur, Largeur, Profondeur, Poids)
45 x 33,5 x 28 4659g.

-Appellation:Tabouret
N°inv. 71.1930.21.78
Toponymes: Porto-Novo/ Porto-Novo (région)/ Ouémé / Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée de l'homme
Donateur: Christian MERLO
Matériaux et techniques: Bois de roko
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
62 x 33 x 26 cm, 10847g
femme agenouillée facture simple, sexe proéminent, bleu de lessive.

-Appellation:Tabouret
N°inv. 71.1891.22.1
Ethnonyme: Yoruba
Toponymes: Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée de l'homme
Donateur: Edouard FOA
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
44,4 x 43 x 39 cm, 7094g
Objet non exposé, reproduction dans le livre d'Albert Kahn.

- Appellation:Tabouret figuratif
N°inv. 71.1964.21.1
Ethnonyme: Yoruba
Toponymes: Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie
Donateur: Mme Gruet
Ancienne collection: Mme Gruet.
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
56,5 x 26 x 20,5 cm, 2 525g

-Appellation:Tabouret à caryatides
N°inv. 73.1963.0.957
Ethnonyme: Yoruba
Toponymes: Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie
Donateur: Émile Merwart.
Matériaux et techniques: Bois, pigments.
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
50 x 36 x 36 cm, 5549g

-Appellation:Tabouret anthropomorphe
N°inv. 73.1966.0.957
Ethnonyme: Fon ou Yoruba
Toponymes: Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie.
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
53,7 x 27 x 27 cm, 5375g
Femme agenouillée et petit personnage dans le dos dans la même position que celui de F.Bouillon

-Appellation:Tabouret à caryatides
N°inv. 73.1963.0.930
Ethnonyme: Yoruba
Toponymes: Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie
Donateur: Raphaël Antonetti.
Matériaux et techniques: Bois polycrhome.
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
61,8 x 19,9 x 30 cm, 9473g
jamais vu, très jaune, têtes sur le socle inférieur, pers. Principal pose son pied sur une.

-Appellation:Tabouret
N°inv. 73.1931.4.183 DAf
Toponymes: Bénin/ Afrique Occidentale/ Afrique.
Personne(s)/ Institutions: Précédente collection: Musée de l'Homme.
Dépôt de: Gouvernement Général de l'AOF.
Matériaux et techniques: Bois.
Dimensions d'encombrement: (H, L, P, Poids)
58,5 x 33 x 32,5 cm, 12753g

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTI, Leon, Battista. –*La peinture.* Edition: Seuil, Collection: Sources du savoir. 2004.

Art africain/ Aire culturelle yoruba:

ANQUETIL, Jacques. – *L'artisanat créateur au Bénin.* Agence de coopération culturelle et technique. Dessain et Tolra 1980.

BOSSEAUX, Maurice; Ingénieur en Chef des Services de l'Agriculture de la F.O.M
Journal d'Agriculture Tropicale et de botanique appliquée.
Museum National d'Histoire Naturelle.
57, rue Cuvier
Paris V° 1965.
Plantes Cultivées et spontanées du Dahomey. Utilisation et identification
N°25 / 100 exemplaires.
ABIKANLOU, Louis. Conducteur des Services Agricoles en retraite à Pobè pour le dialecte nago.(consulté à la bibliothèque du CBRST)

BRETON Patrick, *Porto-Novo et ses environs. Guide des paysages culturels.* Éditions EPA. 2001.
Coopération française au Bénin (revue de la) N°46-47, juin 2004; pp.43-63. *Océanique.*

DELANGE, J.- *Sur un Oshe Shango* - Objets et mondes, Tome III, fascicule 3, automne 1963, pp. 205-210

DREWAL, Henry John, THOMPSON, Margaret. –*Gelede: Art and female power among the Yoruba*- Indiana University Press, Bloomington,1990. Ed. 1st Midland Book. ISBN 0-253-32569-2

DREWAL, Henry John. – *African Artisty Technique and aesthetics in yoruba sculptur*e, catalogue d'exposition, Atlanta, The High Museum of Art, 1980.

DREWAL, Henry John; PEMBERTON,III. J.- Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought, ed. by A.Wardwell, New York, The Center for African Art and Harry N.Abrams, Inc., 1989.

FALGAYRETTES – LEVEAU, Christiane; STEPHANE, Lucien. – *Formes et couleurs*, catalogue Musée Dapper, exposition du 1er avril au 15 septembre 1993, Paris.

FAGG, William, PEMBERTON, John, HOLCOMBE, Bruce. – *Yoruba: sculpture of West Africa*.- ISBN – 0394- 71039-8

Galerie FLAK Ibedji: *Le culte des jumeaux*

KERCHACHE, J. – *Masques yorubas*- 1973

KERCHACHE, Jacques, PAUDRAT, Jean-Louis, STEPHAN, Lucien,- *L'art africain.* Edition Mazenod, Paris, 2000.

LAUDE, Jean. -*Les arts de l'Afrique noire*- Editions EREC1999, Collection Le livre de poche (texte intégral),Paris ISBN-2-253-05318-X

LAVAL, Babatunde. -*The Gelede spectacle: Art, Gender, and social harmony in African culture*- University of Washington press, 1996, Seattle and London.

Ministère de la Culture et des Communications - *Regards sur les musées et les monuments du Bénin*, Cotonou HCC, 1995.

MULLER,E. Klaus. – *Soul of Africa: magical rites and traditions*, Cologne, Könemann, 1999, pp. 362-365.

Océanique, revue de la coopération française du Bénin. N°46-47, juin 2004, pp43-63

POUSSET, Jean-Louis. – *Plantes médicinales africaines. Possibilités de développement*. Tome II. Agence de coopération culturelle et technique. Edition Ellipses 1992

RIVALLAIN, Josette, IROKO, A.,Félix. – *Yoruba: Masques et rituels africains*.- Hazan.

ROUGET, Gilbert. - *Initiatique vôdoun, Chants et danses initiatiques pour le culte des vôdoun au Bénin. Images du rituel.* – Edition Sépia. 2001 ISBN: 2-84280-039-7

SACHNINE Michka.- *Dictionnaire usuel yorùbá - français, suivi d'un index français – yorùbá.* Ed.Karthala, Paris – IFRA, Ibadan. 1997.

THOMPSON, R., F.- *Yoruba artistic Cristicism*- in W.L. d'Azevedo, 1973. pp. 19-61.

TRIARCA, Bianca,- *Itinéraires au Bénin. Histoire, art, culture,* Milan, éditions Stefanoni, 1997.

VARICHON Anne. -*Couleurs pigments et teintures dans les mains des peuples*. Edition Seuil, Octobre 2005.

VERGER, Pierre, Fátúmbí. – *Dieux d'Afrique, culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*, Paris, Éditions Revue Noire, Essai et Photographie. 1995. ISBN- 2-909571-13-0

VERGER, Pierre, Fátúmbí. – *Ewé. Le verbe et le pouvoir des plantes chez les Yorùbá* (Nigéria – Bénin). Ed. Maisonneuve & Larose. 1997.

VERGER, Pierre, Fátúmbí.- *Orisha. Les dieux yorouba en Afrique et au nouveau monde*. Ed. A.M.Métailié Paris. 1982. (médiathèque du quai Branly).

VISSER, Joris (Dr). –*Art of the Yoruba*- éditions ARSMUNDI

WITTE, Hans. –*A closer look: local style in the Yoruba Art collection of the Africa Museum*.- Berg en Dal.

WITTE, Hans. – *Wereld in Beweging: Gelede marionetten van de Anago-Yoruba- World in Motion: Gelede puppets of the Anago-Yoruba*.-

WILLETT, Frank. - *African art* - The World of Art Library, History of Art, Thames and Hudson - 1971 reprinted 1977- 261 plates, 61 in color.

ZERBINI, Laurik.- *L'ABCdaire des arts africains* - 2004, éditions Flammarion, Paris

Films

AUPIAIS , R.P et Frédéric GADMER
1996 Dahomey 1930. Montage en vidéo des images tournées en 35 mm au Dahomey, en 1930, par

F.Gadmer sous la direction du R.P. Aupiais. Paris, Musée Albert Kahn.

Les Orishá – film de Monique TOSELO – TV2, Paris- 1985.
Pierre Verger, photographe – entretien de Pascal Martin SAINT LEON Paris Audiovisuel – La Maison Européenne de la Photographie, Paris – 1993.

ROUGET, Gilbert. en collaboration avec Jean Rouch (tournage) et Danielle Tessier (montage)
1963 Sortie des novices de Sakpata (Dahomey). 16 mm. Couleurs, post-synchronise, 18 mn. Paris, Comité du film ethnographique et CNRS. Images tournées avec une caméra à ressort et dons en images discontinues; le montage est calé, en continu, sur le son, dans le respect de la composition du chant et de la danse.

Discographie:
ROUGET, Gilbert.
1965 *Fête pour l'offrande des premières ignames à Shango*. Paris, Musée de l'Homme, édition du Département d'ethnomusicologie (1955); LD 2 (30/33). En collaboration avec Pierre Verger.
1965 «Deux chants liturgiques yoruba. Chant pour Shango et Oya», (17/45) encarté dans Journal de la Société des Africanistes, t.XXV
LALOUM, Claude. – en collaboration avec ROUGET , Gilbert. Deux chants liturgiques yoruba, Journal de la Société des Africanistes, Tome XXXV, Fasc. 1: 109-139, avec un disque (17/45) encarté.

Ouvrage:
1962: « Musique Vodun». In Actes du Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Tome II: 121-122. Paris (1960), CNRS.
Ouvrage contenant les musiques des images montrées dans le livre Tome I
ROUGET, Gilbert. – Chants et danses initiatiques pour le culte vôdou: vol.2. Séia, 2001. Documents audio. (médiathèque du quai Branly).

Collection / Musées

BALARD, Martine. – *Dahomey 1930, mission catholique et culte vodou: l'œuvre de Francis Aupiais, 1877 – 1945*, Paris, Harmattan 1999. ISBN: 2 - 7384 – 8466 – 2

BOYER, Myriam; GEORGES, Olivier; BONEMAISON, Michel. -*À la rencontre de l'Afrique, Pour une histoire du Musée Africain de Lyon*. Texte préfigurant le carnet d'exposition sur les poids Akan à peser l'or.

DE ROUX Emmanuel.- *Restituer des oeuvres d'art... mais à qui ?-*, articles en ligne du journal LE MONDE, le 13 février 2007.

FARROW S*t Farrow faith, Fancies and Fetish* " daté de 1926

GONSETH Marc-Olivier, Hainard Jacques, Kaehr Roland, -*Le musée cannibale*. Textes réunis et édités par. Editions du musée d'ethnographie, 2002.

ICOM, - *Quels musées pour l'Afrique? Patrimoine en devenir*. Bénin, Ghana, Togo. 18-23 Novembre. 1991.Colloque.

KAHN Albert, musée.- Pour *une reconnaissance africaine: Dahomey 1930, Des Images au service d'une idée*- sans pagination. Plaquette éditée à l'occasion de l'exposition au musée Albert Kahn, 19/11/96 – 14/09/97. KAHN Albert (1860-1940), le père AUPIAIS (1877-1945).

MARCEL, Olivier, ancien gouverneur général de Mad. – *Exposition coloniales internationale de Paris*

1931: rapport général. Impr.nationale, 1933.

MERWART, *L'art dahoméen Collection du Gouverneur Merwart, exposition coloniale de Marseille 1922.* Palais de l'Afrique Occidentale Française. Imprimerie Moullot, Marseille.

PRICE, Sally. – *Arts primitifs; regards civilisés.* The university of Chicago, 1989, trad.fr.Lebaut G., Paris: ENSBA, coll. Espaces de l'art, 1995.

THUOT Sophie, -*François Bouillon et les arts primitifs.*-
Mémoire de maîtrise. Année universitaire 1990-1991.
Université Paris IV- La Sorbonne. Institut d'histoire de l'art et archéologie.
Directeur de recherche: M. Philippe Dagen.

VAN ZANTEN WIM. – *À la recherche d'une nouvelle terminologie pour le patrimoine culturel immatériel*, Museum international, Unesco, p.37, n° 221/22, mai 2004.

Conservation-restauration/ Techniques

ASPERTI, Agnès et al.-*De la plante à la couleur.*- Rapport de recherches sous la direction de C.Vieillescazes.

BIDA, Céline. -*Etude et traitement d'une oeuvre sud-américaine «la légende de St Isidore».* mémoir de fin d'étude, Avingon département conservaition restauration sous la direction de D.Amoroso, 1999.
ALBERTI, Leon, Battista. –*La peinture.* Edition: Seuil, Collection: Sources du savoir. 2004.

BONNAIN, Rolande, - *L'Empire des Masques, les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui.* Edition Stock, 2001.

BONEMAISON, Michel, - *Un aspect de la mémoire d'un institut missionnaire*, texte pour la revue Peuples du Monde, novembre 2003.

BOUNOURE, Gilles .- *Le «chantier des collections», au musée du quai Branly;*Arts d'Afrique noire, arts premiers. N°131 automne 2004, revue trimestrielle, directeur Éric Lehuart. pp.46,50 article:

BRANDI Cesare, -*Théorie de la restauration*- École Nationale du Patrimoine, 1963, édition traduction Colette Déroche. Dernière édition 2000.

CATRIN,Aurélia,- *Poudres et pigments en art contemporain...entre impermanence et pérennité..*- .,Mémoire de fin d'étude, Avignon département conservation restauration sous la direction d'A. E.Rouault.2006.

CLAVIR, Miriam. – *Preserving conceptual integrity: ethics and theory in preventive conservation.*
IIC HAW, 12 – 16 sept.1994- In book: Preventive conservation, practice, theory and research.

DELAUNAY, H.- *Etude d'un masque de Malakula, Archipel du Vanuatu*- Volume I, *Approche ethno-historique et iconographique, Approche théorique et critique en vue d'un traitement de conservation/ restauration.* Sous la direction de M.GIOCANTI Hervé. Année 2000/2001. Ecole d'Art d'Avignon, département conservation restauration d'oeuvres d'art.

DEWISPELAERE, Georges; -*La sculpture polychrome africaine: approche éthique, conservation et restauration.*- Bruxelles 1988. , 176p., ill.

DIGNARD, Carole; MICHALSKI, Stefan.- *Consolidation of powdery paint using ultrasonic mister*. Canadian Conservation Institute publications, 1993. www.cci-icc.gc.ca. Article en ligne.

DIGNARD, Carole; MICHALSKI, Stefan.- *Ultrasonic misting. Part 1, experiments on appearance change and improvement in bonding*. Journal of The American Insitute for Conservation, 1997, Volume 36, number 2, Article 2'pp.109 à 126). Articles en ligne. Site de Stanford University.

DIGNARD, Carole; DOUGLAS,Robin; GUILD, Sherry; MAHEUX, Anne; McWilliams, Wanda.- *Ultrasonic misting. Part:2, Treatment applications*. Journal of The American Institute for Conservation, 1997, Volume 36, number 2, Article 2 pp.109 à 126). Articles en ligne. Site de Stanford University.

FELLER.R.L; WILT.M.- *Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation*.- The Getty Conservaiton Insitute, Research in conservation, 1990.

GEIGER Thomas, MICHEL Françoise.- *Studies on the Polysaccharide JunFunori Used to consolidate Matt Paint*. p.193.Studies in Conservation vol. 50 Number 3, 2005

GUILLEMARD, Denis.- *La conservation préventive, une alternative à la restauration des objets ethnographiques*. Thèse de doctorat, Villeneuve d'Asq. Presses universitaires du Septentrion, Thèse à la carte. 1995.

GUILLEMARD Denis, RENARD Alain, - *Les peintures ethnographiques: question de pulvérulence*. - *The Conservator*, 16, 1992, pp.18-22.
Per IIC 10

HANSEN Eric F., BISHOP Hearns Mitchell. *Factors Affecting the Re-Treatment of previously consolidated Matte Painted Wooden Objects*.
Symposium Organized by the Wooden Artifacts Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works; Williamsburg, Virginia, November 1994. *Painted Wood: History and conservation*

HANSEN Eric F, SADOF, Eileen.T, LEWINGER. Rosa. A review of problems encountered in the consolidation of paint on ethnographic wood objects and potential remedies.
Preprints of the 9th triennal meeting ICOM CC 1990.

HANSEN Eric F., WALSTON Sue, HEARNS BISHOP Mitchell (Editors).
Matte paint: Its history and technology, analysis, properties, and conservation treatment.
With special emphasis on ethnographic objects.
A Bibliographic Supplement to Art and Archaeology Technical abstracts.
Volume 30, 1993. The Getty Conservation Institue (1994) ISBN-0-89236-262-6
Bibliographie et résumés de plusieurs livres traitant de la problématique de la peinture mate.

IIC, Groupe canadien et Association canadienne des restaurateurs professionnels, *Code déontologique et guide du praticien à l'intention des personnes oeuvrant dans le domaine de la conservation des biens culturels au Canada*, 2ème édition, Ottawa, 1989.

JOURDAIN, Colette - *Méthodes traditionnelles et locales de conservation des objets ethnographiques dans diverses régions africaines*. Conservation restauration service archéologique, Musée d'Aquitaine, Mairie de Bordeaux 33000 France. Preprints of the 9th triennal meeting ICOM CC 1990.

MORA, Paulo et Laura; PHILIPPOT,P.- *La conservation des peintures murales*.- Editrice Compositori, Bologne. 1977.

NAFFAH, Christiane. - *Le chantier des collections du musée du quai Branly.*,- *Conservation préventive à l'échelle d'une collection nationale, - Organisation, fonctionnement et protocoles de traitement des ateliers*. Sous la direction de Christiane Naffah. Conçu comme un manuel de partage du savoir-faire, ce recueil technique détaille l'organisation et le fonctionnement d'un chantier de conservation préventive, dont la phase de réalisation a duré trois ans, du 1er octobre 2001 au 30 septembre 2004.

ODEGAARD, Nancy.- *Laundry bluing as a colorant in ethnographic objects*
ACTES DE COLLOQUE.- 11th triennal meeting, Edinburgh, Scotland 1-6 sept.1996, ICOM preprints. ISBN 1-873936-50-8

PEREGO, François.- *Dictionnaire des matériaux du peintre*. - Editions Belin, Paris, 2005.

ROLLAND-VILLEMOT Bénédicte, *Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques*, La lettre de L'OCIM, 1998, n°56, p.15-16.

KÜPFER Anne-Laure, *La consolidation des peintures mates à textures poreuses et à surface pulvérulente*. Comparaison des différentes méthodes de traitements. Application aux objets ethnographiques. Mémoire de fin d'étude, Haute école d'arts appliqués du Canton de Neuchâtel, département conservation restauration, mention archéologie, ethnographie. 2001.

ROMEGGIO Camille. – *Rapport de stage, octobre-décembre 2006, à l'École du Patrimoine Africain de Porto-Novo, Bénin, Répertoire des végétaux et minéraux utilisés dans l'artisanat de la région de Porto-Novo.*- sous la direction du Doct. V.Adjakidje, d'I.Baldé et de C.Vieillescazes. École Supérieure d'Art d'Avignon, département conservation restauration d'œuvres peintes.

Contacts:

-Musée africain de Lyon
150 cours Gambetta
69007 Lyon
04 78 61 60 98

-Musée du quai Branly
222 rue de l'université
Paris 7ème.
01 56 61 70 00

-Ecole du Patrimoine Africain
B.P 2905
Porto-Novo
Bénin
+229 202 148 38

-Musée Albert Kahn
14 rue du port
92100 Boulogne-Billancourt
01 46 04 52 80

-Forum des Arts et de la Culture
président M.Zoffoun
quartier Avakpa Kpodji
c/110
maison Amissou Barthélémy
adresse postale:
02BP550 Porto-Novo
http://forac.ifrance.com

- Temple Atikékéré
chez Idorou Babalawo
à attaché St Anne
Ewé N'Je
Porto-Novo
Bénin

- M. Agônan Tidjani
sculpteur à Daagbé
quartier Oké-Agô
par Avrankou
Bénin

Crédits photographiques

-Clichés réalisés avec l'aimable autorisation de M.Bonemaison, directeur du musée africain de Lyon (prises de vue Romeggio Camille):
Fig.1 à 22, fig.24, fig.31, fig.32, fig.42 à 47, fig.49, fig.53, fig.57 à 60, fig.62 à 64, fig.67 à 77, fig. 81, fig.83, fig.86, fig.88, fig.90, fig.92, fig.94, fig.127.

- Archives du musée africian de Lyon:
Fig.25 (anonyme), fig. 35 (idem), fig.65 (idem) , fig.66 (idem) , fig.131 (idem).

- Clichés extraits de l'ouvrage: VERGER, Pierre, Fátúmbí.- *Orisha. Les dieux yorouba en Afrique et au nouveau monde*. Ed. A.M.Métailié Paris. 1982. (médiathèque du quai Branly).
Fig.30, fig.33.

-Clichés extraits de l'ouvrage: KAHN Albert, musée.- Pour *une reconnaissance africaine: Dahomey 1930, Des Images au service d'une idée*- sans pagination. Plaquette éditée à l'occasion de l'exposition au musée Albert Kahn, 19/11/96 – 14/09/97. KAHN Albert (1860-1940), le père AUPIAIS (1877-1945):
Fig.23, fig.35, fig.63, fig.66, fig.131.

- Clichés extraits de l'ouvrage:ZERBINI, Laurik.- *L'ABCdaire des arts africains* - 2004, éditions Flammarion, Paris.
Fig.103, fig.104.

-Clichés extraits du catalogue de vente Rieuner et associés *la colleciton Corneille*:
Fig.80.

- Clichés pris lors du séjour au Bénin, d'octobre à décembre 2006 (prises de vue Roemeggio Camille):
Fig.26, fig.34, fig.48, fig.51, fig.56, fig.106, fig.107, fig.132, fig.146, fig.147 à 149, fig.156.
avec l'aimable autorisation de l'Iyalashé du temple Atikékéré et de la divinité Shango:
Fig.27, fig.29, fig. 133 à 138.
avec l'aimable autorisation de la famille Ojo de Takon: Fig. 28, fig.139, fig.140, fig.152, fig.163, fig.154.
avec l'aimable autorisation de M.Yikini fils, atelier à Houimé, Porto-Novo: Fig.38, fig.40, fig.50, fig.54, fig.55, fig.72, fig.96, fig.97, fig.98, fig.141 à 145.
avec l'aimable autorisation de M.A.Tidjani, Daagbé: Fig.39, fig.52, fig.150, fig.151.

- Clichés propriétés du musée du quai Branly, Paris:
Fig. 37 (prise de vue Romeggio Camille, dans les réserves du musée), fig, 36 issue du catalogue en ligne.
vue de l'entrée du musée: fig. 105.

- Clichés réalisés avec l'aimable autorisaiton de M.F.Bouillon (prises de vue Romeggio Camille):
Fig. 78, fig.79, fig. 82, fig. 84, fig. 85, fig. 87, fig 89, fig. 91, fig. 93, fig. 95, fig. 99, fig. 100, fig. 101, fig. 102, fig. 114 à 125.
Clichés extrait du catalogue d'xposition Oh crépusucule, galerie de France, 1985.

Remerciements

Ce mémoire a été un prétexte à de nombreuses rencontres, je remercie toutes les personnes qui m'ont accordé de leur temps.

Selon le cheminement de mon mémoire:

Je remercie l'équipe de l'école d'art d'Avignon qui malgré ou grâce à ses diverses tensions et fluctuations parfois électriques nous permet d'aborder des sujets touchant au sensible et nous accorde certaines libertés.

Je remercie tout d'abord Michel Bonemaison, directeur du musée Africain, qui, par son accueil au sein de son établissement, m'a introduit à l'univers de l'Afrique occidentale, pour sa confiance pour le prêt de l'objet à l'école ainsi que toutes les personnes que j'ai pu rencontrer dans ce lieu en particulier Jean Chassagnieux et Marie Perrier.

Je remercie Jaxques Defert pour ses relectures mais aussi pour m'avoir mise en contact avec M.Bouillon, ce qui m'a permis de concrétriser ma problématique. Pour ouvrir aussi les portes de l'école et de nos esprits vers d'autres mondes.

Je remercie donc M.Bouillon pour son accueil et pour m'avoir permis de puiser dans son univers.

Je remercie Marc Maire pour sa confiance et ses réflexions, Benoit Coutancier pour ses corrections et ses conseils avisés, Catherine Vieillescazes pour les analyses et la mise en place du projet de recherche sur les colorants, Mylène Malberti pour son accueil et son aide technique.
Merci à Thierry Martel pour sa disponibilité et son enseignement.
Merci à Grazzia De Terris.

Merci à Alain Renard, conservateur-restaurateur d'objets ethnographiques et spécialiste du traitement par anoxie des infestations biologiques avec matériel d'intervention mobile.

Merci surtout à l'E.P.A qui m'a accueilli pendant trois mois à Porto-Novo et m'a donc permis de voir un peu de «*l'autre côté*».
Ismaïlou Baldé, Gérad Tognimassou, François G.Vianou, Diane Toffoun, le reste de l'équipe et le directeur Alain Godonou.

Merci au Dr.Victor Adjakidje, enseignant et chercheur en botanique et écologie végétale à l'université d'Abomey Calavi, qui m'a aidé pour les recherches sur les plantes utilisées dans l'artisanat béninois.

Merci à M.Zoffoun, directeur du FORAC et plasticien, à M.Alphonse Olibé, bibliothécaire au CBRST, M.Agônan Tidjani,sculpteur à Daagbé, à M.Yikini fils, sculpteur à Porto-Novo.

Pour m'avoir reçu:
Musée du quai Branly
Mme Beaujean Baltzer, chargée des collections Afrique.
Mme Heulin, Mme Dejean et Mme Elarbi conservatrices restauratrices.

Mme Athénor conservatrice au musée Guimet de Lyon chargée des collections d'Océanie et d'Afrique

M.Féaud chargé de la conservation préventive au C2RMF

Mme J.Rivallain

Mme J.Etiennes Nugues.

Agnès, Alexandra, Antoine, Christelle, Emilie, Gwenola, Laure, Pascaline, Prune.

Ma famille.



Parmi les personnes travaillant sur le patrimoine, le conservateur-restaurateur est celui qui va intervenir sur la matière de l'objet. Son rapport intime avec celle-ci et sa connaissance des processus de dégradation des œuvres lui permettent d'établir un diagnostic approprié. Il est confronté à des matériaux qui se transforment avec le temps. Les traitements qu'il propose agissent sur ces processus évolutifs et en intervenant sur l'objet, il lui donne, notamment lors des traitements de restauration, une apparence qui n'a, en fait, probablement jamais existée. Cette modification de l'apparence de l'objet, qui n'est pas sans incidence sur le regard du spectateur, peut transformer la lecture de l'œuvre. Elle doit, donc, être décidée en concertation avec les propriétaires de l'objet ou avec ceux qui ont la responsabilité de sa conservation. C'est à partir de ce moment que le conservateur-restaurateur va devoir faire des choix d'interventions en considérant tout autant l'esprit de la collection que l'intégrité de l'objet.
Ce mémoire est une étude comparative d'un même type d'objet, deux sièges rituels nago-yoruba, au sein de deux collections différentes, le musée africain de Lyon et celle d'un artiste collectionneur sur Paris. Ces deux choix nous permettent d'aborder les questionnements que peut soulever la conservation-restauration d'une oeuvre africaine dans un contexte européen et de parvenir à proposer des traitements qui nous sembleront les mieux adaptés.
Une étude des contextes actuels et du contexte d'origine est proposée ainsi qu'une recherche de consolidation adaptée pour une couche picturale mate (composée en majeure partie de kaolin) et des propositions de "restaurations".

Among the people working on the cultural heritage, the conservator is the one who will intervene on the material of the object. His intimate relationship with it and his knowledge about the work's damage processes allow him to establish an appropriate diagnosis. He is confronted to materials that are transformed in time. The treatments that he suggests have an effect on these evolutionary processes and by occurring on the object, he gives to it, notably during the restoration treatments, an appearance that had in fact probably never existed. This modification which is not without effect on the vision of the spectator, can transform the reading of the work. This must, thus, be decided during a discussion with the owners of the object or with those who are responsible for its conservation. It is from this moment that the conservator is going to have to choose interventions by considering just as much the spirit of the collection than the integrity of the object.
In this study, these questionings are taken back about objects stemming from an African culture, that of the cultural area Nago-Yoruba and preserved in French collections.
This report is a comparative study of a same type of object, two ritual seats nago-yoruba , within two different collections, the musée africain de Lyon (of the S.M.A) and the one of an artist collector in Paris. These two choices allow us to approach the questions that can be raised about the conservation-restoration of an african work in an european context and to succeed in suggesting treatments.
A last, a study of the actual contexts and the context of origin is suggested as well as the research of an adapted consolidation for a matt paint layer (constituted in major part of kaolin) and propositions of restoration.

ROMEGGIO Camille
romeggiocamille@yahoo.fr

Ecole Supérieure d'Art d'Avignon
Département conservation-restauration d'oeuvres peintes
7, rue violette
84000 Avignon
04 90 27 04 23
secretariat.ecole-beaux-arts@mairie-avignon.com