Michel Leiris, ou le transfert et ses fonctions

par

Matthew Rushton

Thèse soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research
comme exigence partielle en vue de l'obtention de la maîtrise en français
(Master of Arts)

Department of French
Carleton University
Ottawa, Ontario
21 mai 2010

© 2010

Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-68661-4
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-68661-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Abstract

This thesis explores the concept of cultural transfer through an examination of Michel Leiris' *L'Afrique fantôme* (1934) and of the cultural objects collected in the name of France by the ethnographic expedition "La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933." As *L'Afrique fantôme* is a field journal and first-hand account of the mission, it provides details of the often controversial methods used to acquire cultural objects in French colonial Africa and Ethiopia for display in Parisian Museums. A detailed study through photographs follows the acquisition, transfer and museum display of a Malian fetish statue, along with its subsequent transformation into a "Masterpiece" of African art serves to illustrate the process of cultural transfer and the lingering traces of French colonialism.

Keywords: African Art; Avant-gardes (French); Cultural Transfer; Colonial Museums; Ethnographic Photography; Ethnography (French); French Colonial Africa; French Colonial Studies; French Ethnography; *L'Afrique fantôme*; Leiris, Michel; Mission Dakar-Djibouti 1931-1933; Musée d'ethnographie du Trocadéro; Musée de l'Homme (Paris); Musée du quai Branly; Post-colonial criticism; Surrealism; Surrealists; Travel Writing and literature; Visual Anthropology.

Résumé

Cette thèse explore le concept du transfert culturel à travers un examen de *L'Afrique fantôme* (1934) de Michel Leiris et de la collection d'objets culturels au nom de la France par l'expédition ethnographique appelée « Mission Dakar-Djibouti » (1931-1933). Puisque *L'Afrique fantôme* est un journal de terrain et donc un témoignage de première main de la mission, elle fournit des détails au sujet des méthodes de collecte parfois douteuses employées afin d'acquérir des objets culturels en Afrique coloniale française pour qu'ils soient exposés dans les musées parisiens. Une étude précise d'une série de photographies suit l'acquisition, le transfert et l'exposition muséale d'un fétiche malien, ainsi que la transformation subséquente du fétiche en chef-d'œuvre de l'art africain servira à illustrer le processus du transfert culturel, ainsi que les traces laissés par l'époque coloniale française.

Mots clé : Afrique coloniale française; Anthropologie visuelle; Art africain; Avant-gardes françaises; ethnographie française; Carnet de voyage; Colonialisme français; Critique postcoloniale; Expérience de terrain; journal de voyage; *L'Afrique fantôme*; Leiris, Michel; Mission Dakar-Djibouti 1931-1933; Musée d'ethnographie du Trocadéro; Musée de l'Homme (Paris); Musée du Quai Branly; Photographie ethnographique; Surréalisme; Surréalistes.

Remerciements

J'aimerais offrir mes remerciements les plus sincères à tous ceux qui m'ont soutenu dans cette entreprise. Merci aux membres du Département de français de l'Université Carleton pour leur encouragement. Merci au Prof. Pascal Gin pour ses commentaires et ses conseils toujours si réfléchis et profonds, ainsi que pour son immense dévouement envers tous ses étudiants. Merci à mon directeur de thèse, Prof. Sébastien Côté, pour sa direction engagée, sa longue patience, sa confiance en moi et mon travail et, enfin, pour son amitié. Merci pour tous les conseils pratiques et pragmatiques. Merci de m'avoir introduit au monde de Leiris. Merci de m'avoir donné l'occasion de contribuer réellement à la production critique consacrée à son œuvre. Je vous suis très reconnaissant de tout ce que vous m'avez accordé. Merci à Morgan Faulker pour sa patience immesurable. Merci de m'avoir écouté, merci de m'avoir poussé et merci de m'avoir distrait si souvent et si volontiers. Merci à ma famille, à mes amis et à mes collègues pour leur intérêt et leur appui continuels.

Table des matières

Page de recommandation	ii
Résumés	iii
Remerciements	iv
Introduction	1
Chapitre premier	11
Introduction	11
À propos des transferts culturels	12
L'objet du transfert culturel	13
Le sujet du transfert culturel	14
Les systèmes du transfert culturel	15
Les perspectives d'analyse du transfert culturel	16
Une application analytique	20
À propos de la Mission Dakar-Djibouti	21
Les figures et les institutions	21
Le climat politique historique	24
L'influence de l'histoire et de la politique...	27
Conclusion	28
Chapitre deux	31
Introduction	31
À propos de la méthodologie de collecte	34
Premier cas : « Les grottes de Kitaba »	37

Deuxième cas : « Les vols du kono »	40
Troisième cas : « les peintures d'Abbas-Antonios »	43
Du prélèvement au transfert	47
Analyse des influences des projets coloniaux	51
Analyse des influences économiques	54
Conclusion	59
Chapitre trois	62
Introduction	62
À propos des musées coloniaux	63
La photographie et <i>L'Afrique fantôme</i>	66
À propos de la photographie	67
Les <i>Documents</i> surréalistes	70
« <i>De Dakar à Djibouti (1931-1933)</i> »	73
« <i>L'Afrique fantôme</i> est un monstre ... »	74
L'étrange cas du « cochon de lait »	78
La métamorphose du « cochon de lait »	80
Conclusion	83
Épilogue : À propos du « cochon de lait »	85
Conclusion	88
Ouvrages cités	95
Illustrations	100
Figure 1	100
Figure 2	101
Figure 3	102
Figure 4	103

Introduction

Au cours des recherches qui m'ont mené à ce travail, j'ai dû commander un livre. À vrai dire, j'ai dû chercher, commander, fouiller, lire, relire et évaluer un très grand nombre de livres, de périodiques et d'articles pour arriver à ce point, mais je trouve ce livre en particulier, c'est-à-dire l'histoire de son acquisition, relativement pertinent à ce qui suivra. Alors, en guise d'introduction, ou de prologue si vous préférez, j'aimerais relater la brève anecdote suivante.

Au cours de mes recherches, j'ai dû commander un livre que j'ai repéré, d'abord, et presque sans effort, à la bibliothèque de l'Université d'Ottawa. Seulement, en réalité, il n'existait qu'en théorie. C'est-à-dire que d'après mon enquête sur le moteur de recherche du site internet de la bibliothèque Morisset à l'Université d'Ottawa, j'ai trouvé le titre, le nom de l'auteur et la description du livre. Pourtant, il n'y avait pas de cote qui me permettait de le trouver parmi les millions de volumes serrés sur les étagères de la bibliothèque ou même de le réserver, soit sur le site internet, soit avec l'aide d'un bibliothécaire.

Ce type d'inconvénient étant loin d'être rare, surtout dans la vie de chercheur, il m'a fallu simplement le chercher ailleurs. Je l'ai finalement trouvé à vendre sur un site internet en France, *Chapitre.com*, et j'ai fait la commande. Peu après, ayant reçu une lettre de « confirmation d'envoi » par courriel, j'ai reçu un numéro de colis. C'était enfin la cote qui me manquait au départ, vu qu'elle me permettait alors de suivre le trajet de mon livre de l'Europe vers le Canada, et même de le chercher directement lors de son arrivée.

Par la suite, c'est en visitant le site internet du transporteur de fret *FedEx* afin de suivre mon colis que j'ai remarqué les mots suivants, tous imprimés en majuscules, tout en haut de la page : « PROCESSUS DÉMARRÉ ». Et, puisque mes recherches portent sur ce qu'on nomme les transferts culturels, ces mots m'ont frappé. Le « processus » était assez clair : la livraison d'un livre. Mais, qui ou quoi l'avait démarré ? Mes choix raisonnables étaient les suivants : celui qui pilote l'avion destiné au Canada ; celui ou ceux qui ont chargé l'avion de sa cargaison ; celui qui a tiré mon livre de son lieu d'entreposage, soit dans un entrepôt, soit dans une librairie. Ou, même avant tous ces actes de déplacement, il y avait celui qui a traité ma commande, l'entreprise qui vend le livre, le système bancaire qui a effectué la transaction et, finalement, moi-même. J'ai fini par conclure que c'était moi qui avais démarré ce processus en effectuant ma commande.

Cependant, à propos des transferts culturels, le chercheur Michel Espagne a écrit : « Les besoins spécifiques [d'un] système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures » (Espagne et Werner 5 ; cité dans Lüsebrink, « Les transferts culturels » 10-11 ; cité dans Joyeux 152¹). Bien sûr, le besoin ici était le mien. Mais, est-ce que je pourrais me considérer comme un système d'accueil ? Je pourrais me considérer comme tel si j'entretenais l'idée que c'était « moi-en-fonction-de-chercheur-affilié-à-telle-ou-telle-institution » qui avait démarré ledit processus. En cela, le « moi » devient partie ou fonction d'un système d'accueil plus grand ou identifiable. En raison du livre choisi, je n'ai aucun doute que, hors de ma fonction de chercheur et hors des exigences de mon programme de maîtrise, cette

¹ Dans le cas de Joyeux, elle cite le même énoncé que moi et Michel Espagne, mais provenant de la source suivante : Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses universitaires de France, 1999. 286.

commande n'aurait jamais été faite. Donc, on pourrait dire que ce n'était pas moi, mais plutôt mes besoins, c'est-à-dire les exigences de mon programme de maîtrise, qui ont opéré la sélection du livre, démarrant le processus de sa livraison. C'est dans cette optique qu'on peut cerner l'opération des transferts culturels, ce qui fait l'objet du présent travail.

Le livre commandé était *L'expérience de terrain* de Nadia Mohia, qui porte, en partie, sur l'ethnologue et l'écrivain français Michel Leiris. Dans le livre, Mohia attribue le mérite à Leiris, avec Bronisław Malinowski et Claude Lévi-Strauss, d'avoir introduit au cours du XX^e siècle « une approche relationnelle »—humaine—à l'ethnographie, science qui exige en grande partie un objectivisme rigoureux et scientifique de l'analyse du monde matériel (10-11). À cet égard, Mohia cible *L'Afrique fantôme*, livre publié en 1934 et issu du carnet de voyage, voire du journal intime, que Leiris a rédigé pendant deux ans lors d'une mission scientifique transafricaine. Ladite mission l'a mené du Sénégal dans l'ouest de l'Afrique subsaharienne jusqu'aux côtes françaises de la Somalie (actuellement la République de Djibouti) au bord de la mer Rouge, et Leiris, dans son journal, a rendu compte du voyage dans son entier.

La mission, intitulée *La Mission Dakar-Djibouti (1931-1933)* et organisée au nom de l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris en collaboration avec le Musée d'ethnographie du Trocadéro, avait une raison d'être plurielle et, en cela, elle était aussi politique que scientifique. En premier lieu, le but principal était de « continu[er] l'œuvre de l'Exposition coloniale [internationale] de 1931 » (*Miroir de l'Afrique* 17). La continuation de cette « œuvre » était importante pour la France. La fameuse Exposition coloniale, ouverte à Paris le 6 mai 1931, a accueilli entre 30 et 40 millions de personnes

en six mois. Elle se présentait donc comme une arène centrale au maintien de l'appui public envers le colonialisme français, accompli par l'influence des charmes de l'exotisme.

Ensuite, puisque les Français étaient en retard par rapport aux Anglais et aux Allemands quant aux enquêtes de terrain ethnographiques (Jamin, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » 9-10), le gouvernement à Paris a délégué aux membres d'une équipe d'ethnographes les pouvoirs de la Métropole afin de « restituer à notre Musée d'Ethnographie la place qui lui revient parmi les grands musées du monde » (*Les instructions sommaires...* 7). Alors, la Mission avait comme activité principale d'explorer les colonies pour amasser une collection d'objets « culturels » afin de conserver, à Paris, les traces de certaines civilisations dites primitives qui semblaient dans l'oubli devant la colonisation. La métropole voulait se charger de les conduire vers la modernité et la « civilisation ». Pour sa part, *L'Afrique fantôme* raconte les aventures de cette équipe lorsqu'elle commence à collecter les objets visés pour réaliser cette entreprise.

Ainsi, dans son analyse de *L'Afrique fantôme* dans *L'expérience de terrain*, Mohia fait ressortir un conflit de type « nous/eux » qui imprègne la Mission Dakar-Djibouti, ainsi que l'écriture même du journal qui en rend compte (101-104). À cet effet, Leiris s'avoue vouloir aborder la mission afin d'établir un « contact vrai » (*L'Afrique fantôme* 87 ; cité dans Mohia 105) avec les Africains, mais reste cependant captif de ses propres traditions socioculturelles, incapable d'échapper à sa propre identité (Mohia 105). Il ne peut voir qu'à travers le prisme occidental, le « nous » qui empêche et complique son contact avec « eux », les habitants rencontrés au cours du voyage. Les variations sur le thème du conflit sont nombreuses. Elles découlent principalement de la position dans

laquelle Leiris s'est trouvé, celle d'un Blanc en Afrique noire durant l'époque coloniale. Cette position accordait à Leiris un certain privilège, mais elle le séparait aussi des peuples indigènes avec qui il a dû entamer des relations. Il a tenté de son mieux de se rapprocher d'eux, mais ils lui ont toujours résisté.

À l'époque, Leiris s'avouait être un homme « mal dans sa peau qui avait follement espéré que ce long voyage dans des contrées alors plus ou moins retirées et, à travers l'observation scientifique, un contact vrai avec leurs habitants ferait de lui un autre homme, plus ouvert et guéri des ses obsessions » (*L'Afrique fantôme* 87). Malheureusement, il a été grandement déçu. Leiris écrit après son retour « [qu']en 1933, [il] revin[t], ayant tué au moins un mythe : celui du voyage en tant que moyen d'évasion » (*L'Âge d'homme* 200). Au fil des pages de *L'Afrique fantôme* on voit l'anticipation initiale de Leiris se réduire en un cynisme auquel il se résigne finalement, sans trop y résister. Et ce cynisme est bien souligné dans le prière d'insérer accompagnant la première édition de *L'Afrique fantôme*, lorsque la question se pose :

Qu'y trouve-t-il ? Peu d'aventures, des études qui le passionnent d'abord mais se révèlent bientôt trop inhumaines pour le satisfaire, une obsession érotique croissante, un vide sentimental de plus en plus grand. Malgré son dégoût des civilisés et de la vie des métropoles, vers la fin du voyage, il aspire au retour. (*L'Afrique fantôme* 66)

Ainsi, Mohia écrit à propos du livre : « l'écriture du "journal intime" est le moyen par lequel s'exerce le refoulement culturel chez l'ethnographe Leiris. Par cette écriture, c'est la dépendance au mode d'être et de penser définissant son identité d'écrivain, mais surtout de "civilisé," qu'il ne cesse d'affirmer, de renforcer » (106). En fait, ce conflit « nous/eux » s'avère un thème dominant du récit de *L'Afrique fantôme*, étant fondamental à presque tout rapport évoqué dans le livre.

Dans mes propres recherches sur *L'Afrique fantôme*, je fais ressortir également ce thème du conflit. Seulement, je l'aborde en ciblant directement les activités de collecte qui se trouvent au cœur de la Mission Dakar-Djibouti, puis racontées dans les pages de *L'Afrique fantôme*. Mes analyses sont guidées par le concept interculturel du « transfert », soit qu'un objet transféré d'une culture à une autre est soumis à des transformations au cours du processus. L'analyse des transferts dits culturels jette une nouvelle lumière sur le passé en examinant la « communication interculturelle » (Lüsebrink, « Les transferts culturels » 6) à travers sa manifestation matérielle.

Dans son ensemble, mon travail relève les traces du colonialisme qui ont marqué la Mission Dakar-Djibouti, ainsi que les transferts culturels qui en ont découlé. Ainsi, *L'Afrique fantôme* présente « un témoignage de première main » (Jamin, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » 16) duquel je profite pour aborder cet ouvrage. Cependant, *L'Afrique fantôme* est non seulement la documentation la plus complète de la Mission Dakar-Djibouti, elle en est aussi la plus complexe. Dans son journal intime, Leiris ne se limite pas à raconter les faits de son expérience de terrain ou de la collecte des objets. Il les raconte, bien sûr, mais à travers un point de vue singulier, dénué de toute prétention d'objectivité scientifique. On trouve entremêlés avec ces faits pertinents à la Mission des récits de rêves, des observations personnelles, des craintes et des plaintes, et même un projet de roman d'après Joseph Conrad². En plus, on y trouve des critiques lancées contre la Mission et ses méthodes, ainsi que des aveux choquants qui auraient pu compromettre l'intégrité de la Mission. Bref, *L'Afrique fantôme* est dynamique puisque Leiris raconte tout.

² Voir *L'Afrique fantôme* 832-837. Il est à noter que chaque citation textuelle tirée de *L'Afrique fantôme* renvoie à la réédition publiée en 1996 dans le recueil *Miroir de l'Afrique*. Dans le cas où je fais référence à une autre édition du livre, celle-ci est clairement notée.

Pourtant, ce dynamisme devient problématique lorsqu'on essaie d'entamer une étude sur *L'Afrique fantôme*. C'est pourquoi j'ai décidé d'appliquer le concept du transfert culturel à l'analyse du livre. L'analyse des transferts culturels me force à cibler les faits objectifs de la Mission Dakar-Djibouti, c'est-à-dire les récits du travail ethnographique de collecte. D'ailleurs, elle me force aussi à explorer les motivations, les choix ou bien les besoins cachés derrière les transferts. Ainsi, les aspects subjectifs de *L'Afrique fantôme* sont aussi mis en œuvre. Et puisque le transfert des objets est au cœur des expériences documentées dans le livre, le concept de transfert culturel est adapté à mon approche.

Dans le premier chapitre du travail suivant, je présente d'abord le concept du « transfert culturel », détaillant chaque étape du processus. J'emprunte à Walter Moser, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels, un énoncé du concept qui ne tient qu'à l'essentiel. Pour dégager le concept de détails ou de complexités superflues, Moser le rend nettement modulable. Ensuite, j'établis une illustration de la tradition ethnographique française, du début de la colonisation française en Afrique durant le XIX^e siècle jusqu'à la loi du 31 mars 1931 autorisant la Mission Dakar-Djibouti. J'illustre que les missions civilisatrices établies dans les colonies ont occasionné des études sur les peuples indigènes. Alors, les ethnographes, au cours de ces projets de civilisation, se sont attelés à la tâche de sauvegarder des traces de ces cultures sur le point de disparaître. Cette illustration sert à contextualiser *L'Afrique fantôme* avant d'ouvrir le champ aux études des cas spécifiques.

Dans le deuxième chapitre, j'applique le concept du transfert culturel à l'analyse de *L'Afrique fantôme* et de la Mission Dakar-Djibouti. Je me concentre sur le processus

de sélection et le prélèvement des objets sur le terrain. Ainsi, j'explore les rôles individuels et collectifs de certains membres de la Mission, soit Michel Leiris et le chef de l'équipe, Marcel Griaule, pour déterminer les motivations derrière leurs intentions, leurs actions, leurs choix d'objets et les méthodes employées afin de se les procurer. Le chef de la Mission, Griaule, voyait les indigènes comme des adversaires qui risquaient d'entraver ses enquêtes scientifiques. Aussi a-t-il adopté une méthodologie presque militariste pour rendre la collecte des biens efficace et fructueuse au possible. Leiris, lui, les voyait pourtant comme des primitifs exotiques et attirants. Il a agi d'une façon beaucoup plus viscérale, ses choix étant faits souvent au gré de ses émotions.

En ciblant trois épisodes dans *L'Afrique fantôme*, chacun racontant l'acquisition d'un objet précis, je soulève le fait que les deux hommes ont fait face à des conflits, non seulement par rapport aux indigènes, mais aussi l'un par rapport à l'autre. À cet effet, on remarquera chez Griaule un homme clairement poussé par son mandat en tant que chef de la Mission Dakar-Djibouti, alors que Leiris est un homme déçu et déchiré par des contradictions. Ce dernier est un homme qui veut intervenir contre les actions douteuses de son chef mais qui, par ses propres actions véreuses, « [se révèle] plutôt conformiste » (Mohia 157). Par la suite, en analysant les épisodes ciblés, j'entreprends révéler en eux les influences politiques et économiques, les forces cachées qui ont dirigé la Mission. Ce sont les déséquilibres de pouvoir introduits par le colonialisme qui peuvent faciliter ou empêcher l'acquisition d'un objet, selon l'équilibre des puissances respectives.

Finalement, dans le troisième chapitre, je consacre mes efforts à une étude appliquée à un objet unique issu de la Mission Dakar-Djibouti. Je retrace le trajet du transfert d'une étrange statue du nom de « cochon de lait »—de son prélèvement

controversé dans un village au Mali en 1931 à sa réinsertion au Musée d'ethnologie du Trocadéro à Paris—, ainsi qu'à sa transformation subséquente dans le système d'accueil. Cependant, puisque le récit du journal intime se termine avant le retour de Leiris dans l'Hexagone, *L'Afrique fantôme* n'offre pas le même « témoignage de première main » quant à la réception en France des objets recueillis. Cette étude aborde donc le livre sous l'angle de son rôle médiateur de réception du « cochon » en France et dans le monde entier. Comme livre, *L'Afrique fantôme* a été écarté par les critiques lors de sa parution en 1934. Par conséquent, la représentation de la Mission Dakar-Djibouti transmise par *L'Afrique fantôme* n'a pas grandement influencé la réception publique des objets provenus de la Mission. D'ailleurs, ce sont plutôt les musées d'ethnologie et les musées d'art qui ont formé la perception publique de ces biens, et comme je l'ai mentionné plus haut, le but principal de la Mission était de continuer l'œuvre de L'Exposition coloniale de 1931, qui cherchait à maintenir l'appui pour les projets coloniaux.

Ainsi, mon étude appliquée vise à comparer et à contraster la représentation du « cochon » projetée par *L'Afrique fantôme* et celles avancées par les musées au fil du temps. J'accomplis cette tâche à travers l'analyse d'une série de photographies, toutes prises à différentes époques et dans des lieux différents, chacune offrant une représentation de la même statue. En analysant chaque image, son époque et sa situation (dans un livre, dans des archives ou dans un catalogue), je retrace l'évolution du « cochon », de son statut initial de fétiche primitif, jusqu'à celui de chef-d'œuvre artistique.

Pourtant, malgré cette accession au statut de chef-d'œuvre, on remarquera à travers l'analyse du « cochon » que les traces des conflits du passé peuvent subsister pour

en créer de nouveaux. On trouvera, par exemple, que la représentation du « cochon » trouvée dans *L'Afrique fantôme* opère dans un champ discursif distinct des autres et, bien qu'elles puissent toutes exister en parallèle, les différentes représentations ne peuvent pas s'entremêler sans raviver les vieux conflits.

En somme, étudier les transferts culturels provenant de la Mission Dakar-Djibouti me permet de retracer un passé débordant de conflits et d'hostilités du genre culturel, ainsi qu'économique et politique, par l'analyse des objets affectés. Ainsi, je m'engage dans une analyse des choix d'objets visés par l'équipe ethnographique, du procurement de ces artefacts, et du sort qui les attendait une fois livrés à leur destination. Ce qu'on remarquera dans l'ensemble est l'autorité ordonnatrice qui constitue le conflit « nous/eux », le déséquilibre entre les cultures issu du colonialisme. Ce conflit est le fil conducteur qui a fait naître la Mission Dakar-Djibouti à l'apogée de l'époque coloniale française. Il a mené les transferts culturels provenant de la Mission Dakar-Djibouti et a laissé ses traces sur les objets transférés et transformés. Enfin, c'est ce conflit qui a motivé Leiris dans sa quête d'en arriver à un « contact vrai » avec les Africains et a influencé la rédaction et le ton même du journal intime qui est devenu *L'Afrique fantôme*.

Chapitre premier

Introduction

L'Afrique fantôme, paru pour la première fois en 1934, est la version publiée du journal intime de Michel Leiris documentant la Mission Dakar-Djibouti (1931-1933), une mission ethnographique mise sur pied à l'apogée de l'Afrique coloniale française. L'objectif principal de cette ambitieuse mission qui a traversé le continent africain de l'Atlantique à la mer Rouge était de fournir au Musée d'ethnographie du Trocadéro, à Paris, des artefacts culturels. En tant que membre de l'équipe ethnographique chargée de cette tâche, Michel Leiris a joué le rôle de secrétaire-archiviste. Son journal intime raconte, jour après jour pendant presque deux ans, ses expériences vécues en Afrique. Mieux encore, le journal lance une critique cinglante contre le colonialisme français de l'époque. Leiris y documente, au cours de la mission, les méthodes parfois douteuses—et même condamnables—de collecte, remettant en question son rôle comme membre de l'équipe ethnographique, et par la suite, son rôle en tant que fonction du système muséal parisien, destinataire de l'ensemble des quelque trois mille objets amassés au cours de la mission.

C'est ainsi que *L'Afrique fantôme* se révèle un texte qui permet l'exploration des transferts culturels. Quand les cultures s'entremêlent, soit à cause d'une proximité géographique, soit à cause de nouveaux contacts générés par le voyage, la migration ou l'expansionnisme, le métissage qui en résulte peut se manifester sous forme de transferts, c'est-à-dire sous forme d'échanges ou de déplacements d'objets : des biens, des produits, des savoir-faire, des idées. Bien qu'on puisse retracer et suivre le passage des choses sans trop de difficultés—les vins de Bordeaux sont d'origine française—on peut souvent

soulever la question du passeur : Qui demeure responsable des transferts ? Qui fait le choix d'objet à transférer et pourquoi ? Est-ce le peuple envahisseur qui pille les trésors d'un territoire occupé afin de démontrer son pouvoir ? Sont-ce les marchands qui profitent de l'offre et de la demande de tel ou tel bien ou service ? Ou bien, est-ce l'objet même—l'œuvre d'art si belle et charmante qu'elle saisit l'imagination collective et se voit adorée et connue dans le monde entier ?

Ce genre de question mène à l'analyse de ces transferts dits culturels, analyse à travers laquelle on a l'occasion de relire, de repenser et de (re)questionner les processus migratoires et expansionnistes (Lüsebrink, « Les Transferts culturels » 1-6). Il existe parmi les nombreux champs d'études littéraires et culturelles (dont les études françaises, la *Kulturwissenschaft*) un sous-domaine qui cible les transferts culturels pour rapprocher ces champs variés du discours de la globalisation qui se voit de plus en plus reconnu aujourd'hui (2-3). Ainsi, dans le cadre des transferts culturels, une interrogation sur le passeur sert à examiner les forces qui façonnent notre monde sur les plans culturel, social et politique. Avec *L'Afrique fantôme* et la mission racontée, on trouve que le discours en est un de pouvoir colonial—d'une force qui dirige les choix d'une idéologie qui demeure responsable.

À propos des transferts culturels

Les transferts culturels concernent, avant tout, le déplacement et la transposition dans une culture d'objets qui proviennent d'une autre culture. D'après un « énoncé nucléaire » que j'emprunte à Walter Moser, directeur de la Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels à l'Université d'Ottawa, un transfert culturel a lieu lorsqu'un sujet

« identifiable transfère un matériau culturel d'un système à un autre dans des conditions historiques concrètes » (« Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel » 8). Avec l'énoncé, Moser saisit l'essentiel du concept. Dans cette forme élémentaire, il est extraordinairement souple et peut s'appliquer sans encombre à plusieurs domaines. Il ne nous reste qu'à fixer les paramètres.

L'objet du transfert culturel

Comme je l'ai décrit plus haut, les types de matériau transférés, c'est-à-dire les types d'objets, varient. Moser, lui, identifie cinq catégories : les objets matériels et uniques ; les objets sériels, souvent de production industrielle ; les objets sémiotiques ou symboliques ; les objets matriciels ; et finalement, les objets immatériels. Un objet matériel—prenant la forme d'un tableau, d'une statue, etc.—est unique et « ne peut se situer dans deux systèmes à la fois : il est ici ou là. Et son départ laisse un trou, du moins une empreinte » (« Pour une grammaire... » 26). Un objet sériel, au contraire, est celui qui existe en de multiples exemplaires—les produits artisanaux, les livres, le film, la photographie, etc.—en raison de la technique de sa production (28). Dans les autres catégories, on trouve les idées, les connaissances, les croyances, les savoir-faire, les traditions et les coutumes (29-33).

L'objet est tangible, perceptible. Moser le décrit dans son énoncé nucléaire comme « identifiable ». On peut le toucher et le traiter par l'esprit ; on peut *l'objectiver* et le valoriser. Il peut devenir un bien sur le marché culturel. Ainsi, il en arrive à symboliser tout un peuple, autant qu'une époque. Cependant, l'objet même n'est qu'un seul aspect de l'analyse du transfert. Lorsque l'objet est ciblé, c'est alors le moment où l'analyse doit

passer aux autres facettes du transfert, notamment à ses dimensions subjectives et politiques. On parle ici de l'aspect du sujet, l'aspect des systèmes d'origine et d'accueil dont le sujet pourrait faire partie, et enfin, l'aspect d'une condition historique concrète qui est le système hiérarchisé de relations de forces et d'inégalités, économiques, sociales ou politiques (34) dans lequel le transfert a lieu.

Le sujet du transfert culturel

Bien que les transferts culturels soient guidés par leurs conditions historiques concrètes, c'est-à-dire qu'ils sont les produits de leur époque, l'acte même d'un transfert est exécuté par un sujet qui est beaucoup plus plastique. Selon Moser, l'analyse des transferts problématise « les métamorphoses que subit aujourd'hui la figure du sujet d'action » (« Pour une grammaire » 13). Il problématise la difficulté de se satisfaire d'un sujet individuel :

Il devient de plus en plus difficile d'y identifier un sujet individuel anthropomorphe comme seul ou du moins comme principal agent autonome. Il y a certes des individus qui interviennent dans des processus de transfert culturel, mais ils n'y jouent souvent qu'un rôle d'agent partiel : porteur de l'idée, déclencheur d'une action, médiateur, adjuvant, opposant, récepteur de l'objet transféré, instance subissant les effets du transfert (10).

Ainsi, le sujet peut être considéré comme quelque chose de plus large, un système dont la fonction de sujet est le produit d'une instance collective—« étant susceptible d'adopter des configurations ou dimensions très variées : un groupe d'artistes, un atelier de production, une équipe cinématographique, mais aussi une classe sociale, un peuple, une nation » (11). Lorsqu'on parle des systèmes, on parle des « relations et des interactions [qui existent] entre un tout et ses parties composantes » (Roig 48). Ainsi, il existe

plusieurs théories des systèmes suggérant que le sujet individuel n'est que sujet partiel, restant effectivement fonction d'un système plus large (Moser 10-12). Une théorie développée par Niklas Luhmann, par exemple, prétend que tout système social n'est qu'un réseau de communication. Bien que Luhmann aille jusqu'à suggérer que ces systèmes se produisent eux-mêmes, supprimant effectivement le sujet du processus (*voir* Fuchs 117-119), d'autres chercheurs, comme Michel Freitag de l'Université de Montréal, défendent le caractère subjectif des systèmes. Selon Freitag, ce caractère donne à un système une dimension normative (« The Dissolution » 175). Cette dimension subjective est considérable, composée d'innombrables sujets. Chacun de ces sujets individuels n'est que sujet partiel. À travers une analyse des transferts culturels restreinte au cadre esquissé par Moser, on peut révéler que, bien qu'il puisse fonctionner en tant qu'individu et même contre le système dont il fait partie, le sujet individuel d'un transfert en demeure une fonction, comme s'il était pris en piège.

Les systèmes du transfert culturel

Il ne faut pourtant pas confondre le « système » qui est le collectif de sujets que je viens d'aborder avec les « systèmes » auxquels Moser fait référence dans son énoncé nucléaire. Dans le premier cas, on emploie le terme « système » pour mieux illustrer la dynamique des sujets individuels qui fonctionnent dans un collectif. Dans ce deuxième cas, l'emploi du terme « système » sert à illustrer des sociétés ou des cultures qui sont distinctes les unes des autres. Ces distinctions peuvent être raciales, religieuses, linguistiques, historiques, politiques, etc.

Pour ce qui est des transferts culturels, les systèmes d'origine et d'accueil peuvent

être deux états souverains ou autonomes. Ils peuvent également résulter des situations hégémoniques d'envahissement ou de colonisation. Soit en parlant d'une instance collective dans laquelle un sujet individuel fonctionne, soit en identifiant telle et telle société entre lesquelles un objet est transféré, on évoque l'idée que les circonstances ou les actions sont complexes et politiques, qu'elles sont des relations de force, inséparables « des enjeux de pouvoir, de valeur et d'affect » (Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel » 34). La question « qui transfère quoi de quel système à quel système ? » prend une dimension politique dans la mesure où la sélection, le prélèvement, le transfert et l'insertion éventuelle d'un objet relèvent tous de l'exercice de pouvoir—c'est-à-dire que chaque étape d'un transfert se voit influencée par les puissances les plus fortes (*ibid.*). Le système d'origine est la source d'un transfert, mais il n'en est pas toujours le moteur. Dans le cas où une culture dominée ou mineure est ciblée, par exemple, c'est plutôt la culture dominante ou majeure qui sélectionne à sa volonté des matériaux culturels à transférer et non pas le contraire. En outre, l'insertion des matériaux n'est pas garantie avant une réception positive dans le système d'accueil.

Les perspectives d'analyse du transfert culturel

Tout en considérant les dimensions politiques et subjectives, l'analyse des transferts culturels demande une « triple perspective » (Lüsebrink, « Les Transferts culturels » 11). En gros, ces perspectives d'analyse focalisent la processualité, ainsi que l'intentionnalité d'un transfert culturel (27). Autrement dit, elles visent à répondre aux questions « Comment ? » et « Pourquoi ? » un transfert culturel a lieu. Une des trois perspectives concerne les figures et institutions de médiation ; une deuxième concerne les processus

de sélection ; une troisième, les formes de réception et/ou d'appropriation (11-18).

Les figures et institutions sont les individus et les organismes qui font connaître une culture étrangère à un public domestique (14). Selon Lüsebrink, l'analyse des transferts culturels est bien caractérisée par cette « prise en considération systémique [d'un] *sujet médiateur* » (28). Un sujet médiateur est souvent une fonction des organismes médiatiques qui s'engagent dans la dissémination d'informations. Dans cette catégorie d'organismes médiatiques on pourrait grouper la presse, les maisons d'édition, les industries musicale et cinématographique, ainsi que d'autres agences culturelles, soit des départements universitaires ou de recherche, des musées, etc., et même des agences ou ministères gouvernementaux.

Dans le cas des individus, on parle des écrivains ou des metteurs en scène qui communiquent cette altérité à travers leurs œuvres (*ibid.*). Quand on parle des institutions, on en remarque deux types : celles qui ont pour mission explicite la médiation culturelle et celles dont la mission est plutôt implicite. Les premières sont des instituts culturels ou des départements de langues et cultures universitaires. Les dernières sont des bibliothèques ou des musées qui adaptent des messages à différents contextes culturels, ou qui exercent des pouvoirs de sélection et de médiatisation par rapport aux savoirs provenant des différentes cultures (15).

Ensuite, chacune de ces figures et institutions engage son propre processus de sélection. C'est-à-dire tout simplement que telle ou telle figure ou institution engagée dans les transferts culturels doit faire des choix. Et, pour l'analyse des transferts culturels, ce sont les choix qui peuvent révéler le plus par rapport aux formes de perception stéréotypées ou aux phénomènes « de longue durée historique ancrées dans les mentalités

collectives » qui influencent la sélection d'objets transférés d'une autre culture (11-12).

Finalement, dans l'analyse des transferts, il faut considérer la réception des objets choisis dans la culture destinataire. La réception d'une matière culturelle, sous forme de son incorporation, de son adaptation ou bien de sa transposition, implique tous les paramètres du système d'accueil. C'est-à-dire que ce sont les importances culturelles, sociales et économiques qui déterminent le degré d'intégration d'un objet culturel provenant d'une autre culture (17). Ces mêmes paramètres peuvent également déterminer le degré de refus, résistance ou rejet d'un tel objet (*ibid.*). En plus, ces déterminants opèrent toujours en cohérence avec un sujet médiateur et ses processus de sélection.

C'est pourquoi ces trois perspectives ne se distinguent pas toujours facilement les unes des autres. Les motivations qui poussent l'individu ou l'institution à faire connaître tel ou tel matériau culturel peuvent varier considérablement. Un artiste, par exemple, peut devenir fasciné par une technique ou un style étranger. Il développe ainsi le désir de l'incorporer dans sa propre œuvre, soit sous forme de collaboration, d'adaptation ou de traduction. D'ailleurs, un gouvernement qui veut encourager l'immigration ou l'échange, ou qui veut valider ses excursions étrangères, peut établir des politiques ou des programmes qui vantent le multiculturalisme dans le but d'informer et d'éduquer leur public. L'un des objectifs principaux des universitaires et des chercheurs est le partage des recherches et des découvertes.

Malgré la motivation, on ne peut jamais vraiment prédire la réception d'un transfert culturel. L'objet, au cours des processus de son transfert, va subir des va-et-vient, des négociations, des transformations, ou bien un processus global de synthèse ou de syncrétisme. Le mot *transculturación* est un terme créé en 1929 par l'anthropologue et

ethnographe cubain Fernando Ortiz, qui cherchait à exprimer les transitions culturelles que subissent ceux qui se trouvent déplacés loin de leur culture d'origine ou de leur pays natal. Pour Ortiz, le terme *transculturación* englobait les adaptations nécessaires au passage d'une culture à une autre, mais elle reconnaissait aussi que tous les aspects de la culture d'origine ne sont pas perdus dans l'échange, voire que leurs traces contribuent à la création d'une troisième culture, nouvelle, portant la marque des deux anciennes (Ortiz 97-103 ; Rojas, 65-72).

Dans la même optique, Homi Bhabha, dans l'introduction de son livre *The Location of Culture*, parle des interstices qui sont les aires qui donnent lieu à ces transformations et nouvelles créations: « [t]his interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy » (2). Et dans leur livre *Le Métissage*, Laplantine et Nouss constatent que « [l]e métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue » (10). Je note ces concepts de *transculturación*, d'hybridité et de métissage parce qu'ils illustrent tous à leur manière l'idée que l'analyse d'un transfert culturel demande une compréhension de son intentionnalité et sa processualité, ainsi qu'une reconnaissance des confrontations, des adaptations et des changements qui ont contribué à son insertion dans la culture d'accueil. Et ces derniers ne sont reconnaissables que par les traces laissées.

Une application analytique

Dans l'étude de cas « Les Transferts d'obélisques³ » par exemple, Moser explore des reprises esthétiques et conceptuelles dans une installation ambulante de l'artiste mexicain

³ <http://www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/eng/flash02.asp>

Eduardo Abaroa, nommée « *Portable Broken Obelisk (For Outdoor Markets)* ». L'artiste réinvente les grandes statues par leur traduction « en une technologie et culture de type nomade qui prévoit un déplacement permanent des personnes et des objets » (par. 12). Moser déconstruit ce projet artistique et, par conséquent, révèle divers forces et facteurs qui sont liés à sa genèse ; en ciblant cette installation, il retrace les parcours géographiques et historiques des grands monuments monolithiques, de l'Égypte vers l'Europe, et ensuite, vers l'Amérique. Il suit non seulement les déplacements physiques de ces immenses formes, mais aussi leur agrandissement symbolique, célébrées pour leur innovation architecturale et comme des icônes d'impérialisme :

Les puissances coloniales [ont trouvé le] moyen de transférer de leur périphérie vers leur centre des objets culturels particulièrement spectaculaires répondant à leurs besoins de monuments prestigieux pour aménager les capitales respectives (Moser, « Les Transferts d'obélisques » par. 5).

Moser conclut qu'en analysant l'œuvre, il faut y reconnaître autant l'influence de la campagne d'Égypte menée par Napoléon Bonaparte en 1798 et des rois de France et d'Égypte qui ont ratifié le don de l'obélisque de la Place de Concorde en 1836 (*ibid.* par. 7) que celle de Barnett Newman, artiste qui fut le premier à « casser “la forme monumentale” » aux États-Unis en 1963 (*ibid.* par. 9). Enfin, bien que l'œuvre soit la création directe d'Abaroa, qui prend la forme de l'obélisque et l'adapte pour commenter une réalité urbaine et erratique du Mexique contemporain, on ne peut guère ignorer ces liens non seulement avec les prédécesseurs immédiats comme Barnett, mais aussi avec de grands moments et des figures historiques célèbres.

À propos de la Mission Dakar-Djibouti

D'une manière comparable à l'analyse des transferts d'obélisques, pour faire l'analyse des transferts culturels produits au cours de la Mission Dakar-Djibouti, il faut d'abord reconnaître les figures, les institutions et les événements qui en ont fait partie, ainsi que ceux qui l'ont influencée. Grâce à eux, on peut établir une contextualisation historique par rapport aux processus de sélection entrepris par les membres de cette mission. Ce qu'on trouvera par la suite est que ce contexte historique détermine ces processus par rapport aux objets ethnographiques amassés. Les transferts culturels étant inséparables des enjeux de pouvoir, de valeur ou d'affect (Moser « Pour une grammaire... » 33-37), si on prend en compte l'ethnographie française de l'entre-deux-guerres, et plus précisément, la Mission Dakar-Djibouti, on peut voir les forces civilisatrices du colonialisme agir sur l'objectivité scientifique. On peut aussi démontrer comment les différents processus de transferts culturels furent médiatisés à l'époque, notamment à travers *L'Afrique fantôme*.

Les figures et les institutions

En juin 1931, la France s'est embarquée dans cette ambitieuse mission transafricaine, visant à la collecte de données culturelles. Il s'agit bien de « la France » et non pas « des Français », ni d'« une équipe d'ethnologues », parce que la Mission Dakar-Djibouti fut édictée par une loi du 31 mars 1931, acte à travers lequel la collecte des données culturelles est devenue une priorité nationale. À Paris, le gouvernement a délégué aux membres d'une équipe les pouvoirs de la Métropole que les membres individuels ont exploités à leurs fins. Telle est la Mission Dakar-Djibouti : une équipe assemblée au nom de l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris, composée de plus d'une dizaine de

personnes, chacune chargée des observations, des études ou des collectes spécifiques selon sa spécialisation—soit la linguistique, l'art, l'ethnomusicologie, la cinématographie ou de nombreuses enquêtes simplement dites « ethnographiques ». Leiris, par exemple, s'est vu chargé des enquêtes ethnographiques sur « des sociétés d'enfants, des sociétés séniles et des institutions religieuses », et cela en plus de son rôle de secrétaire-archiviste (Jamin, « Introduction à *Miroir de L'Afrique* » 10-11). Même si chacun était guidé par ses propres intérêts, chaque membre de l'équipe contribuait à la réalisation des buts plus globaux de la mission.

Au printemps 1931, en prévision de la mission, un manuel intitulé *Les Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* a paru sous la signature de la Mission Dakar-Djibouti, et quelques milliers d'exemplaires ont été distribués dans les colonies pour lancer un appel à la participation à l'œuvre ethnographique. Le manuel annonçait sa mission comme suit :

Pour restituer à notre Musée d'Ethnographie la place qui lui revient parmi les grands musées du monde, il suffit que ceux qui vivent ou circulent loin de la métropole, fonctionnaires, voyageurs, touristes ou colons, veuillent bien nous aider à constituer des collections (*Instructions sommaires... 7*).

On voit donc que l'équipe a cherché à exploiter n'importe qui, « fonctionnaire, voyageur, touriste ou colon » pour faire de la mission un franc succès. La vision créée est celle d'une véritable armée d'agents individuels répandus aux quatre coins des colonies, chargés de la collecte de données culturelles. Rédigé par Marcel Griaule, le chef de la Mission Dakar-Djibouti, et Leiris, d'après les cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie, le manuel constatait :

[qu']une civilisation sera toujours considérée dans ses rapports avec la race qui la met en œuvre [...] Non seulement l'ethnographie est précieuse à l'étude de l'homme préhistorique, dont elle restitue le milieu, et de

l'homme moderne, elle apporte aux méthodes de colonisation une contribution indispensable, en révélant au législateur, au fonctionnaire et au colon les usages, croyances, lois et techniques des populations indigènes, rendant possible avec ces dernières une collaboration plus féconde et plus humaine, et conduisant ainsi à une exploitation plus rationnelle des richesses naturelles (*ibid.* 5-6).

Comme je l'ai déjà mentionné, la Mission Dakar-Djibouti fut chapeautée par l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris, organisme fondé en 1925 par les anthropologues Marcel Mauss, Paul Rivet et Lucien Lévy-Bruhl. L'organisme ne fut pas du tout le premier voué à « l'étude des races, des civilisations et des langues du monde » (*Les Instructions sommaires...* 5) en France : avant la Première Guerre Mondiale, au moins trois organismes de ce genre existaient déjà (Sibeud, « La naissance de l'ethnographie » 644-645). Tous ces organismes, instituts ou sociétés et leurs membres qui se fixaient comme objectif la promotion de l'ethnographie (645), se trouvaient entre le monde colonial et le monde universitaire :

Ils définissent leur métier en même temps qu'ils l'apprennent et dans un lieu, l'Afrique sous domination française, que les explorateurs ont désigné avant eux et que la propagande coloniale continue à définir comme le théâtre de l'affrontement ultime entre la civilisation et la sauvagerie (Sibeud « *Une Science impériale* » 10-11).

Fait surprenant, l'Institut d'ethnologie était même subventionné par les colonies (*Les Instructions sommaires...* 6). Selon Sibeud, l'ethnographie était, en fait, une « science impériale ». C'est à partir des années 1880—et le partage de l'Afrique à la Conférence de Berlin de 1885—qu'une double mission, civilisatrice autant que scientifique, fut mise sur pied par les Français en Afrique. Sibeud note que « c'est le scientisme républicain qui permet de passer du projet à la pratique en suscitant de nouvelles structures de patronage, officielle et officieuse » (« *Une science impériale* »

23). Concernant la Mission Dakar-Djibouti (ainsi que les deux autres grandes missions françaises à suivre en 1936-7 et 1938-9), les buts et les besoins sont clairement définis :

[C]ombl[er] les lacunes des collections et documenter les objets ; sauver de l'oubli certaines civilisations que l'on croit vouées à une rapide disparition, tant est considérée comme acquise l'action "civilisatrice" de la colonisation : il faut donc se dépêcher de recueillir ce qui peut l'être encore ; faire des enquêtes ethnographiques ponctuelles intensives. (Dupuis, « À propos de souvenirs... » 512).

C'est tout à fait le cas avec la Mission Dakar-Djibouti. Dans les mots approximatifs de son chef, Griaule, le but premier de la mission était de « continu[er] l'œuvre de l'Exposition coloniale [internationale] de 1931 » (Jamin, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » 17), exposition à travers laquelle l'Hexagone tentait de transformer en formes tangibles, visuelles et matérielles ses projets civilisateurs entrepris dans les colonies (Lüsebrink, « Historical Culture » 205). La fameuse Exposition coloniale de 1931, ouverte à Paris le 6 mai, a accueilli entre 30 et 40 millions de visiteurs en six mois. L'Exposition embrassait forcément ce discours civilisateur et ses représentations positives. En effet, Hans-Jürgen Lüsebrink constate que : « [T]hese [colonial] exhibitions turned the image of foreign populations into highly stylised and stereotyped representations and shaped the mental attitudes and collective consciousness of the time » (203). Le besoin majeur de l'État, ainsi que celui de l'Institut d'ethnologie, était la propagation de ces représentations de l'Autre, cruciale au maintien de l'appui public envers le colonialisme, car la précarité de cette politique était déjà reconnue.

Le climat politique historique

Depuis 1924, des insurrections anti-impérialistes au Maroc et en Indochine remuaient des sentiments anticoloniaux en France, chez les intellectuels—un des fondateurs de l'Institut

d'ethnologie, Paul Rivet, était lui-même membre du « Comité de défense des Indochinois » en 1930— autant que chez les surréalistes (Morton 75-76). Ce dernier groupe— collectif dont Leiris fut membre de 1924 à 1929— a même lancé une campagne vitriolique contre l'Exposition de 1931. Leur tract « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », par exemple, l'accuse :

[...] de donner aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires qu'il leur faudra pour entendre sans broncher l'écho des fusillades lointaines. Il s'agit d'annexer au fin paysage de France, déjà très relevé avant-guerre par une chanson sur la cabane-bambou, une perspective de minarets et de pagodes (Pierre 195).

Ces représentations soigneusement stylisées et contrôlées étaient la norme des expositions coloniales et internationales, continuant le discours positif des projets civilisateurs (Morton 77). En effet, les projets ethnographiques comme la Mission Dakar-Djibouti n'étaient guère distincts des autres projets coloniaux. On trouve que les mêmes normes, établies et enracinées dans le système colonial, demeuraient les forces dirigeantes de la mission et de l'ethnographie française. Ce sont des normes créées à partir d'une interdépendance entre l'administration coloniale française et le corps scientifique d'ethnologues et savants—des hommes voués à l'étude de l'humanité. Pour l'administration coloniale, cette interrelation était une façon d'approfondir sa connaissance des peuples indigènes. Pour les ethnographes et autres anthropologues, cette symbiose fournissait de l'accès aux lieux d'intérêt et de l'efficacité à leurs travaux scientifiques.

Depuis les années 1890, l'idée romantique de l'explorateur-héros solitaire à la Livingstone « guidé par sa seule vocation » a perdu sa place en Afrique française, se voyant remplacée par les militaires qui occupaient désormais « le devant de la scène » ;

l'exploration, devenue inséparable des opérations de conquête, « est présentée comme une extension du devoir professionnel » des colonisateurs (Sibeud, *Une science impériale* 26-27). Or, cela mène au désenchantement de l'exploration et à sa dégradation en « devoir patriotique » d'une conquête réussie : « L'aventure s'achève, les mystères africains deviennent des attractions touristiques et l'étude scientifique des espaces et des populations relève désormais de la gestion ordinaire » (*ibid.*). Malgré la réussite de leur « conquête de l'Afrique », il est bien connu que les Français étaient en retard par rapport aux Anglais et aux Allemands quant aux enquêtes de terrain (Jamin, « Introduction à Miroir de l'Afrique » 10) :

Chose humiliante, [...] les expéditions étrangères commencent sinon à observer, du moins à former des collections là où ce serait notre intérêt et notre devoir strict d'être sinon les seuls, du moins les premiers. Nos colonies sont sillonnées par les expéditions ethnographiques étrangères. Ce n'est pas que nous fassions un reproche à notre gouvernement d'être hospitalier à la science, qui ne connaît pas de frontières [...] Mais nous ne pouvons pas ne pas énumérer, au moins sommairement, quelques des expéditions, soit exclusivement, soit partiellement ethnographiques venues de l'étranger et qui ont visité les colonies de notre pays (Mauss *Œuvres III* 412).

Ce que Mauss décrit équivaut à une compromission, sinon de la souveraineté française, du moins de son rang parmi les puissances occidentales : « Les Allemands et les Suisses et les Américains se chargent donc de faire un ouvrage qui nous incombe et ils emportent le bénéfice, naturellement, matériel et surtout moral » (Mauss *Œuvres III* 413).

C'est donc surtout lui qui a envisagé, dès 1913, des missions telles que la Mission Dakar-Djibouti, type de mission qui pourrait « nourrir ce pays de posséder des collections provenant de ces régions découvertes et administrées par lui » (415) : « Espérons qu'on reprendra, un jour, dans ce pays, la tradition des grandes expéditions, et qu'on n'en laissera plus partir une sans lui adjoindre des naturalistes et des ethnographes » (*ibid.*).

Cependant, presque 20 ans se sont écoulés avant que la Mission Dakar-Djibouti soit lancée.

L'influence de l'histoire et de la politique sur la Mission Dakar-Djibouti

Les préparations à la mission ont vraiment capturé le *Zeitgeist* de l'époque. Le jazz américain faisait fureur dans le Paris des années 1920. Cette musique, ainsi que la Revue nègre mettant en vedette Joséphine Baker, ont contribué à rendre les cultures dites primitives présentes dans l'imaginaire collectif français (Jamin, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » 30). Et même en Europe depuis le début du XX^e siècle, Dada et, ensuite les surréalistes, manifestaient une grande affection pour ce qu'ils appelaient l'art primitif venu d'Afrique. Ces amateurs et collectionneurs faisaient leurs choix selon les qualités curieuses et provocantes des objets. Selon Patricia Leighten : « *[T]he preference of some modernists for "primitive" cultures was as much an act of social criticism as a search for a new art* » (609). Un segment du public français de l'époque, surtout Parisien, estimait qu'une certaine essence que les Noirs avaient en eux manquait pourtant aux Européens : un primitivisme, qualité qui émanait de l'art nègre, de la musique jazz et des danses séduisantes de Joséphine Baker (Jamin, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » 34).

Ces perceptions et représentations ont sans doute orienté l'approche ethnographique de la Mission Dakar-Djibouti et ont agi « sur la construction de ses objets » (*ibid.* 35). Concernant la mission, un objet visé par la collecte aurait dû être officiellement choisi en fonction d'une « représentativité » plutôt authentique (*ibid.* 18). *Les Instructions sommaires* incluent presque tout objet lié à n'importe quel aspect de la vie quotidienne dite « indigène » (8), soient des instruments, de la machinerie, de la

vaisselle, des outils, des vêtements, etc., ainsi que des concepts comme la religion ou la loi. Ainsi, *Les Instructions sommaires* ont établi les directives suivantes :

Une collection des objets ethnographiques n'est ni une collection de curiosités, ni une collection d'œuvres d'art. L'objet n'est pas autre chose qu'un *témoin*, qui doit être envisagé en fonction des renseignements qu'il apporte sur une civilisation donnée, et non d'après sa valeur esthétique (8).

Il faut noter ici le constat qu'une collection doit être « en fonction des renseignements qu'il apporte sur une civilisation donnée et non pas d'après sa valeur esthétique ». Elle souligne l'objectivité scientifique fondamentale de l'ethnographie, soit que l'ethnographie nous permet de mesurer le progrès technique de l'humanité à travers l'étude de la civilisation matérielle (5).

Conclusion

D'ailleurs, dans un monde « où prévaut l'Impérialisme de l'Occident » (Leiris, « *Miroir de l'Afrique* » 869), c'est-à-dire où une logique politique de la conquête de l'Afrique a débordé toutes les autres logiques (Sibeud, « *Une Science impériale* » 31)—ce qui était le cas dans l'entre-deux-guerres—les normes du colonialisme l'emportaient facilement sur les rigueurs de la science. C'était le cas avec les projets civilisateurs entrepris en Afrique coloniale. Cette contextualisation historique permettra l'analyse des transferts et des transpositions de l'art « primitif ». Là où ces reliques des civilisations en déclin étaient, autrefois, des symboles d'une critique anticoloniale, je constaterai dans les prochains chapitres que leur transformation finale en chef-d'œuvres de l'art africain est caractéristique d'une hégémonie discursive—coloniale autant qu'ethnographique—par rapport aux projets civilisateurs en Afrique.

La vie culturelle « se déroule dans des univers hiérarchisés, dans des relations de force et subit les contrecoups des inégalités économiques, politiques et raciales [...], d'ailleurs souvent au nom de valeurs occidentales imposées dans un transfert universalisant » (Moser 34). Dans cela, on pourrait spéculer sur une opération acculturative d'ignorance, de perte et d'oubli, liée aux machinations du colonialisme (Alexandre 448-454)⁴. Comme les expositions coloniales ont illustrés, les processus de « civilisation » tentaient de créer un monde colonial idéal et réussi (Mauss *Œuvres III* 412 ; Morton 79 ; *Les Instructions sommaires* 5-6). Le résultat, ironiquement, comprenait le renforcement des images et des préjugés stéréotypés et faux (Lüsebrink, « Historical Culture » 203), ainsi que l'élimination de toute réalité historique des colonies (Morton 81).

Avec la Mission Dakar-Djibouti, on voit une hiérarchie de sujets : les membres individuels d'une équipe ethnographique ; l'équipe établie au nom de l'Institut ethnographique de l'Université de Paris; et le gouvernement français qui a facilité la mission avec l'édiction d'une loi. Collectivement, ils constituent un système d'accueil en France par rapport aux transferts culturels venus des colonies françaises de l'Afrique subsaharienne. En même temps, on voit le discours dominant qui est celui d'une mission civilisatrice. Ainsi, c'est en ciblant *l'Afrique fantôme* que je montrerai, à travers les prochains chapitres, un sujet individuel en conflit avec le système dont il fait partie. C'est le récit, avant même les événements qu'il documente, qui deviendra la plus grande infraction par rapport aux normes ethnographiques de l'époque.

À travers une exploration de l'individu, soit Leiris comme sujet médiateur, le

⁴ Pour une commentaire intéressante, voir Alexandre, Pierre. «De l'ignorance de l'Afrique et de son bon usage : notule autobiocritique » *Cahiers d'Études Africaines*. 11.43 (1971). 448-454.

chapitre suivant sera consacré à la perspective des processus de sélection : l'analyse des choix quantitatifs et qualitatifs qui amène à des questions et à des enquêtes comme les suivantes :

Quels sont les points de fascination, et au contraire, d'oubli et de rejet, implicite ou explicite, suscités par une autre société et une autre culture ? [...] Et dans quelle mesure des formes de perception stéréotypée, qui constituent une nécessité cognitive et représentent souvent des phénomènes de longue durée historique ancrées dans les mentalités collectives, influent-elles sur la sélection des informations, mais aussi des témoignages, des récits, des images, voire des sons et des gestes transférés d'une autre culture (Lüsebrink, « Les Transferts culturels » 11-12).

On découvrira non seulement un homme hanté par son héritage, par sa classe sociale et par sa patrie, mais aussi comment ses hantises ont guidé ses choix des nombreux types d'objets sélectionnés et transférés au cours de la Mission Dakar-Djibouti, ainsi que leur médiatisation avec la publication subséquente de son journal intime.

Chapitre deux

Introduction

En 1930, Leiris publie « L'œil de l'ethnologue » dans la revue *Documents*, article qui annonçait effectivement la Mission Dakar-Djibouti⁵. L'essai présente ses quelques souvenirs et notions d'une Afrique imaginaire, fabriqués au cours de son enfance bourgeoise. Ainsi, en rappelant la pièce *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, auteur connu en tant qu'ami de la famille, Leiris remarque dans cette œuvre—composée de trois actes détaillant les aventures d'une troupe d'acrobates européens naufragés sur les côtes de l'Afrique tropicale—une poésie « merveilleusement fraîche et neuve » mais aussi étrange (Leiris « L'œil de l'ethnologue » 406), qui présentait :

d'une part une Afrique telle, à peu de chose près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs, d'autre part, une Europe de phénomènes et d'inventions abracadabrantes telle que peut-être elle se trouve figurée dans l'esprit de ce que nous nommons avec dédain des « primitifs ». (407)

Bien qu'il portât Roussel en haute estime, en préparation à la Mission Dakar-Djibouti, Leiris voulait finalement réconcilier le type de rêves d'enfant que l'œuvre de Roussel a cultivés avec une réalité du monde vécue :

Un voyage d'études effectué selon les disciplines ethnologiques—tel celui auquel je compte collaborer sous la direction de mon ami Griaule, entre Dakar et Djibouti doit contribuer à dissiper pas mal de ces erreurs et, partant, à ruiner nombre de leurs conséquences, entre autres le préjugé de races, iniquité contre laquelle on ne s'élèvera jamais assez. Cela suffit pour donner à cette entreprise, en plus de son intérêt scientifique, une grande portée humaine. (413)

À cette époque, Leiris avait des idées romantiques de l'ethnographie, « cette science qui a ceci de magnifique que, plaçant toutes les civilisations sur le même pied et ne considérant

⁵ Je traite la revue *Documents* également dans le troisième chapitre.

aucune d'entre elles comme plus valable qu'une autre [...], elle s'étend à la totalité des hommes, qu'elle étudie dans leurs rapports entre eux et non d'une manière arbitrairement individuelle » (407). Selon lui, la science de l'ethnographie—ainsi que la mission même—lui permettrait d'oublier ses « médiocres petites “manières de blancs” » afin de se rapprocher d'un héros, dans un sens, « naïf peut-être mais d'autant plus admirable » (413). Cette position, aussi noble soit-elle, changera radicalement lors du voyage.

Le présent chapitre est consacré aux difficultés qui empêchaient Leiris de se défaire de toutes ses « petites manières de blancs » lorsqu'il s'est déplacé en Afrique subsaharienne en traitant la première des trois étapes du transfert culturel, celle du prélèvement. Pour récapituler l'essentiel du processus, elle comprend trois étapes : il y a tout d'abord le prélèvement de l'objet dans un système donateur ; ensuite, le déplacement de l'objet dans le temps et l'espace ; et finalement l'insertion de l'objet dans un système récepteur (« Pour une grammaire... » 17). En ce qui concerne la deuxième étape, celui de déplacement, les lignes de distribution entre la France et les colonies africaines étaient déjà bien établies à l'époque de la Mission Dakar-Djibouti ⁶. Les objets amassés au cours de la mission ont connu un déplacement assez rapide et efficace—leur première exposition parisienne aura lieu dès 1933⁷. Ainsi, je fais mes analyses des transferts culturels provenant de la mission en traitant le déplacement des objets entre les systèmes comme un fait entendu. Mes recherches sont donc orientées d'abord sur le prélèvement des objets d'un système et, par la suite, sur leur réinsertion dans un autre.

⁶ Richard Roberts, par exemple, trace l'histoire de l'exportation des textiles guinéens en France depuis 1828 dans « Guinée Cloth : Linked Transformations within France's Empire in the Nineteenth Century ». *Cahiers Africains*. 32.128 (1992) : 597-627. Voir aussi l'entrée du 5 septembre 1931 de *L'Afrique fantôme* (*L'Afrique fantôme* 190) pour un tout petit survol de ce processus de déplacement.

⁷ Voir *Minotaure* n° 2 (1933).

Le processus du prélèvement d'un objet commence par une sélection, elle-même sujette à des influences dynamiques, soit motivées par le désir, soit déterminées par des mécanismes économiques d'offre et demande, ou encore créées par « une relation asymétrique de pouvoir » (Moser, « Pour une grammaire... » 17). Bref, on pourrait dire que ce sont des « besoins spécifiques » du système d'accueil qui opèrent une sélection (Espagne et Werner 5 ; cité dans Lüsebrink, « Les transferts culturels » 10-11 ; et dans Joyeux 152). Dans le cas de la Mission Dakar-Djibouti, « les besoins spécifiques » étaient simplement la collecte du matériel culturel indigène. Pour faire l'analyse de cette première phase du processus de transfert—un processus de sélection—, j'examine *L'Afrique fantôme* comme un témoignage de la Mission Dakar-Djibouti et, à un certain degré, comme un inventaire des objets amassés. En tant que témoignage, *L'Afrique fantôme* offre un point de vue compréhensif tout à fait singulier. De plus, étant donné que le même transfert « peut apparaître tantôt comme pillage et vol, tantôt comme récupération et sauvetage » (Moser, « Pour une grammaire... » 15), *L'Afrique fantôme* nous montrera, à plusieurs reprises, les deux à la fois.

Par l'analyse des choix faits par Leiris et les autres membres de la Mission Dakar-Djibouti quant aux objets amassés pour fournir au Musée d'ethnographie du Trocadéro ses artefacts, ce chapitre révèle l'influence du discours « civilisateur » sur l'ensemble de la mission : du mandat global jusqu'à la simple acquisition d'un objet. Au cours du chapitre, je présenterai trois études de cas, épisodes de la Mission Dakar-Djibouti qui, chacun à sa manière, rappelle les enjeux de pouvoir inhérents au processus de sélection. Le premier cas présente un sentiment de pouvoir naissant chez les membres de la mission ; le deuxième illustre un cas extrême de l'exercice de ce pouvoir ; le troisième cas

démontre un détournement du pouvoir qui a créé des difficultés inattendues auxquelles la Mission a dû faire face. Enfin, le tout étant filtré à travers le journal intime de Leiris, on remarquera une prise de position, sinon tout à fait anticoloniale, du moins douteuse et marquée d'un semblant de culpabilité.

À propos de la méthodologie de collecte

Comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre⁸, *Les Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* fut le manuel officiel de collecte, créé par la Mission et fournissant aux collecteurs « une méthode de travail », ainsi que « des directives rationnelles d'après des disciplines éprouvées » (7). Le manuel offrait des conseils quant au choix d'objets à recueillir au nom du Musée d'ethnographie du Trocadéro, signalant des pièges à éviter comme les préjugés de la pureté du style ou de la rareté, ainsi qu'offrant les conseils suivants :

[II] est nécessaire que le collecteur se débarrasse de sa mentalité européenne et s'habitue à apprécier l'intérêt des objets autrement qu'en collectionneur qui ne recherche que la « curiosité ». En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société : beaucoup mieux, le plus souvent, qu'en s'attachant aux objets rares ou riches (9).

On pourrait dire qu'il existe une certaine noblesse ou humilité morale dans ces conseils. Pourtant, on verra plus loin que lorsque la Mission se trouve sur le terrain, la sélection des objets et autres biens s'accorde de moins en moins avec l'idéal des *Instructions sommaires...*, étant plutôt influencé par les forces dynamiques du monde, c'est-à-dire la réalité de la vie sur terrain et des relations humaines.

Ainsi, deux ans plus tard, au terme de la Mission Dakar-Djibouti, un échantillon des 3500 objets accumulés fut exposé au Musée d'ethnologie du Trocadéro. Pour

⁸ Voir *supra* dans ce chapitre, la section intitulée « Les figures et institutions » 21-24.

marquer l'occasion, la revue *Minotaure*⁹ publia un numéro consacré exclusivement à la Mission. Dans ce numéro se trouve un article rédigé par Griaule afin d'esquisser la méthodologie innovatrice à laquelle la Mission devait une grande partie de son succès. Dans l'article, intitulé simplement « Introduction méthodologique », Griaule annonçait une technique d'observation et de collecte « plurielle ». Bref, il constatait qu'une équipe nombreuse sur le terrain pouvait collectionner et traiter plus d'informations—matérielles ou immatérielles—, avec plus de sûreté et plus de rapidité qu'un seul individu, notant que « l'ethnographe-à-tout-faire est une conception périmée » et soulignant l'impossibilité pour un seul observateur, en un seul instant, de noter, photographier, filmer ou dessiner tout ce qui se passe devant lui (8-9), grande tâche pourtant faisable en équipe. Griaule vante ce travail industrialisé et institutionnalisé comme étant le futur de la recherche ethnographique sur le terrain :

La Mission Dakar-Djibouti, si tant est qu'elle revienne avec une moisson scientifique de bon aloi acquise dans le minimum de temps et avec le minimum de frais, a démontré que la meilleure formule à retenir dans l'exercice des sciences ethnographiques est celle de la division du travail, de l'étroite collaboration à l'intérieur d'une équipe disciplinée, nombreuse, et dont chaque membre, tout en ayant une haute idée de sa responsabilité, sait qu'il n'est rien, sans les autres, qu'un rouage immobile. (12)

Mais cette division du travail sert aussi à autre chose. Dans l'article, Griaule insiste également sur les avantages offerts par la collaboration en ce qui concerne l'engagement avec les indigènes, notamment les réunions quotidiennes de l'équipe pour que chacun puisse partager ses derniers résultats d'enquête.

D'un côté, ces réunions avaient pour fonction pragmatique d'accroître les connaissances collectives de l'équipe. Mais pour Griaule, la technique était plutôt un stratagème offensif, c'est-à-dire qu'il *divisait pour mieux régner*. Selon lui, cette

⁹ *Minotaure*. n° 2. (1933)

connaissance approfondie donne à l'ethnographe « une sûreté toujours accrue, un flair de moins en moins facile à surprendre dans la constitution de ses archives. Et ceci est senti par son partenaire—son adversaire—indigène » (11). En présentant le peuple indigène à travers un prisme de partenaire / adversaire, Griaule a adopté une rhétorique accusatrice et méfiante dans laquelle il s'est enfermé :

L'examen tourne peu à peu à l'auscultation et celle-ci à la confession. Surpris d'entendre l'Européen faire allusion à des faits qu'il n'a pas décrits, qu'il a peut-être volontairement cachés, ignorant les dépositions faites par ses camarades—grâce à Dieu on ne va pas au rapport de l'autre côté de la barricade,—inquiet sur les conséquences d'un mensonge inutile, rassuré par ailleurs en conscience puisqu'il n'a plus l'impression de révéler mais bien celle de simplement confirmer, l'informateur donne le ban et l'arrière-ban de ses connaissances (11).

Ce récit fait partie d'un catalogue résumant et commémorant le succès de la Mission Dakar-Djibouti. Cette « Introduction méthodologique », en plus de contraster avec *Les Instructions sommaires...*, confirme la critique lancée par les surréalistes dans leur tract contre l'Exposition coloniale de 1931, celle qui l'accusait de « donner aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires » (Pierre 195). En cela, elle affirme le but premier qu'avait Griaule de prolonger « l'œuvre » de l'Exposition coloniale. Et déjà, la méthodologie se voit imprégnée des allusions aux relations asymétriques de force ou de pouvoir qu'on trouve liées non seulement au discours civilisateur, mais de même aux transferts culturels.

Pour ce qui est de ces méthodes d'engagement, *L'Afrique fantôme* raconte la collecte habituelle d'une grande variété d'objets, de grands masques cérémoniaux¹⁰, de poupées et d'arcs d'enfants, ou de « beaux boubous blancs des jours de fête » (*L'Afrique fantôme* 140), et capture souvent de belles scènes comme la suivante :

¹⁰ Voir, par exemple, les entrées du 27 octobre au 1 novembre 1931 (*L'Afrique fantôme* 243-250).

Tournée de la journée dans les environs, sur la route de Kayes. Dans un champ dépendant de Talari, vu la jeunesse travaillant au défrichage. La troupe avance en chantant ; un enfant joue du tambour et agite une clochette. Les garçons manient les outils en cadence ; les filles les éventent ou plutôt soulèvent la poussière avec de grands linges. Celui qui semble le chef lance parfois sa houe en l'air et la rattrape en riant. Le tout, réglé comme un ballet et d'une précision presque mathématique (*L'Afrique fantôme* 141).

Mais, parmi les objets et les scènes les plus intéressants se trouvent ceux qui ne furent pas acquis ou décrits de manière habituelle. Ainsi, dans les trois cas suivants, on trouvera plutôt du conflit. En premier lieu, je présente le cas « des grottes aux ruines de Kitaba ».

Premier cas : « Les grottes de Kitaba »

Le 16 juillet 1931, la Mission est en marche depuis huit semaines et se trouve à présent au Soudan français. La Mission ayant assisté à une fête du village deux jours plus tôt, Leiris a détaillé la proclamation suivante faite par l'administrateur de la région « d'une voix retentissante » à la foule : « Maintenant, vous allez vous coucher et allez tous travailler à gagner petits ! Parce que : quand y en a beaucoup petits, y en a beaucoup d'impôts ! » (*L'Afrique fantôme* 148). Le pouvoir colonial est presque absolu.

Ce jour-là, l'équipe s'occupe des enquêtes dans les environs, s'intéressant à visiter des « fameuses grottes » situées dans un terrain rocheux tout proche. En route, ils dépassent « la faille aux caïmans », mare d'eau à laquelle, chaque année, les locaux sacrifient un mouton aux caïmans qui y sont nombreux. À cet endroit, Leiris découvre une corde qui a servi à attacher le mouton : « La découverte de ce bout de corde me comble de joie, car je commence à entrevoir ce qu'il y a de passionnant dans la recherche scientifique : marcher de pièce à conviction à pièce à conviction, d'énigme à énigme,

poursuivre la vérité comme à la piste... » (*L'Afrique fantôme* 150-151). Cependant, sa joie est de courte durée.

Peu de temps après, on commence à apercevoir la double désignation de partenaire/adversaire que Griaule et, par extension, la Mission, attachent aux gens avec lesquels ils s'entendent, lorsque les guides chargés d'amener les ethnographes deviennent hésitants, espiègles, donnant une série d'excuses et de mensonges afin d'éviter de mener les hommes aux prétendues grottes. Leur comportement suggère vaguement que, pour eux, les grottes sont sacrées et que leur violation créerait des dangers (l'idée est appuyée par leur proximité au lieu des sacrifices de mouton). Pourtant, pour la Mission, elles sont plutôt une cache à trésors et à mystères inconnus, à découvrir. La seule préoccupation de l'équipe ethnographique est le danger posé par les bêtes sauvages. Ainsi, après une enquête plus approfondie, sans aucune considération pour les hésitations des guides, l'équipe réussit à les localiser elle-même :

Laissant les guides assez penauds, nous entrons dans un vaste abri très bas mais très large et profond, formé par le surplomb d'une roche. Moufle¹¹ tient son fusil à la main, car ces trous peuvent être des gîtes d'animaux (panthères ou autres)—moi, une lampe électrique, Larget¹² a son marteau de minéralogiste, Griaule est les mains nues. (*L'Afrique fantôme* 152)

Dans les profondeurs, les hommes découvrent ainsi plusieurs dessins anciens et obscurs couvrant les murs de ces grottes tapissés d'un abondant guano de chauves-souris. Ils prennent quelques notes, quelques photographies et effectuent quelques relevés. La petite aventure s'achève et ils rentrent :

Apéritif cordial chez l'administrateur, et définitif retour. Griaule a notifié au chef du village de Fodébougou la conduite de ses guides et lui a déclaré qu'il ne leur donnait qu'un pourboire très modique, ces hommes ayant deux fois menti : une fois en disant que les trous n'étaient pas de trous

¹¹ Jean Moufle était un ethnographe qui participa à la Mission Dakar-Djibouti jusqu'au 20 octobre 1931.

¹² Second de la Mission, Marcel Larget avait accompagné Griaule au cours d'une mission antérieure.

véritables, une autre fois en disant qu'il n'était pas possible de les atteindre. S'ils nous avaient menés directement, ils auraient eu beaucoup moins de travail—car ces grottes sont très proche du village—et auraient gagné 50 francs. Voilà ce qu'est d'avoir peur des esprits! (*L'Afrique fantôme* 153-154).

Ce premier cas est pertinent à plus d'un titre. Tout d'abord, l'épisode correspond à un moment où Leiris commence à s'identifier lui-même comme ethnographe—avec la découverte du bout de corde—un enthousiasme qui s'évanouira quelque peu au cours de la Mission (Mohia 107-108 ; *L'Afrique fantôme* 204, 599, 602).

Ensuite, l'épisode arrive tôt dans le voyage, après seulement deux mois de déplacement. Ce fait est important pour établir que l'attitude d'opposition entre l'équipe ethnographique et les peuples indigènes ne s'explique pas simplement par une détérioration des relations après des mois et des années de frictions et difficultés¹³. Sans vouloir entrer dans les théories marxistes, j'aimerais tout de même souligner une certaine démonstration de pouvoir, soit la sujétion économique de la part de Griaule dans son refus de payer aux guides le pourboire convenu, ce qu'on pourrait interpréter comme une division des classes économiques, entre bourgeois et prolétaires¹⁴ (De Vroey 475). Je le signale pour démontrer que la division « partenaire/adversaire » couvrait plusieurs domaines, et que la dépense d'argent jouait un rôle essentiel dans l'acquisition des objets tout au long de la Mission.

Toutefois, la justification de la petite sanction disciplinaire est discutable. Bien que la Mission ait découvert plusieurs graffiti dans les grottes et leurs environs, elle n'est jamais arrivée à les comprendre. Leiris note qu'un rapport direct entre les sacrifices de mouton et les dessins n'a jamais été établi, les indigènes ignorant le sens des dessins et

¹³ Je parle ici exclusivement de la Mission Dakar-Djibouti et non pas des plus grandes frictions ou difficultés coloniales.

¹⁴ De Vroey emploie les termes « capitaliste » et « salarié »

n'ayant même pas « la clef de leur origine » (*L'Afrique fantôme* 160). Enfin, tous les efforts exercés pour découvrir les grottes semblent avoir été en vain.

L'épisode des grottes est sans doute l'épisode le plus « innocent » des trois cas. La Mission ne subira pas sa propre chute avant quelques mois. Et c'est ainsi que nous passerons maintenant au deuxième cas à explorer.

Deuxième cas : « Les vols du *kono* »

Le 6 septembre 1931, la Mission est arrivée au village soudanais de Kéméni. Ici, Leiris et Griaule repèrent une « magnifique case de *kono* », autel de sacrifice plein de niches remplies de crânes et d'os d'animaux sacrifiés. Leiris écrit : « nous brûlons d'envie de voir le *kono* [fétiche] ». Le chef du *kono* leur propose d'offrir un sacrifice eux-mêmes (*L'Afrique fantôme* 190). Leiris et Griaule acceptant, ils achètent alors deux poulets chacun. « On m'en apporte, » Leiris commente, « deux minuscules, visiblement choisis parmi les plus chétifs » (191), ce qui n'est que la première des difficultés qui vont se présenter. Personne ne voulant les aider à faire le sacrifice (ils n'avaient pas le droit de le faire eux-mêmes), Griaule décrète que « puisqu'on se moque décidément de nous », le chef devrait, en représailles, leur livrer le *kono* en échange de 10 francs, « sous peine que la police soi-disant cachée dans le camion prenne le chef et les notables » pour s'expliquer à l'administration coloniale (194). L'extrait suivant décrit en partie la scène qui s'est déroulée juste après cet « affreux chantage » :

Devant la maison du *kono*, nous attendons. Le chef de village est écrasé. Le chef du *kono* a déclaré que, dans de telles conditions, nous pourrions emporter le fétiche. Mais quelques hommes restés avec nous ont l'air à tel point horrifiés que la vapeur du sacrilège commence à nous monter réellement à la tête et que, d'un bond, nous nous trouvons jetés sur un plan de beaucoup supérieur à nous-mêmes. D'un geste théâtral, j'ai rendu le

poulet au chef, et maintenant, comme Makan¹⁵ vient de revenir avec sa bâche, Griaule et moi demandons que les hommes aillent chercher le *kono*. Tous le monde refusant, nous y allons nous-mêmes, emballons l'objet saint dans la bâche et sortons comme des voleurs, cependant que le chef affolé s'enfuit et, à quelque distance, fait rentrer dans une case sa femme et ses enfants en les frappant à grands coups de bâton. Nous traversons le village, devenu complètement désert et, dans un silence de mort, nous arrivons aux véhicules. Les hommes sont rassemblés à quelque distance. Lorsque nous débouchons sur la place, l'un d'eux part en courant vers les champs et fait filer en toute hâte un groupe de garçons et de filles qui arrivaient à ce moment. Ils disparaissent dans les maïs, plus vite encore que cette fillette aperçue tout à l'heure dans le dédale des ruelles à mur de pisé et qui a fait demi-tour, maintenant sa calebasse sur sa tête et pleurant. (194)

La scène ici décrite est hostile au possible—horifique même, pour parler comme Rabelais. Rien n'est positif dans l'épisode. Leiris, dans sa description, prend la peine de transmettre comment ses actions ont troublé la population, du chef jusqu'aux tout-petits. En un mot, c'est violent. Il ressort aussi de l'extrait une autocritique anticoloniale, cependant c'en est une qui est étroitement liée à la collectivité de l'acte et de la mission. En impliquant Griaule en plus de lui-même, il implique l'ensemble de la Mission Dakar-Djibouti. Leiris ne va pas jusqu'à excuser ses actions, mais il ne cache non plus sa culpabilité, ce qu'il souligne encore plus en décrivant la terreur qui a continué le lendemain :

Avant de quitter Dyabougou, visite du village et enlèvement d'un deuxième *kono*, que Griaule a repéré en s'introduisant subrepticement dans la case réservée. Cette fois, c'est Lutten¹⁶ et moi qui nous chargeons de l'opération. Mon coeur bat très fort car, depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons. De son couteau de chasse, Lutten détache le masque du costume garni de plumes auquel il est relié, me le passe, pour que je l'enveloppe dans la toile que nous avons apportée, et me donne aussi, sur ma demande—car il s'agit d'une des formes bizarres qui hier nous avait si fort intriguées—une sorte de cochon de lait, toujours en nougat brun (c'est-à-dire sang coagulé) qui

¹⁵ Makan Sissoko : jeune garçon, fils de griot, qui travaillait comme domestique de la Mission.

¹⁶ Éric Lutten fut membre permanent de la Mission, « chargé des observations technologiques et, à l'occasion, opérateur cinématographique » (Jamin, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » 11).

pèse au moins 15 kilos et que j'emballerai avec le masque. Le tout est rapidement sorti du village et nous regagnons les voitures par les champs. Lorsque nous partons, le chef veut rendre à Lutten les 20 francs que nous lui avons donnés. Lutten lui les laisse, naturellement. Mais, ça n'en est pas moins moche...

Au village suivant, je repère une case de *kono* à porte en ruines, je la montre à Griaule et le coup est décidé. [...] Je constate avec une stupeur qui, un certain temps après seulement, se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un blanc et qu'on tient un couteau dans sa main...

Très peu après le rapt, arrivée à San, déjeuner, puis prise de contact, dans un village voisin, avec des *Bobo oulé*, qui sont des gens charmants. Nudités idylliques et parures de paille ou de cauris, jeunes gens aux cheveux très joliment tressés et femmes au crâne souvent rasé (surtout les vieilles), c'est plus qu'il n'en faut pour me séduire, me faire oublier toute piraterie et ne plus penser qu'au genre Robinson Crusoé et Paul et Virginie. (195-196)

Les incidents comme ceux des vols de *kono* ont commencé à peser lourdement sur Leiris après quelques mois de voyage. Dans une lettre à sa femme rédigée quelques jours après ces épisodes, il lui confie ses craintes et ses doutes.

Ceux-ci concernent surtout les méthodes d'enquête, « ressemblant beaucoup plus à des interrogatoires de juge d'instruction qu'à des conversations sur un plan amical », et les méthodes de collecte d'objets, étant « neuf fois sur dix, des méthodes d'achat forcé, pour ne pas dire réquisition » planaient comme une ombre sur sa vie, ne lui laissant la conscience qu'à demi tranquille (*L'Afrique fantôme* 204 [en marge]). Pour Leiris, encore plus proche du début que de la fin du voyage, la réconciliation de cette vie d'ethnographe avec ses propres « impressions d'Afrique » semblait encore plus lointaine. Mais alors, cette vie continua. La mission progressa de même.

Troisième cas : « les peintures d'Abbas-Antonios »

Le 20 avril 1932, après presque un an de déplacements continuels, la Mission Dakar-Djibouti a atteint la frontière de l'Éthiopie. En franchissant cette frontière, tout change. Au cours des semaines et des mois à suivre, le chaos règne. Dans ce pays en tumulte à cause d'un accroissement des tensions italo-abyssinnes, c'était un climat politique imprévisible qui, avant tout, aura dirigé les affaires¹⁷. Et, d'autant plus qu'elle était au courant de ce fait, la Mission, ayant perdu toute prétention de pouvoir colonial dont elle avait profité dans les colonies françaises, cherchait avant tout à trouver de la stabilité. Tantant de gagner la faveur des personnes influentes ou de forger des alliances—souvent fragiles—la mission entre alors dans sa période la plus dramatique. La Mission a d'entrée de jeu commencé à négocier son passage, autant par les démêlés et besognes bureaucratiques que par la flatterie ou la corruption :

Nous n'avons pas plus tôt pris contact avec ses gens que les ennuis attendus commencent : [...] Ce soir, Griaule compte aller rendre une nouvelle visite au *guérazmatch*¹⁸ et lui refile quelques livres de bakchich¹⁹. Demain matin, dès l'aube nous retournerons à Gedaref attendre la réponse à nos deux télégrammes²⁰. (*L'Afrique fantôme* 423-424)

Pendant plus de deux mois, l'avancement de la mission a été entravé par une bureaucratie arbitraire. Selon Leiris, « les journées commencent à être si lourdes d'événements et de nouvelles contradictoires que j'ai beaucoup de peine à trouver le temps de les noter dans ce journal » (464).

¹⁷ Pour un sommaire bien concis des événements majeurs, voir « Sujets dominés, objets récupérés » dans « Introduction à *Miroir de l'Afrique* » de Jean Jamin (*Miroir de l'Afrique* 22-26).

¹⁸ Titre militaire abyssin signifiant « chef de gauche » (*L'Afrique fantôme* 423 [en marge])

¹⁹ Un pot-de-vin

²⁰ Les télégrammes ont été envoyés pour demander l'autorisation du « Roi des Rois » Hailé Sélassié (*L'Afrique fantôme* 424).

Durant cette longue période d'inactivité—le travail ethnographique ne recommence pas vraiment avant le 12 juin et le « premier contact précis » avec des ruines n'arrive que le 2 juillet 1932 (532)—, Leiris attendait le va-et-vient des télégrammes et développait son goût pour l'hydromel. Mais, malgré l'absence de travail à proprement parler, La Mission a subi une série de mésaventures. Elle s'est vu impliquée dans un meurtre et plusieurs tentatives de meurtre, en plus d'être embrouillé avec un assassin (*L'Afrique fantôme* 466, 507, 513). Elle a par ailleurs été accusée d'avoir « tenté d'introduire des armes, pillé plus ou moins les églises, acheté des esclaves exprès pour [embêter l'empereur] » (859). Cependant, malgré toutes ces difficultés, la mission a réussi à acquérir quelques murales sur toile tout à fait rares et uniques, venues d'une région chrétienne. Pendant cette étape du voyage, le taux mensuel d'objets ethnographiques collectés par la mission a chuté de 8,5 % par mois à 0,5 % par mois (*Miroir de l'Afrique* 24 [en marge]).

L'église Abbas-Antonios, située dans la région de Gondar, date du XVII^e siècle. Au moment où la mission s'est installée dans la région, l'église était en ruine. Pourtant, les scènes religieuses ornant ses murs étaient intactes, mais risquaient d'être détériorées par les éléments :

Dans l'état actuel du pays, où la misère gagne chaque jour du terrain, ces peintures étaient vouées à une destruction rapide et, en admettant que des jours meilleurs soient venus, elles auraient été déchirées et jetées, pour faire place à des œuvres modernes, car elles étaient devenues indéchiffrables au point qu'aucun peintre ne put même nommer les scènes des parties supérieures. (Griaule, *Minotaure* 84-85)

Ironiquement, ce n'est que grâce à la croûte blanchâtre des fientes d'oiseaux qui les recouvrait que les toiles ont été préservées (*Miroir de l'Afrique* 24). La qualité de ces 60 mètres carrés de murales qui a le plus impressionné la mission était le style. Les

peintures, aussi vieilles que l'église elle-même, sont attribuées à un blanc d'origine grecque nommé Kiséwon, et « aucune œuvre ressemblant à celle d'Antonios n'a été observée dans les deux cents églises visitées » (Griaule, « Les peintures abyssines » 85, 88 ; *Miroir de l'Afrique* 24). C'est donc la rareté des peintures, avant tout, qui a attiré la Mission.

La précarité de la situation à laquelle la mission a fait face en Éthiopie a forcé l'équipe à improviser pour acquérir ces toiles. Selon l'histoire, le peintre G.L. Roux, qui s'est joint à la Mission le 8 juillet 1932 (*L'Afrique fantôme* 543) a dû prouver la durabilité, voire la supériorité de la peinture à l'huile, jusqu'ici inconnue des Éthiopiens. Il y est parvenu en exécutant « une crucifixion “dans la plus pure tradition abyssine²¹” » sur laquelle il a jeté un seau d'eau. La peinture a résisté et le chef de l'église Antonios, frappé par ce procédé « magique » apporté par un peintre blanc, a demandé que de nouvelles murales soient faites à l'huile (*Miroir de l'Afrique* 24-25). Ce n'est que grâce à l'exceptionnelle²² présence (et performance) de Roux de concert avec l'immobilité imprévue de la mission que les gardiens soupçonneux ont jamais permis le remplacement de ces anciennes peintures abyssines. Mais la bonne foi, elle aussi, est précaire : « On raconte à Gondar que les Français sont venus pour faire de la magie et maléficier la terre » (613). Ainsi, avant sa conclusion, la Mission gardera très peu de ses alliés.

Le projet de reproduction et de remplacement dure jusqu'au 2 septembre, et tous les membres de la mission ont contribué à son achèvement (*Miroir de l'Afrique* 24-25; *L'Afrique fantôme* 572, 574, 583, 617). Mais, l'affaire s'est compliquée tout de suite après que les dernières peintures de Roux ont été mises en place sur les murs de l'église

²¹ Voir aussi l'entrée du 13 juillet 1932 (*L'Afrique fantôme* 547).

²² Voir « Lettre du 11 juillet 1932 » pour une description affectuée de cet homme par Leiris (*L'Afrique fantôme* 546).

Antonios. Dès le lendemain, le 3 septembre 1932, Griaule reçoit le message que « l'enlèvement des peintures anciennes des églises mécontente le clergé de Gondar » (618), mais il décide de l'ignorer et de poursuivre le remplacement des peintures d'une deuxième église, cette fois-ci de force : « pour parer à tous incidents, nous partons en force : une douzaine d'*achkar*²³ armés de sept fusils, Griaule, Larget, Roux, Lutten et [Leiris], tous armés, plus Abba Jérôme²⁴ avec son habituel parapluie » (621). Maintenant une bande armée, la mission descend sur le village le 5 septembre, mais ne trouve aucune personne d'autorité. L'interdiction ajoutée à l'absence des chefs d'église ressemblent à un coup monté en réponse à un fort pot-de-vin apparemment attendu mais jamais reçu (622). La scène a tellement détérioré le rapport avec les indigènes²⁵ que la mission a fini par négocier son départ de la région sous la protection de l'empereur, accompagnée par une escorte d'une centaine d'hommes (627 ; 813).

Par la suite, la situation s'est aggravée continuellement, jusqu'au point où il y a eu des altercations quasi violentes aux portes de cette deuxième église et même des menaces de mort contre Griaule (*L'Afrique fantôme* 759-760 ; 762). Dès le 17 novembre, la mission se préparait à se déplacer de nouveau, cette fois vers sa destination finale de Djibouti. Pourtant, le surlendemain, elle est devenue prisonnière du consul italien (781-783) : « Il n'y a pas seulement l'affaire des esclaves. On nous soupçonne d'emporter dans nos caisses un grand nombre de *tabot* (planche sacrée d'autel). Les vieilles peintures d'Antonios, que nous avons découpées pour pouvoir les transporter, on nous accuse de les avoir lacérées » (782). En effet, ces objets sont finalement sortis de la région—du

²³ Un serviteur armé (voir *L'Afrique fantôme* 455).

²⁴ Abba Jérôme a servi comme interprète de la Mission pour la durée du séjour à Gondar.

²⁵ Voir aussi l'entrée du 27 septembre 1932 (*L'Afrique fantôme* 675-676) et certainement l'épisode qui transpire le 2 novembre 1932 (759-760) ainsi que celles du 6 et 7 novembre 1932 (762-763).

pays—comme de vrais butins, par l'exécution d'une opération rusée et clandestine de trompe-l'œil :

Toute la journée s'est passée à dissimuler des peintures : un triptyque a été simplement revêtu de papier portant, dessinés et coloriés par Roux, les motifs mêmes de ses propres panneaux ; cela passera pour une copie. D'un diptyque également recouvert de papier, Griaule s'est fait un joli portefeuille dans lequel il a rangé des timbres et différents papiers. Un grand tableau, enfin, a été caché (sous du papier d'emballage collé) au fond d'une caisse qui contiendra des oiseaux empaillés. (792)

Leur départ a finalement été accordé le 5 décembre, sans plus de complications, mais non pas sans avoir offrir de nombreux cadeaux et payer de nombreux pots-de-vin, accompagnés de vides promesses et de petits mensonges. La Mission Dakar-Djibouti est partie en caravane, à pied, « de plus en plus marche triomphale » (802). Ce dernier déplacement les mena enfin à Djibouti, d'où ils se sont finalement embarqués pour la France.

Du prélèvement au transfert

Il est à rappeler que tous les objets et autres biens culturels accumulés au cours de la Mission Dakar-Djibouti avaient en commun une seule destination, le Musée d'ethnologie du Trocadéro à Paris²⁶. Cette prédétermination a marqué le transfert des objets dès la première phase du processus, c'est-à-dire la prise de possession des biens sur le terrain. L'intérêt capital de la Mission était d'ordre matériel, favorisant la quantité, le prélèvement « en masse ». La méthodologie de collecte adoptée par Griaule exigeait autant de repères que possible afin d'établir un portrait matériel « complet » d'une société ou d'une culture, qui serait analysé et interprété seulement lors de la livraison des objets collectés à la métropole (Larson 230). Cette méthodologie revient aux enseignements de

²⁶ Voir supra le chapitre 1, la section intitulée « Les figures et les institutions » 21-24.

Mauss, qui n'a lui-même jamais fait d'enquête sur le terrain, basant, par contre, toutes ses découvertes sur l'étude approfondie des informations documentaires (Larson 230 ; Clifford, *Predicament* 63). Les objectifs ambitieux de la Mission ont nécessité des méthodes efficaces, visant à produire des résultats favorables. Et c'est ainsi que Griaule a vanté son « Introduction méthodologique » dans les pages de *Minotaure*. Son approche « plurielle » donnait davantage de résultats, une efficacité presque industrielle. À son retour, la Mission avait récupéré plus de 3500 objets, 6000 clichés photographiques, ainsi que des kilomètres de film cinématographique et de nombreux enregistrements sonores (*Miroir de l'Afrique* 26).

Pourtant, ce que Griaule considérait comme efficace, Leiris le voyait plutôt comme étant impitoyable, à cause de techniques injustes et brutales de policier. C'est ainsi que, dans l'analyse du processus de transfert où on trouve une asymétrie de pouvoir, on remarque que l'opération est—plus souvent qu'autrement—monodirectionnelle avec un échange inégal entre les systèmes (Moser 18). En raison de ces déséquilibres, l'opération de prélèvement peut être violente (*ibid.*). Cette violence, qu'elle soit symbolique ou matérielle, peut être perçue comme un acte de pillage, de vol ou de sacrilège. De plus, elle peut endommager le système donateur, soit par des trous—ce qui est le cas quand un objet rare et unique est enlevé d'un lieu, d'une société ou d'un pays —; soit par des abstractions, ce qui résultent quand un objet ou rite sacré est sorti de son contexte ou de l'ensemble de croyances dont il fait partie (Moser 18 ; Caillois 12). À cet égard, les témoignages ethnographiques sont, par nature, partiels (Clifford, *Writing Culture* 7). L'étranger est positionné hors des connaissances intimes. Ses témoignages ne peuvent jamais transmettre la totalité de ce qui est observé. Quant aux lieux et aux rites

observés, leurs histoires, et surtout leurs significations, ils restent pour lui incomplets et lacunaires, sinon inaccessibles ou inconnaisables. La tâche de l'ethnographe, alors, est de franchir la distance entre le connaissable et l'inconnaisable.

L'Afrique fantôme nous présente certains avantages quant à l'analyse des effets laissés par la Mission Dakar-Djibouti. Comme Jamin l'explique, le rôle de secrétaire-archiviste permettait à Leiris « de tourner son regard vers l'enquête elle-même—sur ses sujets, sur ses protagonistes—et d'apporter un témoignage jusqu'à ce jour unique sur les conditions d'exercice de l'ethnographie en situation coloniale » (*Miroir de l'Afrique* 69).

Ainsi, Ruth Larson remarque que *L'Afrique fantôme* réussit à dévoiler combien la situation coloniale, avec ses politiques répressives, a facilité les actions de la Mission Dakar-Djibouti (231). Elle conclut que les méthodes d'acquisition employées par la Mission étaient symptomatiques d'une mission civilisatrice, que l'enlèvement des objets reflète le vol identitaire des sociétés africaines au nom du colonialisme :

At its best, ethnographic collecting under colonialism claimed as its ultimate goal to demonstrate the cultural and religious sensitivities of “primitive” peoples through the display of their former possessions [...] The “natural” values [of these peoples] (perceived to have been) lost in the development of Western culture could again be made part of the French national identity²⁷. (« Ethnography, Thievery and Cultural Identity » 236)

Larson fait observer que la Mission Dakar-Djibouti fonctionne comme un microcosme du colonialisme français en Afrique. Elle avance que l'accumulation d'objets pour le compte d'un musée national est une activité qui est aussi économique que scientifique, et qui contribue à l'expansion de l'identité nationale des colonisateurs au détriment de celle des colonisés (Larson 236). Ses observations rappellent « la science impériale »

²⁷ Ruth Larson reconnaît l'influence de Richard Handler et Paulin Hountondji sur la formation de ses arguments (voir Larson 235-237 pour ses raisonnements ; 241 pour les œuvres citées).

d'Emmanuelle Sibeud²⁸ et lie les missions ethnographiques aux machinations du colonialisme, positionnant l'ethnographie coloniale comme un outil de sujétion et d'assimilation (Alexandre 450). Larson constate que les objets acquis de manière illégitime, c'est-à-dire à la suite d'interrogatoires, d'achats forcés et de vols, restent pour toujours distincts de ceux qui ont été acquis justement :

Through theft, the dominant culture can, by transgressing its own system of identity production (based on the legitimate production or trade in objects), enlarge its cultural understanding, enhance its identity, and maintain its sense of superiority to those cultures from which it has stolen. (« Ethnography, Thievery and Cultural Identity » 236-237)

Leiris a lui aussi remarqué ce type de phénomène. Dans la même lettre à sa femme où il condamnait les méthodes d'acquisition employées, il commente sa propre fonction, avouant avoir l'impression « qu'on tourne dans un cercle vicieux : on pille des Nègres, sous prétexte d'apprendre aux gens à les connaître et les aimer, c'est-à-dire, en fin de compte, à former d'autres ethnographes qui iront eux aussi les "aimer" et les piller » (*L'Afrique fantôme* 204 [en marge]). Alors, à travers une analyse des trois cas détaillés plus haut provenant de *L'Afrique fantôme*, il est possible de faire ressortir les liens étroits qui existent entre les projets civilisateurs du colonialisme français et les forces politiques et économiques qui y sont en jeu.

Analyse des influences des projets coloniaux

Dans les régions colonisées, où se sont passés les deux premiers cas, la Mission Dakar-Djibouti avait une puissance et influence considérables, si bien que ses membres agissaient en toute impunité. Sur le terrain, c'était l'allure des objets, soit leur exotisme, soit leur unicité, qui guidait souvent les choix des membres de la Mission, et ce, au

²⁸ Voir *supra*, chapitre 1, la section intitulée « Les figures et les institutions » 21-24.

détriment des qualités ou caractéristiques purement ethnographiques, c'est-à-dire utiles ou quotidiennes (*Les Instructions sommaires...* 8). En plus, la motivation derrière certains des choix semble avoir été établie en fonction d'une jouissance de l'interdit. Quand les guides à Kitaba ont refusé de conduire la Mission aux grottes, par exemple, l'équipe a redoublé d'efforts pour les trouver. Et lorsque les pourboires des guides ont été réduits en représailles, Leiris a remarqué : « Voilà ce que c'est que d'avoir peur des esprits ! » (*L'Afrique fantôme* 154).

D'ailleurs, les vols du *kono* dénotent une interdiction beaucoup plus claire. Au cours de la deuxième journée remplie de « piraterie », Leiris commence par reconnaître « l'énormité de ce que nous commettons ». Plus tard, il se sent « tout de même joliment sûr de [lui] » et il finit par « ne plus penser qu'au genre Robinson Crusoé ». Il semble oublier instantanément tous ces objets ramassés au long de la journée pour se perdre dans un fantasme à la Daniel Defoe, c'est-à-dire qu'il a été séduit autant par l'exotisme des gens rencontrés que par le pouvoir et le sentiment de supériorité accordés par son statut de Blanc. Quant aux choix d'objets, Leiris ne semble faire les siens que selon les caractéristiques de bizarrerie, comme avec le « cochon de lait » qui était « une des formes bizarres qui hier nous avait si fort intriguées » (*L'Afrique fantôme* 195). Quelle que fût la signification religieuse ou culturelle du fétiche, l'objet a été prélevé dans le feu de l'action, sans aucune autre motivation que des préjugés esthétiques.

J'ai parlé plus haut des effets du prélèvement, des trous ou des abstractions qui peuvent en résulter dans des circonstances équivoques. Ainsi, les trous laissés par la Mission Dakar-Djibouti dans les colonies sont évidents dans chaque prélèvement d'objet commis sans récompense convenable. Et, certainement, l'épisode des vols du *kono* les

met au premier plan. Dans son récit, Leiris évoque l'immédiateté des injures subies par les villageois : la fuite des gens terrifiés à l'approche des voleurs, les larmes d'enfant et les cris d'angoisse. Il communique également clairement la violence des actes—Leiris fait bien attention de faire connaître quand les vols ont été commis à la pointe du couteau.

Les abstractions, par ailleurs, sont peut-être moins évidentes au premier regard. Cependant, elles sont perceptibles dans la violation des lieux sacrés comme les grottes et les cases, l'acte même de s'y introduire sans permission ni foi les rend entièrement profanes. Les abstractions se trouvent aussi dans les mains et les mots des ethnographes. Chaque objet prélevé est séparé à jamais de sa fonction première. Chaque témoignage, d'un lieu ou d'un rite, est dépourvu des éléments qui les ont tout d'abord rendus sacrés, y compris les significations, les croyances et les traditions transmises en l'intérieur d'une communauté restreinte (Caillois 12).

Ainsi, à la suite de Larson, on peut remarquer que le prélèvement d'un objet le marque des empreintes de celui qui l'a choisi et des circonstances dans lesquelles le choix a été fait. Toute interprétation subséquente sera ainsi marquée. Avec la Mission Dakar-Djibouti, et surtout dans sa méthodologie, le travail de collecte des biens importait considérablement plus que l'expérience de terrain en soi. Selon Griaule, une équipe disciplinée pouvait récupérer des repères et des objets en plus grand nombre et en plus grande variété, et cela plus rapidement, qu'un seul observateur qui s'installerait et s'intégrerait dans une communauté pour une longue période (« Introduction méthodologique » 8-9). La Mission a employé des méthodes extensives, c'est-à-dire l'étude des questions données dans un grand nombre de sociétés (la mission a parcouru plus de vingt mille kilomètres), ainsi que des méthodes intensives, des enquêtes

approfondies sur quelques sociétés choisies (le séjour à Gondar, en Éthiopie a duré des mois). Mais elle n'a jamais établi de contact à la mesure de celui qui « s'enfonce entièrement dans la vie indigène » (8). L'interprétation et l'analyse des biens étant postérieures au déplacement des objets, le temps que réquiert la collecte est considérablement réduit. Par conséquent, l'antériorité du prélèvement et du déplacement des objets à leur interprétation augmente la distance que l'ethnographe tente de réduire pour les rendre connaissables, multipliant par la suite, la possibilité d'abstractions dans l'interprétation.

Pour Leiris, l'écriture de *L'Afrique fantôme* était, en partie, un projet (fût-il naïf) visant à franchir les distances entre l'ethnographe européen et son sujet d'étude indigène. Ironiquement, ses responsabilités professionnelles l'empêchaient à réussir. Et Leiris, lui, déplora cette réalité plus d'une fois dans *L'Afrique fantôme*, comme dans ces extraits des 25 et 27 août 1932 :

Amertume. Ressentiment contre l'ethnographie, qui fait prendre cette position si inhumaine d'observateur, dans des circonstances où il faudrait s'abandonner (599).

[...] Je ne peux plus supporter l'enquête méthodique. J'ai besoin de tremper dans leur drame de toucher leurs façons d'être, de baigner dans la chair vive. Au diable l'ethnographie! (602)

Même si ces dilemmes, liés à son désir d'oublier ses « médiocres petites "manières de blancs" » (Leiris, « L'œil de l'ethnographe » 413), existaient bel et bien, pour lui, sur le plan personnel, ils illustrent l'importance du contact—ses qualités intimes, humaines. Le compromis d'une réduction du contact intime a été trouvé en échange de l'accroissement de la quantité de biens accumulés. Ainsi, ce compromis a limité, sinon supprimé, le pouvoir des créateurs, les peuples africains, à commenter l'interprétation de leurs propres

créations. Les critiques comme celles émises par Larson contre la Mission Dakar-Djibouti le soulignent tout autant. Elles illustrent la persistance de « l'illégitimité » (237) des objets volés ou achetés de force. Après le transfert des objets vers le système d'accueil, cette illégitimité a pour effet de propager les idéaux coloniaux de supériorité au lieu de transmettre les histoires ou les significations culturelles des objets et de leurs origines. Les déséquilibres qui existaient au moment du prélèvement ne se voient jamais réglés.

Analyse des influences économiques

Une des grandes différences entre les deux premiers cas et celui des peintures d'Abbas Antonios, est que dans ce dernier cas, l'histoire et la signification sont déjà connues. Pour les ethnographes européens, cette culture—la mythologie et le symbolisme chrétiens—est déjà la leur. Une autre différence, plus marquante, est l'environnement dans lequel l'acquisition des peintures a eu lieu. L'Éthiopie était un pays souverain, un fait qui a compliqué la démarche de la Mission, son influence et puissance étant tout à coup limitées lorsqu'elle a franchi la frontière. Ainsi, quand la Mission s'est retrouvée à Gondar, région où elle s'est finalement installée, les lois économiques de l'offre et de la demande se sont de plus en plus appliquées aux négociations et à l'échange des biens. Selon ce principe, le prix des biens est fixé en accord avec la réciprocité de l'échange, c'est-à-dire que la valeur d'un bien est réglé de manière harmonieuse, où les intérêts (besoins ou efforts) de tous les acteurs sont reconnus et satisfaits (Bastiat 46, 78). Par conséquent, dans ces circonstances plus égalitaires (la Mission Dakar-Djibouti et ses

membres sont les invités du chef d'État²⁹, toujours des représentants de la France mais non plus en tant que colonisateurs), le prélèvement n'avait plus les mêmes effets « violents ». Ce nouvel état d'équilibre entre les systèmes donateur et récepteur diminue le risque que des trous ou des abstractions soient créés.

La Mission, quant à elle, avait les mêmes besoins et voulait toujours acquérir des objets. Pourtant, dans ces nouvelles conditions, le système donateur avait les moyens de se défendre contre des abus, soit les trous, soit les abstractions. Les échanges se sont faits sur un pied d'égalité parce qu'ils étaient équilibrés avec les pouvoirs accordés aux systèmes donateur et récepteur.

Ainsi, dans ce nouveau climat, on voit le processus de prélèvement fonctionner presque au gré des circonstances, de la chance et du déroulement des événements : l'échange des toiles anciennes pour des reproductions aurait-il été accordé sans les talents de Roux ? La question se pose pour souligner ceci : les gestes théâtraux et amicaux de Roux qui ont tant charmé les indigènes—sans parler de ses talents artistiques en tant que peintre—ont plus contribué à l'acquisition des toiles que n'importe quelle posture agressive adoptée par Griaule. La mission, ayant reçu carte blanche dans les colonies pour ses excursions, a dû, dans ces circonstances altérées, employer la diplomatie pour réussir.

Alors, que dire des méthodes employées pour garder les toiles ? On a vu avec le troisième cas une mission ethnographique se transformer en bande armée pour conserver les objets récupérés, ce qui soulève d'autres questions quant à la valorisation des biens culturels. Griaule a négocié l'échange des vieilles peintures contre les reproductions de Roux sur un marché culturel naissant. Il est certain que les toiles de l'église d'Abbas

²⁹ Voir *infra* « Le troisième cas : Les peintures d'Abbas Antonios » 43-47.

Antonios étaient plus précieuses aux yeux de la Mission Dakar-Djibouti qu'aux yeux des autorités religieuses et politiques de la région. Griaule le confirme dans un essai sur les peintures qui paraît dans le numéro spécial de *Minotaure* :

Il eût fallu que le peuple et le clergé attachassent quelque importance à la chose. Or il n'est guère que certains Abyssins d'Addis-Ababa pour se rendre compte de la valeur de productions anciennes ; encore n'entre-t-il dans leur appréciation que des considérations mercantiles : une vieille chose n'a de valeur que celle lui attribuent les incompréhensibles Européens. (Griaule, « Peintures abyssines » 85)

Ces considérations mercantiles ont contribué à un accroissement de la valeur économique des toiles, qui les ont rendues soudainement beaucoup plus désirables aux yeux des chefs locaux (Varine 119-121). Ainsi, *L'Afrique fantôme* nous a montré que l'échange de peintures s'est transformé en trafic dont la licéité est obscure. Les accords déjà négociés ont été annulés et le prix des toiles augmenté sous forme de pots-de-vin majorés ou généralisés (Leiris, *L'Afrique fantôme* 622). En refusant d'accepter les nouveaux termes corrompus, Griaule transforme l'équipe ethnographique en contrebandiers pour assurer la sauvegarde des peintures³⁰.

Il est certain que chacun des trois cas ci-dessus comportait certainement ses aspects pécuniaires. Dans les régions colonisées, la Mission a affirmé son pouvoir à travers ses dépenses. Dans le premier cas, on a vu Griaule refuser un pourboire aux guides en raison de leur insubordination, de leur hésitation à conduire la Mission vers un lieu sacré. Dans le deuxième, il s'agissait de l'achat des poulets destinés au sacrifice, ainsi que des paiements presque négligeables qui n'ont servi qu'à soulager la mauvaise

³⁰ James D. Herbert offre une analyse économique, plutôt marxiste, de l'acquisition des peintures d'Abbas Antonios dans son article « Gods in the Machine at the Palais de Chaillot » (29-30). Puisque je trouve ses arguments à propos des toiles relativement conjecturels, j'ai renoncé à leur inclusion dans ma propre analyse. Cela dit, Herbert présente un différent point de vue concernant ces événements, ce qui est à reconnaître. En plus, je traite certains éléments de son article plus loin, dans la conclusion de ce travail (voir *infra* 89-94).

conscience des Européens après deux jours de vols et de pillages. Les demandes de la Mission ont toujours été satisfaites. Pourtant, l'échange ne présentait , car l'offre se trouvait également sous le contrôle des colonisateurs. La Mission fixait elle-même le prix payé pour les objets qu'elle acquérait, ce qui n'était pas du tout le cas dans les régions hors du contrôle des Français.

Griaule n'aborde aucune des difficultés dans la revue *Minotaure* (« Les peintures abyssines » 83-88), soulignant la découverte des toiles, ainsi que leur conservation subséquente, sans détailler les méthodes et tactiques employées pour se les procurer—soit un exercice de politesse diplomatique postérieure, soit une prise de position machiavélique selon laquelle la fin justifie les moyens. Griaule se concentre plutôt sur l'unicité des toiles, peintes d'un style introuvable ailleurs dans les deux cents églises visitées (85-86). En d'autres termes, il reconnaît la valeur de leur « authenticité », du « *hic et nunc* » et de « l'aura » qui les rendent irréproductibles³¹ (Benjamin 273-275, 280). Les peintures ont été sauvées d'un oubli certain (Jamin « Objets trouvés » 95) parce qu'on a reconnu en elles le pouvoir et la valeur du témoignage historique ainsi que matériel (Benjamin 275).

Les peintures d'Abbas-Antonios ont été parmi les derniers objets collectés par la Mission Dakar-Djibouti. Elles marquaient, alors, un certain succès quant au mandat de la Mission. Cependant, à travers ces repérages, plusieurs complexités ont été soulevées par rapport à la question du transfert et, surtout, au processus de prélèvement. En analysant les choix et les actions—collectifs et individuels de la Mission et de certains de ses membres—, on a fait ressortir non seulement des motivations, mais aussi quelques effets.

³¹L'ironie ici est indéniable, car on remarque que les toiles ont été acquises en échange pour des reproductions faites « dans la plus pure tradition abyssine » par Roux.

Ainsi, les effets négatifs, soit les trous et les abstractions, semblent dominer les résultats. On est tenté d'attribuer cela au fait que l'ensemble des repères provient, via *L'Afrique fantôme*, du point de vue unique (et critique) de Leiris. En lisant *L'Afrique fantôme*, on remarque que Leiris était le membre de la Mission Dakar-Djibouti le plus enclin à « l'anticolonialisme ». Pourtant, ce n'était pas encore³² le cas. Il ne faut pas oublier la situation coloniale ni que Leiris, avant tout, est resté une fonction de la Mission, et elle, du système muséal parisien. Malgré quelques hésitations ou protestations personnelles, les actions de Leiris ont été toujours dirigées par la Mission, soit à travers des instructions explicites venues de Griaule, soit à cause de ses propres sentiments d'obligation envers le système, ou même simplement de son statut d'homme blanc. Il remarqua plus tard dans sa vie :

En règle générale, on achetait. Dans *L'Afrique fantôme*, je raconte des choses comme le vol du *kono* parce que c'était marquant, mais le quotidien, c'était l'achat des objets, ça j'en parle parce que c'était l'exception [...] C'était l'époque coloniale. Les gens ne prenaient pas ça mal [...] il faut se reporter à l'époque. Les Blancs étaient les gens qui étaient les patrons. Pour l'époque, ce n'était pas choquant. (M.L.). (Dupuis 515).

Leiris n'a pas été toujours d'accord avec Griaule ni avec ses méthodes—les interrogatoires et les achats forcés. À un certain moment dans *L'Afrique fantôme*, Leiris confie : « Ma tête de Turc, naturellement c'est Griaule » (450). Pourtant, Leiris a pardonné et défendu certaines actions. Même si les trois cas détaillés ci-dessus semblent douteux, aux yeux de la Mission Dakar-Djibouti et de Leiris, ils étaient justifiés :

Autant que des aventures comme celles des enlèvements du *kono*, toute compte fait, me laissent sans remords, puisqu'il n'y a pas d'autre moyen d'avoir de tels objets et que le sacrilège lui-même est un élément

³² Leiris publia, en 1950, « L'ethnographie devant le colonialisme », essai tout au début duquel il lie les missions d'ordre ethnographiques et humanitaires à la bombe atomique et à l'Allemagne hitlérienne (*Cinq études d'ethnologie* 84).

grandiose, autant les achats courants me laissent perplexe [...] ». (*L'Afrique fantôme* 204 [en marge])

Il est vrai que, d'un côté, la Mission a sauvé de l'oubli les témoignages matériels des civilisations en déclin. Mais d'un autre côté, elle a volé et violé des cultures, contribuant elle-même à leur déclin au nom de la science et du colonialisme.

Conclusion

J'ai ouvert ce chapitre en citant un essai dans lequel Leiris énonçait ses ambitions en tant qu'ethnographe. Les sentiments que Leiris exprime dans « L'œil de l'ethnographe » se voient énoncés de nouveau, voire revisités, dans la préface de *L'Afrique fantôme* qui accompagne le texte depuis la réédition de 1951 :

Passant d'une activité presque exclusivement littéraire à la pratique de l'ethnographie, j'entendais rompre avec les habitudes intellectuelles qui avaient été les miennes jusqu'alors et, au contact d'hommes d'autre culture que moi et d'autre race, abattre des cloisons entre lesquelles j'étouffais et élargir jusqu'à une mesure vraiment humaine mon horizon. (*L'Afrique fantôme* 92 ; cité aussi dans Mohia 102)

D'ailleurs, cette fois en rétrospection, Leiris s'est révélé déçu, constatant « [qu']une science humaine reste une science et l'observation détachée ne saurait à elle seule, amener le *contact* » (*L'Afrique fantôme* 92-93). En effet, on trouve plus loin dans le livre un renoncement à cette science : « Au diable l'ethnographie ! » (602). Toutefois, malgré tout le drame et tous les scandales dont il témoigne, Leiris a réussi à faire du *contact*, à réconcilier au moins quelques-uns de ses rêves de l'Afrique avec la réalité de la région. En fait, il a peut-être joué un peu trop à l'indigène. Le 23 octobre 1932, Leiris a écrit dans son journal : « Étant devenu gondarien, je considère que je vais en visite et je me suis endimanché » (742). Peu après, il écrit que sa ration de sucre a été réduite à cause de ses

dépenses devenues « affolantes » (766). C'est parce que Leiris s'est habitué à recevoir les gens « à l'indigène », en offrant du café (avec du sucre) à tous ses visiteurs. Griaule lui reprocha ses actions, disant que, loin de toucher les gens, ses réceptions à l'indigène n'avaient pour résultat que le mépris (770-771). Néanmoins, en 1951, il nota pour la première réédition de *L'Afrique fantôme* :

C'est pourtant parce que l'Abyssinie n'était pas « colonie »—et pas seulement, outre que c'est là le seul endroit où nous ayons un peu longuement séjourné, parce que son christianisme ancien la rend plus proche culturellement de l'Europe que ne le sont d'autres régions de l'Afrique—que je m'y suis senti plus *en contact* que dans les autres pays que nous avons visités, pays dont les habitants tendaient à se présenter à moi comme des ombres plutôt que comme des partenaires consistants. Bon ou mauvais, l'on a des rapports plus sains avec des gens libres qu'avec des gens sous tutelle, le rapport du maître au serviteur ne pouvant jamais être un rapport pleinement humain. (*L'Afrique fantôme* 828 [en marge])

Mais, après un si long voyage, Leiris pensait à son retour à Paris, aux gens qu'il fréquenterait et qu'il ne fréquenterait pas, ainsi qu'à l'immense travail de publication à faire et des difficultés à se réadapter (814). À Noël 1932, il réfléchissait encore : « Je veux espérer revenir dans une Europe au cerveau légèrement rafraîchi. Je m'accoutume à cette idée, je me rassure. Si sympathique a été ma prise de contact avec l'Érythrée, premier échelon vers l'Europe! Grande douceur, de réapprendre qu'on a des parents, des amis ... » (832). Le voyage s'achèvera bientôt.

L'Afrique fantôme s'interrompt le 16 février 1933, la veille du débarquement.

Dans la dernière entrée, Leiris écrit :

Demain matin vers les 7 heures, nous entrerons au port de Marseille, à moins que d'ici là le bateau ne brûle, ne coule ou que le mistral devenu très violent ne nous oblige à attendre de longues heures devant l'Estaque, avant de pénétrer dans le port. J'ai rangé des papiers dans la caisse bureau, bouclé mes valises, préparé mon linge pour demain matin. Dans ma couchette, j'écris ses lignes. Le bateau oscille légèrement. J'ai l'esprit net,

la poitrine calme. Il ne me reste rien à faire, sinon clore ce carnet, éteindre la lumière, m'allonger, dormir,—et faire des rêves... (867-868)

Le livre se termine sans avoir jamais révélé l'avenir des objets acquis au cours de la Mission Dakar-Djibouti, leur destin suspendu entre les systèmes d'origine et d'accueil. Dans le troisième chapitre, j'esquisserai une étude de cas précise d'un objet particulier provenant de la Mission Dakar-Djibouti. Je suivrai l'objet de son village d'origine au Mali jusqu'au Musée du Quai Branly à Paris où il réside à présent. Je ferai aussi une enquête sur un nombre de photos prises de l'objet. J'examinerai comment elles ont été utilisées, exposées et publiées dans *L'Afrique fantôme*, dans des récits ethnographiques et dans des catalogues muséaux pour explorer comment la sérialisation d'un objet peut compliquer le discours.

Chapitre trois

Introduction

La destination finale des 3500 objets (et des milliers d'informations documentaires additionnelles) collectés au cours de la Mission Dakar-Djibouti était le Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris, puisque la Mission était, en partie, un projet de rajeunissement de cette institution négligée depuis longtemps³³. Ainsi, la collection issue de la Mission a servi à combler des lacunes existantes, ainsi qu'à introduire de nouvelles acquisitions dans les archives pour effectuer l'étude, la conservation et l'exposition méthodique des objets ethnographiques coloniaux (*Les Instructions sommaires...* 6). Aussi est-ce avec la livraison de ces biens au Musée d'ethnographie du Trocadéro qu'on arrive à la troisième étape du transfert culturel, soit la réinsertion³⁴. Dans l'acte de transfert, un objet réinséré dans le système d'accueil amorce un processus de réception. Et, dans la nouvelle culture, l'objet se voit transformé, c'est-à-dire recontextualisé et refunctionalisé (Moser 20). Bref, l'objet qui sort du processus n'est plus le même que celui qui a été introduit. Ce qu'il devient, pourtant, dépend du degré d'intégration de l'objet dans le système récepteur.

À cet égard, ce troisième chapitre vise à examiner le destin d'un seul objet provenant de la Mission Dakar-Djibouti en traçant le trajet de son transfert : de sa découverte et son prélèvement en Afrique à sa réinsertion et sa conservation dans les musées de Paris. D'ici, l'objet est recontextualisé, presque réinventé, grâce à sa

³³ En 1909, plus d'une vingtaine d'années avant la Mission Dakar-Djibouti, Guillaume Apollinaire jetait déjà un œil critique sur ce musée « auquel il est arrivé l'aventure la plus bizarre que puisse courir un musée », soit un manque d'intérêt public couplé avec une collection en train de diminuer (« Sur les musées » 123). Apollinaire a lancé un appel, répété en 1912, pour sa réorganisation et réhabilitation (« Exotisme et ethnographie » 473-476).

³⁴ Voir *supra* le premier chapitre, la section intitulé « Les perspectives d'analyse du transfert culturel » 16-19.

circulation dans des galeries et des salles d'exposition du monde entier. Il se voit alors élevé, certainement aux yeux des Occidentaux, de son origine « obscure » de fétiche primitif au statut de « chef-d'œuvre » de l'art africain. Et, attendu que l'objectif global de ce travail est de faire une analyse de *L'Afrique fantôme*, l'emploi du livre dans ce troisième chapitre sert à réconcilier, en quelque sorte, l'objet transféré et transformé avec un passé que le système d'accueil tente de supprimer.

Cependant, avant d'entamer cette étude, quelques précisions seraient utiles, pour lesquelles je vous prie de me permettre de brèves digressions ici et là afin de fournir le contexte dans lequel l'analyse se situe. D'abord, l'étude suivante est informée, en partie, d'un point de vue critique postcolonial qui confronte « l'impact transformateur » du colonialisme et de ses institutions, les musées (Edwards, Gosden et Phillips 16). Ensuite, un élément essentiel de l'étude est la photographie, qui touche tous les aspects de l'analyse. Non seulement a-t-elle employée par la Mission en tant que technique de documentation scientifique, mais elle joue aussi un rôle important dans *L'Afrique fantôme*, ainsi que dans les musées, des expositions et aux catalogues. J'aimerais aborder tout de suite la question de la critique postcoloniale dans les musées ; je traiterai de la photographie un peu plus loin dans le chapitre.

À propos des musées coloniaux

La critique postcoloniale des musées aide à souligner comment le système récepteur pourrait mieux réussir à imposer ses propres valeurs sur un objet collecté qu'à en faire connaître la signification d'origine. On a vu dans le dernier chapitre un bon exemple

évoqué dans les critiques de Ruth Larson, soit que le transfert des objets volés vers un système muséal occidental ne propageait qu'une hégémonie coloniale :

Through theft, the dominant culture can, by transgressing its own system of identity production (based on the legitimate production or trade in objects), enlarge its cultural understanding, enhance its identity, and maintain its sense of superiority to those cultures from which it has stolen. (« Ethnography, Thievery and Cultural Identity » 236-237)

La portée de ce travail ne permettrait pas une exploration approfondie de l'ethnographie ni de la muséologie. Je risquerais de trop m'éloigner de mon objectif principal en abordant ces domaines scientifiques qui excèdent les limites de ma spécialisation. C'est pourquoi la critique postcoloniale des musées est utile : elle informe l'interprétation subséquente des objets, lors de leur exposition publique.

Par rapport à la Mission Dakar-Djibouti, il est curieux de constater combien l'insertion des objets prélevés dans le système muséal parisien était contrôlé. Un musée, en soi, est un lieu prédisposé au contrôle. C'est un espace soumis à l'ordre et à la « régulation disciplinaire » (Edwards, *Raw Histories* 4). L'environnement muséal est structuré d'une manière qui exige, qui nécessite l'organisation des objets dans la constitution d'un archive (Mauss, *Manuel ethnographique* 20). Classifier les objets, selon une rigueur scientifiques ou selon des critères esthétiques, invite alors à les analyser afin de les comprendre et de les faire connaître au monde.

Pourtant, il est dit des musées ethnographiques, comme celui du Trocadéro, qu'ils suivent un « modèle colonial » de muséologie, soit que la collection est une forme de conquête, et la classification des objets selon des critères et valeurs occidentales leur impose un statut subalterne (Classen et Howes 209). Dans son essai « On Collecting Art and Culture », par exemple, James Clifford constate que l'acte de constituer une

collection déploie l'image d'un soi, d'une culture et d'une authenticité « possessives » (*Predicament* 218) et que l'édification d'une collection bien classée et ordonnée dénote une relation « propre » avec les objets accumulés (présupposant des relations sales, soit sauvage, soit obsédée, ou bien fétichiste) (219).

Cependant, un musée est également un lieu d'exposition. Puisque la connaissance est acquise, le moment arrive où elle devrait être disséminée. Cependant, lors de l'exposition, le musée a encore un certain pouvoir quant aux objets, images ou témoignages qui sont exposés (Lüsebrink « Les transferts culturels » 15-16). Généralement inscrit dans la politique même du musée, cette médiation règle la perception d'une culture qui se voit finalement transmise au public.

D'ailleurs, l'imposition du contrôle, de l'ordre, dans un musée ne s'applique pas seulement aux collections et à leur exposition, mais également au public, aux visiteurs auxquels l'étalage des objets est destiné (Classen et Howes 208). Un musée régule le comportement de ses visiteurs, afin de limiter leur rôle à celui d'observateur-spectateur mais non pas de participant, les séparant des objets par des vitrines, des armoires vitrées, ou des cordes en velours qui les gardent à distance. Enfin, c'est cette distance qui renforce le pouvoir institutionnel et qui permet au musée à diriger la distribution des connaissances.

Ce que je viens de détailler n'est que le plus bref des survols de l'approche critique qui oriente l'analyse à suivre. Pourtant, cette dernière question d'observateur-spectateur est intéressante, puisque Classen et Howes soulignent combien cette désignation est limitative. Or, dans l'étude suivante je profite de cette limitation. Au cours de l'analyse, je traite la photographie comme moyen de communication. Ainsi, le

rôle de « spectateur » n'est pas aussi restreint ; le « spectateur » devient « lecteur » et reprend quelque pouvoir d'interprétation.

La photographie et *L'Afrique fantôme*

L'Afrique fantôme a toujours eu ses détracteurs. Un des premiers comptes rendus du livre, publié en 1935, n'est composé que de trois courtes phrases : « Il s'agit d'un carnet de voyage de l'expédition française de l'Atlantique (Dakar) jusqu'à la mer Rouge. Il y a quelques photographies intéressantes. Autrement, le livre comporte peu de valeur scientifique³⁵ » (Evans-Pritchard 62 ; ma traduction). Ici, E.E. Evans-Pritchard rejette presque la totalité de ce premier grand ouvrage ethnographique de Michel Leiris, n'offrant qu'un éloge limité aux planches photographiques qui accompagnent le texte. Bien que le livre ait trouvé un lectorat au fil du temps et qu'il soit aujourd'hui considéré comme un des grands textes de l'ethnographie moderne—à l'égal de ceux de Bronisław Malinowski et Claude Lévi-Strauss³⁶—, il est intéressant de noter qu'Evans-Pritchard a souligné cet aspect photographique du livre en particulier, lui qui est trop souvent laissé de côté dans l'analyse de *L'Afrique fantôme*.

La photographie a joué un rôle important dans les ouvrages ethnographiques et surréalistes. Cette importance est démontrée dans des projets hybrides comme la revue *Documents*. *L'Afrique fantôme* étant, elle aussi, un projet hybride qui mélange l'ethnographie et le surréalisme, il semble logique de supposer que son aspect photographique pourrait avoir une fonction précise. Dans l'étude suivante, j'explore la possibilité que les 32 planches photographiques qui accompagnent la plupart des six

³⁵ « This is a travel diary of the French expedition from the Atlantic (Dakar) to the Red Sea. There are a few interesting photographs. Otherwise, the book has little scientific value » (Evans-Pritchard 62).

³⁶ Voir Mohia, Nadia. *L'expérience de terrain*. Paris : Éditions La Découverte, 2008.

éditions de *L'Afrique fantôme* qui ont paru depuis 1934 puissent donner de l'importance au texte, jouant un rôle plus marqué que de simples illustrations hors-texte. Autrement dit, qu'elles ajoutent une dimension au récit et à l'expérience de lecture.

Quant aux transferts culturels, on remarquera au cours du chapitre que la photographie se présente comme un moyen efficace de reproduction et de diffusion qui aide à transmettre les connaissances. Pourtant, puisqu'elle est aussi moyen créatif et peut ainsi créer des représentations multiples, la photographie présente un cas problématique. L'étude, dans son ensemble, met en évidence la complexité du processus de réception : de plusieurs représentations naissent plusieurs interprétations, et lorsqu'elles se confrontent, elles peuvent tout aussi bien interrompre la transmission.

À propos de la photographie

En guise de deuxième digression, l'historique de la photographie qui suit me permettra de contextualiser les applications diverses de la photographie jusqu'à l'époque de la Mission Dakar-Djibouti. La technique a été employée comme outil d'observation scientifique, bien que plus tard sa prétendue scientificité ait été renversée et manipulée dans la littérature et dans les arts.

La photographie s'inscrit parmi les grandes innovations procédant de la révolution industrielle du XIX^e siècle (Krauss 19). Les expérimentations photomécaniques et photochimiques de Nicéphore Niépce et de Louis-Jacques-Mandé Daguerre entre 1816 et 1839, produisant respectivement l'héliographie et par la suite le Daguerreotype, ont mené à des résultats presque alchimiques : « la reproduction spontanée » des images (Rouillé 22-23). Le Daguerreotype fut suivi alors par le calotype de William Henri Fox Talbot qui,

avec son procédé négatif-positif, a abouti à la genèse de la photographie sur papier (Rouillé 62). Ce n'est qu'avec l'introduction de ces procédés qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de photographie argentique, c'est-à-dire la prise d'une image sur une pellicule sensible dont on peut tirer des exemplaires à l'infini, que l'industrie photographique a vraiment démarré.

Ainsi, cette technologie a réussi à capturer l'imagination du grand public au cours des années 1840—une « véritable imprégnation de la société » (Bustarret et Fraenkel 35). À l'occasion du Salon de 1859 à Paris, Charles Baudelaire, bien qu'il se déclarât contre la technique en tant que moyen artistique, a dû reconnaître les mérites à la photographie :

Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome, qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là, rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. (1117-1118)

Entre les années 1849 et 1851, Maxime Du Camp, en compagnie de Gustave Flaubert, a mené une mission archéologique en Orient, inaugurant effectivement l'ère de la photographie comme « instrument documentaire » (Bustarret et Fraenkel 33) et scientifique. De cette mission, Du Camp a tiré le livre *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques...*, illustré de 125 planches (Rouillé 122), ouvrant des horizons à la transmission des connaissances et des expériences, ajoutant par le fait même à la photographie de nouveaux éléments sémiotiques (Bustarret et Fraenkel 33).

Dans un compte rendu publié en 1852, Louis de Cormenin remarque que « le meilleur moyen de traduire un voyage, c'est de faire voyager le lecteur lui-même » (cité dans Rouillé 125). Alors, situer les photos dans les livres a exigé, sinon créé, une nouvelle sémiotique dont la lecture passait par le regard en tant que manière d'accéder à la connaissance.

Cette action de regarder, phénomène complexe comprenant la vue, « l'aperception », et la compréhension, sert à l'interprétation de « la valeur sémantique » de l'image (Lindekens 104). Selon Cormenin, la photographie offrait au lecteur-spectateur des albums de voyage la « vérité nue » (124) des monuments, des objets et des lieux étrangers. Cormenin conclut son compte rendu en suggérant qu'on envoie des photographes en expédition pour rapporter « ainsi le monde entier », enrichissant les musées d'«une collection inappréciable » (*ibid.* 125).

Par ailleurs, comme Susan Sontag le note dans *La Photographie*, « les scientifiques s'efforcent d'inventorier les réalités du monde » (73), exigeant « une attitude pseudo-scientifique de neutralité » (*ibid.*), le photographe étant considéré « comme un agent de recensement impartial, dont le fichier documentaire aurait pour effet de rendre tout commentaire, voire toute appréciation, abusifs » (74). De même, Claire Bustarret et Béatrice Fraenkel ont noté que l'exactitude de la photographie en tant qu'instrument documentaire permettait un résultat plus fiable que les types d'illustration antérieurs (33). Bien que la documentation photographique soit d'abord une « acte de copie » (34), Bustarret et Fraenkel ont aussi remarqué « [qu']assigner à la photographie un statut scientifique supérieur aux autres moyens de reproduction en raison de sa

ressemblance plus parfaite à l'objet revient à établir un classement fondé sur des critères d'iconicité » (42).

Bien que l'exactitude des images photographiques ait permis l'étude d'un sujet à distance, le lecteur, voire le spectateur, ne pouvait guère faire l'analyse sans prendre en compte (même inconsciemment) les ramifications de la photographie, c'est-à-dire la distance qu'impose le double intermédiaire, qui est le photographe et son appareil, ainsi que tous les choix connexes (prise de vue, cadrage, temps d'exposition, etc.) contribuant au résultat final. L'objet photographié passe d'un champ visuel direct à un champ visuel indirect, de la réalité visible à l'objet visuel, de l'objet iconisé à l'objet iconique (Lindekens 10-12). Autrement dit, la connaissance du sujet n'est accessible « qu'à travers [sa] représentation mécanique » (Lindekens 11) et, ainsi, seulement avec une certaine distance et distorsion du réel.

En effet, cette distance entre l'objet photographié et sa représentation mécanique est devenue, avec le temps, un interstice dans lequel on peut jouer à manipuler l'interprétation possible d'une photographie par le lecteur-spectateur. Bien que l'introduction de l'image photographique dans les livres ait exigé un glissement sémiotique de la lecture au regard, sa présence continue dans ce médium a prêté à l'image des caractéristiques plutôt littéraires, y réintroduisant effectivement la capacité d'être lue.

Les Documents surréalistes

Pour donner quelques exemples de l'intégration de l'image photographique dans une œuvre littéraire, je me tourne vers les Surréalistes des années 1920 et 1930. Ils ont

beaucoup joué non seulement avec les techniques et les procédés photographiques, mais aussi avec l'emploi discursif des images. Dans les expérimentations surréalistes *Nadja* et *L'Amour fou* d'André Breton, l'ajout délibéré aux récits d'un contenu photographique apparemment hétérogène au contenu textuel (Côté, « Les rapports ... » 51) provoque des tensions et des effets inattendus, obligeant le lecteur-spectateur à réviser presque entièrement sa manière d'interpréter ou d'analyser (*ibid.* 54). L'emploi de ces images par Breton sert à éliminer toute description du récit (*ibid.* 49), leur rôle n'étant pas d'illustrer le texte, mais surtout de le « compléter, sans pour autant remplacer l'autosuffisante *ekphrasis* » (*ibid.* 51). Les images—souvent des montages ou autres manipulations du visuel—ne sont rendues compréhensibles en totalité qu'à travers un apport informatif du texte (*ibid.* 54), ce que Sébastien Côté rapproche d'un effet iconotextuel³⁷ (*ibid.* 53).

La photographie dite surréaliste est mieux connue pour ses manipulations—montages, espacements, redoublements, tromperies, etc.—, mais ce sont les images plus simples, non manipulées, qui sont les plus proches « du cœur du mouvement » surréaliste (Krauss 119). Enfin, ce penchant des Surréalistes pour la manipulation de la photographie et de son emploi faisait partie de leur considération plus globale de la « réalité elle-même comme représentation ou signe » (*ibid.* 122). On remarque cette considération dans *Documents*, revue fondée par Georges Bataille (avec Pierre d'Espezel et George Wildenstein) en 1929 (Hollier VI-VII). Celle-ci servait en partie de forum aux Surréalistes dissidents après les schismes de 1929 (Clifford, *Predicament* 129). Selon Denis Hollier, les collaborateurs étaient « *licensed to shock* », soit en droit de choquer

³⁷ Créé par Michael Nerlich, le terme « iconotexte » (et ses variations) suggère une fusion—une insécabilité totale—entre texte et image (Côté, « les rapports... » 53). Alain Montandon explique l'iconotexte comme étant la coexistence du texte et de l'image « dans l'espace et dans le temps de la lecture » où le texte-image génère « des processus de lectures plurielles » (Montandon 6). En cela, l'iconotexte dévoile des éléments plastiques du texte et encourage la recherche et « la lecture d'un message » dans l'image (*ibid.*).

(*Documents* XVII). Pour les rédacteurs de la revue, cette licence exigeait d'eux de « tout montrer. Tout révéler. Tout dire. » (XVII)—ce qui coïncide presque avec la « vérité nue » qu'évoquait Cormenin en 1852.

Dans *Documents*, l'emploi des images mettait en cause la scientificité, ainsi que les valeurs d'échange ou d'esthétique (IX-XI), attribués jusque-là aux objets, aux études et aux documents artistiques, archéologiques ou ethnographiques. La méthode primaire étant la juxtaposition—le collage ironique ou fortuit (Clifford, *Predicament* 132)—, les images publiées dans *Documents* sont, dans de nombreux cas, expressément banales, malséantes ou bien même taboues : les gros orteils photographiés par J.A. Boiffard (« Le gros orteil », *Documents*, n° 6 (1929) 297-302) ou les masques en cuir photographiés par W.B. Seabrook (« Le “caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, n° 8 (1930) 21-26)).

D'ailleurs, la revue *Documents* est importante non seulement pour exemplifier en quelque sorte le développement de la photographie en tant qu'outil discursif ou critique (au-delà de son usage purement documentaire ou artistique) par les Surréalistes dissidents, elle est aussi le lieu où se sont rencontrés Leiris et Marcel Griaule pour la première fois, deux ans avant la Mission Dakar-Djibouti, dont Griaule deviendra le chef. Ainsi, pour Leiris, il y a peu de doute que *Documents* a fonctionné un peu comme une préparation à son rôle de secrétaire-archiviste.

En 1930, Leiris publie « L'œil de l'ethnographe » (*Documents* n° 7 (1930) 405-414), décrit par Georges-Henri Rivière dans l'avant-propos de l'article comme ses « quelques impressions sur l'entreprise à laquelle il va participer, la première en France d'une telle envergure, dans le domaine de l'ethnographie et de la linguistique » (406).

Dans l'article, Leiris rappelle les images de l'Afrique qu'il a connues depuis son enfance—le conte de *Little Black Sambo* d'Helen Bannerman et la pièce *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel—dans lesquelles il a découvert le merveilleux et l'exotique (406-407) où il remarque, avec une vingtaine d'années de distance, leurs représentations déformées, fantaisistes et aveugles de l'Autre, créées à travers une mentalité blanche « entièrement fantasmagorique » (413).

« *De Dakar à Djibouti (1931-1933)*³⁸ »

J'hésite à soumettre « L'œil de l'ethnographe » au langage technique de la photographie. Ce n'était pas l'objet du récit—Leiris, comme écrivain, n'était pas encore entré dans le style du « photo-montage » (voir Leiris, *L'Âge d'homme* 16). Cependant, le titre, ou tout du moins, l'esprit du contenu, se rapproche assez bien du « regard photographique » énoncé par Rosalind Krauss comme « un extraordinaire prolongement de la vision normale qui supplée et complète les déficiences de l'œil nu » (Krauss 122). De plus, personne ne peut nier l'importance que la photographie aura eue dans la réussite de la Mission Dakar-Djibouti.

Tout au long de la mission, la photographie a été adoptée et exploitée d'une manière exemplaire. Ian Walker remarque que pour Griaule, la photographie—par rapport à l'ethnographie—combinée à d'autres méthodes d'observation, sert à élaborer et à renforcer une impression de documentation plus globale de documentation (Walker, *City Gorged with Dreams* 190). Alors, les quelque 6000 clichés pris au cours de la Mission Dakar-Djibouti, dont les plaques originales sont archivées à Paris (anciennement

³⁸ Titre provisoire du livre, abandonné pour *L'Afrique fantôme* à la suggestion d'André Malraux (*L'Afrique fantôme* 87).

aux musées du Trocadéro et de l'Homme, aujourd'hui au Musée du Quai Branly), sont des preuves de premier ordre de l'entreprise ethnographique (*ibid.*).

Ainsi, on trouve dans les pages de *L'Afrique fantôme* que Leiris documente, dès le quatrième jour du voyage, des scènes photographiées (102). Dans *Les Instructions sommaires*, le premier des cinq appendices a été réservé aux « Instructions pour la photographie » (27). Parmi elles se trouve la règle générale de « rendre compte le plus exactement possible de la réalité » (*ibid.*). Plus spécifiquement, sur le plan scientifique, les instructions demandent des repères exacts quant aux documents photographiques, ainsi qu'aux objets photographiés. Ces points de repères sont présentés soit comme les conditions dans lesquelles a été prise telle ou telle photographie, soit comme les dimensions de l'objet—données de manière à le photographier avec « un mètre à grosses graduations » ou tout autre objet de taille connue placée tout proche pour en donner l'échelle (*ibid.*). Je fais mention de ce petit détail pour deux raisons. D'abord, cette directive ajoute de la rigueur scientifique à la pratique. Ensuite, aucune preuve de cette rigueur n'apparaît dans les photos qui accompagnent *L'Afrique fantôme*.

« *L'Afrique fantôme* est un monstre ...³⁹ »

Au début de son essai « Tell Us About Your Trip : Michel Leiris » (*The Predicament of Culture* 165-174), James Clifford présente *L'Afrique fantôme* comme suit : « 533⁴⁰ pages denses d'ethnographie, de carnet de voyage, d'exploration de soi et "d'oniographie" »

³⁹ Ma traduction. Voici l'original : « *L'Afrique fantôme* is a monster » (Clifford 165).

⁴⁰ Le nombre de pages change selon l'édition et ne compte pas les planches photographiques hors-texte : les éditions de 1934 et 1951 comptent chacune 533 pages ; l'édition de 1981 compte 536 pages, et celle de 1988 compte 656 pages ; l'édition de 1996, avec l'addition de nombreuses photographies maintenant intégrées au texte, compte 782 pages.

(165 ; ma traduction)⁴¹. Le livre s'est également vu décrit comme une « confession » dans la tradition de Rousseau⁴² ou comme un récit « d'horreurs »⁴³. Ces descriptions disparates du contenu et des qualités du livre sont toutes méritées : *L'Afrique fantôme* est tout cela—une collection d'expériences vécues. Avec ce livre, Leiris avait l'intention, comparable à la revue *Documents*, de « tout dire ». Il l'a fait.

Alors, je me tourne maintenant vers une de ces expériences : « le vol du *kono* », épisode raconté en détail dans les entrées des 6 et 7 septembre 1931⁴⁴. Non seulement l'épisode est-il rempli de vives descriptions capturant les événements, mais il existe aussi une photographie d'un des objets dérobés, ce qui ajoute au récit une « réalité » additionnelle.

Le matin du 7 septembre 1931, dans un village de la région de Dyabougou au Mali, Leiris a commis un vol. Il l'a commis pour la simple raison que l'objet ciblé, un type d'objet sacré nommé *kono*, présentait une forme bizarre. Sa description est la suivante : « Une sorte de cochon de lait [...] en nougat brun (c'est-à-dire sang coagulé) qui pèse au moins 15 kilos » (Leiris, *Miroir de l'Afrique* 195). L'acte a été perpétré au milieu de deux jours de « piraterie » pendant lesquels Leiris et les autres membres de la Mission Dakar-Djibouti ont pillé des villageois maliens « sous prétexte d'apprendre aux gens », c'est-à-dire aux colons et au public français, « à les connaître et les aimer » (204).

Dans les entrées du 6 et 7 septembre 1931 du journal intime qui deviendra *L'Afrique fantôme*, les événements du vol sont décrits avec pathos et gravité. Leiris

⁴¹ Voici l'original : « 533 dense pages of ethnography, travel diary, self-exploration and "oneirography." » (Clifford 165).

⁴² Voir la préface qui a accompagné *L'Afrique fantôme* depuis l'édition de 1950 (*Miroir de L'Afrique* 91-95).

⁴³ Voir Jamin, « Les métamorphoses de L'Afrique fantôme » 208.

⁴⁴ Voir *supra* chapitre 2, « Le deuxième cas : les vols du *kono* » 40-43.

raconte « l'air horrifié » des villageois au moment de la prise de ces objets sacrés « que ni les femmes, ni les incirconcis ne doivent voir, sous peine de mourir » (*Miroir de l'Afrique* 194). Son reportage transmet des images de jeunes filles et garçons qui s'enfuient dans les champs de maïs et d'une fillette pleurant dans une ruelle lorsque les hommes blancs traversent le village avec les fétiches qu'ils viennent tout juste de rafler. Cependant, Leiris rappelle aussi les puissants battements de son cœur lorsqu'il s'est rendu compte de « l'énormité » de ce qu'il commettait et qu'il se sentait « joliment sûr de soi » étant « un Blanc qui tient un couteau dans sa main » (195-196). Mais, enfin, au terme de l'entrée du 7 septembre, Leiris note qu'il a fini sa journée séduit par de nouveaux peuples rencontrés qui lui ont fait « oublier toute piraterie et ne plus penser qu'au genre Robinson Crusoé et Paul et Virginie » (196).

D'ailleurs, il ne fut pas le seul à vouloir oublier ces événements. Griaule, lui, les a complètement supprimés—les jours du 6 et 7 septembre 1931 ne figurent même pas dans le rapport général, bilan officiel de la Mission Dakar-Djibouti, que Griaule a rédigé à la fin de l'an premier de la mission (Griaule, *Mission Dakar-Djibouti...* 2). Plus tard dans sa vie, Leiris a constaté que « la fin justifiant les moyens, on pouvait dans certains cas faire à peu près n'importe quoi pour se procurer des objets qui montreraient, une fois exposés dans un musée parisien, la beauté des civilisations en question » (Leiris, *C'est-à-dire* 42). Pourtant, l'histoire de ces deux jours n'a pas disparu, malgré toute tentative de les oublier, de les effacer ou de les justifier.

En premier lieu, « le vol du *kono* » demeure l'épisode le plus connu de *L'Afrique fantôme*, souvent cité comme un exemple des actes déshonorants commis au cours des projets français de « civilisation » en Afrique, en plus d'être considéré comme une des

causes directes de la fameuse rupture entre Leiris et Griaule, suscitée par la parution du livre (voir Leiris, *L'Afrique fantôme* 196-198 [note 66])⁴⁵.

Ensuite, dans les jours suivant l'enlèvement, soit comme documentation scientifique, soit comme trophée de chasse, le *kono* a été photographié. La photo résultante⁴⁶, prise dans un entrepôt aux murs chaulés dans le village de Mopti, pourrait être prise pour l'image d'un otage rançonné, un air de tristesse la rapprochant des événements du vol.

C'est ainsi que, dans les archives du Musée du Quai Branly, une épreuve de la plaque originale existe toujours, comptée dans l'inventaire de la Mission Dakar-Djibouti. L'épreuve est accompagnée d'une fiche d'information donnant des faits relatifs à sa composition et à sa fonction : « Animal en terre mêlée avec de la cire d'abeille sur une armature en bois le tout recouvert de sang coagulé. Utilisé lors de cérémonies de sacrifice⁴⁷ ». La forme, sur l'affiche, se voit décrite comme un cheval ou un hippopotame. Cet *animal*, lui aussi, existe toujours, faisant partie du même inventaire conservé à Paris.

Si les objets collectionnés par la Mission Dakar-Djibouti circulent et sont exposés partout dans le monde, les représentations et reproductions photographiques circulent plus librement encore : dans des articles, des livres ou des catalogues, soit imprimées, soit sous forme numérique et répandues sur Internet. Seulement, les objets et leurs représentations ne sont pas tout à fait les mêmes qu'au cours de la Mission Dakar-

⁴⁵ Voir aussi : Côté, « Avant-garde, écriture ethnographique et violence épistémique : Leiris et Griaule » ; Dupuis, « À propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris sur la création du musée de l'Homme en 1936. » ; Larson, « Ethnography, Thievery and Cultural Identity : A Rereading of Michel Leiris's *L'Afrique fantôme*. » ; et Price, *Paris Primitive*.

⁴⁶ Voir *infra* Figure 1. 101.

⁴⁷ Griaule, Marcel. « QB06944 ». *Scala Archives*. Web. 21 mai 2009.

Djibouti. Ils ont subi transferts et transpositions, appropriations et acculturations, profanations et valorisations.

L'étrange cas du « cochon de lait »

Considérons l'image de « l'animal en terre » prise à Mopti. Dans l'inventaire de la Mission Dakar-Djibouti, elle correspond à un fichier muséal, étiquette de repérage et de classement liée à un objet appartenant à une collection. Quand cette même image paraît dans *L'Afrique fantôme*⁴⁸ en 1934, par contre, petite et rognée jusqu'aux contours « bizarres » de la statue, son point de repère est changé. Le sous-titre qui l'accompagne maintenant renomme l'objet représenté « cochon de lait », rappelant les premières impressions de Leiris et reliant, effectivement, l'objet à son mythe d'origine, c'est-à-dire au récit de sa découverte et de son enlèvement par Leiris, et de sa future arrivée en France.

On voit ici deux emplois différents d'une seule image. Bien que l'image reste la même, son emploi détermine l'interprétation (voir Walker 190-191). Dans le premier cas, l'image est un fichier muséal lié à un objet. Dans le deuxième cas, elle fait référence à un épisode particulier du livre dans lequel l'image est publiée ; cette fois, l'importance de l'objet est subordonnée à celle de l'histoire—*L'Afrique fantôme* documente d'abord les expériences de Leiris et, seulement sur un plan secondaire, celles des objets amassés.

Ce ne signifie pas que l'objet n'a pas sa propre histoire ni ses propres expériences, bien au contraire. On sait, au moins, qu'il a été un objet sacré, un fétiche. Ce *kono* à la forme bizarre, parfois nommé « cochon de lait » et interprété également comme cheval ou hippopotame, est devenu fortuitement, en raison de son transfert physique et culturel

⁴⁸ L'image paraît, jusqu'à maintenant, dans les éditions de 1934, 1951, 1980 et 1988.

d'un village malien vers le système muséal parisien, une œuvre d'art. De plus, on peut tracer le parcours de cette transformation à travers une série de photos.

Ainsi, une deuxième image⁴⁹, publiée en 1965 dans *Chefs-d'œuvre du musée de l'homme* sous le nom « Animal en terre » (54-55), n'est plus celle d'un otage rançonné ; disparus sont les murs chaulés. En fait, tout est absent sauf l'objet même et la moindre tache d'ombrage projetée entre les pattes. Cela permet au spectateur de le connaître et de l'apprécier seulement à partir de sa forme esthétique hors de toute influence contextuelle.

Le *kono* a continué, dès lors, sa vie de chef-d'œuvre. En 1984, il s'est rendu à New York, à l'occasion d'une exposition au *Center for African Art* nommée *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*. Dans le catalogue⁵⁰ de l'exposition, publié l'année suivante, on retrouve l'ancien « cochon de lait ». Une troisième photo⁵¹, celle-ci beaucoup plus grande—étalée sur deux pages, en pleines couleurs et à l'éclairage professionnel—renforce sa position de chef-d'œuvre de l'art africain et non pas de butin des pillages coloniaux de la période de l'entre-deux-guerres. Quoique cette troisième image laisse paraître sa craquelure et toutes ses ébréchures, elle étouffe l'histoire ténébreuse de l'acquisition de l'objet. Mais notre *Kono*, ici nommé « *Animal (Boli)* », est accompagné d'une biographie énigmatique, composée de phrases comme la suivante : « *The indefinite forms imply a secret that only the initiated can penetrate* » (119). Le spectateur de l'exposition, ainsi que le lecteur du catalogue, n'est jamais informé des vols commis, ni des vides laissés par son acquisition.

⁴⁹ Voir *infra* Figure 2. 102.

⁵⁰ Vogel, Susan et Francine N'Diaye. *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*. New York : The Center for African Art, New York et Harry N. Abrams, Inc., 1985.

⁵¹ Voir *infra* Figure 3. 103.

D'abord une forme bizarre mais intrigante, un objet sacré volé à son peuple malien, ce « cochon de lait » est devenu, dans un autre lieu, un chef-d'œuvre artistique, représentatif des goûts sophistiqués des coloniaux français, et plus tard, d'un public mondial. Ainsi, l'objet est devenu sujet⁵²—porteur et passeur de tous les mystères « romantiques » de l'Afrique noire aux spectateurs des expositions artistiques et culturelles et aux lecteurs de leurs catalogues. Pourtant, l'image de 1965 et celle de 1984 pourraient-elles remplir la même fonction que l'image de 1931 ? Quelle est l'importance de cette première image pour *L'Afrique fantôme* ? Quelle serait l'opération d'une des autres images dans ce contexte ?

La métamorphose du « cochon de lait »

Dans un essai au sujet de la réédition de *L'Afrique fantôme* en 1981 dans la collection « Bibliothèque des sciences humaines » chez Gallimard, Jean Jamin reconnaît à la fois l'importance de l'iconographie pour l'intégralité du livre et, paradoxalement, la relative précarité de ce « côté *document* » (Jamin, « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme* » 211). Il note qu'une réimpression en 1968 de l'édition de 1951 a vu la suppression complète des photographies du livre, « comme si l'insertion de *L'Afrique fantôme* dans une collection essentiellement vouée à la littérature devait s'accompagner de retrait de ses illustrations qui, conservées, l'eussent trop nettement tiré vers le genre documentaire » (204). Pour Jamin, c'était une question de classification, de choix éditoriaux en tant que tentatives (difficiles) d'imposer à *L'Afrique fantôme* tel ou tel genre. Et selon lui, la reconstitution de l'iconographie originale dans sa réédition de 1981 a signifié une

⁵² Voir Moser, Walter. « Pour une grammaire... » 14 ; et Appadurai, Arjun (dir). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

« soudaine modernité ethnologique » de *L'Afrique fantôme* (210), un retour vers son côté *document*.

La réédition suivante de *L'Afrique fantôme* dans le recueil *Miroir de L'Afrique* établi par Jamin en 1996⁵³ a vu sa mise en page complètement repensée par rapport à l'édition de 1981. Édition de luxe, le texte intégral jouit maintenant de l'appui additionnel de notes explicatives dans les marges, ainsi que de l'ajout de nombreuses illustrations inédites. Mais cette recomposition de *L'Afrique fantôme* a vu aussi ses substitutions.

Quand on retrouve le « cochon de lait » dans ce volume, on remarque tout de suite un déplacement. Dans l'édition de 1981, l'image du « cochon » arrive 91 pages et quatre mois plus tard que l'histoire de son vol. Mais dans l'édition de 1996, l'image se voit placée en plein milieu des deux jours de piraterie, et même avant l'enlèvement du « cochon » en soi. Autre chose, bien que le sous-titre qui l'accompagne reste le même que dans l'ancienne édition, l'image n'est pas celle du « cochon de lait », l'otage rançonné⁵⁴. Disparus sont les murs chaulés et la table en bois de l'entrepôt. Ne subsiste que l'objet et la moindre tache d'ombrage projetée entre ses pattes. Il est bien évident que l'image ici donnée à voir ne pourrait jamais être prise pour celle du « cochon. » L'image qui paraît dans l'édition de 1996 n'est pas l'image d'un objet ethnographique, mais celle d'un chef-d'œuvre des beaux-arts. Il est facile de reconnaître, même à première vue, que ces deux images sont des représentations du même objet. Alors, quel serait le problème ou la conséquence si l'une se substituait à l'autre ? La réponse simple est que ces deux images ne fonctionnent pas dans le même espace discursif, chacune présupposant des attentes

⁵³ Je saute par-dessus l'édition de 1988 dans la collection « Tel » qui reste tout à fait identique à celle de 1981 (voir Jamin, « Présentation de *L'Afrique fantôme* » 66 [en marge]).

⁵⁴ Voir *infra* Figure 4. 104.

différentes de la part des spectateurs, ainsi que communiquant différents types de savoir (Krauss 38).

L'image du « cochon » prise dans un entrepôt à Mopti, malgré sa place dans les archives ou dans un livre, est l'image de l'objet situé dans le temps et l'espace correspondant à la Mission Dakar-Djiboutié. L'image s'inscrit dans l'espace discursif de l'ethnographie française de l'entre-deux-guerres et demeure connexe au récit du « vol du *kono* » dans *L'Afrique fantôme*.

D'ailleurs, dès son arrivée en France, le *kono* n'est plus le « cochon ». L'objet a subi un transfert, non seulement physique, mais aussi culturel. Les conséquences du transfert sont nombreuses et bien illustrées par les images successives. Celle de 1965, où le *kono* semble flotter dans le vide, pourrait suggérer les effets de l'oubli ou des pertes acculturatives causées par la volonté des Français de « civiliser » les « primitifs ». Celle de 1984, avec ses couleurs ravissantes, évoque la gloire, la célébrité d'une étoile, d'un chef-d'œuvre. Toutes deux n'opèrent pas dans un espace discursif ethnographique, mais sont surtout des représentations d'un discours esthétique ou artistique, sans parler du temps qui les sépare. L'insertion de n'importe quelle de ces trois images dans un espace discursif autre que le sien serait fausse, illégitime (Krauss 39-40).

Ainsi, dans cette dernière réédition de *L'Afrique fantôme* l'image ne correspond même pas au sous-titre. Elle est donc fausse. Même si la conséquence de cette fausseté semble subtile (on reconnaît que l'objet est le même), elle pourrait être périlleuse. On perd quelque chose en tant que lecteur-spectateur. Et *L'Afrique fantôme* perd non seulement cet élément de véracité mais aussi, ce qui est plus important, le livre risque de perdre l'élément de surréalisme auquel il doit une grande part de son renom.

Les Surréalistes—dissidents ou non—ont employé la photographie pour faire de l'effet. En écrivant *L'Afrique fantôme*, Leiris avait toujours le surréalisme « par-dessus la tête » (Leiris, *C'est-à-dire* 46). Les images choisies par Leiris importent à l'analyse, à l'interprétation et même à l'appréciation du livre, surtout comme un des seuls exemples du genre spécialisé que James Clifford a nommé l'ethnographie surréaliste (Walker 195, Clifford 142-143). Sans « le cochon de lait », on n'a plus *L'Afrique fantôme* dans son intégrité.

Conclusion : « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois⁵⁵ »

Walker note que les images qu'on trouvait dans *L'Afrique fantôme* ajoutaient de la véracité au texte, qu'elles fonctionnaient comme de la documentation directe et intacte du récit (198), observation qui rappelle « la vérité nue » de Cormenin, et qui évoque aussi une authenticité. Pour citer Roland Barthes dans *La chambre claire* :

L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie, porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. (139)

Seulement, Walker voit dans l'emploi de ces images des effets « potentiellement perturbateurs et dérangeants⁵⁶ » (195). Il reconnaît bien la juxtaposition du texte intime et subjectif de *L'Afrique fantôme* et la prétendue objectivité scientifique de la Mission Dakar-Djibouti. Alors, pour lui, les images servent seulement à illustrer ce conflit—le regard qu'il pose sur les photographies semble purement scientifique : il ne voit que des documents ethnographiques.

⁵⁵ Voir Barthes, *La chambre claire* 15.

⁵⁶ Ma traduction. Voici l'original : « *potentially disruptive and disturbing* » (Walker 195).

D'ailleurs, je me demande où il trouve cette indéniable scientificité. D'abord, on ne perçoit nulle part dans les photographies accompagnant *L'Afrique fantôme* la rigueur scientifique exigée dans *Les Instructions sommaires*, sinon la règle générale de rendre compte de la réalité. Ensuite, ce ne sont pas ici des fichiers d'archive. Leurs sous-titres n'offrent pas de repères aux objets ou aux lieux représentés, mais plutôt à l'entrée du journal à laquelle chacune est liée. Pour la plupart des références, la date même de l'entrée est donnée entre parenthèses, et pour d'autres, comme celle du « cochon », le lien est tout à fait évident. L'apparente scientificité des images est mise en question autant par la négligence des photographes envers la rigueur des *Instructions sommaires* que par leur insertion dans *L'Afrique fantôme*.

Le « cochon de lait » n'est qu'une des trente-deux photographies paraissant dans *L'Afrique fantôme*⁵⁷. Dans le contexte du livre, l'ensemble de ces images renvoie moins à la mission elle-même qu'à ce que Leiris y a trouvé et ce qu'il a raconté : « [P]eu d'aventures, des études qui le passionnent d'abord mais se révèlent bientôt trop inhumaines pour le satisfaire, une obsession érotique croissante, un vide sentimental de plus en plus grand » (*Miroir de l'Afrique* 66). Il existe entre le récit et les photographies un lien étroit et plus intime que celui suggéré par Walker. Oui, la juxtaposition qu'il évoque existe, mais elle n'est pas aussi contrastée. Le choix et l'emploi d'images par Leiris dans *L'Afrique fantôme* rappellent la revue *Documents*—ils sont parfois provocants, mais toujours délibérés.

Enfin, ce qu'on voit souligné par-dessus tout dans la substitution de l'image du « cochon de lait » de 1931 par celle de l'« animal en terre » de 1965 est la relation directe entre le « cochon » et le récit de son vol. Elle est exclusive et unique, pas tout à fait

⁵⁷ Je parle ici des éditions qui ont précédé celle qui paraît dans *Miroir de L'Afrique*.

insécable comme les iconotextes trouvés dans *Nadja* de Breton, mais tout de même (et surtout) réciproque. On peut lire dans l'image la vérité nue de son enlèvement comme on peut voir dans le récit les horreurs du crime, un moment dans le temps à revisiter pour toujours, mais qui n'a eu lieu qu'une seule fois. Bien que *L'Afrique fantôme* ait vu ses métamorphoses et ses transformations et que Leiris, lui, se soit distancié de plus en plus du contenu au fil du temps⁵⁸, l'intégrité du livre—les images incluses—demande au moins une connaissance certaine de son époque.

Épilogue : à propos du « cochon de lait »

La cause de l'accession du « cochon de lait » au statut de chef-d'œuvre de l'art africain est discutable. D'un côté, Leiris fut attiré vers l'objet, en premier lieu, par sa forme bizarre. Une semaine après le vol, Leiris apprit que l'objet avait une puissance considérable, cet objet de culte nommé *kono* ayant un pouvoir démoniaque. Il écrivit dans son journal : « J'admire la petite bête ronde et trapue et je caresse sa bosse, prenant plaisir à en sentir les craquelures. Je crois avoir volé le feu... » (*L'Afrique fantôme* 201). Contrairement à l'idée que le statut artistique confié aux objets « primitifs » provient de l'imposition des valeurs esthétiques occidentales, Leiris était d'avis que l'art africain existait déjà et depuis toujours. Ainsi, dans son œuvre *Afrique noire : la création plastique* (1960), il constate que les Noirs de l'Afrique eurent la capacité « d'apprécier la beauté pour qu'on puisse parler d'art à propos de leurs productions plastiques sans que ce soit adopter *ipso facto* une perspective étrangère à la leur » (1183). Seulement, même s'il admirait le « cochon de lait », Leiris ne l'a certainement pas trouvé beau.

⁵⁸ Voir donc la préface à *L'Afrique fantôme* datée de 1950 ainsi que le préambule de 1980 (*L'Afrique fantôme* 87-95).

Jean Jamin note dans la dernière réédition de *L'Afrique fantôme* la réaction de Leiris lorsqu'il a été informé de l'inclusion du « cochon de lait » dans l'exposition new yorkaise de 1984 : « Ce qui ne manquait pas de faire sourire Leiris étant donné les conditions d'acquisition de cette pièce, étant donné, également, et surtout, sa forme—ou plutôt comme il aimait dire, son “informe”—totalement dénuée d'intérêt esthétique » (197-198 [note 66]). Quand Leiris a parlé d'exposer « la beauté des civilisations en question » dans les musées parisiens (*C'est-à-dire* 42), je me demande s'il avait cet objet en tête.

Le « cochon de lait » constitue un bel exemple de la recontextualisation, et certainement de la recontextualisation, issue d'un transfert culturel. Au cours de l'étude qui s'achève, le processus de sa transformation a été illustré par une série de photographies. Il est devenu évident que la situation de l'objet dans ce milieu, soit le musée occidental, a influencé la perception du « cochon de lait » (il a cessé d'être un *kono* au moment où Leiris a volé l'objet sacré et l'a rendu instantanément profane⁵⁹). Les changements périodiques du nom et des informations descriptives qui accompagnent l'objet à tel ou tel moment (y compris les omissions) sont aussi indicatifs du contrôle⁶⁰ imposé sur l'exposition publique de la statue. Il ne faut pas oublier non plus que le but principal de la Mission Dakar-Djibouti était le prolongement de l'œuvre de l'Exposition Coloniale. Pourtant, au vu de la vingtaine d'années divisant les deux dernières représentations⁶¹, l'idée d'un contrôle persistant (et presque omniprésent) semble un peu exagérée. La complicité des musées est certaine, mais en était-elle la cause unique ?

⁵⁹ Voir *supra* le chapitre 2 : « Analyse des influences des projets coloniaux » 51-54.

⁶⁰ Voir *supra* ce chapitre : « À propos des musées coloniaux » 63-66.

⁶¹ Sans parler du fait que le troisième paraît plus d'une cinquantaine d'années après le premier.

Il me semble plutôt que c'est le transfert, en soi, qui a créé la possibilité de cette transformation. Michel Espagne a bien décrit l'état des objets transférés lorsqu'il a remarqué qu'une fois choisis, les objets « demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures » (*Transferts* 10-11). C'est l'idée que l'objet soit « déraciné⁶² », qu'il reste suspendu dans l'interstice—le vide—, « “flottant” et “dépouillé” de [son] histoire », ouvert à d'innombrables analyses et interprétations (Aka-Evy 567).

Lors d'un colloque⁶³ auquel j'ai présenté une communication traitant de ces recherches, un débat fut lancé au sujet du « cochon de lait ». Ce qu'on a contesté était l'étiquette même de « cochon » avec laquelle personne n'était d'accord. On aurait pu accepter « brebis », « mouton » ou « hippopotame », mais l'unanimité de l'assemblée a rejeté inconditionnellement la possibilité qu'on puisse interpréter cet objet comme un « cochon de lait ». Leur passion m'a forcé à considérer, pour la première fois, qu'il se peut que Leiris l'ait nommé avec un brin d'ironie. Cela correspondrait certainement à son sens de l'humour, et j'en suis de plus en plus convaincu.

Ce que le débat m'a révélé est que, soit d'un monde en flux constant, soit de la rencontre aléatoire de perspectives, les interprétations sont changeantes, plastiques. Le tout dépend de la circonstance précise où on confronte un objet ou une idée qui force à réagir. Le destin du « cochon de lait » n'a pas une seule cause. Il est le résultat de l'ensemble des facteurs qui l'ont influencé au fil du temps. Mais la probabilité qu'il soit devenu un « chef-d'œuvre » est égale à celle qu'il soit rejeté comme objet d'art,

⁶² Jean-Luc Aka-Evy emprunte l'usage du terme à Franz Boas, cité dans Peltier, B. « Primitivisme et art moderne ». *Bulletin du Centre national de la Documentation pédagogique*. 82 (1988) : 7 - 12.

⁶³ « Le livre dans tous ses états » Colloque estudiantin du Département de français, University of Victoria. 19-20 mars, 2010.

entreposé à jamais, oublié dans un coin sombre et poussiéreux. L'ascension du « cochon de lait » vers son statut de « chef-d'œuvre » n'a eu lieu que par hasard. Et ce qui lui adviendra reste à voir.

Conclusion

Le succès de la Mission Dakar-Djibouti est grandement critiqué : elle a eu lieu trop tard pour avoir du poids dans la communauté scientifique, elle n'a été faite que pour la publicité et pour propager de fausses images (Jamin, « Introduction à *Miroir de L'Afrique* » 9-10). Et les musées⁶⁴ qui ont abrité ses collections sont accusés d'avoir propagé le même type de représentations stéréotypées qu'on trouvait à l'Exposition coloniale de 1931 (Herbert 32 ; voir aussi Price 155-157). James D. Herbert a écrit à propos du Musée de l'Homme, l'institution qui a abrité la collection de 1937 à 2006, que les objets exposés ont été rendus anonymes et presque interchangeables :

The Musée de l'Homme, in short, abstracted representations out of source cultures.[...] [T]he abstraction of unique things into exchangeable forms was troublesome enough in its own right: the method of presentation, predicated on the excess of a surplus, violated in principle the supposed organic hermeticism of the culture thus presented. This violation, hereas there, meant nothing less than the loss of direct access by modern civilization to its seemingly authentic roots. (« Gods in the Machine at the Palais de Chaillot » 27-28)

Il constate que les cultures ciblées étaient mal représentées dans le musée et souligne « une perte d'accès direct » aux origines culturelles, ce qui me semble être le plus grand dilemme des musées ethnologiques⁶⁵. Herbert suggère aussi, dupliquant un point de vue énoncé dans le dernier chapitre⁶⁶, que le Musée de l'Homme ne perpétue qu'une image de soi : « the Musée de l'Homme, far from reconstituting the organic precapitalist societies it claimed to present in its galleries, replicated instead the structures of the

⁶⁴ Le Musée d'ethnologie du Trocadéro (1878-1937) ; Le Musée de l'Homme (1937-2006) ; Le Musée du Quai Branly (2006-).

⁶⁵ Voir, par exemple, Edwards, Elizabeth, Chris Godsen et Ruth Philips. *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford et New York : Berg Publishers, 2006.

⁶⁶ Voir *supra* Chapitre 3, « À propos des musées coloniaux » 61-63.

modern capitalist economy to which it pretended to offer an alternative » (33). De même, il semble que l'institutionnalisation de l'acte de transfert orchestré par la France, la Mission Dakar-Djibouti et les musées ont neutralisé la réception des objets recueillis.

Sur ce point, Sally Price offre l'une des critiques les plus cinglantes de la manière dont les Français ont maintenu leurs collections, critique lancée cette fois contre le successeur du Musée de l'Homme, le Musée du Quai Branly. Price souligne qu'au Musée du Quai Branly, un artefact « becomes just another museum object » (*Paris Primitive* 163). Ces quatre petits mots, *just*, *another*, *museum*, *object*, réussissent à amplifier l'anonymat et la remplaçabilité des objets jusqu'au rejet presque ultime de leur propre identité. Les objets semblent avoir été non seulement acquis par le musée, mais tout à fait consommés, absorbés, digérés.

Dans sa critique des expositions au Musée du Quai Branly, Price rappelle aussi l'épisode des vols du *kono* que j'ai abordé dans le deuxième chapitre⁶⁷. Price remarque qu'une citation provenant de *L'Afrique fantôme* est employée sur l'étiquette descriptive accompagnant un des objets exposés—le premier masque emballé par Leiris et Griaule le 6 septembre 1931. Seulement, bien que l'étiquette annonce la découverte, c'est-à-dire le moment où Griaule « sent qu'il y a un masque » (Leiris, *L'Afrique fantôme* 191 ; Price 155 [cité en traduction]), elle ne révèle rien du tout à propos de son mode d'acquisition, ni de l'effrayante scène entourant le vol. Ainsi, elle remet en question le choix de censurer le récit de Leiris. Price accuse l'exposition, ou bien le musée, d'avoir tu ce fait historique, une action qu'elle désigne comme « un pas en arrière » pour les musées, qui tentent au XXI^e siècle d'améliorer l'image qu'elles ne sont que des institutions coloniales (Price 156).

⁶⁷ Voir *supra* Chapitre 2, « Le deuxième cas : les vols du *kono* » 40-43.

Pourtant, les critiques lancées par Price et Herbert (j'inclurais aussi celles de Clifford, Larson, Classen et Howes que j'ai citées au cours de ce travail) suivent la constitution des collections et l'établissement des expositions. Leurs observations sont postérieures et visent ce qu'on aurait dû ou pu faire. Leurs arguments sont tout à fait justes. Ils m'ont convaincu, et ces arguments ont grandement influencé mes propres recherches. Cependant, j'aimerais aussi souligner qu'il existe une contrepartie à leurs critiques, qui est le travail accompli, malgré ses imperfections, pour transmettre les connaissances et pour monter les expositions. Leiris, dans les pages de *L'Afrique fantôme*, offre bien sûr un portrait candide des activités d'une équipe ethnographique sur le terrain. Le livre est alors devenu central dans la formation de nombreux arguments qui portent sur la Mission Dakar-Djibouti et la collection qu'elle a constituée.

Pourtant, bien que *L'Afrique fantôme* puisse être lu comme un traité anticolonial, Leiris ne l'a jamais écrit comme tel (Jamin, « Présentation de *L'Afrique fantôme* » 79). Malgré ses propres objections contre les méthodes employées au cours de la Mission Dakar-Djibouti, il a lui-même défendu les vols du *kono* et autres actions douteuses comme nécessaires afin de sauver ces objets de l'oubli⁶⁸. Ensuite, à l'ouverture du Musée de l'Homme en 1937, Leiris écrit dans la *Nouvelle revue française* que « toute une technique de la *présentation* devra intervenir comme suite à la collecte [d'objets], si l'on tient à ce que les documents ne deviennent pas de simples matériaux pour une érudition pesante » (« Du Musée d'Ethnographie au Musée de l'Homme » 344 ; cité dans Hollier « La valeur d'usage de l'impossible » XII). De plus, ses travaux ethnographiques qui ont suivi *L'Afrique fantôme* ont mis en valeur la production artistique des peuples qu'il a rencontrés et étudiés. Il est vrai que Leiris a dû admettre que, oui, « l'ethnographie

⁶⁸ Voir *supra* Chapitre 2, « Analyse des influences économiques » 54-59.

apparaît étroitement liée au fait colonial, que les ethnographes le veuillent ou non » (« L'ethnographe devant le colonialisme » 84). Cependant, il a toujours défendu les activités de collecte et d'exposition comme du travail qui sert à nous rapprocher des sociétés étudiées (86). Les critiques comme Price et Herbert ont la responsabilité de remettre en question les manières dont les travaux de collecte et d'exposition sont accomplis. Pourtant, ils semblent éviter une question importante lorsqu'ils condamnent les traces du colonialisme laissées sur les objets : la question du transfert et ses effets.

Jean Jamin, par contre, fait attention de reconnaître les inévitables transformations et abstractions. Il écrit dans un éditorial publié en 2004 « [qu']un objet n'est pas la simple expression ou concrétion d'une relation ; son existence matérielle pas plus que sa fonction ne préjugent de sa destinée culturelle » (« La règle de la boîte de conserve » 9). Dans ce bref essai rendant hommage à un collègue, il donne une voix aux anthropologues, aux ethnographes et aux muséologues à qui il revient d'articuler la connaissance des cultures étrangères. En rappelant le travail musicologique d'André Schaeffner, qui incidemment fut un membre de la Mission Dakar-Djibouti, Jamin constate que « l'objet ne se réduit pas à la chose, celle-ci n'étant jamais que la totalité virtuelle de ses "objectivations" concurrentes ou successives » (*ibid.*). Ensuite, comme Price, Jamin rappelle les vols du *kono* dans son récit, mais cette fois, c'est le « cochon de lait » qui se voit ciblé. Jamin raconte un incident qui a eu lieu avant l'exposition new-yorkaise dont je traite au troisième chapitre⁶⁹ :

Quelque temps plus tôt, [le cochon de lait] avait été mis en valeur au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, au moment de l'exposition « Collections passion » ; après l'inauguration, il avait même donné lieu à une petite

⁶⁹ Voir *supra* Chapitre 3 « L'étrange cas du "cochon de lait" » 78-80.

manifestation de la part d'étudiants et enseignants en anthropologie, qui, sur l'air des lampions, chantèrent nuitamment « On a le *kono* ! » dans les rues de la ville... Parfaite illustration, en vérité, de cette indétermination culturelle de l'objet dès lorsqu'il est extrait de son contexte et qu'il est devenu « hors d'usage » ! (10)

Jamin embrasse « cette indétermination culturelle » qui advient des objets transférés, sans trop se préoccuper du résultat. À vrai dire, il s'émerveille de cette réaction imprévue envers le « cochon ». Jamin ne souscrit pas à l'idée que les objets transférés sont mal représentés ; il ne répondrait jamais aux accusations des critiques. Il croit dans sa profession d'ethnographe et il reconnaît l'importance de mettre en évidence « non seulement la polysémie ou la multifonctionnalité de l'objet, mais son devenir-autre » (9). Son laisser-faire contraste, bien sûr, avec les commentaires critiques soulignés plus haut. Pourtant, ce sont deux faces d'un même objectif, en fait, deux parties d'un dialogue qui vise à faire connaître les cultures du monde.

Ainsi, Leiris est bel et bien une troisième partie de ce dialogue, puisque *L'Afrique fantôme* continue, trois quarts de siècle après sa parution, à nourrir le feu des deux parties en présence. À cet égard, on voit Jamin rappelant « le cochon de lait » ci-dessus. Pour sa part, Herbert éclaire l'acquisition des peintures d'Abbas Antonios dans sa critique du Musée de l'Homme (« Gods in the Machine at the Palais de Chaillot » 29-30). Enfin, Price avance *L'Afrique fantôme* comme texte médiateur capable de mieux communiquer l'historicité de certains éléments de la collection Dakar-Djibouti conservée et exposée au Musée du Quai Branly (*Paris Primitive* 155-157).

Quant à moi, je crois que *L'Afrique fantôme* demeure un livre trop peu étudié, certainement hors des sciences humaines. Son unicité le rend difficile à aborder : faut-il le traiter comme un texte ethnographique ou littéraire ? Et, s'il faut le traiter comme les

deux à la fois, dans quelle mesure ? Même la maison d'édition Gallimard a toujours eu de la difficulté quant à sa classification⁷⁰. Cependant, lorsqu'on réussit à le pénétrer, *L'Afrique fantôme* se révèle une œuvre féconde et exigeante.

Jusqu'à maintenant, mes recherches ont porté sur les transferts culturels liés à la Mission Dakar-Djibouti, pour lesquels j'ai employé *L'Afrique fantôme* comme source primaire. L'application du concept du transfert à mon analyse du livre m'a aidé à faire ressortir les effets du colonialisme français sous une forme matérielle, effets qui persistent encore aujourd'hui. J'ai considéré *L'Afrique fantôme* plutôt comme un récit ethnographique. Pourtant, j'ai dû faire en sorte de toujours reconnaître ses qualités littéraires et subjectives. Cette approche caractérise un grand nombre de recherches consacrées à *L'Afrique fantôme* et reflète la qualité hybride et rébarbative du livre et de son auteur, qui est devenu ethnographe presque à contrecœur. Le caractère ethnographique du livre est le plus clair, même s'il n'est pas de l'ethnographie pure. Le caractère littéraire, par contre, est plus ambigu. À la fois journal intime et récit de voyage, le livre contient des éléments autobiographiques, mais il n'est pas tout à fait une autobiographie. Tout de même, il penche certainement vers l'intime, le personnel.

Un autre aspect du livre—toujours à explorer—est celui des planches photographiques qui en ont fait partie, en gros, depuis sa parution en 1934⁷¹. Les images, choisies par Leiris, « au gré presque de [sa] fantaisie » (*L'Afrique fantôme* 88-89) sont, à mon avis, aussi intimes et personnelles que le récit même. Et, bien que Ian Walker ait étudié les qualités surréalistes de l'image connue sous le nom de « femme de

⁷⁰ Voir Jamin, « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme* ».

⁷¹ Voir *supra* Chapitre 3, « La métamorphose du "cochon de lait" » 80-83.

cordonnier »⁷², et que j'étudie l'image du «cochon de lait » en profondeur dans ce travail, une étude consacrée aux photographies paraissant dans le livre n'a encore jamais été abordée, attestant justement de la fécondité continue de *L'Afrique fantôme*.

⁷² Voir Walker, *City Gorged With Dreams* 188-205.

Ouvrages cités et consultés :

Aka-Evy, Jean-Luc. « De l'art primitif à l'art premier ». *Cahiers d'études africaines*. 39. 155/156 (1999) : 563-582.

Alexandre, Pierre. « De l'ignorance de l'Afrique et de son bon usage : notule autobiocritique » *Cahiers d'Études Africaines*. 11.43 (1971). 448-454.

Appadurai, Arjun (dir). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Éditions de l'Étoile (Gallimard), 1980.

Bastiat, Frédéric. *Harmonies économiques*. 2e édition. Genève et Paris : Slatkine, 1982.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Lausanne : La Guilde du livre, 1967.

Benjamin, Walter. *Œuvres III*. Paris : Éditions Gallimard, 2000.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York : Routledge, 2007 [1994].

Bustarret, Claire et Béatrice Fraenkel. « L'Apparition du document photographique en archéologie : Les prémisses de son autorité. » *Écritures paradoxales*. (dir.) Anne Marie Christin. Paris : Université de Paris, 1985.

Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris : Éditions Gallimard, 1950.

Chefs-d'œuvre du musée de l'homme. Paris : Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1965.

Clarck-Taoua, Phyllis. « In Search of a New Skin : Michel Leiris's *L'Afrique fantôme* ». *Cahiers d'études africaines*. 42.167 (2002) : 479-498.

Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass. et Londres : Harvard University Press, 2002 [1988].

Clifford, James et George E. Marcus (dirs.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1986.

Côté, Sébastien. « Les rapports intersémiotiques dans l'iconotexte : *Nadja* et *L'Amour fou* d'André Breton ». *L'Esprit créateur*. 43.2 (2003) : 49-59.

_____. « Avant-garde, écriture ethnographique et violence épistémique : Leiris et Griaule ». *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*. dir. Marie-Hélène Larochelle. Laval : Les Presses de l'Université de Laval, 2007. 111-126.

Documents (1929-1930), 2 vol., réimpression, avec une introduction de Denis Hollier, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991.

Dupuis, Annie. « À propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris sur la création du musée de l'Homme en 1936. » *Cahiers d'études africaines*. 39.155/156 (1999) 511-538.

Edwards, Elizabeth. *Raw Histories : Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford et New York : Berg, 2001.

Edwards, Elizabeth, Chris Gosden et Ruth B. Phillips. *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford et New York : Berg, 2006.

Edwards, Elizabeth et Janice Hart. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. London et New York : Routledge, 2004.

Espagne, Michel et Michael Werner. *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII et XIX siècles)*. Paris : Éditions Recherches sur les civilisations, 1988.

Evans-Pritchard, E.E. « Review : 63. » *Man*. vol. 35. (avril 1935) : 62.

Freitag, Michel. « The Dissolution of Society within the Social ». *European Journal of Social Theory* 5.2 (2002) : 175-198.

Fuchs, Stephan. « Niklas Luhmann ». *Sociological Theory*. 17.1 (1999) : 117-119.

Griaule, Marcel. *Mission Dakar-Djibouti, (loi du 31 mars 1931) Rapport général (mai 1931-1932)*. Paris : Macon, Protat frères, 1932.

_____. « Introduction méthodologique ». *Minotaure*. 2 (1933) : 7-12.

_____. « Les peintures abyssines ». *Minotaure*. 2 (1933) : 83-88.

Herbert, James D. « Gods in the Machine at the Palais de Chaillot ». *American Anthropology*. 18.2 (1994) : 16-36.

Iconotextes. (dir.) Alain Montandon. Paris : OPHRYS, 1990.

Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques. Paris : Musée d'ethnographie du Trocadéro et Mission Dakar Djibouti, 1931.

Jamin, Jean. « Introduction à *Miroir de l'Afrique* ». dans Michel Leiris. dans *Miroir de l'Afrique*. dir. Jean Jamin. Paris : Gallimard (Quarto), 1996 : 9-59.

- _____. « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme*. » *Critique*. 418 (1983) : 200-212.
- _____. « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la Mission Dakar-Djibouti ». dans Hainard, Jacques et Roland Kaehr (dirs.). *Collections Passion*. Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie, 1982. 69-100.
- _____. « Présentation de *L'Afrique fantôme* ». dans Michel Leiris. dans *Miroir de l'Afrique*. dir. Jean Jamin. Paris : Gallimard (Quarto), 1996 : 65-85.
- _____. « La règle de la boîte de conserve ». *L'Homme*. 170 (2004/2) : 7-10.
- Joyeux, Béatrice. « Les transferts culturels. Un discours de la méthode ». *Hypothèses*. 1 (2002) : 152.
- Krauss, Rosalind. *Le photographique*. Paris : Éditions Macula, 1990.
- Laplantine, François et Alexis Nouss. *Le Métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion, 1997.
- Larson, Ruth. « Ethnography, Thievery and Cultural Identity : A Rereading of Michel Leiris's *L'Afrique fantôme*. » *PMLA*. 112.2 (1997) : 229-242.
- Leighton, Patricia. « The White Peril and L'Art Nègre : Picasso, Primitivism and Anticolonialism ». *The Art Bulletin*. 72.4 (1990) : 609-630.
- Leiris, Michel. *L'Afrique fantôme*, Paris : Éditions Gallimard (Tel), 1988 [1934].
- _____. *L'Afrique fantôme*. dans *Miroir de l'Afrique*. dir. Jean Jamin. Paris : Gallimard (Quarto), 1996 [1934]. 86-869.
- _____. *Afrique Noire : La création plastique*. dans *Miroir de l'Afrique*. dir. Jean Jamin. Paris : Gallimard (Quarto), 1996 [1960]. 1103-1367.
- _____. *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 [1939].
- _____. *C'est-à-dire*. Sally Price et Jean Jamin (dirs.). Paris : Éditions Jean Michel Place, 1992.
- _____. *Cinq études d'ethnologie*. Paris : Gallimard (Tel), 1969 [1966, 1951].
- _____. « L'ethnographe devant le colonialisme ». dans *Cinq études d'ethnologie*. Paris : Gallimard (Tel), 1969 [1966, 1951].
- _____. *Miroir de l'Afrique*. (dir.) Jean Jamin. Paris : Gallimard (Quarto), 1996.

_____. « L'œil de l'ethnographe ». *Documents*. 7 (1930) : 405-414.

Lindekens, René. *Éléments pour une sémiotique de la photographie*. Paris : Didier, 1971.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. « Historical Culture in (Post-)Colonial Context. The Genesis of National Identification Figures in Francophone West Africa ». *Identities. Time, Difference, and Boundaries*. dir. Heidrun Friese. New York et Oxford : Berghahn Books. 2002.

_____. « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements ». inédit.

Mauss, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. 2e édition. Denise Paume (dir). Paris : Éditions Payot, 2002 [1967].

_____. *Œuvres III*. Paris : Éditions de Minuit, 1968-69.

Mohia, Nadia. *L'expérience de terrain*. Paris : Éditions La Découverte, 2008.

Morton, Patricia A.. *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2000.

Moser, Walter. « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel. » inédit.

_____. « Les Transferts d'obélisques ». web. accédé le 29 mars 2010. -
http://www.sciencessociales.uottawa.ca/transferts/eng/flash02.asp

Nadar, Félix. *Quand j'étais photographe*. New York : Arno Press, 1979 (1899).

Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. Harriet de Onís (trad.). Durham et London : Duke University Press, 1995 [1947, 1940].

Pierre, José. *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969*. Paris : Terrain Vague, 1980.

Price, Sally. *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago : The University of Chicago Press, 2007.

Roberts, Richard. « Guinée Cloth : Linked Transformations within France's Empire in the Nineteenth Century ». *Cahiers Africaines*. 32.128 (1992) : 597-627.

Roig, Charles. « La théorie générale des systèmes et ses perspectives de développement dans les sciences sociales ». *Revue française de sociologie*. 11.1 (1970) : 47-97.

Rouillé, André. *La photographie en France*. Paris : Éditions Macula, 1989.

- Rojas, Rafael. « Transculturation and Nationalism ». *Cuban Counterpoints*. dir. Mauricio A. Font et Alfonso W. Quiroz. New York : Lexington Books, 2005. 65-72.
- Sibeud, Emmanuelle. « La naissance de l'ethnographie africaniste en France avant 1914 ». *Cahiers d'études africaines*. 34.136 (1996) :639-658.
- . *Une Science impériale pour l'Afrique*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002.
- Sontag, Susan. *La photographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- Varine, Hugues de. « Viol et vol des cultures ». dans Hainard, Jacques et Roland Kaehr (dirs.). *Collections Passion*. Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie, 1982. 115-132.
- Vogel, Susan et Francine N'Diaye. *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*. New York : The Center for African Art, New York et Harry N. Abrams, Inc., 1985.
- Walker, Ian. *City Gorged with Dreams*. Manchester : Manchester University Press, 2002.

Figure 1.

(Leiris, *L'Afrique fantôme* [1988 (1934)] 196-197)

Détail de l'image ci-dessus (*ibid.*)

Figure 2.

(*Chef-d'œuvres du Musée de l'Homme 55*)

Figure 3.

(Vogel et N'Diaye 22-23)

Détail de l'image ci-dessus (*ibid.*)

Figure 4.

(Leiris, *L'Afrique fantôme* 192-193)

Détail de l'image ci-dessus (*ibid.*)