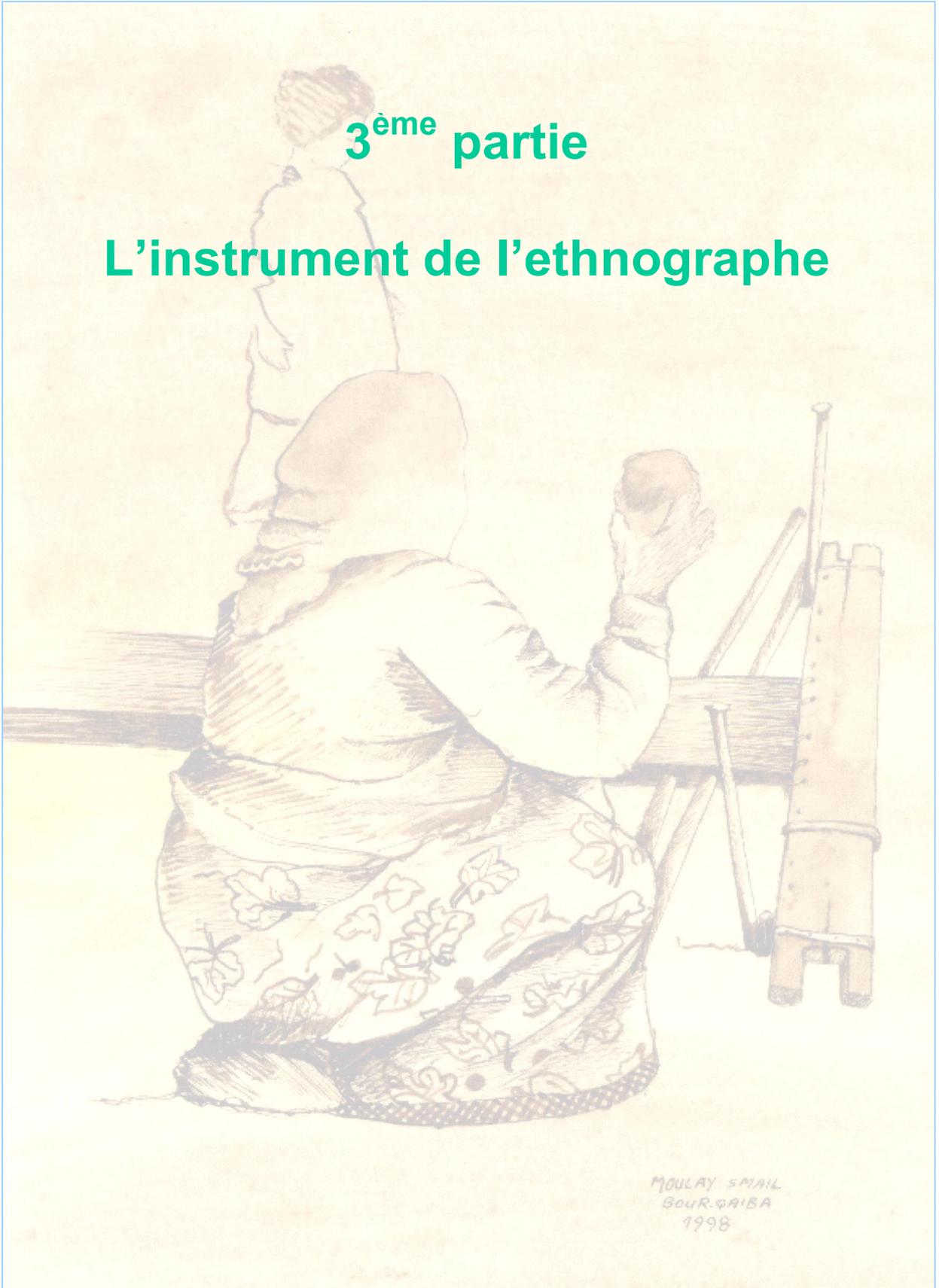


3<sup>ème</sup> partie

L'instrument de l'ethnographe



# Panneau 1

## Dessiner les techniques : Moulay Smaïl Bourqaiba

Né en 1962 à Kuorigba au Maroc, Moulay Smaïl Bourqaiba est professeur d'arts plastiques au collège de Béni Mellal, tout en poursuivant une ethnographie très fine des techniques du tissage tadlaoui. Après des études d'arts appliqués et d'arts plastiques, il commence à reproduire les scènes de la vie quotidienne rurale à l'aide de la calligraphie arabe. Originaire d'une région où le tissage traditionnel occupe encore aujourd'hui une place très importante, Moulay Smaïl Bourqaiba, décide de se consacrer à cet art alliant, grâce à sa maîtrise du dessin et de la peinture, une recherche esthétique, visant à définir la typicité du tissage de Béni Mellal et l'amenant à créer des prototypes de tapis tadlaoui, à une recherche ethnographique menée en profondeur sur les rites attachés au tissage.

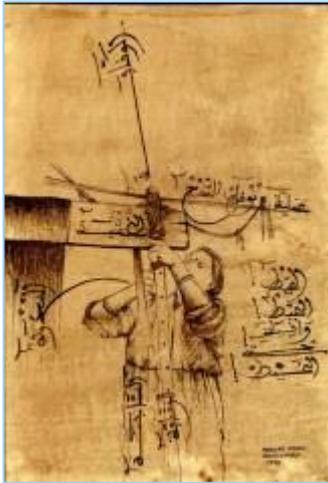
### Extraits de textes

*« Le dessin pris sur le vif est généralement sous forme de croquis, un ensemble de lignes spontanées et rapides : ce sont ces lignes qui nous rapprochent le plus souvent du vrai sens des choses. Cependant la photographie et le croquis ne sont suffisants pour entamer une analyse : ils doivent être repris par le dessin élaboré et affiné, car dessiner un objet c'est entre en communication avec sa forme, sa matière et sa valeur sémiotique et fonctionnelle. La photographie est superficielle, contraignante, alors que le croquis, grâce à la marge de liberté qu'il offre à l'artiste, conduit au sens profond des choses.*

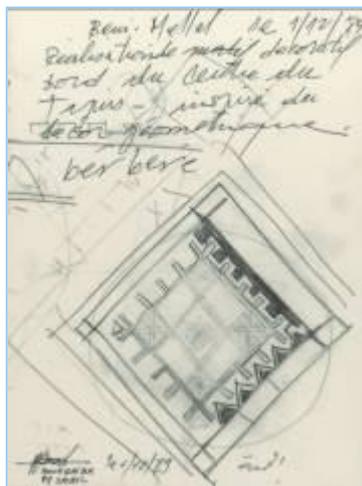
*Bien qu'il appartienne au même domaine de la figuration, le dessin, le croquis et la photographie ont des spécificités particulières. Si le croquis sert seulement à conserver l'information reçue instantanément, le dessin est utilisé comme moyen d'élaboration et comme mise en valeur de l'effet esthétique et culturel de l'objet ».*

# Illustrations

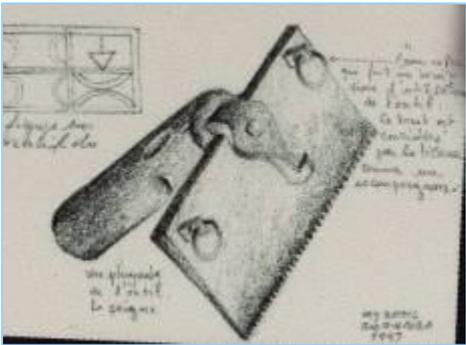
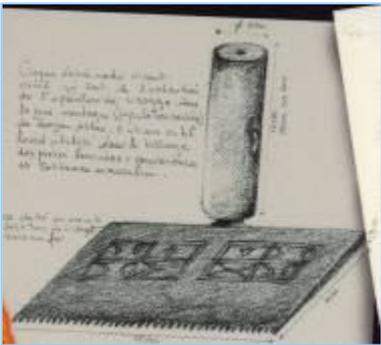
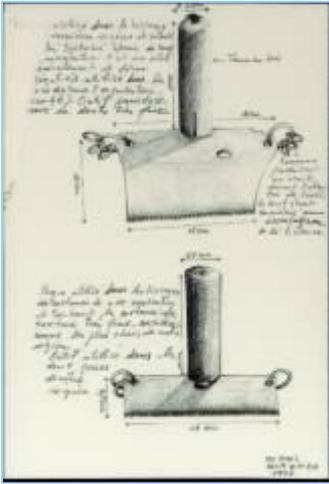
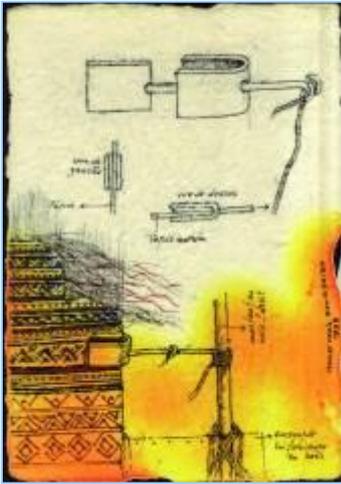
## 1 – Scènes de tissage



## 2 – Extrait de carnet de terrain sur le tissage



# 3 – Objets du tissage



## Panneau 2

### Dessiner la nature : Cardona

Giorgio Cardona a été une des personnalités les plus originales de l'ethnologie italienne récente. Linguiste de formation, maîtrisant les langues et les écritures les plus diverses, il s'est d'abord passionné pour les grands récits de voyage – on lui doit, entre autres, une édition critique de Marco Polo. Très jeune, il se lance sur le terrain africain, avec un séjour chez les Nzema du Ghana. Il accompagnera ensuite la plupart des enquêtes collectives italiennes chez les Cuna de Panama, les Touareg, les Somali et, surtout, les Huave du Mexique chez lesquels il vit à deux reprises en 1978 et en 1982.

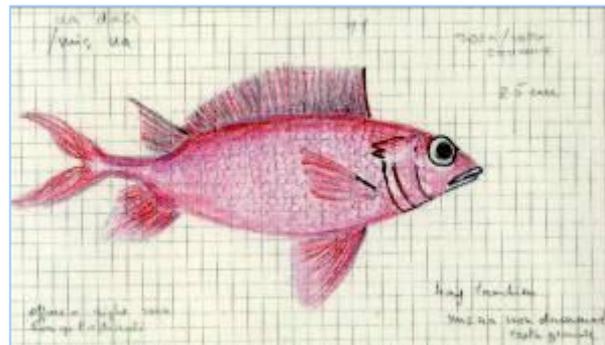
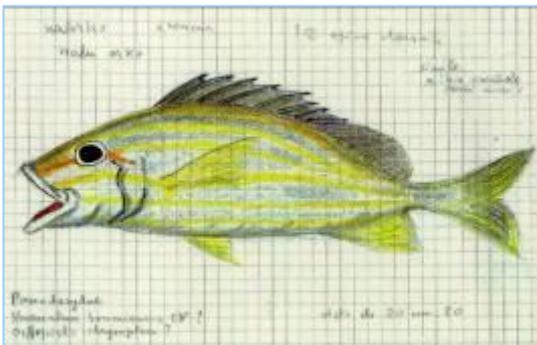
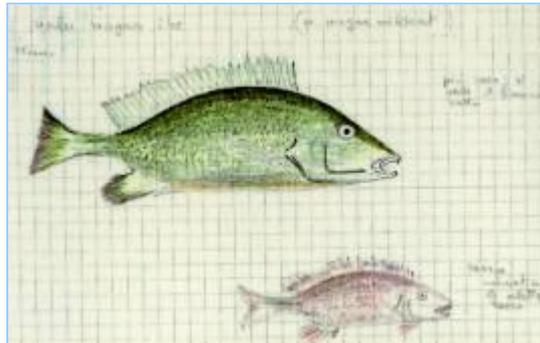
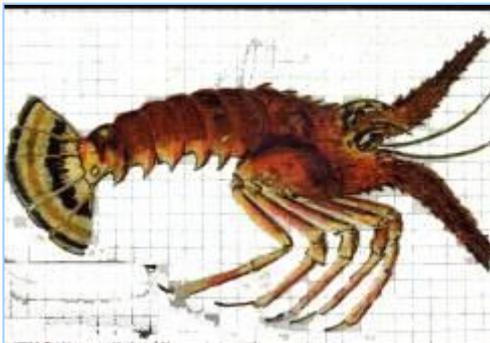
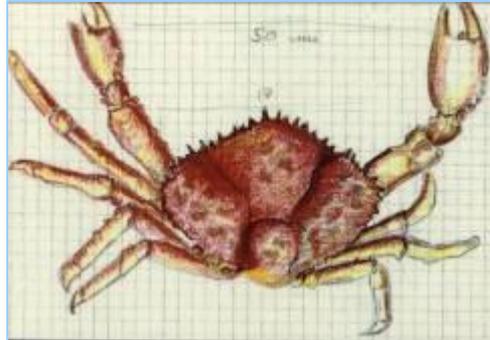
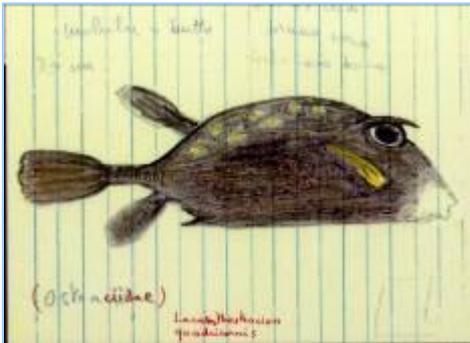
Giorgio Cardona a introduit en Italie les études sur les savoirs naturalistes. Son œuvre, considérable, concilie des travaux monographiques sur les choses, les mots, et les classifications avec une réflexion générale sur les mécanismes de la pensée sauvage. Citons, en particulier, *La foresta di piume* (1985) et *I sei lati del mondo* (1985). D'autre part, Cardona est constamment revenu à une analyse comparative de l'écriture et de ses fonctions qu'il saisissait en ethnographe de terrain.

### Extrait de texte

*« Giorgio utilisait le dessin d'une façon très particulière. Sur le terrain c'était une sorte de plaisir. Il se lançait dans des croquis minutieux de plantes et surtout d'animaux. Essayant parfois d'aller au-delà de la description naturaliste pour capter une attitude, une expression. En réalité le dessin était une sorte d'évasion. Giorgio a fait beaucoup de terrain mais il n'aimait pas le terrain, il avait horreur de « l'aventure » du terrain, il travaillait énormément tout en se projetant vers le moment où, chez lui, il allait mettre tout cela en forme. Avec le dessin il renouait avec son univers personnel de pensée, c'était une façon de s'abstraire. En même temps, il s'autorisait rarement un dessin gratuit, sans visée scientifique. Certes il écrivait à ses amis, depuis le terrain, en s'amusant à des sortes de rébus, mais il n'aurait jamais admis qu'il dessinait pour sa pure délectation. Quand nous étions chez les Dogon, par exemple, il admirait beaucoup l'arbre que l'on voyait de la fenêtre de ma chambre, il entreprit d'en faire un tableau mais il a placé dans l'arbre un oiseau local, très précisément dessiné et il a donné pour légende au dessin le nom vernaculaire de l'oiseau »*

Barbara Fiore

# Illustrations





## Panneau 3

# Dessiner les corps : Alfred Gell (1945-1997)

Anthropologue anglais, formé au Trinity College de Cambridge puis à la London School of Economics où il devint enseignant, le Professeur Alfred Gell travailla d'abord en Papouasie Nouvelle Guinée chez les Umedas, où il étudia les systèmes rituels et les danses, puis en Inde, où il s'intéressa à l'organisation tribale.

L'ouvrage qu'il écrivit à partir de son expérience du terrain Umeda «*Metamorphosis of the Cassowaries*» («*Les métamorphoses des casoars*»), où il étudie un rituel de fertilité annuel au cours duquel, les hommes, par la succession des masques et des danses, tentent de s'approprier et de maîtriser la force virile et incontrôlée des casoars, montre parfaitement comment le dessin, pour Alfred Gell, constituait une sorte de passerelle entre la description ethnographique et l'analyse.

## Extraits de textes

### Le masque ageli

*« Le temps que les hommes arrivent, la nuit est en train de tomber. Au cours des deux heures qui suivent, certains d'entre eux retournent au hameau pour préparer leurs parures, tandis que les danseurs casoars restent dans l'enclos pour assister à la construction des masques des casoars appelés ageli. La charpente du masque ageli est formée par l'assemblage en forme de cône de tiges de jonc. Elle est recouverte d'une couche de Ehov sog (qui est l'écorce intérieure du gnetum gnemon), sur laquelle est posée une longue frange faite de bandes de hubnab. Au sommet du masque émergent quatre bras flexibles (age) faits de jonc, auxquels sont liées des feuilles du palmier sago (navelli). Sous les bras faits pour se balancer lorsque le danseur saute d'un pied sur l'autre, une sorte de collier est fixé, formé de fruits subove d'un orange vif entremêlés de feuilles parfumées de sawa et tanug. Tandis que les masques sont préparés, les deux danseurs casoars attendent, essayant de temps en temps les masques à demi terminés pour en tester la taille et le confort ».*

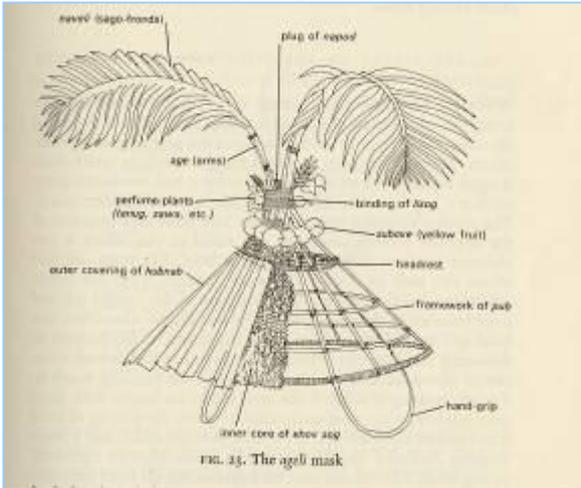
### Danse avec le masque ageli porté

« Portant leurs masques, les casoars, qui pour les besoins du rituel sont nommés eli sabbra, c'est-à-dire «les deux hommes» commencent leur dans vers 9 heures du soir. Ils sont entièrement peints en noir au charbon de bois sans aucune autre décoration... Comme on peut le voir sur la figure 24, le danseur porte un étui pénien, une gourde (pedasuh) plus lourdes et plus longue que la petite gourde décorée qui est utilisée tous les jours (peda). Autour du ventre, le danseur a noué une ceinture, oktek, c'est-à-dire littéralement «os de cochon»... Au cours de la danse, le casoar saute d'un pied sur l'autre de façon à ce que la gourde pénienne qui est attachée à l'extrémité du pénis se soulève et frappe la ceinture qui entoure l'abdomen du danseur ».

## La transformation des types de masques

« Si l'on prend le masque ageli comme point de départ, on voit se dessiner dans les modifications des masques successifs un modèle parfaitement cohérent. La première transformation est celle qui fait passer d'ageli à teh. Les dimensions «latérales» du masque ageli sont réduites, les feuilles et les bras de balancement n'existent plus qu'à l'état de vestige, les franges de hubnab deviennent plus courtes et le cône qui couvre la tête et les épaules du danseur est plus compact. En contrepartie on voit apparaître une frange de plumes de casoar sous laquelle on trouve des peaux d'opossum. En fait, teh semble être une sorte d'étape intermédiaire vers le masque amov qui est caractérisé par les plumes de casoar et les fourrures animales. On ne peut considérer teh comme une forme réduite du masque ageli en même temps que comme une forme développée du masque amov qui est lui-même une variante de la coiffure cérémonielle présentée ans la figure 41c ».

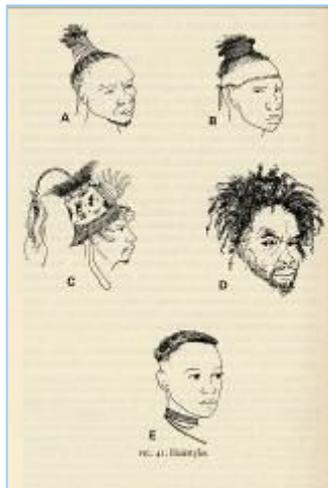
# Illustrations



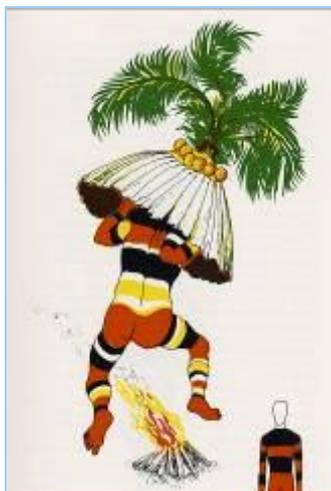
*Masque ageli*



*Transformation du masque ageli*



*Styles de coiffures*



*Danses avec le masque ageli*