Trois leçons de muséologie rukuba ou le degré zéro de l'esthétique (Nigeria central)

Jean-Claude Muller

Volume 10, numéro 3, 1986

Correspondances : la construction politique de l'objet esthétique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006363ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006363ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Muller, J.-C. (1986). Trois leçons de muséologie rukuba ou le degré zéro de l'esthétique (Nigeria central). *Anthropologie et Sociétés*, 10(3), 47–60.
<https://doi.org/10.7202/006363ar>

Résumé de l'article

Trois leçons de muséologie rukuba ou le degré zéro de l'esthétique (Nigeria central)

À l'occasion de certaines cérémonies, un village rukuba du Nigeria central expose des collections d'objets naturels (pierres, gourdes, fruits sphériques) et fabriqués (tambours, poteries). Ces objets, peints et décorés, servent de support matériel à un discours politique et historique. Les particularités physiques des objets, la façon de les disposer, aident à représenter les relations de supériorité et de subordination rituelles ainsi qu'à indiquer ce qui sera prohibé et ce qui sera autorisé à l'issue des cérémonies. Celles-ci sont célébrées par cinq villages mais un seul d'entre eux utilise des objets décorés pour rehausser l'éclat de ces cérémonies. Ce village en tire un sentiment de supériorité, dénié cependant par les autres villages.

TROIS LEÇONS DE MUSÉOLOGIE RUKUBA OU LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ESTHÉTIQUE (NIGERIA CENTRAL)¹

Jean-Claude Muller

Au peintre Pierre Raetz, pour ses cinquante ans

Les historiens d'art africain se sont souvent plaint du manque d'information entourant l'expression artistique chez les nombreux peuples du Plateau de Jos (Rubin 1982). Cet article montrera qu'un de ces peuples qu'on disait sans art (artless), les Rukuba, n'en avait pas moins un art rituel². Les cérémonies que nous allons décrire sont secrètes, les objets rituels étant manipulés et vus par un nombre restreint de personnes avant d'être cachés aussitôt que les rites sont terminés. Ces cérémonies sont célébrées tous les sept ans et les objets cachés ne servent pas dans l'intervalle, sauf le pot sacré du village.

Ces objets sacrés sont tous décorés et peints. Certains sont des objets naturels (pierres diverses et coquilles de fruits), d'autres sont fabriqués; il s'agit alors de poteries qui se distinguent des poteries ordinaires en ce qu'elles possèdent un col particulier et des décorations que n'arborent pas les secondes. Mais le plus important pour notre propos est de noter que ces objets décorés appartiennent à la chefferie et qu'ils sont le support d'un langage politique qui remplit plusieurs fonctions : 1) par leur exposition récurrente, bien qu'espacée, ils réaffirment périodiquement, selon les objets, l'histoire d'un village particulier au sein des autres villages en en retenant l'épisode de fondation; 2) ils mettent

¹ Le travail de terrain chez les Rukuba fut principalement effectué de janvier 1964 à septembre 1967 alors que l'auteur était employé par l'UNESCO à Jos. Il se poursuivit de mai à septembre 1968 et de novembre 1971 à février 1972, les deux derniers séjours étant respectivement financés par l'Université de Rochester, N.Y., et le Conseil des Arts du Canada.

² La seule mention d'un art rukuba dans la littérature vient de Ames (1934: 96-97) qui dit : « The outsidés of huts are often painted with ornate designs of lines, dots, curves and so on, which are usually in combination of sevens... » et « They are very musical and have some excellent dances... and their music is melodious and well tuned ». Dans un manuscrit plus long du volume de Ames déposé à l'époque à Jos, au Divisional Office, on s'aperçoit que les danses auxquelles le manuscrit se réfère sont les danses *andu* et *intup* dont nous verrons les ouvertures et fermetures. Ames décrit plus précisément les danses *intup*, faites par la section de Kikala. Ces danses *intup* sont les mêmes que les danses *andu* mais on joue des flûtes de bambou au lieu d'ocarinas. Pour plus d'informations sur ces danses, voir Muller (1980: 302-310). En ce qui concerne la mention de la décoration des huttes faites par Ames, cette coutume avait pratiquement disparu lors de mon séjour si l'on excepte la hutte rituelle (Muller 1977).

en scène les relations subtiles de supériorité et de subordination tant politiques que rituelles — qui ne sont pas exactement homologues dans le cas étudié — entre tous ces villages; 3) ils disent, selon le contexte, ce que l'on doit faire et ce que l'on ne peut plus faire; ils énoncent donc prescriptions et prohibitions dont les entorses sont punies d'amendes par la chefferie; 4) ils gardent le souvenir de certaines pratiques que l'on a récemment abandonnées, devenant ainsi les pièces d'une sorte de musée historique de la chefferie; 5) enfin, ils permettent à la section qui exhibe ces objets — alors que les autres n'ont rien de comparable — de se targuer d'avoir des rites plus importants que les autres sections, une autre collusion entre l'art et le politique que l'on relève très souvent, l'art devenant un auxiliaire du politique en établissant, au moins pour ceux qui y croient, une hiérarchie qui se pense réelle et opératoire.

Pour comprendre le symbolisme relatif à ces objets rituels, nous devons présenter brièvement la structure sociale rukuba. Ceux-ci sont en majorité des agriculteurs patri-virilocaux au nombre de 12 000 environ qui vivent à quelque trente kilomètres au sud-est de la ville de Jos, la capitale de la province du Plateau. Ils sont divisés en cinq sections politico-rituelles; trois d'entre elles comprennent un village aîné et ses villages dépendants, le village aîné ouvrant les cérémonies rituelles pour toute la section lorsque c'est son tour de les célébrer à l'intérieur du calendrier cyclique qui englobe toutes les sections de la tribu. Dans les deux autres sections, le village aîné s'est scindé en deux, l'un conservant les rituels considérés comme les plus cruciaux et l'autre s'occupant des rites de guerre, tenus pour moins importants. Chaque section présente tous les sept ans les danses *andu* ou *intup* selon leur ordre au sein du calendrier cyclique. Ces danses se font sur une base d'échange entre les villages. Le premier stade des danses s'exécute entre les villages de la même section alors que le second implique des échanges entre villages de sections différentes. Chaque village visite un certain nombre d'autres villages, à l'intérieur et à l'extérieur de sa section, et danse pour eux; les villages visités à l'intérieur de la section rendent la réciprocité quelques jours plus tard alors que les villages à l'extérieur de la section attendent que leur tour de danser arrive au calendrier. Ces danses sont « ouvertes » et « fermées » par des rites que nous allons décrire puisque ce sont ces rites qui utilisent une certaine expression artistique, au moins dans une des sections, celle d'Ujja. Ujja est l'une des deux sections où le village aîné s'est scindé en deux, Kaza et Opwara, le premier ayant conservé les rites les plus importants et le second gardant les rites relatifs à la guerre. Après la scission, des migrants de Kaza établirent le village de Katakayinye, un village directement dépendant de Kaza, alors que des migrants d'Opwara créèrent le village d'Ebande, subordonné direct d'Opwara. Un autre groupe de migrants d'Opwara fondèrent le hameau d'Uguru, simple quartier d'Opwara dans ce contexte. Un village d'une autre section, Ugitirik, est établi sur le territoire de la section d'Ujja; il fait ses danses en même temps que la section d'Ujja mais, n'étant pas « parent » direct des autres villages de la section, il n'entre pas dans le cadre des rituels de Kaza.

Le premier rituel concernant les danses *andu* que nous avons observé s'accomplit à Kaza le 30 mai 1966, pour « montrer que toutes les choses d'*andu* sont prêtes ». Ces « choses d'*andu* » (photo 1 de gauche à droite) furent préparées et décorées le jour précédant par l'assistant rituel du chef de Kaza et la cérémonie consista en une sorte d'exposition des objets rituels dans la hutte sacrée du village de Kaza. Comme le toit de cette hutte était presque en ruine, il fut couvert pour l'occasion par des branches feuillues pour protéger les objets d'une éventuelle averse.

Vers neuf heures du matin, l'assistant rituel conduisit le chef de village et quelques aînés à la hutte pour qu'ils puissent inspecter les objets, dont la présence fut justifiée

par un commentaire. Le premier objet est un vieux tambour appelé *kibere andu*, « le tambour d'*andu* » dont la peau est manquante. Ce tambour est un modèle réduit du tambour sacré du village et on l'utilisait auparavant lors des deux rites suivants que nous allons décrire, « l'ouverture » et la « fermeture » d'*andu*. En ces deux occasions, l'assistant rituel battait ce tambour avant d'amener la danse sur la place du village lors de l'ouverture et il le battait aussi pour clore les danses lors du dernier rite de la série.

Le second objet, à l'arrière-plan de la photo 1, est un pot cérémoniel dont la base consiste en trois sphères reliées à la panse du pot, ainsi qu'une sphère se terminant au haut du col. Ces trois sphères sont pointillées d'argile blanche et d'ocre rouge. La partie principale du pot est ornée de petites bosses d'argile et la bouche est soulignée d'une raie d'argile blanche. Chacune des trois sphères de la base est appelée *kundu* (*andu* au pluriel), c'est-à-dire l'ocarina dont on joue lors des danses et qui est à l'origine de ce nom. Ces ocarinas sont faits du fruit de *strychnos spinosa*, une coquille sphérique dans laquelle on perce deux trous. L'assimilation des sphères de la poterie et des instruments de musique est immédiate ici mais l'explication va plus loin. L'une des sphères est censée représenter le village de Kaza, la seconde son village politiquement supérieur, Opwara, et la troisième est mise pour Katakayinye, le village directement dépendant de Kaza.

On dit, de façon métaphorique, que dans le rituel suivant, « l'ouverture d'*andu* », le chef de Kaza donne un ocarina à son village, un autre à Opwara et le troisième à Katakayinye. Ces trois instruments musicaux sont censés être successivement placés sur la bouche du pot; on les souffle à cet endroit avant de les donner à leurs bénéficiaires qui attendent à la place de danse³.

Le troisième groupe d'objets rituels consiste en trois pierres enduites d'argile grise et aussi pointillées de gros ronds d'ocre rouge et d'argile blanche. Une de ces pierres est un bloc de basalte dressé – communs autour du village de Kaza – au sommet duquel est placé un petit pot retourné, lui aussi pointillé de même manière. Ce bloc est entouré d'un anneau fait d'un col de grosse poterie cassée, ces dernières étant utilisées pour soutenir les objets rituels dans bon nombre de rites rukuba. Les deux autres pierres sont placées l'une sur l'autre; ce sont des pierres granitiques ornées de points et de raies d'ocre rouge et d'argile blanche. Nous avons vu que les trois sphères du pot que nous venons de décrire ont une signification; les trois pierres racontent elles aussi une histoire. La pierre dressée, qui domine les deux autres, représente Kaza, qui est le village le plus important en ce qui concerne les danses *andu* de la section d'Ujja. La seconde pierre, celle du dessus, symbolise le village d'Opwara. Elle est plus grosse que la troisième et placée dessus car la troisième représente Ebande, le village directement dépendant d'Opwara et qui lui est rituellement et politiquement subordonné. Ces pierres sont, de manière métaphorique, respectivement appelées « l'homme (le chef) de Kaza », *unanaza*, « l'homme d'Opwara », *unanopwara*, et « l'homme d'Ebande », *unanebande*. Le petit pot sur la pierre de Kaza est utilisé le jour de « l'ouverture d'*andu* par sept – le chiffre rituel des Rukuba – aînés qui « se nettoieront la bouche » avec de l'eau de ce pot le matin du rite »⁴.

³ Les ocarinas ne sont pas réellement donnés à Kaza mais de vrais ocarinas sont distribués dans la section de Kinedik lors de l'ouverture des danses. Lorsque la section de Kikala ouvre *intup*, danses que l'on accompagne de flûtes de bambou, des flûtes miniatures sont fabriquées avec des herbes que l'on distribue aussi aux villages dépendants. Dans la section de Kishi, les ocarinas sont aussi donnés métaphoriquement alors qu'à la section d'Ubumu rien n'est donné.

⁴ C'est la coutume de se rincer la bouche avec un pot spécial réservé à cet effet. Le pot rituel exposé à Kaza n'est jamais réellement utilisé pour ceci; c'est encore ici une métaphore.

Photo 1

Photo 2

Photo 3 *Photo 4*

Le dernier objet, *iyin andu*, « le pot d'*andu* » est un pot à la panse sphérique ornementé de lignes de petites bosses d'argile; de la panse partent quatre canaux menant à une grosse bouche⁵. On y mettra de la bière lors de la « fermeture d'*andu* » et cette bière sera distribuée aux invités, un canal servant à verser la bière de Kaza, le second celle de Katakayinye, le troisième celle d'Opwara et le dernier celle d'Ebande. Cette exposition inclut donc des objets qu'on utilisera dans les deux prochains rites et elle réaffirme les relations de supériorité et de subordination, aussi bien politiques que rituelles, entre les villages de la section. Cette exposition est un rite important qui ne se fait qu'au village de Kaza, les autres sections n'ayant rien de semblable. Ce rite majeur demande, pour cette raison, que le chef de Kaza donne une chèvre qui sera sacrifiée pour « laver » tous ceux qui ont contemplé les objets. La viande de la chèvre est mangée dans l'après-midi par les participants. C'est une caractéristique de la vie rituelle rukuba que chaque grand rite public est considéré comme potentiellement dangereux; pour éviter des catastrophes de nature indéterminée, car n'importe quoi peut survenir si le rite a été mal fait, on doit « couper » une chèvre, comme disent les Rukuba.

Le second rite de la série, « l'ouverture d'*andu* », *ibul andu*, se tint le 25 septembre à Kaza. Cette cérémonie permet aux villages de la section de commencer à pratiquer les danses et de visiter les autres villages de la section, mais sans les vêtements de danse complets. Le matin du rite, vers huit heures, le chef de Kaza, son assistant rituel, le gardien mystique des enfants nés de femmes originaires de Kaza, suivis de quelques aînés se rendirent à la place du rite. Ils prirent avec eux laalebasse sacrée du village ainsi qu'une secondealebasse et un petit pot de bière. L'endroit du rite est un abri sous roche situé entre les crevasses des rochers surplombant le village et dont l'entrée a été fermée avec des branches à feuilles pour soustraire les objets sacrés à la vue d'éventuels passants et les protéger des déprédations. Les branches sont retirées afin que les participants puissent bien voir les objets qui ont été préparés le soir précédent par l'assistant rituel (photo 2). Ils consistent en une poterie sans fond ressemblant à une gourde, décorée de raies et de points d'ocre rouge, placée sur un support plat d'argile cuite. Sur la bouche de la poterie est placé un gros ocarina lui aussi orné de raies et de points d'ocre rouge, de suie noire et pointillé avec une ligne de points d'argile blanche (non visible sur la photographie) sur lequel une plume de coq est insérée⁶. L'ocarina est muni d'une fine lanière de cuir qui sert à le transporter. De la bière est versée dans laalebasse sacrée du village — dans laquelle seuls le chef et son assistant rituel peuvent boire. Les deux hommes se tiennent debout en face de la poterie et « attrapent » la bière deux fois, c'est-à-dire qu'ils boivent bouche contre bouche à laalebasse. L'assistant rituel saisit la poterie sans fond et prend un ocarina qui se trouve dessous, posé sur le support d'argile. Cet ocarina est aussi peint de raies d'ocre rouge et de suie noire. Le chef et son assistant rituel finissent de boire laalebasse de bière pendant que le reste du pot est versé dans la secondealebasse pour être partagé par les autres participants. Ceux-ci entrent alors dans la grotte et en font le tour deux fois en chantant et en dansant le chant de l'ouverture d'*andu*. Ce chant n'a pas de paroles et il n'y a pas d'accompagnement musical bien que les danseurs mettent leur main droite à la bouche comme s'ils

⁵ Chaque village rukuba possède un pot sacré avec trois canaux. Ce pot est utilisé dans d'autres rites. La présence de ces pots à trois canaux est attestée chez les Anaguta, voisins proches des Rukuba, et chez les Angas (Ngas); S. Leith-Ross (1970: 129 et 136) en reproduit deux exemplaires ainsi qu'un pot rukuba semblable à la page 85. Des pots à deux canaux sont fabriqués par les Bura (Leith-Ross (1970: 42). Le pot de Kaza utilisé à *andu* n'est pas le pot à trois canaux.

⁶ On met quelquefois de ces plumes de poulet dans des rites pour « se souvenir que c'est un rite ». Même si aucun animal n'est « coupé », comme disent les Rukuba, dans le rite lui-même, la ou les plumes signifient que le rite est un « grand » rite. Ces plumes sont censées provenir d'un coq tué dans une occasion rituelle non spécifiée.

jouaient réellement de l'ocarina, pour bien montrer que la vraie musique est destinée seulement à la place de danse. La danse d'ouverture terminée, les gens quittent la grotte et se dirigent vers la place de danse du village, toujours chantant le chant d'ouverture afin « d'amener la danse au tambour ». Si une erreur est commise par un des chanteurs avant qu'ils n'atteignent leur destination, tout le monde doit retourner à l'abri sous roche et recommencer la cérémonie. Après avoir rejoint le tambour, les chanteurs se dispersent et l'assistant rituel souffle dans l'ocarina qu'il a pris dans la poterie et danse autour du tambour, suivi par le chef. La mélodie qu'ils jouent et dansent est l'une des nombreuses figures d'*andu*, qui sont différentes du chant d'ouverture⁷. Après avoir dansé deux fois autour du tambour, ils sont rejoints par les gens du village, qui dansent pendant un moment. Le rite est terminé, *andu* a été « sorti », *itul andu*, et les échanges entre villages de la section peuvent commencer. Un peu plus tard dans la saison, les danseurs du village se produisent avec leur équipement complet, ce qui est le signal permettant aux villages de la section d'honorer leurs invitations dans les villages d'autres sections.

Lorsque les échanges sont terminés, on clôt *andu*, *iwul andu*, littéralement « tuer *andu* ». Ceci fut fait à Kaza le 29 janvier 1967, dans la même grotte que l'ouverture et avec les mêmes participants. Cette cérémonie est pour les gens de Kaza l'occasion de se remémorer l'histoire de cette grotte : on dit que le premier homme de Kaza à venir s'établir dans cette localité, après avoir abandonné Opwara, aménagea sa demeure dans cette grotte. Cet homme était un forgeron qui avait aussi installé sa forge dans la grotte. Comme la population s'accroissait, il quitta son refuge avec ses gens, mais en insistant pour que ceux-ci l'utilisent lors de certains rituels pour se souvenir de leur arrivée à Kaza. Pour entretenir ce souvenir, l'enclume de ce forgeron, qui est toujours une pierre inclinée chez les Rukuba (Muller 1974), est ornée d'une raie d'argile blanche entourée d'une bordure rectangulaire de suie noire. Une autre pierre est peinte de la même manière alors que les autres pierres servant de sièges au forgeron et à ses aides sont décorées de raies et de points d'argile blanche, d'ocre rouge et de suie noire. Les parois de la grotte sont aussi ornées de petits traits et de points. Ces dessins n'ont pas de signification en eux-mêmes. Ils sont là pour rappeler une histoire qui s'est passée dans la grotte et on les désigne tout simplement comme « les amis des choses (objets rituels) » qui sont exhibés pour l'occasion dans un coin de la grotte, cachés par un écran de branches (photo 3).

Ces objets sont : a) *kibere kadankaf*, « le tambour de *kadankaf* », un modèle réduit du tambour de village, tout pointillé de lignes de points rouges, blancs et noirs (ocre, argile blanche et suie). Plusieurs piquants de porc-épic, *kungui ison*, « les plumes du porc-épic » sont plantés dans unealebasse retournée, placée sur le tambour et similairement décorée. Ce tambour, sans peau, tout comme celui montré lors du premier rite de la série d'*andu*, était utilisé lors de batailles fictives, appelées *kadankaf*, un terme dont le tambour tire son nom, batailles engagées entre les membres des deux moitiés exogamiques de Kaza dans le déroulement des rites de circoncision, *izaru*, que l'on va ouvrir dans la soirée, juste après qu'*andu* ait été tué.

Comme dans le premier rituel, « l'exposition des objets d'*andu* », quelques-uns des objets sont montrés pour qu'on sache qu'ils sont prêts à servir dans un rituel futur. Mais

⁷ On trouve de nombreuses mélodies, quelques-unes empruntées à d'autres sections. J'ai noté les noms de plus de dix mélodies à Kaza mais, le nombre sept étant si important chez les Rukuba, on m'assura que les vraies danses spécifiques à Kaza étaient au nombre de sept seulement.

il y a plus : sous le tambour est placé un fruit de *strychnos spinosa* tout enduit d'argile grise. Ce fruit n'a pas été percé de trous pour en faire un instrument de musique pour bien montrer que l'on ne peut pas en jouer. On l'exhibe ainsi pour indiquer qu'il sera défendu de souffler dans des ocarina pendant sept ans dans la section d'Ujja, jusqu'au prochain *andu*.

Le second objet est une pierre dressée de forme conique, aussi peinte de lignes de points noirs, rouges et blancs au sommet de laquelle est suspendu l'ocarina qui était placé au sommet de la poterie sans fond en forme de gourde lors de « l'ouverture d'*andu* ». Cette pierre est là pour « fermer *andu* ». Le troisième objet est la poterie en forme de gourde que nous avons vue lors du rite précédent, mais au lieu d'avoir l'ocarina placé sur son ouverture, on y a mis un anneau miniature en fer, du genre que les cavaliers utilisent généralement. Ceux-ci jouent un rôle prépondérant dans l'une des cérémonies de la circoncision qui suivent immédiatement *andu*, une autre façon d'introduire métaphoriquement un rituel futur. Une autre façon de lier ensemble tous ces objets est donnée dans le court commentaire ressemblant à une tentative de synthèse : « La pierre de la fermeture d'*andu* et le tambour *kadankaf* ont à boire le pot de l'ouverture d'*andu* et ils boivent cette bière sur l'anneau de fer ». Ceux qui ont vu les objets rituels ont l'obligation de « couper » une chèvre le lendemain, voir les objets étant, comme nous l'avons dit, dangereux. La vraie fermeture d'*andu* se fera dans la soirée.

L'après-midi se passe à boire de la bière et le chef de Kaza, qui sera aussi le chef de la circoncision pour la section d'Ujja, donne des graines de sésame à l'assistant rituel d'Opwara, le village politiquement supérieur, et à celui de Katakayinye, le village directement dépendant politiquement et rituellement de Kaza. Ces graines sont considérées comme de bonnes « médecines » pour le cycle de la circoncision. Normalement, ce sésame est déposé le jour précédent dans la hutte réservée aux rites agricoles du chef de Kaza afin qu'il y « dorme », tout comme le chef qui doit aussi y dormir. Cependant, cette hutte n'étant pas en parfait état, le chef prit le panier dans sa propre hutte pour y dormir.

Les assistants rituels pilèrent ce sésame dans un mortier spécial utilisé pour les rites agraires, mortier qui avait été transporté cérémoniellement sept fois de la hutte à un rocher voisin. Le premier pilage fut aussi effectué sept fois par l'assistant rituel de Katakayinye, comme « enfant » direct de Kaza, et ensuite par l'assistant rituel d'Opwara qui le relaya en prenant le mortier et l'amenant en avant et en arrière sept fois de l'endroit où Katakayinye avait fait l'opération pour bien montrer que les deux pilages, c'est-à-dire aussi les deux villages, sont différents. Le chef d'Opwara donnera dans la soirée quelques-unes des graines à son village directement dépendant, Ebande.

Des représentants invités de villages voisins arrivent alors que la dernière danse d'*andu* est exécutée. Sept pots de bière ont été préparés pour les invités qui les reçoivent dans un ordre donné : 1) Opwara, comme village politiquement chef de la section; 2) Katakayinye, comme dépendant direct de Kaza; 3) Ebande, comme « enfant » direct d'Opwara; 4) Ubumu, un village voisin; 5) le hameau d'Uguru, un quartier d'Opwara; 6) le clan d'Ukavu du village d'Ebande. À sept heures du soir, le chef de Kaza et son assistant rituel vont dans les rochers surplombant le village pour « apporter la voix (mélodie) d'*izaru* à la place de danse ». Ils reviennent en chantant le chant d'ouverture d'*izaru* tout en jetant leurs ocarinas (des ocarinas ordinaires et non les ocarinas cérémoniels) sur des rochers pour les casser avant d'arriver au tambour. Chaque danseur brise aussi le sien (ces instruments ne sont joués que par les hommes) alors que la danse *andu* s'ar-

rête et que débute la danse d'*izaru*, mais juste pour un petit moment, pour annoncer les préparatifs des cérémonies. Le « temps d'*andu* » est terminé, comme disent les Rukuba, c'est maintenant « le temps d'*izaru* »⁸.

Les trois expositions d'objets rituels analysées ici sont plutôt inhabituelles chez les Rukuba. Chaque village a un pot rituel qui est aussi repeint – la plupart du temps avec de l'ocre rouge – lorsque des rituels importants sont effectués. Les tambours de village sont aussi ornés de lignes pointillées en ocre rouge, argile blanche et suie lorsque la peau du tambour doit être changée (Muller 1976; Muller 1980: 205-219) et une pierre supposée protéger le village est aussi pointillée mais les décorations vont rarement plus loin. J'ai vu les ouvertures et les fermetures d'*andu* dans quatre des cinq sections rukuba lors de mon séjour. Dans les sections d'Ubumu et de Kinedik, l'exposition consistait seulement à aligner les vieux pots sacrés du village, cassés et hors d'usage. Dans la section de Kishi, l'ouverture est plus impressionnante. Une sorte de pierre basaltique de forme pyramidale et tronquée est aussi pointillée de rouge et de blanc et un ocarina frotté d'ocre rouge agressif est mis sur son sommet (photo 4). La danse d'ouverture fut faite sept fois autour de la pierre et le chant d'ouverture amené au village⁹.

Dans tout le pays rukuba, les parties principales du rite se ressemblent; on « sort *andu* » de la place sacrée en dansant le chant d'ouverture que l'on amène, sans aucune faute sous peine de tout recommencer, au tambour du village ainsi qu'aux villages dépendants. « Tuer *andu* » obéit au même modèle mais aucun objet rituel n'est montré ni glosé comme à Kaza. Les résidents de Kaza le savent très bien et ils m'invitèrent à voir leurs trois rituels en bonne partie pour me convaincre qu'ils avaient réellement plus de « choses » à montrer que les autres sections. En réponse à mes enquêtes dans ces sections pour savoir si Kaza avait un rite plus important, la réponse fut très courte et du genre : « Chacun fait ce qu'il veut et s'amuse comme il peut ! » Bien que le symbolisme qui sous-tend aussi bien l'ouverture que la fermeture d'*andu* soit le même dans tous les cas, ceux qui utilisent un symbolisme plus articulé ou plus ornementé, pourrait-on dire, dans l'exposition et la décoration d'objets sacrés s'en font, comme chez nous, une marque de supériorité.

☐ Discussion et conclusion

Ces expositions d'objets présentent toutes les caractéristiques de ce que K. Pomian (1978: 6) appelle une *collection*, qu'il définit ainsi : « (un) ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement en dehors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés aux regards ». Ces collections peuvent être constituées de toutes sortes d'objets hétéroclites qui servent d'intermédiaires dans un dialogue entre le monde visible et le monde invisible, ce dernier comportant une foule de référents particuliers, comme les ancêtres, les dieux, les esprits, les mythes, les récits et l'histoire locale. C'est de cette histoire locale qu'est fait l'invisible rukuba; point de dieu ni d'ancêtres ici. Les Rukuba

⁸ Lorsque je discutai de ce rituel, plusieurs mois avant qu'il ne se fasse, avec le chef du village d'Opwara, celui-ci me dit que le rite se terminerait à sept heures exactement. Il ajouta que ses ancêtres n'avaient pas de montres, au contraire des Blancs, mais ceci ne les empêchait pas de savoir l'heure juste. La suite montra qu'il avait parfaitement raison.

⁹ Comme nous l'avons dit à propos de Kaza, on peut apercevoir que l'homme à la gauche de la photographie met sa main à la bouche comme s'il jouait de l'ocarina. Les trois hommes dansant la danse d'ouverture sont vêtus d'une peau de chèvre, comme l'occasion l'exige.

racontent leur histoire au moyen d'objets et dans un lieu éminemment historique puisqu'il s'agit de la grotte où s'abritèrent originellement les premiers habitants du village. L'aspect « musée historique », si l'on peut parler ainsi, est encore renforcé par la présence d'objets usuels bien concrets — le tambour et les ocarinas sacrés — qui sont ici des reliques dont on ne peut assurément dire qu'ils sont les premiers à avoir été utilisés à l'origine mais dont on peut affirmer qu'ils ne sont remplacés que lorsqu'ils sont complètement détruits. Et encore, j'ai mentionné que, dans certains villages lors des rituels importants, on exhibe en ligne devant la hutte sacrée les anciens pots sacrés cassés, que l'on repeint. Ceci montre, d'une part, que le village est ancien et ancré depuis longtemps sur son territoire et, d'autre part, que l'on a soin de conserver comme reliques l'objet rituel le plus important du village.

Cet aspect muséographique des expositions rukuba me semble un prolongement de ce goût des reliques que l'on discerne aussi ailleurs chez les Rukuba. Par exemple, les rites agraires des chefs se font avec une houe rituelle réservée exclusivement à cet effet. Comme ces houes ne s'usent que fort peu, elles durent longtemps et quelques villages ont encore des houes faites avec les matériaux précoloniaux — du fer extrait par les Rukuba — ce qui leur donne, à leurs yeux, une supériorité et une distinction que n'ont pas ceux dont les houes rituelles se sont abîmées et ont dû être remplacées par des houes neuves. Il vaudrait peut-être mieux parler du goût de la continuité historique que de reliques dans le cas des houes. Il faut toujours que quelque chose, dans les rites, provienne de cette histoire dont l'invisible est la référence. Un autre exemple le fera comprendre; lors d'une autre « ouverture d'*andu* », nécessitant cette fois sept ocarinas, on dut refaire les sept instruments car les anciens avaient disparu dans l'effondrement de la hutte sacrée. Bien que les instruments profanes, comme nous l'avons vu, sont censés être tous détruits à la fin des danses précédentes, un vieillard alla en chercher un qu'il mit avec les six autres afin d'assurer une sorte de continuité historique entre la dernière danse et celle qui allait avoir lieu. Ces tendances à conserver quelques reliques et ce sens de la continuité historique culminent au village de Kaza dans la constitution d'un mini-musée historique, phénomène bien connu des esthéticiens (Pomian 1978: 28-34) mais relativement ignoré ou négligé par les ethnologues.

De plus, on sait que la muséologie actuelle ne place plus essentiellement l'accent sur l'acquisition des objets mais insiste sur leur exposition. Comment disposer l'objet pour mieux faire passer le message est la préoccupation majeure de plusieurs muséologues, et non des moindres. On remarque le même souci chez les Rukuba. On ne dispose pas les objets n'importe comment. Certes, il n'y en a pas assez ici pour nous restituer le fatras des musées de nos grands-pères, fatras bien agréable au demeurant pour un esprit indépendant qui répugne aux actuels parcours et itinéraires muséologiques détestablement pédants, outrageusement pédagogiques, surplanifiés et hypercontraints. Les Rukuba n'en sont pas au stade de la surcharge et les objets sont disposés de façon à ce que l'exposition soit visible avec tous les objets, ainsi que chaque objet particulier lui aussi visible dans son entier, d'un seul coup d'œil lorsqu'on se place en face de l'ouverture de la grotte ou de la porte de la hutte sacrée. L'important est que tout soit ramassé pour donner une vue d'ensemble mais en même temps pour qu'on puisse voir aussi distinctement chaque objet, ce qui est une préoccupation des plus esthétique.

Les Rukuba sont très sensibles à ces évocations historiques. Ils parlent alors avec grande conviction de l'importance d'être rattachés à une histoire qui les a faits comme ils sont et à laquelle ils disent quelquefois tout devoir. Ce n'est pas seulement à l'occasion de ces expositions qu'ils parlent avec révérence de leur histoire mais il ne fait aucun doute, comme j'ai pu le constater, que les objets exposés les faisaient immanquablement

parler avec fierté de leur passé. Les objets aident le discours; ils en sont les supports, et ceci était, pour moi, immédiatement intelligible.

Qu'en est-il maintenant des objets constituant ces collections ? Et d'abord quelle est leur origine ? Ceux qui sont décrits dans ce texte sont de deux ordres, les objets naturels et les objets ouverts. Les pots sont fabriqués par l'une ou l'autre des potières qui fabriquent des pots ordinaires, à qui l'on montre le ou les pots sacrés si on doit les refaire. Elle le copiera – avec peut-être quelques interprétations dans la forme – et on fera sur elle un rite de purification car, en principe, aucune femme ne doit voir un pot sacré. Ces pots cérémoniels durent extrêmement longtemps car on ne les utilise que rarement et on les abrite soigneusement dans la hutte sacrée ou sous un abri sous roche, deux endroits où il est interdit de pénétrer. Lorsque j'ai voulu interroger une de ces potières, on m'indiqua le nom de plusieurs, mais toutes étaient mortes à l'époque de l'enquête. Il n'y avait cependant aucun problème et, après le rite de purification, une potière put me faire une copie d'un de ces pots sacrés (reproduit dans Leith-Ross 1970: 85). Le reste des objets fabriqués résulte d'un travail d'homme. Le tambour est l'œuvre collective de plusieurs ouvriers du bois et ce sont aussi les hommes qui coupent en deux les courges pour en faire des calebasses comme celle qui est ornée de piquants de porc-épic dans les rites. Même chose pour les ocarinas que chaque homme sait faire. Il n'y a pas à proprement parler de spécialisation, sauf pour l'anneau de fer, exécuté il y a très longtemps par un forgeron dont le nom a été oublié.

Quant aux objets naturels qui figurent dans la collection, on dit qu'ils ont été recueillis par les anciens il y a si longtemps aussi que personne ne peut s'en souvenir. Depuis, on les réutilise sans plus se poser de questions sur leur origine. Cependant, je puis dire que, dans d'autres villages, on continue occasionnellement de collectionner des objets naturels, surtout des pierres, pour les mettre sur les autels servant aux rites agraires. On rapporte que ce sont des vieillards, en particulier ceux impliqués dans les rites et qui sont des personnes près d'entrer dans l'histoire, qui sont frappés par la forme d'une pierre, surtout parmi les pierres alluviales, et qui les ramènent à la maison pour les mettre sur l'autel. Il y a là quelquefois des objets néolithiques, des fragments d'anneaux de bras en pierre que portent encore les Touaregs et que l'on récupère pour les placer sur l'autel, sans savoir à quoi ils servaient. On ramasse aussi des pierres qui ont des textures et des formes quelque peu étranges, en particulier rondes ou allongées. L'autel agraire du village d'Opwara s'orne de plusieurs pierres dressées en forme d'aiguilles fines de plus d'un mètre de long. Ces pierres dressées sont supposées, dans tous les villages rukuba, être vivantes et possèdent une certaine puissance ou force (Muller 1980: 74-76) en plus de leur aspect étrange. Mais, sur ce même autel d'Opwara, on dispose quelquefois une concrétion de cristal de roche avec plusieurs pointes assez allongées sans que cette pierre n'ait d'autre signification, ici, qu'esthétique.

Comparons maintenant cette collection avec ce que nous savons des collections similaires découvertes par les archéologues. Si l'on suit Pomian (1978: 32-33), cet esprit collectionneur et esthétique remonte à l'origine de l'humanité. Un morceau d'ocre rouge et un autre de lave verte trouvés dans les gorges de l'Olduvai montreraient ces prédispositions à la collection d'objets étranges et frappants dès l'aube de l'humanité. À Arcy-sur-Cure, Leroi-Gourhan fait mention d'une collection (un fossile de mollusque spiralé de l'ère secondaire, un polypier en boule de la même époque, des blocs de pyrite de fer de forme bizarre). Selon Pomian, ces objets ont des formes qui « sautent aux yeux » et c'est bien ce que l'on trouve chez les Rukuba qui recherchent les objets inhabituels, de forme géométrique surtout (sphères, pointes), les ocarinas et les calebasses rondes

ainsi que des pierres arrondies ou effilées tranchant sur l'ordinaire. Les Rukuba semblent aussi avoir été frappés par les coquilles d'escargot qui n'entrent pas dans les expositions proprement dites que nous avons vues, mais qui servent aussi d'objets rituels avec une fonction protectrice ou curative. De même, les Rukuba distinguent non seulement les coquillages dans ces bizarreries qui entrent ailleurs dans les collections, mais aussi les haches néolithiques, que l'on appelait chez les Romains, et que les Rukuba appellent aussi similairement, « pierres de foudre », et auxquelles ils attribuent une même origine. Mais, comme pour les coquillages et les pierres de foudre qui entrent ailleurs dans les collections, dont les collections romaines, ces dernières sont distinguées par les Rukuba qui en font un usage magique. On les garde précieusement et leur possesseur, celui qui les a découvertes, sera invincible dans les combats corps à corps s'il prend la peine de se laver les mains avec de l'eau dans laquelle on les aura fait tremper. Pierres de foudre et coquillages qui ne sont pas inclus dans les collections rukuba ont néanmoins un usage rituel parce qu'ils se distinguent des autres productions naturelles par leur géométrisme soit naturel ou, paradoxalement, parce qu'il ne l'est pas mais qu'il est considéré comme tel. Lorsque j'expliquai aux Rukuba que les bracelets de pierre et les pierres de foudre étaient œuvre humaine, ce fut un éclat de rire suivi d'une ferme fin de non-recevoir. Erreur d'homme blanc que toutes ces sottises...

Que tous ces objets forment une classe et aient une certaine esthétique ne fait aucun doute mais ceci se prolonge dans nos expositions d'objets par leur décoration. Nous venons de mentionner que l'on a retrouvé un morceau d'ocre rouge dans l'embryon probable de collection des gorges de l'Olduvai. Cette ocre rouge figure de façon prédominante dans les décorations rukuba, en association avec le noir de suie et l'argile blanche. Ce sont des couleurs pures très contrastées et la décoration ne peut se comparer à ce qu'on entend par art dans le contexte occidental. Comme nous l'avons dit, ces décorations consistent en lignes verticales et horizontales enserrant des espaces pointillés. La décoration des objets rituels que nous avons décrits est similaire à celle des autres objets rituels décorés, en particulier les tambours et la figure qui représente le roi bouc émissaire, l'objet rituel le plus puissant de toute l'ethnie rukuba, décoré environ tous les dix ans (Muller 1980: 176 pour la photo). Ces décorations représentent une des tâches des assistants rituels. C'est la fonction rituelle qui fait ici l'artiste et n'importe qui peut s'en tirer sans mal. Comme on repeint périodiquement les objets lors d'occasions rituelles, on remet le plus souvent les mêmes couleurs sur les vestiges encore apparents des anciennes. Il y a cependant une exception : lorsque l'on reconstruit le toit de la hutte sacrée du village, cette dernière est repeinte, dans une sorte d'*action painting*, avec des branches feuillues trempées dans les trois couleurs rituelles, branches qui servent de pinceaux géants pour asperger la hutte (Muller 1977; 1980: 219-230). Jackson Pollock n'a donc rien inventé en termes de techniques mais ses préoccupations artistiques axées sur la création d'un nouvel espace pictural n'ont certes rien à voir avec celles de l'assistant rituel que seul son office désigne comme décorateur *ad hoc*.

Une dernière question demeure. Pourquoi les Rukuba tiennent-ils à rehausser leurs objets sacrés et leurs objets de collection par des couleurs ? Outre la sempiternelle réponse expliquant qu'on doit le faire parce qu'on a toujours fait ainsi, certains ajoutent que c'est « pour faire joli », sans plus élaborer. Une chose est certaine cependant ; ces décorations produisent ce que j'appellerais un *effet de surprise* pour qui se voit brusquement confronté à ces objets dont les couleurs ne se trouvent pas, ou peu, dans la nature et le monde de tous les jours. L'ocre rouge est fabriquée à partir d'une poudre alluviale argileuse en suspension dans l'eau des cours d'eau. On place des fonds de paniers usagés dans la rivière et l'argile qui s'y dépose est cuite au feu pour donner des

morceaux d'ocre que l'on pile pour en obtenir la poudre. L'argile blanche se trouve enfouie dans la terre et la suie, si elle est plus commune, se trouve sous les pots où on ne la voit guère. On peut donc dire que les expositions d'objets, ces choses étranges qui « sautent aux yeux » sont rendues encore plus artificielles, au sens propre du terme, par leur décoration.

Il ne m'est malheureusement pas possible de dissérer sur ce que ressentent les Rukuba en termes d'émotion esthétique, comparée à l'émotion historique que je comprends et dans laquelle j'entre immédiatement, lorsqu'ils sont mis en présence de ces objets. Mais l'invisible des autres devient un invisible personnel pour l'ethnologue qui l'investit de ses propres phantasmes. Je me souviens avec une grande netteté de l'impression de choc ressentie en présence de la boule rouge sur son socle de la photo 4. Partis depuis une bonne heure à travers la brousse sous un soleil de plomb, l'apparition soudaine de cet objet et de son réceptacle me fit immédiatement penser à une minuscule nacelle interstellaire d'où allaient sortir des petits hommes, impression encore accentuée lorsque mes trois guides se mirent aussitôt à tourner autour en effectuant les pas de danse.

C'était bien ici une de ces frontières entre le visible et l'invisible que je réinterprétais spontanément à notre sauce qui voit dans les pyramides tronquées autant de pistes d'atterrissage pour les vols intergalactiques. On fabrique des objets visibles – ô combien – pour évoquer l'invisible mais cette frontière étroitement délimitée par les objets est aussi, comme dans les romans galactiques, en expansion. En écrivant cet article, cette boule rouge vif me faisait penser de manière obsédante à un des classiques de la science-fiction où temps et espace s'abolissent de telle façon qu'on peut les placer l'un et l'autre où l'on veut. Il est vrai que le livre qui me revenait sans cesse à l'esprit avait toutes les caractéristiques d'un tremplin à phantasmes puisqu'il s'agissait du célèbre *Out of the Silence*, déjà évocateur du silence de la brousse au moment de l'exécution du rite et qui, dans sa traduction française s'appelle, en plus, *La sphère d'or*. Roman tombé on ne sait d'où, puisqu'on ne connaît de l'auteur que son nom, la date de sa naissance et celle de son décès, et qui parut de surcroît aux antipodes, en Australie, et à une date encore controversée, aucun exemplaire de l'édition originale n'ayant été retrouvé. Il ne faisait pour moi aucun doute que ce livre dont la couverture de chacun des deux tomes montre une sphère entourée de personnages avait déclenché mon phantasme sur le terrain. Mais la réalité des frontières entre le visible et l'invisible n'est pas innocente. Prenant l'ouvrage pour en donner la référence, je découvris que mon édition datait de 1974. J'avais donc lu le livre sept ans plus tard que le dernier des trois rites auxquels j'avais assisté. Sept, le chiffre sacré des Rukuba était donc un signe objectif de la présence de leur invisible dans l'élaboration du phantasme. Inutile de dire aussi, pour terminer, que la rédaction de cet article débuta, à mon insu, sept ans plus tard.

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Trois leçons de muséologie rukuba ou le degré zéro de l'esthétique (Nigeria central)

À l'occasion de certaines cérémonies, un village rukuba du Nigeria central expose des collections d'objets naturels (pierres, gourdes, fruits sphériques) et fabriqués (tambours, poteries). Ces objets, peints et décorés, servent de support matériel à un discours politique et historique. Les particularités physiques des objets, la façon de les disposer, aident à représenter les relations de supériorité et de subordination rituelles ainsi qu'à indiquer ce qui sera prohibé et ce qui sera autorisé à l'issue des cérémonies. Celles-ci sont célébrées par cinq villages mais un seul d'entre eux utilise des objets décorés pour rehausser l'éclat de ces cérémonies. Ce village en tire un sentiment de supériorité, dénié cependant par les autres villages.

Three Lessons in Rukuba Museology or Aesthetics Degree Zero

When performing some ceremonies, one Rukuba village (Central Nigeria) exhibits collections of natural objects (stones, gourds, spherical fruits) and man-made objects (drums, potteries). These objects are all decorated and painted; they serve as a material support for a political and historical discourse. The physical characteristics of these objects and the way of displaying them may be used to represent ritual hierarchical relations, and to indicate what will be prohibited or authorized after the completion of the ceremonies. These ceremonies are celebrated by five villages but only one of these villages uses decorated objects. It believes that this aesthetic feature places it in a position of superiority — a superiority which is hotly denied, of course, by the others villages.

Jean-Claude Muller
Département d'anthropologie
Université de Montréal
C.P. 6128, succ. A
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7