

Boti

Un sculpteur de masques des Gouro Côte d'Ivoire

Notes sur la personnalité,
les procédés et le style d'un sculpteur
traditionnel d'Afrique occidentale

Eberhard et Barbara Fischer
Hans et Ulrike Himmelheber



Fondation Koble des Mandé Sud
Museum Rietberg Zürich

Les auteurs sont deux couples d'ethnologues: **Hans et Ulrike Himmelheber** avaient publiés ensemble dans les années 1950 une monographie sur la culture des Dan, des voisins des Gouro ; le spécialiste d'art africain Hans Himmelheber (1908–2003) avait déjà travaillé sur le rôle des artistes Gouro et Baulé dans sa dissertation en 1935. En 1975, les Himmelheber sont allés rendre visite au sculpteur Boti avec leur fils aîné **Eberhard Fischer** et son épouse **Barbara Fischer**. Ils lui ont posés nombre de questions et ont documentés son procédé de création. Eberhard Fischer a été directeur du Musée Rietberg pendant presque trois décennies, un musée à Zurich qui héberge des œuvres d'art du monde entier. Ensemble avec Lorenz Homberger, il a créé l'exposition « L'Art des Gouro » (Die Kunst der Guro) en 1985 et « Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire » en 2011 dans laquelle le sculpteur Sahou bi Boti fut présenté à un grand public en Europe.

Sahou bi Boti

Fondation Koble des Mandé Sud
Man Côte d'Ivoire
BP 627 Man

fondationkoble@gmail.com

Museum Rietberg Zürich
Gablerstrasse 15
CH-8002 Zürich
Suisse
www.rietberg.ch



Monsieur SAHOU BI BOTI est devenu célèbre, ses œuvres font la joie de nombreux groupes de réjouissance, la danse du ZAOULI est classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, grâce à la finesse des traits des masques, sans oublier la part importante assurée par le rythme des chants, des tambours et la chorégraphie.

Ailleurs, tout ce qui sort des mains de Monsieur SAHOU BI BOTI aurait une grande valeur comme cela est le cas des grands peintres occidentaux. Une éminente partie de cette renommée, il la doit aux responsables du MUSEUM RIETBERG ZÜRICH qui ont écrit sur lui, lui ont rendu visite et ont par moments pensé à lui à travers des gestes de générosité. Il appartient à présent aux proches de ce dernier, aux autorités de prendre la relève afin que ses derniers jours se passent décemment, quelque peu à l'abri du besoin.

Docteur Mamadou Koble Kamara

Le sculpteur Sahou bi Boti en 2016 à Tibeita.

Boti Un sculpteur de masques des Gouro, Côte d'Ivoire

Notes sur la personnalité, les procédés et le style
d'un sculpteur traditionnel d'Afrique occidentale

Eberhard et Barbara Fischer
Hans et Ulrike Himmelheber

Fondation Koble des Mandé Sud
Museum Rietberg Zürich

«BOTI, UN SCULPTEUR DE MASQUE GOURO DE COTE D'IVOIRE»

Depuis de longues années, les arts d'Afrique font l'objet d'un grand intérêt. Partout dans le monde, d'importantes expositions et mises en lumière leur sont consacrées dans les lieux prisés, avec une programmation soulignant leurs philosophies esthétiques décapantes et leur beauté.

L'attachement à ces arts apparaît, ainsi, tout à la fois comme une vieille promesse et une énergie constamment renouvelée au fil des générations. Il a cependant eu la faiblesse de les enfermer dans une unité monolithique : celle des « arts premiers » considérés par les meilleurs spécialistes comme une globalité. La conséquence à cette situation est des plus assommantes : l'artiste n'était plus un individu, mais une entité prisonnière de la collectivité. En effet, il était un être anonyme, sans identité, sans cœur à lui pour sentir vibrer ses créations. De fait, il mourait à lui-même car perdu dans la grande masse anonyme que constitue la communauté. Il n'avait pas de nom, pas de singularité, pas d'énergie vitale et esthétique en propre.

Heureusement, des chercheurs ont entrepris d'apporter des corrections à cette situation bien fâcheuse.

L'une des actions majeures permettant de rompre avec cet anonymat des artistes et de souligner leurs talents individuels a été la belle exposition intitulée « Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire ». Montrée dans plusieurs musées européens entre 2014 et 2015, elle fut superbe dans sa conception et son approche philosophique. Fort des travaux de Hans Himmelheber (1908-2003), ethnologue ayant consacré d'importantes études aux techniques, styles et modes de vie de certains sculpteurs ivoiriens dès 1934, l'exposition a pu mettre en lumière bien des identités artistiques individuelles. Enfin, derrière les chefs-d'œuvre présentés

sur les socles ou les cimaises, il y avait désormais des noms...

La présente monographie prolonge, de façon admirable, les efforts faits pour la reconnaissance des individualités dont le talent sert la beauté et la continuité des arts premiers. Elle est consacrée au sculpteur Sahou bi Boti, l'un des plus significatifs de Côte d'Ivoire. Elle permet à ce dernier d'être sous les lumières, de briller dans sa totalité créatrice, au service de sa communauté, de son pays, du monde.

Je suis heureux de signer la préface de l'ouvrage qui restitue cet artiste à sa propre histoire sociale, à ses angoisses et succès, à son destin de passeur de beauté et d'énergie. Aux auteurs, j'adresse mes sincères remerciements. Leur engagement et leur abnégation font d'eux des porteurs de lumière. Avec cet ouvrage, ils éclairent la vie de Sahou bi Boti, ce maître de la sculpture qui était, hier encore, un artiste anonyme.

Il faut souhaiter que de nombreux autres sculpteurs bénéficient, eux aussi, des vents favorables pour leur sortie de l'anonymat et leur reconnaissance partout dans le monde.

Maurice Kouakou Bandaman

Ministre de la Culture
et de la Francophonie
Côte d'Ivoire

EN GUISE...

Dans les origines de l'inégalité, Jean Jacques ROUSSEAU écrit : « La reconnaissance est un devoir à rendre, et non un droit à exiger ». En vertu de cette pensée très profonde, il m'apparaît chaque jour comme un devoir de rendre hommage aux membres de la famille du Docteur HANS HIMMELHEBER pour tout ce qu'ils ont entrepris à travers de nombreux contacts et des écrits en faveur des Baoulé, Dan et Gouro, dont les deux derniers groupes ethniques se trouvent au cœur des Mandé sud, à la connaissance desquels la Fondation KOBLE des Mandé sud s'emploie avec ardeur.

SAHOU BI BOTI, un sculpteur de masques des Gouro de la Côte d'Ivoire, notes sur la personnalité, les procédés et le style d'un sculpteur traditionnel d'Afrique Occidentale est le deuxième titre coédité par le célèbre MUSEUM RIETBERG, Zürich et la modeste Fondation KOBLE des Mandé sud, après les DAN. Un privilège sans commune mesure à ma connaissance, raison pour laquelle toute la communauté des Mandé sud en particulier et toute la Côte d'Ivoire en général, doivent dire merci au couple BARBARA et EBERHARD FISCHER pour leur sollicitude.

Cette attitude de reconnaissance et de gratitude est à mes yeux un devoir à rendre à cause des propos malveillants que j'ai souvent entendus et ceux à moi rapportés par des personnes proches de cet artiste, qui pensent à tort que les travaux effectués sur Monsieur SAHOU BI BOTI ont rapporté beaucoup de fortune aux auteurs, comparés à lui qui est demeuré pauvre.

Un tel jugement me choque chaque fois et me met mal à l'aise et, prenant partie pour les auteurs aux dépens de l'artiste, je me suis replongé dans la lecture de l'article de Monsieur EBERHARD FISCHER, intitulé « la métamorphose, de l'objet africain hors du commun à l'œuvre d'art sur le marché international », figurant en dernière page du

catalogue édité à la faveur de l'exposition ; **Les Maîtres de la sculpture de la Côte d'Ivoire**, Musée du Quai Branly, Paris, 2015, pp.209-213, que j'invite tous les artistes, tous les genres confondus à lire.

En effet, le chemin qui mène à la célébrité, à la gloire est très long, sinueux couvert d'incertitude. Il peut être par moments et pour certains brillant et de longue durée lorsqu'ils ont plus de chance ; éclatant mais de courte durée pour d'autres et à l'extrême très laborieux, bavant et en fin de compte impossible pour le reste.

Au-delà du mérite technique dans la voix, le rythme, la chorégraphie pour les arts de la scène, la finesse des œuvres plastiques, il n'y a pas de succès sans le concours des critiques, des hommes de médias expérimentés. La présentation matérielle des œuvres d'art, les opportunités d'exposition des travaux dans des cercles de connaisseurs (collectionneurs) contribuent à faire de l'objet d'art un chef-d'œuvre. Cette gymnastique à travers les circuits du système n'est pas à la portée de l'artiste ou de l'artisan. Les professionnels qui interviennent à ce niveau assez élevé et sélectif constituent une race incontrôlable. Elle fait la célébrité de certains talents au même moment où elle ignore royalement d'autres génies.

N'est-ce pas cela qui est à l'origine de la détresse de nombreux artistes d'Afrique en général et de la Côte d'Ivoire en particulier ? Dans une telle situation n'est-il pas sage de rendre un hommage mérité et dire merci à ceux qui contribuent à immortaliser nos talents ? La question se pose par ailleurs de savoir combien de groupes de danse constitués de jeunes Gouro utilisant les œuvres sorties de l'atelier de Monsieur SAHOU BI BOTI lui rendent autant d'hommage que les auteurs des livres qui portent sur lui ? Combien de détenteurs des objets confectionnés par nos artistes et artisans qui les utilisent quotidiennement ou ceux qui en vendent en faisant ne serait-ce qu'un

petit bénéfice, se réfèrent-ils à leurs auteurs en vue de leur verser une quelconque ristourne, sinon un droit d'auteur ?

Monsieur SAHOU BI BOTI est devenu célèbre, ces œuvres font la joie de nombreux groupes de réjouissance, la danse du ZAOULI est classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, grâce à la finesse des traits des masques, sans oublier la part importante assurée par le rythme des chants, des tambours et la chorégraphie.

Ailleurs, tout ce qui sort des mains de Monsieur SAHOU BI BOTI aurait une grande valeur comme cela est le cas des grands peintres occidentaux. Une grande partie de cette renommée, il la doit aux responsables du Muséum RIETBERG qui ont écrit sur lui, lui ont rendu visite et ont par moments pensé à lui à travers des gestes de générosité. Il appartient à présent aux proches de ce dernier, aux autorités de prendre la relève afin que ses derniers jours se passent décemment, quelque peu à l'abri du besoin.

Dans le commerce des relations entre les groupes humains, il est toujours plus avantageux et profitable d'être reconnaissant envers les autres. A ce titre, je rends hommage aux FISCHERS et par-delà la famille, aux autorités du MUSEUM RIETBERG ZURICH pour leur sollicitude à l'endroit de la Fondation KOBLE des Mandé sud afin que la collaboration dure et profite à tous.

Docteur MAMADOU KOBLE KAMARA Préfet

Sociologue, Chercheur,
Président de la Fondation KOBLE
des Mandé sud, Man
Secrétaire Général de la Chambre
Nationale des Rois et Chefs traditionnels
de Côte d'Ivoire à Yamoussoukro

Introduction

Il y a exactement 50 ans, Hans Himmelheber a entendu, pour la première fois le nom de « Sahou bi Boti ». C'était en 1968, dans le village Nouanouffa où il put admirer un groupe de danseurs de masques *zaouli*; après le superbe spectacle, il apprit au cours d'une interview que l'artiste qui avait créé ces masques était un jeune jouissant déjà d'une bonne renommée dans la région, le sculpteur Boti de Tibeita. Il avait séjourné durant une année au village pour créer cet ensemble spectaculaire de masques.

Sept ans plus tard, nous – c'est-à-dire mes parents Hans et Ulrike Himmelheber, mon frère Martin, ma femme et moi – eûmes l'occasion exceptionnelle d'assister au Liberia, dans le village Nyor-Diaplé près de la frontière de la Côte d'Ivoire, aux festivités commémorant le défunt forgeron et sculpteur Tame ainsi que son frère aîné Yakassa de la famille Lano. Nous étions invités par notre ami George Wowoa Tahmen qui nous avait accueillis dans sa maison. Ce collègue Dan, qui avait été plusieurs fois coauteur avec mon père depuis 1956, avait été déjà plusieurs fois notre invité à Heidelberg et Zurich. Les préparations de cette fête avaient duré plus d'un mois. Ce séjour marqué de plusieurs manifestations spectaculaires de masques a été une expérience inoubliable pour nous. Ensuite, nous sommes allés – malheureusement sans mon frère – en Côte d'Ivoire en passant par Tapita et Toulepleu, pour documenter d'autres manifestations de masques dans des villages Dan de la région de Man pour notre exposition sur « L'Art des Dan » (*Die Kunst der Dan*) au Musée Rietberg à Zurich. Enfin, mon père voulut nous présenter, ma femme Barbara et moi, à des amis dans des villages Gouro et Baule et – si possible – nous familiariser à leurs traditions de masques.

Le 26 janvier 1975, durant un séjour au village Tibeita où nous avons assisté à une manifestation d'un masque *zamble* connu

dans tout le pays, nous avons appris que l'un des tambourinaires était le célèbre sculpteur Sahou bi Boti. Le chef du village nous a alors lui-même présentés à Monsieur Boti. Celui-ci nous a tout de suite fait confiance, nous a invités chez lui, nous a montré ses nouvelles créations et s'est proposé de demander au chef de village l'autorisation de lui rendre visite quotidiennement pendant une semaine pour le voir sculpter un masque *zaouli* dans le bois sacré non loin de là. Cette coopération avec le fameux Boti commença dès le lendemain. Elle dura jusqu'au 11 février 1975.

Le résultat de notre séjour à Tibeita est ce livre qui parut en 1993 en allemand. Il contient – comme l'indique le sous-titre – des « notes sur la personnalité, les procédés et le style » de ce sculpteur traditionnel très connu et de grande renommée dans la région. Ce livre est une « biographie d'artiste » avec de nombreuses informations sur la vie et l'œuvre de ce sculpteur, le plus important à l'époque. Le livre contient des rapports autobiographiques de l'artiste, des observations sur ses conditions de vie et ses procédés, enrichi de nombreuses photographies qui documentent le tout. Notons qu'en Afrique occidentale il est généralement interdit aux étrangers, aux femmes et aux enfants d'observer la création de masques. Pour sculpter, les artistes des Dan et Gouro, par exemple, se cantonnent dans le bois sacré pour être à l'abri des regards non souhaités. C'est pourquoi il n'y a que très peu de photographies de sculpteurs en train de créer un masque pour des clients régionaux. Ce livre est donc exceptionnel dans la littérature ethnographique sur l'Afrique occidentale.

Dans la préface du catalogue de Roslyn A. Walker sur le grand sculpteur Yoruba Olowe de Ise au Nigeria, Roy Sieber, l'historien d'art africain de l'université de Bloomington constate en 1998 qu'« il n'y a pas de monographie détaillée sur un artiste africain – il n'y a eu ni de biographies ni de recons-

truction de registres d'œuvres ». Il y a vingt ans, la seule exception à ceci dans l'histoire de l'art africain était vraisemblablement ce livre sur le sculpteur Sahou bi Boti, paru cinq ans plus tôt « seulement » en allemand qui est maintenant aussi disponible en français !

Notons également que mon père Hans Himmelheber avait déjà initié le sculpteur de masque yaouré Kuakudili du village Kubi, le sculpteur le plus célèbre de la Côte d'Ivoire centrale à l'époque, à l'histoire de l'art africain en 1935 dans sa dissertation « *Negerkünstler* » contenant un portrait, des informations provenant d'une interview et des photos d'un ensemble de ses œuvres. En 1933, il a également photographié le sculpteur Sela bi Nanti de Gohitafla en train de sculpter différents types de masques. Le sculpteur, mort en 1985, était à l'époque encore un jeune homme. Ce sont des documentations exceptionnelles d'artistes africains qui sont généralement très rares pour l'Afrique – à l'exception du Nigeria, dont quelques sculpteurs et fondeurs de laiton ainsi que leurs œuvres ont été documentés depuis les années 1950.

Le livre « Boti », paru en 1993, était donc probablement la première fois qu'un livre entier fut dédié à un artiste africain. Et Sahou bi Boti laissait deviner déjà en tant que jeune homme qu'il était une personnalité très sûre d'elle et autodéterminée, un artiste qui ne copiait pas simplement ce qui existait déjà, non, il imagina de nouveaux motifs originaux et savait créer des choses nouvelles (souvent à partir d'éléments qu'il connaissait déjà bien).

Sahou bi Boti était aussi un hôte très généreux : En 1983 il avait accueilli Lorenz Homberger et sa femme Annemarie de manière très amicale dans son village; deux ans plus tard, il nous a de nouveau accueillis, Lorenz et moi. À l'époque, Sahou bi Boti a laissé Lorenz Homberger observer et photographier la sculpture de petites cuillères qu'il avait ornées de têtes de buffles (publié dans : Homberger, Lorenz (ed.): *Löffel in*

der Kunst Afrikas, Museum Rietberg 1990, p. 45, fig. 18–20). Anne-Marie Bouttiaux et d'autres ethnologues d'art ont également été accueillis par Boti et ont reçu toutes sortes d'informations de lui. Pour la grande exposition d'art « Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire » de 2015 à Zurich, Bonn, Amsterdam et Paris (Musée du Quai Branly), Sahou bi Boti fut choisi comme représentant de l'art contemporain de la Côte d'Ivoire : Lorenz Homberger lui avait dédié ainsi qu'à son art très coloré une place d'honneur dans l'exposition.

Que ce livre paraisse maintenant en français aurait beaucoup plu à mes parents Hans et Ulrike Himmelheber. Nous remercions M. Kanga Philibert, professeur d'allemand, qui a effectué la traduction et Pierre-Louis Blanchard, qui a relu le manuscrit. Le format et la mise en page correspondent à l'édition allemande qui avait été imaginée par Isabelle Wettstein et moi il y a 25 ans. La couverture fut créée par le graphiste Fred Bauer à la même époque. L'impression fut préparée par Claudia Rossi en collaboration avec Thomas Humm et faite en Allemagne.

Je me réjouis que mon ami le Dr. Mamadou Koble Kamara ait ajouté ce livre à la série « Documents sur les Cultures et Histoire des Mandé Sud », dont il apparaît en tant que second volume. Que ce livre montre aux gens de Tibeita, de la Côte d'Ivoire, ainsi qu'à tous les amateurs d'art africain partout dans le monde, le génie du sculpteur de masque de Tibeita et que la gloire de l'artiste Sahou bi Boti soit transmise à la postérité.

Winterthur, avril 2018
Eberhard Fischer



Sahou bi Boti et Eberhard Fischer feuilletent le livre « Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire » lors d'une visite en 2018 à Tibeita.

Photographies	
Hans et Ulrike Himmelheber	6, 10, 12, 14-17, 58, 59, 171-179
Eberhard et Barbara Fischer	1, 5, 7-9, 11, 18-27, 33-36, 38, 39, 60, 62-170
Lorenz Homberger	3, 4, 31, 32, 61
Isabelle Wettstein et Brigitte Kammerer	2, 29, 30, 40-55, 57
Musée d'Ethnographie Gent	56
Maurice Ascani, Edicart, Abidjan	37
M. Huet (1954) Les hommes de la danse, Lausanne	28
B. Houis (1967) Arts traditionnels de la Côte d'Ivoire, Abidjan	13
Rainer Wolfsberger jaquette	

Table des matières

«Boti, un sculpteur de masque Gouro de Côte d'Ivoire» (Maurice Kouakou Bandaman)	IV
En guise... (Mamadou Koble Kamara)	V
Introduction (Eberhard Fischer)	VI
Avant-Propos	5
Remarques Préliminaires 1 – Sur la culture et la différenciation des rôles chez les Gouro	7
Remarques Préliminaires 2 – L'évolution de l'art traditionnel Gouro au XX^e siècle	9
1 Le sculpteur Sahou bi Boti	14
2 Quelques œuvres de Boti	23
Masques <i>seri</i>	23
Masques <i>zaouli</i> au village Nuanoufia	24
Masque <i>zaouli</i> au village Tibeita	27
Masque <i>gu</i> au village Tibeita	28
Masque <i>zambé</i> au village Tibeita	29
Masques <i>zaouli</i> et <i>falé</i> au village Tibeita	30
Masque <i>gyela</i> au village Tibeita	38
Masque <i>zaouli</i> au village Tibeita	39
Masque <i>zambé</i>	39
Cuillères	40
Étriers de poulie de métier à tisser	44
3 Le style personnel du sculpteur Boti	45
4 La méthode de travail	52
Premier jour de travail	52
Résumé du premier jour de travail	69
Deuxième jour de travail	70
Résumé du deuxième jour de travail	79
Troisième jour de travail	80
Résumé du troisième jour de travail	83
Quatrième jour de travail	84
Résumé du quatrième jour	87
Cinquième jour de travail	88
Résumé du cinquième jour	89
Sixième et dernier jour	90
Résumé du sixième et dernier jour de travail	92
Événements ultérieurs	93
Information complémentaire: teinture noire des cuillères en bois	94
Résumé	96
Bibliographie	96

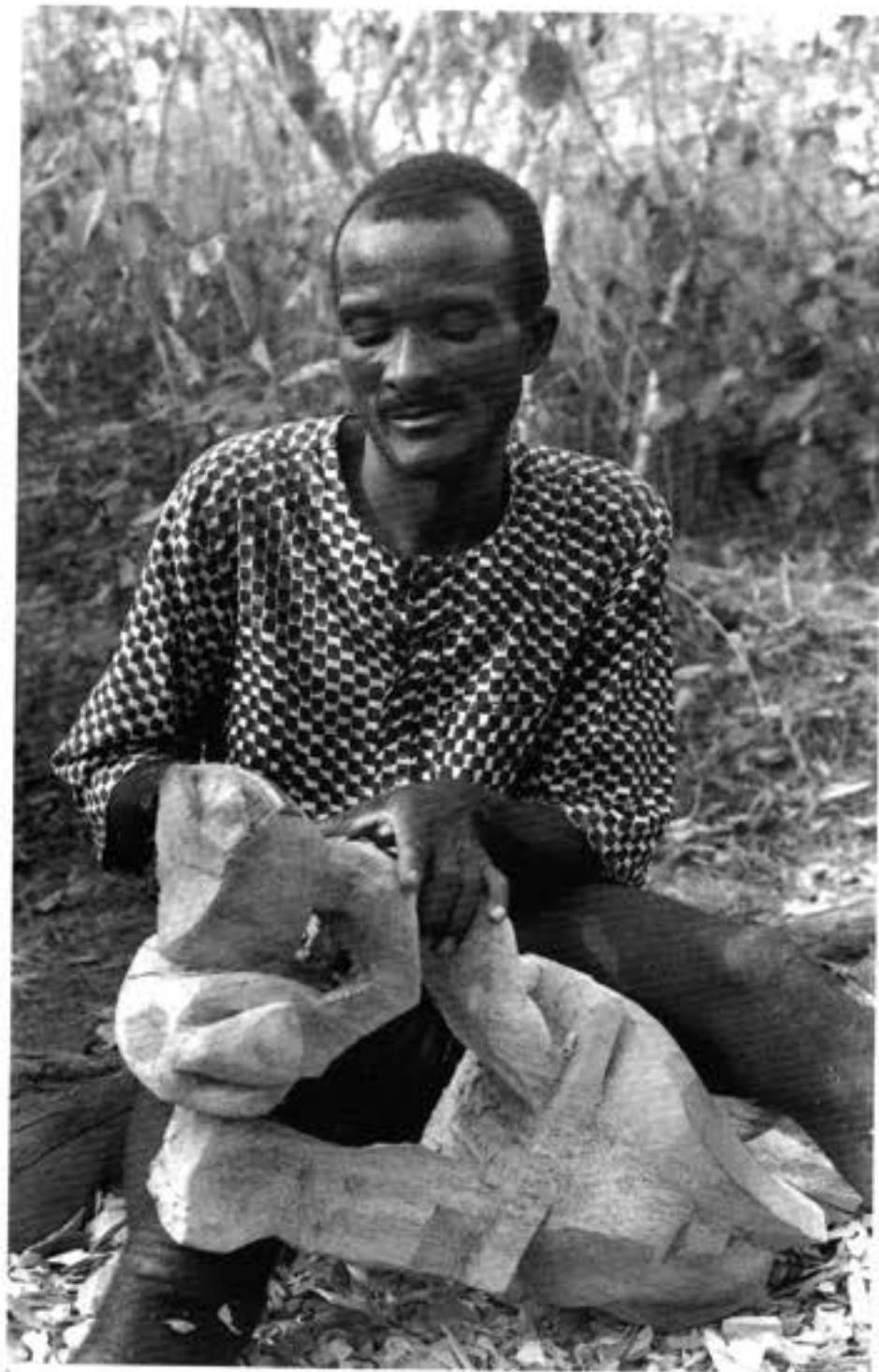


Fig. 1: Le sculpteur Saho bi Boti à Tibeita, 1975.

Avant-Propos

(de l'édition originale en allemand de 1993)

Le présent rapport ethnographique, publié en 1993 bien que déjà achevé en 1985, décrit le sculpteur Saho bi Boti, le plus célèbre sculpteur vivant de masques Gouro en Côte d'Ivoire. Nous y avons rassemblé toutes les documentations sur son œuvres auxquelles nous avons eu accès. Son style particulier y est décrit. Nous décrivons également, autant que faire se peut, sa personnalité selon nos impressions et d'après les déclarations d'un homme au caractère réservé. Un compte-rendu détaillé de sa méthode de travail est ainsi fait que nous avons pu documenter en 1975 à Tibeita, son village natal. Boti a, en ce temps-là, sculpté un masque au joli visage de femme couronnée d'une sculpture figurative tout à fait évocatrice. Nous pensons qu'à travers la documentation de sa maîtrise technique et de sa méthode vivante de création, non seulement le savoir-faire artisanal, mais aussi les intentions artistiques de ce sculpteur africain sont démontrés. C'est en suivant le cours de son développement que l'on peut le mieux comprendre une œuvre d'art.

En 1968, Hans Himmelheber a entendu pour la première fois le nom du sculpteur Saho bi Boti, Joseph, lorsque, avec des danseurs de masques *zaouli* venus de Nuanoufia, il s'était entretenu sur le sculpteur ayant fabriqué leur jeu de masques expressifs et innovateurs (voir Himmelheber, 1972:65). Le 25 janvier 1975, nous avons ensuite appris à Tibeita, village situé au nord-est de Bouaflé, que ce sculpteur « réputé dans tout le pays », vivait de nouveau ici dans le village de son père. Ce jour-là Boti a aussi joué le rôle de tambourinaire d'un masque *zambé*. Il nous a été présenté par le chef du village et, spontanément, Boti nous a ensuite invité dans sa maison où il nous a montré un ensemble de huit masques différents qu'il venait juste de

terminer pour un groupe de danseurs et qu'il avait encore en sa possession.

En 1975 (mais aussi dix ans plus tard encore), Saho bi Boti travaillait exclusivement pour le marché local, c'est-à-dire pour les villages Gouro environnants et non pour le commerce international de l'art. Il a une grande renommée en tant que sculpteur de masques, mais n'est pas prêt à copier (d'après des photos) des œuvres d'autres maîtres pour des gains financiers. Ses œuvres, des pièces uniques, sont probablement trop chères et son style personnel trop reconnaissable pour que les antiquaires de Zuenoula et de Bouaflé puisse les traiter et vendre en tant qu'antiquités. Malgré cela, Boti reçoit beaucoup de commandes – même des villages où il y a pourtant aussi des sculpteurs locaux. Boti est considéré comme étant très imaginatif; il n'est ni un copiste de formes traditionnelles anciennes, resté indifférent au temps moderne, ni un sculpteur de masques qui se serait détaché des principes de styles régionaux transmis par les ancêtres. Boti est, au contraire, entièrement enraciné dans la tradition artistique de sa région, tout en étant brillant dans sa technique, ce qui lui permet d'innover en restant dans le cadre du « style Gouro ». Déjà en 1975, surpris par ses qualités artistiques, nous nous sommes proposés de l'observer au travail et de l'interroger en détail sur sa vie et ses activités.

Malheureusement, nos travaux de terrain à Tibeita (du 26 janvier au 11 février 1975) ne se déroulèrent pas tout à fait comme nous l'avions imaginé: Boti, qui sculpte très méticuleusement, nécessitait pour la finition d'un masque de beaucoup plus de temps que nous en avions prévu. Eberhard et Barbara Fischer durent, à cause de leur date de départ, interrompre prématurément leur collaboration à la documentation.

En outre, Boti était, à cette époque, peu loquace. Hans et Ulrike Himmelheber l'avaient encore observé lors de la peinture du masque. Ils reçurent une belle collection de

petites cuillères taillées par Boti. C'est seulement le 28 novembre 1982 et le 3 décembre 1983 que Lorenz Homberger est retourné voir Boti. Il a suivi et photographié le travail de sculpture d'un masque zambé ainsi que des cuillères taillées. Puis il a réalisé une courte interview avec lui (Homberger, 1983). L'année suivante en 1984, nous sommes allés ensemble (Eberhard Fischer et Lorenz Homberger) à Tibeita (15-16 janvier 1984) et avons cette fois-là mené avec Boti plusieurs entretiens riches et détaillés dont les plus importants extraits sont déjà cités dans « Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste » (1985). Dans ce catalogue de l'exposition du même nom, nous faisons un rapport sur Boti dans un chapitre (voir pp. 48-52). Le présent ouvrage fournit de la documentation supplémentaire ainsi que des photographies de ses œuvres, de son procédé de création et des interviews. Cependant, pour qui veut en savoir davantage sur les déclarations de Boti sur la nature des masques en général, sur l'ensemble des masques *goli* et sur d'autres ensembles de masques traditionnels, consultera les chapitres correspondants dans le livre cité (1985). Nous avons aussi consacré un texte court à Sahoo bi Boti dans l'ouvrage d'accompagnement de l'exposition (1985) qui est aussi disponible en français (1986). La création d'une cuillère est décrite par Lorenz Homberger (1990: 42 sq.) et documentée par plusieurs photos prises à Tibeita.

Nous considérons cet ouvrage comme une collection de documentation pour un ouvrage sur un artiste africain: nos enquêtes sur la personne de Boti ainsi que nos observations sur son activité ne sont pas exhaustives; nous ne connaissons que des extraits de son œuvre. C'est seulement sa méthode de travail que nous avons documenté et approfondi, nous dirions même: intégralement. Cependant, étant donné les connaissances limitées qu'on a encore aujourd'hui des artistes africains traditionnels, il nous

semble indiqué, en dépit de toutes les insuffisances, d'éditer ces notes dans un modeste ouvrage à part entière.

Les quatre auteurs ont participé à la rédaction du manuscrit. Une première version du texte fut rédigée par Hans Himmelheber; la dernière fut acceptée par tous les collaborateurs. La structure, la mise au point et la conception de la publication sont l'œuvre de Eberhard Fischer. Il ne nous a pas été possible de retracer précisément qui a pris les différentes photos à Tibeita. Nous remercions Lorenz Homberger de nous avoir permis d'utiliser quelques-unes de ses photos. Nous avons aussi reproduit quelques photos prises au cours d'un voyage lors duquel Hans Himmelheber avait dirigé en 1968 une équipe cinématographique de l'Institut du Film Scientifique de Göttingen (Institut für den wissenschaftlichen Film). Mesdames Isabelle Wettstein et Brigitte Kammerer ont photographié quelques œuvres de Boti pour ce livret et nous ont aidés à la réalisation de la brochure. Madame Andrea Kuprecht a, de façon louable, effectué la rédaction définitive.

Pour terminer, nous voudrions remercier vivement Messieurs Etienne de Bouaflé et Martial Traje bi Voli de Bangofa de s'être donné autant de peine pour traduire les entretiens avec Boti.

Remarques Préliminaires 1 – Sur la culture et la différenciation des rôles chez les Gouro

Le peuple Gouro, relativement grand (environ 200 000 personnes), habite un territoire situé au centre de la Côte d'Ivoire; celui-ci s'étend de la région autour de Sinfra au sud jusqu'aux environs de Mankono au nord, des rives du fleuve Bandama (aujourd'hui muni d'un barrage) à l'est jusqu'à la région de Vavoua à l'ouest. La longueur nord-sud de ce territoire mesure plus de 200 km et celle d'ouest en est pas moins. Les plus importantes localités administratives aujourd'hui sont: Bouaflé, Daloa et Zuenoula, ensuite Vavoua, Gohitafla et Sinfra. Le pays est légèrement vallonné; les cours d'eau et les parcelles de forêts, devenues rares en dehors du parc national, offrent des paysages splendides. Le sud était autrefois couvert de forêt tropicale. Le nord appartient à la zone de savane arborée, mais n'a aujourd'hui que sporadiquement de grandes surfaces boisées.

L'administrateur colonial Louis Tauxier (1924) a été le premier à faire un rapport sur les Gouro et leur culture. Sa monographie se base avant tout sur des interviews, moins sur ses propres observations. Deux importants rapports ethnographiques modernes ont été rédigés par Claude Meillassoux (1964) et de Madame Ariane Deluz (1970). Ils ont également écrit des articles sur un grand nombre d'aspects individuels de la culture Gouro. Déjà en 1935, Hans Himmelheber avait écrit une monographie sur le génie artistique des Gouro. On trouve plus d'informations sur l'art Gouro dans le livre du même auteur « Negerkunst und Negerkünstler » (1960) et aussi dans des articles (voir bibliographie). Des plumes d'Eberhard Fischer et de Lorenz Homberger est sorti en 1985 la monographie « Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste » qui se réfère non seulement à la littérature disponible, mais qui présente aussi des résultats de travaux personnels sur le terrain. Y est incluse une

bibliographie détaillée (1985: 311 sqq.). Deux articles peuvent être particulièrement cités du côté Gouro: Kacou (1978) sur les masques et Traje bi Voli (1989) sur la structure des clans et la tradition orale. Les Gouro appartiennent au groupe linguistique du Mande du Sud (plus exactement au groupe méridien du département sud-est de la communauté de langue Mande, selon Welmers) et sont ainsi des proches « parents » d'ethnies plus petites comme les Wan et Mwa, les Yaouré occidentaux et Gagou. Les Gouro qualifient les Dan de « cousins »; par contre, les Baoulé qui leur ressemblent beaucoup du point de vue culturel sont d'origine étrangère en ce qui concerne la langue.

Basé sur des considérations linguistiques et la tradition orale, on suppose généralement que les ancêtres des Gouro d'aujourd'hui ont émigré des régions du sud-ouest du Mali vers le sud au XVI^e siècle seulement. Ces Proto-Mande du Sud se sont ensuite séparés à l'est de l'actuelle Guinée d'où les ancêtres des Gouro se sont alors avancés vers leur actuelle région d'implantation. Il y eut des guerres, avant tout avec les « Bété » qui se dirigeaient alors vers le nord. Les ancêtres des Gouro se sont probablement rabattus vers l'est à cause de ces conflits avec les Bété. Il y eut aussi des guerres avec les groupes en expansion à l'est qui avaient, à l'époque, commencé à former l'actuel peuple Baoulé: une puissante ethnie, quoique vraisemblablement petite, a successivement assimilé de petits groupes, des sujets et des alliés, en les dominant sur le plan linguistique et culturel.

Traditionnellement, le peuple Gouro ne possède aucune organisation centralisée. Le ressentiment de former, plus ou moins, une communauté particulière est dû à la langue commune (avec leurs différents dialectes). Les regroupements régionaux de villages ont – aujourd'hui encore – plus d'importance, et ce depuis leur développement à partir des alliances de guerre au XIX^e siècle. Cependant, ces unités régionales, les

plus souvent appelées « tribu » ou « clan », ne possèdent aucune organisation commune, mais uniquement une affinité que l'on peut qu'expliquer historiquement.

Les Gouro sont des paysans cultivant du riz, du manioc, des bananes plantains et, au nord, aussi des ignames dans des champs défrichés. Autrefois, la chasse, la pêche et la récolte de noix de palme avaient aussi une importance dans l'alimentation. Aujourd'hui, le café est cultivé, avant tout comme produit commercial.

La société Gouro est patrilinéaire et patrilocale. Les biens sont légués de père en fils. Toutefois, les enfants de la sœur aussi ont un statut particulier; ils ont des droits d'appropriation de biens et des devoirs cérémoniels. La religion et la vision du monde du paysan moyen paraissent simples; la plupart des Gouro croient en un dieu suprême masculin qui est le créateur de l'univers. La Terre est considérée comme une puissance déterminante de l'existence des hommes. Enfin, ils croient en différents esprits de la nature et en *yu*, des objets culturels comme des tambours, des récipients, des êtres masqués, doté de forces surnaturelles. Pour les oracles, on utilise des souris qui, parce qu'elles sont en contact direct avec la terre, sont informées de tous les événements.

Dans chaque village, plusieurs patrilignages élargis s'établissent, c'est-à-dire des familles ayant chacune des ancêtres paternels d'origines différentes. Les membres les plus âgés de ces lignages forment un conseil des anciens au sein duquel les décisions importantes sont prises, les conflits discutés à fond et réglés. Ceci signifie que les Gouro n'ont, traditionnellement, connu aucune chefferie institutionnalisée ni sur le plan territorial, ni sur le plan local. Cependant, il y avait et il y a toujours chez eux des comportements spécifiques liés à divers rôles sociétaux, c'est-à-dire que malgré cette tradition égalitaire, différents types de personnalités pouvaient se distinguer par

des manières particulières d'agir, un savoir particulier, des mérites innés ou acquis.

Le *trezan*, chef de terre, est en haute considération dans chaque village Gouro. Il est habituellement le plus âgé de tous les descendants vivants du fondateur du village, c'est-à-dire l'homme qui, pour la première fois, a apporté une offrande à la Terre à l'endroit où se trouve aujourd'hui le village. Beaucoup de villages Gouro ayant été (pour des raisons administratives) groupés pour former de nouvelles communes au cours des années 50, l'homme le plus âgé d'un village est aujourd'hui souvent désigné comme *trezan* – soit par le conseil des anciens, soit par un devin. La fonction du *trezan* jouit d'une haute considération, mais n'a aucune signification économique et aucune influence particulière sur les événements quotidiens. Le *trezan* apporte des offrandes à la Terre tout comme d'autres personnes en apportent aux autres puissances dont elles veulent avoir recours et de l'aide. Par contre, les offrandes à la Terre sont souvent ordonnées au cours des règlements de différends entre villageois, de sorte que le *trezan*, bien qu'il n'ait pas de droit de décision, doit être fortement inclus à tout acte politique. De temps en temps, des offrandes lui sont versées et il reçoit une part bien définie des donations au cours de toutes les fêtes traditionnelles. Il est notamment souvent gratifié, chaque année, d'une part symbolique de la nouvelle récolte (Deluz, 1970: 30). En réponse à nos questions, un vieil homme du village de Bohoufla définissait (1984) ainsi la fonction du *trezan*: « Il n'y a qu'un seul *trezan* dans chaque village. Il vénère *Tre*, la terre. Quand quelqu'un est malade, il fait l'offrande pour cette personne d'un poulet ou d'une chèvre. Devient *trezan* celui qui, le premier, construit une maison dans la région. Ses descendants héritent de cette fonction. » Traye bi Vohi, notre collaborateur de Bangofla, voit cette fonction de manière différente. Il déclare (1984): « Le *trezan* est le chef d'un *gono*, un patrilignage élargi. C'est pourquoi, il y a

(aujourd'hui) cinq *trezans* dans notre village (Bangofla). Chacun d'eux est responsable de son groupe aux assemblées du village. Un *trezan* ne peut prendre aucune décision; en revanche, il doit être informé de tout. Il est l'homme le plus âgé de sa famille. »

Autrefois, dans un village Gouro, le *migone*, « l'homme viril », était, pour ainsi dire, une « personnalité puissante ». Il était respecté à cause de sa fortune. Il avait le talent d'amasser des biens – par des échanges de cadeaux et du commerce – qu'il réinvestissait alors sous forme de cadeaux, de fêtes, des paiements de dots, etc. Au quotidien, il ne vivait donc pas dans le luxe et de manière plutôt ordinaire, mais en redistribuant habituellement ses bénéfices aux autres qui lui restaient redevables et lui témoignaient de leur haute considération, en convertissant ainsi en quelque sorte son aisance en « prestige ». un Gouro pouvait devenir le (ou un) *migone* respecté de son village, car un village pouvait avoir plusieurs *migones*. Mais comme base de toutes ses transactions, un *migone* devait d'abord être un paysan prospère, un bon commerçant, être audacieux ou, jadis, être un guerrier avec un riche butin ou un chasseur de gros gibier avec de bonnes prises. De pareils hommes aisés pouvaient non seulement consolider leurs liens matrimoniaux, mais aussi procurer des femmes à toute leur famille ainsi qu'à leur clientèle, donner du bétail à élever aux autres familles qui était abattu à l'occasion des fêtes de sorte que toute leur descendance bénéficiait de la générosité du *migone* (Meillassoux). Mais tous ses biens étaient en permanence utilisés lors de grandes fêtes sous forme de nourriture, offrandes ou cadeaux. Ce qui restait à la famille à la mort d'une telle personnalité était consommé lors de coûteux sacrifices d'animaux pendant les funérailles et fêtes commémoratives. C'est pourquoi on dit chez les Gouro: « Les fils de *migone* sont toujours pauvres » (d'après Deluz, 1970: 33). Notre vieil informateur à Bohoufla disait ceci (1984): « Le *migone* est un homme riche, un bon travail-

leur. Si son fils veut épouser une femme, il paie la dot pour cette femme sans peine et sans délai. Pour devenir *migone*, on doit avoir de vastes plantations de café, riz, ignames ou du cacao. Quand on vend la récolte, on reçoit beaucoup d'argent. Alors, au village, on est (appelé) *migone*. On ne s'adresse jamais directement à un *migone*. Cela se fait à travers un de ses amis. Même si on veut lui demander de l'argent ou si on doit lui présenter des excuses, on le fait toujours par l'intermédiaire d'une tierce personne. » Un tisserand dudit village ajouta ceci à ces explications: « Le *migone* est toujours l'homme le plus riche du village. Il se marie avec des femmes pour ses fils ainsi que pour ses jeunes frères et les fils de ceux-ci. » Et un troisième homme disait plus concrètement: « Le *migone* est un homme qui rend ses enfants dépendants de lui, *wi wua*. Il procure des femmes à tous ses fils. » C'est-à-dire qu'il accumule des biens, mais les utilise pour établir des relations d'obligation avec son entourage par le moyen de cadeaux.

Jadis, le chef de guerre jouissait d'une haute considération. Pour chaque conflit militaire, un *gulizan* était élu par ses co-villageois ou par un groupe de guerriers amis en raison de sa bravoure ou de ses compétences martiales et le plus puissant esprit de guerre lui était confié en soutien. Sa fonction cessait avec la fin du conflit (à ce propos, voir avant tout Meillassoux 1964: 234 sq.).

Le devin est vraisemblablement la personnalité la plus influente dans un village Gouro, hier comme aujourd'hui. Il sait comment découvrir les causes du malheur, de défaillances, de maladies ou de conflits par le questionnement de souris, le jet de ficelles ou de cauris. De plus, il donne des conseils pour que tout change pour le mieux. Le *monedozan* ou le devin emploie l'aide de souris. Celles-ci lui révèlent leurs conseils lorsque, en mangeant, elles perturbent de petits os minces qui peuvent être lus « comme une écriture ». Il sait comment interpréter ces signes de ses animaux oracles pour découvrir les causes du

malheur, de défaillances, de maladies ou de conflits. Il donne ensuite les conseils correspondants, indique des voies et moyens pour y remédier. Il ne condamne pas, ni ne donne d'ordre, mais annonce toujours à ses clients la révélation des souris qui reçoivent leurs connaissances des faits de la « Terre ». Il interprète alors les faits qu'elles ont découvert.

Le devin est ainsi avant tout un conseiller qui s'y connaît aussi bien en relations humaines qu'en choses spirituelles. Il est le plus souvent un membre respecté de la communauté. Néanmoins, les Gouro voyagent aussi souvent très loin pour se renseigner auprès des devins étrangers – avant tout auprès des Mwa (ou Muna) – bien qu'ils doivent normalement d'abord découvrir la raison de leur venue. Il nous paraît vraisemblable que l'oracle des souris soit une institution d'une grande ancienneté chez les Gouro. Mais on le trouve aussi chez les Baoulé voisins.

Les détenteurs d'objets culturels (nommés *yu*) – dont les êtres à masque font partis – sont également des hommes importants dans les villages Gouro; viennent ensuite les fabricants de remèdes, les chasseurs et tous les hommes qui accroissent la réputation et la prospérité de la communauté; autrement dit, ceux qui mènent des activités artisanales ou artistiques comme les forgerons, les tisserands, les sculpteurs, les tambourinaires et danseurs professionnels. Ceux-ci possèdent tous des moyens et des techniques particuliers. Ils ont souvent reçu une longue formation, la plupart du temps chez un proche parent. Par leurs aptitudes et savoir-faire, ils acquièrent une renommée qui les rend célèbre au-delà des limites du village si bien qu'ils deviennent des spécialistes recherchés que l'on va même inviter à changer de communauté villageoise, par exemple avec des cadeaux.

En outre, il y a aussi des activités où des individus peuvent individuellement se faire une renommée plus ou moins grande, par exemple (autrefois) pour la chasse au gros gibier ou la direction de battues ou (aujourd'hui

encore) la possession et vénération de puissants objets culturels, par exemple des êtres à masque, ou alors par l'habile direction d'associations de jeunes comme des groupes de danse ou des ensembles musicaux. Le savoir-faire – qu'il soit artisanal, physique ou intellectuel – a toujours été considéré chez les Gouro comme une distinction qui pouvait procurer une certaine considération à un individu dans la communauté villageoise, voire au-delà, dans la région. Ainsi, on est fier dans chaque village d'avoir dans la communauté un tisserand, un forgeron ou un sculpteur exceptionnel, tout comme on est fier des femmes qui se distinguent comme potières ou commerçantes et que les gens viennent de loin acheter leurs produits, demander les conseils d'un devin ou si un groupe de danseurs du village est invité à se produire dans un autre village lors d'un concours; par exemple lors d'une fête commémorative pour les morts. Pour les Gouro, ces personnalités – hommes et femmes – exceptionnellement douées représentent la vraie « valeur » d'un village.

Remarques Préliminaires 2 – L'évolution de l'art traditionnel Gouro au XX^e siècle

Il est nécessaire, pour comprendre l'œuvre d'un sculpteur Gouro traditionnel comme Boti, de voir son activité dans la perspective du développement global de la tradition de l'art Gouro au XX^e siècle. Ceci est particulièrement intéressant, car, à cette époque, des innovations en matière d'art se sont fait remarquer dans cette région, chose pour laquelle nous ne connaissons que très peu de cas comparable dans d'autres régions d'Afrique.

Nous ne disposons pratiquement d'aucune source sur l'art Gouro de la période précoloniale. Si nous voulons reconstituer l'histoire de l'art à l'horizon des années 1930, c'est-à-dire à l'époque des premières

intrusions des puissances étrangères dans la culture Gouro – sur laquelle nous possédons les premiers témoignages précis sous forme de collections, de rapports ethnographiques et de photographies – il en résulte le tableau suivant: la plupart des masques font partie de types déterminés avec des iconographies fixes. Il y avait probablement chez les Gouro du Sud les grands ensembles de masques *dye* dont l'existence a tout d'abord été attestée par une photographie de Gorer (1950: 272); mais Tauxier avait déjà rapporté (1924: 253 sq.) qu'il existerait chez les « Gouro du Nord » une société secrète d'hommes possédant un « fétiche » du nom de *gye* ou *dye* dont la case se trouverait en dehors du village où il y aurait des masques (sept sont énumérés) aux visages d'animaux avec des costumes en raphia. Ils seraient portés par de jeunes hommes pour danser pendant la nuit lors des enterrements. Déjà à l'époque, le *dye* avait certainement une fonction martiale et de « purification » sociale. Pour les Gouro centraux, des grands masques *gye* sont également décrit en détail par Tauxier (1924: 202). Dans les villages suivant cette tradition, il y avait probablement un masque principal et ses « fils ». Tauxier nous renseigne également (1924: 254) sur un autre ensemble de masques « sacré », celui de *zamble*, toutefois sans donner d'informations plus précises sur l'aspect du masque. Sa liste des villages démontre jusqu'où le *zamble* était à cette époque répandu dans la région. On trouve les premières illustrations montrant des masques *zamble* chez Himmelheber (1935: fig. 7; œuvre du sculpteur Ayao, plus tard collection Sacher, Bâle) ou dans Fischer-Homberger (1985: fig. 133; photographie Himmelheber, 1933). Curieusement, Tauxier (1924) ne donne aucun rapport sur les deux autres masques qui comptent parmi les *zamble*: le *gu* féminin, mentionné en 1960 pour la première fois chez Himmelheber (1960: 206) et le *zauli* sauvage et masculin, qui est décrit par Benoist (1977: 114) pour la première fois

et documenté avec des photographies par Fischer-Homberger (1985: fig. 152 sq.).

Toutes ces formes de masques doivent être considérés comme « sacrés ». Elles ne doivent pas être vues par des femmes (ou avec certaines précautions). Elles possèdent leurs propres iconographies fixes pour les masques en bois et le costume, utilisent des objets culturels spécifiques à eux (flûtes, fouets, etc.), reçoivent des offrandes, apparaissent à des occasions déterminées et appartiennent à certaines familles comme biens hérités en tant que *yu*. Ils sont souvent gardés au « bois sacré » d'un village. C'est un endroit spécifique dans la forêt qui appartient aux esprits de la brousse et ne doit, pour cette raison, en principe pas être profané par l'exploitation humaine.

À ceux-là, s'ajoute aussi l'ensemble *goli* (qui n'est plus guère populaire aujourd'hui), emprunté aux Wan, une ethnie voisine; le *goli* est un ensemble de masques variés, hiérarchiquement divisés qui entrent en scène les uns après les autres suivant leur rang.

En outre, il y a aussi de purs masques de divertissement portés surtout par des danseurs particulièrement doués. Des Ya-soua de l'Est chez les Gouro du Nord, Tauxier (1924: 202) décrit un masque d'oiseau appelé *fru-zan*. Il représente soit l'oiseau *kuokuo*, le touraco bleu ou bien encore le touraco géant (*Corythaeola cristata*) dont le masque porte aussi ses plumes; les plus belles lui sont attachées comme huppe à la tête. Le danseur imite la croissance et le comportement de cet oiseau. Il possède une petite case dans la forêt où il garde son costume. Tout le monde peut l'admirer quand il vient au village, même les enfants et les femmes.

C'est la première mention faite de ce type de masque de divertissement. Aucun exemplaire n'a jusqu'à présent été trouvé. Il est à remarquer qu'il se réfère au touraco, qui a chez tous les peuples Mande (et chez les Senoufo) une signification particulière comme porteur de civilisation; il serait probablement possible de le découvrir dans des

détails iconographiques. Nous connaissons certes quelques masques d'animaux de sculpteurs Gouro, mais aucun masque d'oiseaux ne nous est connu jusqu'à présent. Toutefois, il existe maint masque au visage féminin et avec un petit oiseau au front (voir Fischer-Homberger, 1985: n° 1, 81; fig. 168, n° 111, 119, 122; et les masques avec des têtes de coq, n° 115-118). Aussi, l'ancienne coiffure de bien des femmes Gouro avec le porte-amulette et une touffe de cheveux ovale qui se rajoint en une pointe qui passe par-dessus, correspond peut-être à celle de certaines femmes Senoufo (et d'autres peuples établis au nord) et pourrait représenter un petit oiseau assis. Notons également que dans l'ensemble *dye* qui appartient au monde masculin, aucun oiseau ne fait partie des nombreux masques représentant des animaux et que les masques de divertissement d'aujourd'hui, comme par exemple *flali* et *zaouli*, ont de grands ornements faits de plumes à l'arrière de la tête.

Autrefois, les Gouro ne sculptaient guère de figures en ronde-bosse. Aujourd'hui, on les trouve parfois dans les sanctuaires des esprits de soutien *zuzu* dans la région septentrionale – le plus souvent sur conseil des devins Wan.

En revanche, il y a du mobilier et des ustensiles de ménage très artistiquement décorés comme les petites cuillères à soupe des vieux et les sièges des plus âgés, fabriqués à partir de tiges et de planches décorées avec des entailles. Sont particulièrement importantes les poulies de métier à tisser hissées devant le tisserand et qui laisse glisser la corde qui est fixée à la tige de lisse. Cet outil autrement banal est souvent décoré d'une jolie petite tête chez les Gouro.

Depuis les années cinquante – pour déterminer un second horizon dans le temps – il existe aussi à côté des masques « sacrés » à iconographie fixe (*gye/dye*, *zambé* avec *gu* et *zaouli*), un grand nombre de masques individuels ou en ensembles qui sont portés à titre de divertissement. Ils jouissent d'une

grande popularité chez tous les groupes Gouro et appartiennent aux associations de jeunes qui se créent partout dans les villages où, après l'accession à l'indépendance nationale, on se réoriente de nouveau vers les traditions et les divertissements. Ils ont des masques en bois sculptés et peints originaux avec des visages d'animaux ou d'humains, portant des jupes et des froufrous en raphia aux bras et aux pieds. En outre, ils ont également de vieilles étoffes belles, mais aussi des étoffes « top modernes » et une coiffe joliment ouvragé faite à base de plumes ou de peaux de bête. Ils sont portés lors des fêtes par des danseurs solistes accompagnés par de diverses musiques jouées par un orchestre pour divertir le public. C'était à l'origine probablement des masques individuels qui reflétaient le goût de leur porteur; les traits fins d'une antilope, grotesques d'un singe ou bien un visage charmant de femme. Ces groupes de musiciens et danseurs devenaient toujours plus grands – suivant le modèle Baoulé – au point que plusieurs masques étaient nécessaires aux danseurs solistes qui les portaient l'un après l'autre pour captiver l'auditoire.

Aujourd'hui, ils entrent souvent en compétition de danse avec des groupements semblables d'autres villages, et même dans les chefs-lieux de district lors des fêtes nationales ou à des occasions officielles. Mais ils apparaissent également à toutes sortes de fêtes, à des obsèques ou à des cérémonies honorifiques dans la région. Aujourd'hui, les masques qui sont populaires chez des ethnies avoisinantes sont fréquemment imités. Ainsi, on sait qu'il y a eu pendant un certain temps chez les Gouro des masques *zu*, comme ils abondent chez les Yaouré et qu'il y a un ensemble de masques similaire au *gbagba* des Baoulé avec des masques aux différents caractères humains tandis que *flali*, un masque de danse pour soliste en vogue autour de l'année 1960, est emprunté aux Mwa. Déjà dans les années 20, un important ensemble de masques qui est probablement

dérivé des masques *kodali* des Senoufo ou Dioula, a été créé chez les Gouro du Nord.

Ces masques possèdent non seulement un « joli » visage en bois correspondant au goût de l'époque, mais aussi une nouveauté sculptée sur le dessus – une figurine, un groupe de figurines, un animal ou une scène de genre – qui est censée réjouir ou surprendre. De plus, une certaine apparence avec un costume spécifique, une certaine prestation avec un ensemble musical particulier font partie de l'apparition d'un masque. Aujourd'hui, les masques du début des années soixante sont qualifiés de *sen*, les types des années suivantes sont appelés *zaouli*, *uaï* ou *flali*. (Nous employons l'orthographe *zaouli* pour les distinguer des masques rituels *zaouli* mentionnés plus haut quand bien même *zaouli* se prononce avec un « s » sonore.) Himmelheber (1966; 1972) a documenté ces masques de divertissement (à partir de 1963) par cinématographie.

Les visages des masques sont devenus de plus en plus complexes avec le temps. Le type de masque *gu* au joli visage féminin a vraisemblablement été utilisé comme base de départ et un sujet particulièrement beau et étonnant posé sur la coiffure. Il semble que les masques de divertissement d'autrefois – ils étaient sans doute appelés *zu* ou bien *bediun* – avaient deux cornes entre lesquelles l'ornement était placé (voir Fischer-Homberger, 1985: fig. 168 ou n° 81-83, 11, etc.). Mais nous n'en savons pas plus. La première photographie publiée d'un masque enrichi d'une sculpture fixée dessus fut photographiée près de Bouaflé en 1963 et publiée par Himmelheber (1965, fig. 4). Toutefois, celui-ci n'est certainement pas le plus vieux masque de ce nouveau genre, parce qu'il provient déjà de notre sculpteur Boti. Si on exclut les masques aux éléments « senoufoïdes » (voir Himmelheber, 1935, tableau VII, fig. 18) collectionnés en 1933 près de Mamnigi (Mamligi) et ceux qui sont attribués au maître de Bouaflé avec des sculptures sommitales

(voir Fischer-Homberger, 1985, fig. 41 des années vingt) et les considérons comme des précurseurs autonomes que l'on peut, par leurs styles particuliers, attribuer à certains maîtres ainsi qu'à leur entourage, il nous reste à répondre à la question de l'évolution des masques de divertissement d'aujourd'hui dans la région; question à laquelle nous ne pouvons que répondre ceci: nous en savons rien.

On a dit en 1963 que les premiers masques *seni* auraient, à l'origine, été « conçus » dans le village de Bono, arrivés ensuite à Gouenoufla puis à Duafla (voir Himmelheber, texte d'accompagnement du film E 892, 1966). Le sculpteur Boti a par contre déclaré qu'ils remontent à un maître de Blefla (Befla?), un village aujourd'hui incorporé à la commune de Gohitafla, décédé vers 1958. Son nom était Boli bi Gà; plus tard, sous le nom de Zewá ti kla, il exerçait ses fonctions de « Père du Kla » à l'ouest de la région Gouro où il serait décédé. Nous traitons, entre autres, d'une œuvre qui provient probablement de lui (voir fig. 57).

Mais quel sculpteur Gouro a « inventé » tel ou tel sujet, qui a, le premier, réussi les plus étonnantes nouveautés, à quel maître une œuvre peut-elle être attribuée, voilà autant de questions auxquelles nous ne pouvons répondre. Ce serait un thème qui vaudrait la peine d'être approfondi, car ces masques modernes sont d'une grande qualité artisanale.

Qu'on puisse distinguer les masques aux couleurs vives avec des sculptures sommitales en raison des caractéristiques sculptées avec des notions bien définies, c'est-à-dire, si on peut, rien qu'avec le masque en bois, trancher s'il s'agit d'un masque *seni* ou, par exemple, d'un masque *flali* (voir Himmelheber, 1972: 56), nous paraît douteux. Il est toutefois possible que le socle sur la tête du masque sur lequel reposent les figurines se soient formé relativement tard, tandis que sur les masques plus anciens, les figurines

se dressent directement sans piédestal sur la coiffure ou sur les cornes du masque. Les scènes des sculptures sommitales ne forment jamais une unité avec le visage du masque en dessous, mais sont toujours taillées dans le même bloc. D'un point de vue artistique – et comparées au canon esthétique de l'art traditionnel Gouro – elles sont le plus souvent trop grandes et trop lourdes pour le visage du masque. Cependant, elles sont le témoignage d'un savoir-faire extraordinaire en sculpture sur bois, surtout si on prend en compte que ces œuvres tridimensionnelles complexes sont taillées dans un bloc sans croquis et avec des outils très simples.

Les thèmes de ces masques sont en majorité empruntés aux coutumes locales, même si parfois celles d'une ethnie étrangère peuvent aussi être considérées comme intéressantes (par exemple le « transport du cadavre » chez les Baoulé ou bien une scène de spectacle des « acrobates-serpent » chez les Dan). Ou alors, ils représentent des événements qui paraissent intéressants au sculpteur (un tisserand devant son métier à tisser, la visite de parents, des footballeurs), ou bien un motif du patrimoine des contes et histoires (« Mamy Water », buse avec serpent, chasseur et léopard, etc.). Les motifs ne font pratiquement jamais référence à la danse exécutée par le porteur du masque. Ces masques à sujet peuvent être utilisés au rythme de différentes musiques et chansons.

Les visages des masques sur lesquels se tiennent ces sculptures sommitales représentent presque tous une « belle femme ». Il peut s'agir d'un type de femmes très estimé par le sculpteur ou d'une représentante d'un autre peuple, par exemple une ethnie voisine, ce qui est alors avant tout exprimé par des tatouages, la coiffure et la teinture; il peut aussi s'agir d'un portrait d'une certaine femme célèbre encore en vie (voir Himmelheber, 1972: 59); dans ce cas, une ressemblance dans les traits du masque est censée permettre au public de reconnaître la personne.



Fig. 2: Masque avec couple de figurines debout, attribué au « maître des Duonu », Collection privée, Zurich.



Fig. 3: Masque avec couple bras dessus, bras dessous, attribué au « maître de Bouafle », Musée de l'Université de Yale.



Fig. 4: Masque polychrome avec scène de genre (« Mamy Water ») avec plusieurs figurines, maître inconnu du nord-est de la région Gouro, Collection privée, Bruxelles.

1 Le sculpteur Sahou bi Boti

Le nom du sculpteur Sahou bi Boti signifie Boti « fils de Sahou ». Son surnom moderne, que nous n'avons pourtant jamais entendu prononcé, est Joseph. Boti lui-même ne parle ni ne comprend le français. Cependant, ses enfants fréquentent l'école locale où les cours sont dispensés en français.

Le texte du chapitre suivant est en grande partie tiré du livre de Fischer-Hornberger (1985: 48-52). Seuls les passages indiqués par le signe * ont été ajoutés. Parfois, des questions incidentes au cours de l'interview sont marquées par deux barres obliques (/). Les sujets abordés lors des différents entretiens ont ultérieurement été répartis en différentes sections et réarrangés pour faciliter la lecture.

Boti est un homme menu; avec sa taille d'environ 165 cm, il est petit, aussi aux yeux des Gouro. Mais il est solide, nerveux, n'ayant pas particulièrement l'air beau ou imposant. Ses yeux sont clairs, brillants; il a un visage quelque peu déparé par sa bouche édentée et des cheveux clairsemés au-dessus d'un grand front. Cependant, Boti n'est pas très âgé. D'après ses propres indications, il est né en 1920, serait par conséquent âgé de 64 ans en 1984. Pourtant, il se porte comme un quadragénaire tout au plus. Ses mouvements sont vifs; il a la démarche d'un jeune homme et en jouant du tambour, les mouvements rapides, élégants et souples de son corps se font remarquer. Boti vit (1984) dans une famille nombreuse qui, probablement, fonctionne encore bien. À la mort de son père – « peu après l'indépendance de la Côte d'Ivoire » – son frère cadet qui fut appelé « père » (1975) et respecté par Boti, se trouvait à la tête de celle-ci. Boti a cinq frères. Mais entre-temps (1984) le village de Tibeita a été ravagé par le feu et déplacé: La grande route semblable à une autoroute passe devant le village en traversant le bois sacré; des maisons modernes au toit en tôles ondulées ont été construites

de l'autre côté de la route. Boti vit également avec sa famille dans le nouveau quartier. Nous ne savons pas quelles conséquences cela a eu sur la communauté villageoise qui, apparemment, se désintègre rapidement. De plus, son frère aîné et très estimé est récemment décédé. Ayant gagné sa vie à Abidjan, il était le membre de la famille avec les revenus les plus importants. Nous avions l'impression en 1984 que Boti vivait maintenant quasiment qu'avec sa famille proche: sa femme et trois enfants.

En 1983, Boti parla de sa famille: « Je suis le deuxième fils d'une famille de six frères. Les trois plus jeunes frères sont de la même mère; les trois autres frères sont tous d'une autre mère respectivement. Notre benjamin est aujourd'hui âgé de 32 ans. Un de mes demi-frères vit ici à Tibeita, un autre chez sa mère qui s'est remariée à Mamnigi, tandis que les trois autres résident à Abidjan. Mon frère aîné y travaille comme huissier à l'Assemblée nationale. Actuellement, il passe des vacances chez nous à Tibeita. Il vient souvent au village et veut s'y installer définitivement pour sa retraite. Il se construira une belle maison moderne. Avant de partir pour Abidjan, il a aussi fait de la sculpture. Mais il est parti très tôt (de Tibeita); encore jeune homme, il était malade et fut gratuitement soigné à l'école missionnaire là-bas. »

Mais seulement peu de temps après (en décembre 1983), ce frère est décédé, ce qui a beaucoup attristé Boti. Non seulement les bonnes relations du frère dans la capitale font défaut à la famille, mais également ses revenus, et en plus de cela les frères doivent organiser des funérailles très coûteuses à Tibeita.

Boti vit (1975) avec deux femmes. La première lui a été procurée par son père; il a épousé la seconde après le décès de son père. De celles-ci, il a trois fils et une fille, mais toutes deux ont été maintes fois enceintes. Boti déclare en 1983: « J'ai eu cinq femmes au total. Une seule vit encore avec moi aujourd'hui; les autres sont parties et se

sont remariées ailleurs. Je n'ai eu d'enfants qu'avec deux femmes seulement. Ils sont six en tout: trois garçons et trois filles. Le benjamin ne va pas encore à l'école; quatre y vont ici. J'envoie mon fils aîné à l'école supérieure à Zuenoula. Je veux que mes enfants puissent fréquenter l'école aussi longtemps que possible même si cela coûte cher. Je ne veux pas (particulièrement) apprendre à mes fils à sculpter. »

Boti est un homme économe. Il est assidu, toujours actif soit dans ses plantations, soit comme sculpteur. Il dit (1984): « Mon travail de sculpteur me rapporte plus que celui de cultivateur. // Oui, je cultive du riz pour ma famille (sur mon propre champ); mais cette année, la récolte est mauvaise et je dois acheter du riz (en plus) pour la famille. // Chacun a ses propres soucis. // Lorsque le village a été ravagé, j'ai pu construire (avec une subvention) une nouvelle maison (au toit en tôles ondulées). À cette époque, j'aurais été (en tant que propriétaire d'une maison moderne) heureux, si mon frère n'était pas décédé. Lors des obsèques, j'ai dû tuer des taureaux et vider des sacs de riz. C'est pourquoi je ne pouvais être heureux. La construction de la maison aurait pu me procurer du bonheur, mais la mort de mon frère a empêché cela. »

Le père de Boti et son grand-père maternel ont été tous deux des sculpteurs respectés. Boti déclara en 1982: « Mon père et mon grand-père maternel ont sculpté. Ils n'ont pas eu d'autres élèves (que Boti lui-même). Je débutais déjà à l'âge de cinq ans en sculptant des jouets. J'observais toujours mon père au travail. Mes quatre fils font de même. Sans doute sculpteront-ils un jour aussi bien que moi aujourd'hui, ou bien encore mieux. » Un an plus tard (1984), Boti ajouta le détail suivant en déclarant: « Mon père m'a appris la sculpture. Mon père était autrefois le sculpteur (le plus important de la région). Jadis, chaque fois que mon père allait sculpter dans la forêt, il me portait sur son dos (et m'emmenait). Là (au bois



sacré), je jouais (à côté de lui) et dormais aussi. Mon père sculptait toujours pendant que je rôdais autour de lui. Mais lorsque je suis devenu plus grand, j'ai commencé à sculpter de petits masques et des manches de couteau. Mon fils fait la même chose aujourd'hui. Une fois, j'ai apporté un masque (nouvellement sculpté) au village et l'on m'a battu (car ceci était interdit). C'est ainsi que j'ai commencé à apprendre la sculpture. Un jour nous sommes allés (Boti et son père) dans un autre village pour y fabriquer un ensemble de masques goli. Arrivés là, nous avons tous deux commencé à sculpter; en-

suite, mon père m'a dit: « Fais ceci, fais cela, termine ceci. » Et il est reparti au village. J'ai passé deux nuits dans la forêt. J'ai sculpté le premier masque et l'ai peint aussi. Lorsque j'eus sculpté le second masque, mon père déclara: « Maintenant, tu peux continuer à sculpter. » Et depuis lors, mon père n'a plus sculpté lui-même. » – « Dans ma famille, seul mon frère qui est décédé à Abidjan, a également sculpté. Sinon aucun autre (des frères) sait sculpter. » La tombe du père se trouvait (1975) sur le chemin vers l'atelier de travail de Boti sous un arbre et était marquée par un mortier renversé. Boti rapporte que chaque

fois qu'il recevait une commande pour une sculpture et se rendait dans un village étranger pour travailler, il allait d'abord sur cette tombe avec un coq et un récipient d'eau et disait: « Père, j'ai appris l'art de sculpter de toi. Fais que mon œuvre réussisse! ». Pendant qu'il parlait, il versait plusieurs fois l'eau sur la tombe, et à la fin, il égorgeait le coq et faisait ruisseler le sang dessus.

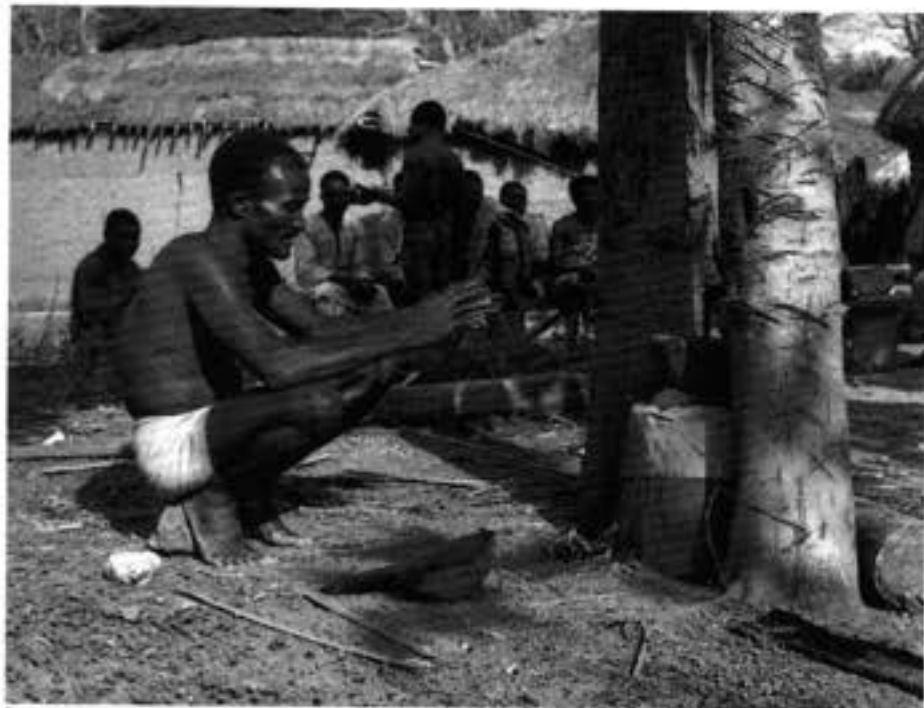


Fig. 5: Le sculpteur Sahoo Bi Boti au travail, 1975.

Fig. 6: Boti offre des sacrifices sur la tombe de son père au bord du village de Tibeita, 1975.

Fig. 7: Boti à côté du chef du village de Tibeita qui est salué par un masque zambie sculpté par Boti, 1975.

Fig. 8: Boti comme membre de l'orchestre de tambours de Tibeita (deuxième à partir de la droite avec tambour en sablier), 1975.



Si Boti voulait travailler dans son propre village, il était nécessaire que celui qui faisait la commande lui apporte deux coqs. Il en tuait un sur la tombe de son père, l'autre sur ses outils qu'il aspergeait également d'un peu de sang. En 1983, Boti soulignait qu'il devait toujours faire un sacrifice de coq et une libation de vin de palme sur la tombe de son père avant de commencer à sculpter un masque. Il déclare: «On doit demander aux ancêtres la protection au travail et la réussite de l'œuvre.» Un sacrifice de coq est indispensable à la fabrication de grosses commandes comme par exemple les masques

gye. Le don d'un peu de tabac à chiquer suffit à celle de petites cuillères, disait Boti (1983). Boti est un artiste aux talents multiples. Il est aussi un bon tambourinaire. Il joue d'un petit tambour en forme de sablier tenu sous l'aisselle qu'il a reçue de son père. Il est un joueur assidu qui joue non seulement pour le zambie du village, mais aussi pour les masques de divertissement locaux que l'on sort lors des obsèques et autres fêtes. Il est payé un peu pour cela et reçoit aussi sa part de l'argent collecté. Quand bien même qu'il fasse de la musique avec empressement, il ne se considère pas être un tambourinaire

vedette (1984): «Je ne danse pas en tant que masque. Je joue seulement le tambour po. Mais il y a au village des gens qui le jouent bien mieux que moi.» Pourtant, dans les années 70, Boti a temporairement été membre de la troupe nationale de danse de Côte d'Ivoire. Tout comme son père, Boti a parfois tissé, et, comme son oncle maternel, il s'y connaît un peu en forgeage. Il a lui-même forgé (1975) trois de ses herminettes. Mais il préfère sculpter. Outre les masques, il fabrique cuillères, étriers de poulie de métier à tisser et tambours de toutes sortes. Par contre, il n'a jamais sculpté d'oracle de

sours (1984) – chez les Gouro, ils sont aussi souvent modelés en terre cuite – mais il peut aussi, selon ses propres déclarations, fabriquer des anneaux en ivoire. Boti déclara (1983): « Je fais pratiquement tout ce qui se laisse sculpter en bois. Il y a dix ans, j'ai sculpté 18 cuillères et un masque pour Hans Himmelheber. Autrefois, je sculptais aussi beaucoup d'étriers de poulie de métier à tisser. Pour la fabrication d'un étrier, j'ai besoin d'environ cinq heures. »

Comme il nous l'expliquait, il apprit la sculpture de son père Sahou. Il sait aussi (1975) que son père, décédé à la fin des années 40, a déjà sculpté des masques avec sculpture sommitale. Mais il n'a aujourd'hui aucun exemple sculpté de sa main. Boti ne semble pas avoir appris la fabrication de pareils masques complexes de son père, mais plutôt de son défunt frère qu'il avait observé au travail quand il était jeune. C'est seulement lorsque celui-ci est parti pour Abidjan qu'il a pris sa place comme sculpteur du village. C'était en 1962, environ. En 1975, il nous dit qu'au début, il ne sculpta que des cuillères à soupe et travailla pendant un an pour lui-même. « Alors, je pus sculpter aussi bien que mon père et les premiers clients vinrent vers moi. » Avec le temps, Boti devint célèbre en tant que sculpteur de masques décorés de sculptures sommitales. La première scène qu'il a sculptée sur un tel masque aurait été (d'après ses dires en 1974) un groupe de « Mamy Water ». Le deuxième masque fut un oiseau autour duquel s'enroule un serpent (voir n° 11 comme exemple).

Boti a travaillé pour beaucoup de clients. En 1983, il en énuméra certains: « J'ai sculpté à Tangofla (près de Daloa), Kouo et Trafesso au nord. Les gens de Bangofla aussi ont acheté des masques, des *gyela*, chez moi. Oui, Américains, Français et Allemands en ont aussi acheté chez moi. Et à Tonfla, ils ont acheté mon *gumu seri*. C'est un ensemble de masques comme le *zaouli*. De même, les gens de Kouo ont acheté tout un ensemble de masques *seri*. Ceux de Trafesso ont

acheté des *gyela*. Le maître de tous les danseurs *gyela* de Bangofla est venu ici pour se faire sculpter un masque *gyela*. Des Baoulé sont aussi venus ici à Tibeita. Ils vinrent de Kwakwabo (Pakbuabo) pour un *goli* et les gens de Gona (près de Bouaflé) m'ont acheté un masque *boti* de chèvre. // J'ai sculpté deux fois sept masques pour les environs d'ici. Il y a aussi à Zonfla (près de Gohitafla) des masques *seri* (les miens). Ces masques sont comme les masques *zaouli*. Les Américains ont acheté le masque avec les deux boxeurs. Après, j'ai sculpté Pelé avec son ballon. Une fois, j'ai vu des jongleurs Dan dont les gens du village ont longtemps parlé. Alors je me suis dit: « Je veux faire cela. » Parce que cela plaît aux gens, je l'ai sculpté. // J'ai reproduit ce thème plusieurs fois. Mais chaque jongleur a ses particularités. Chaque fois qu'un masque est vendu, j'en reproduis un autre après quelque temps. »

Quand quelqu'un commande à Boti un masque à sculpture sommitale, on lui dit aussi le plus souvent quelle scène est souhaitée sur le masque. Si on a besoin de d'un seul masque, Boti le sculpte à Tibeita dans son atelier. Mais s'il doit en produire plusieurs, un ensemble entier, alors il se rend normalement dans le village de la personne qui a fait la commande. On doit lui construire un atelier avec un toit, pour avoir de l'ombre, dans la forêt, mettre une maison à sa disposition dans le village et bien le nourrir pendant la durée du travail. Voilà pourquoi – d'après Boti en 1975 – le plus souvent, c'est le chef du village lui-même qui commande les masques au sculpteur et non le danseur ou le responsable de l'association des jeunes qui font sortir les masques. À une époque, Boti affirme avoir vécu une année entière (vraisemblablement avec des interruptions) dans le village de Nuanoufla pour produire l'ensemble de masques *seri* de cette localité (Himmelheber, 1972: 65 sq.).

* En 1975, Boti affirma une fois encore qu'il avait demandé à cette époque

à Nuadoufla qu'on lui construise un atelier avec un toit dans le bois sacré, qu'on lui donne en plus une belle maison dans le village et le nourrisse aussi pendant la durée du travail. Il disait avoir vécu à Nuadoufla une année entière et aussi y avoir cultivé sa propre plantation. Avant de quitter Tibeita pour Nuadoufla, il a consulté le devin avec les ficelles pour savoir s'il aura du succès à l'étranger ou bien s'il valait mieux refuser la commande, et aussi quels sacrifices il devait d'abord offrir sur la tombe de son père à Tibeita afin que son travail réussisse. Boti dit en 1982 qu'il venait juste de recevoir une lettre dans laquelle on le sollicitait pour sculpter un masque pour un village près de Gohitafla. En évaluant le temps à investir, il pensa: « J'ai besoin pour cela de cinq jours au moins – quatre pour sculpter et un pour peindre. Mais voilà que la saison des récoltes approche et j'ai beaucoup de choses à faire. » Il n'accepta pas la commande tout de suite – un peu de retenue influe, ici aussi, le prix. Pour les masques, la rémunération est en général fixée d'avance, le plus souvent par Boti lui-même. Avant de quitter son village natal, le sculpteur consulte le devin local qui prédit l'avenir avec l'oracle des ficelles. Il peut lui dire s'il aura du succès ou ferait mieux de refuser la commande, ou encore influencer d'abord sur le sort par un sacrifice sur la tombe de son père avant qu'il ne se mette ensuite au travail.

Boti parla (1975) des interdits qu'il doit observer pour réussir son œuvre:

1. Aucune femme ne doit le regarder sculpter des masques sur son lieu secret de travail. Par contre, Boti sculpte des cuillères et des étriers de poulie de métier à tisser dans le village. Chacun et chacune peut alors le voir au travail.
2. Celui qui, plus tard, danse avec le masque, ne doit pas être présent quand Boti le sculpte.
3. Quand quelqu'un meurt dans le village au moment où il sculpte un masque, Boti ne



doit en aucun cas retourner manger au village (jusqu'à ce qu'il finisse de sculpter le masque).

4. Tant que Boti sculpte ou qu'il n'a pas encore terminé son œuvre, il ne doit pas coucher avec sa femme, sinon il se blesserait à la main le lendemain au travail. Le bois pourrait aussi se fendre ou des parties se détacher du bloc.

Il a reçu ces interdits de son père. Mais il a plusieurs fois fait l'expérience de leur véracité. Avant tout, quand il a enfreint le dernier interdit en ayant eu un rapport sexuel avec

sa femme durant une phase de travail, il s'ensuit toujours un malheur.

Mais ce qui se passe autour de lui peut aussi influencer sur sa propre prospérité. Boti rapporta en 1975 qu'il avait accepté chez lui un jeune homme comme apprenti. Au début, celui-ci apprit assez bien à sculpter, mais il avait oublié d'apporter au commencement de l'apprentissage un coq à sacrifier sur les outils de Boti. À la suite de cela, le maître, un jour, s'était blessé d'une plaie profonde à l'auriculaire de la main gauche avec l'herminette. Boti dut se rendre à l'hôpital à Bouaflé et aurait pu mourir à cause

de la blessure. L'apprenti fut renvoyé chez lui et fréquente maintenant (1975) une école.

Fig. 9. Boti a posé son tambour et dirige à baguette levée l'orchestre de flûtes pour le masque *gu* de Tibeita qu'il a sculpté, 1975.

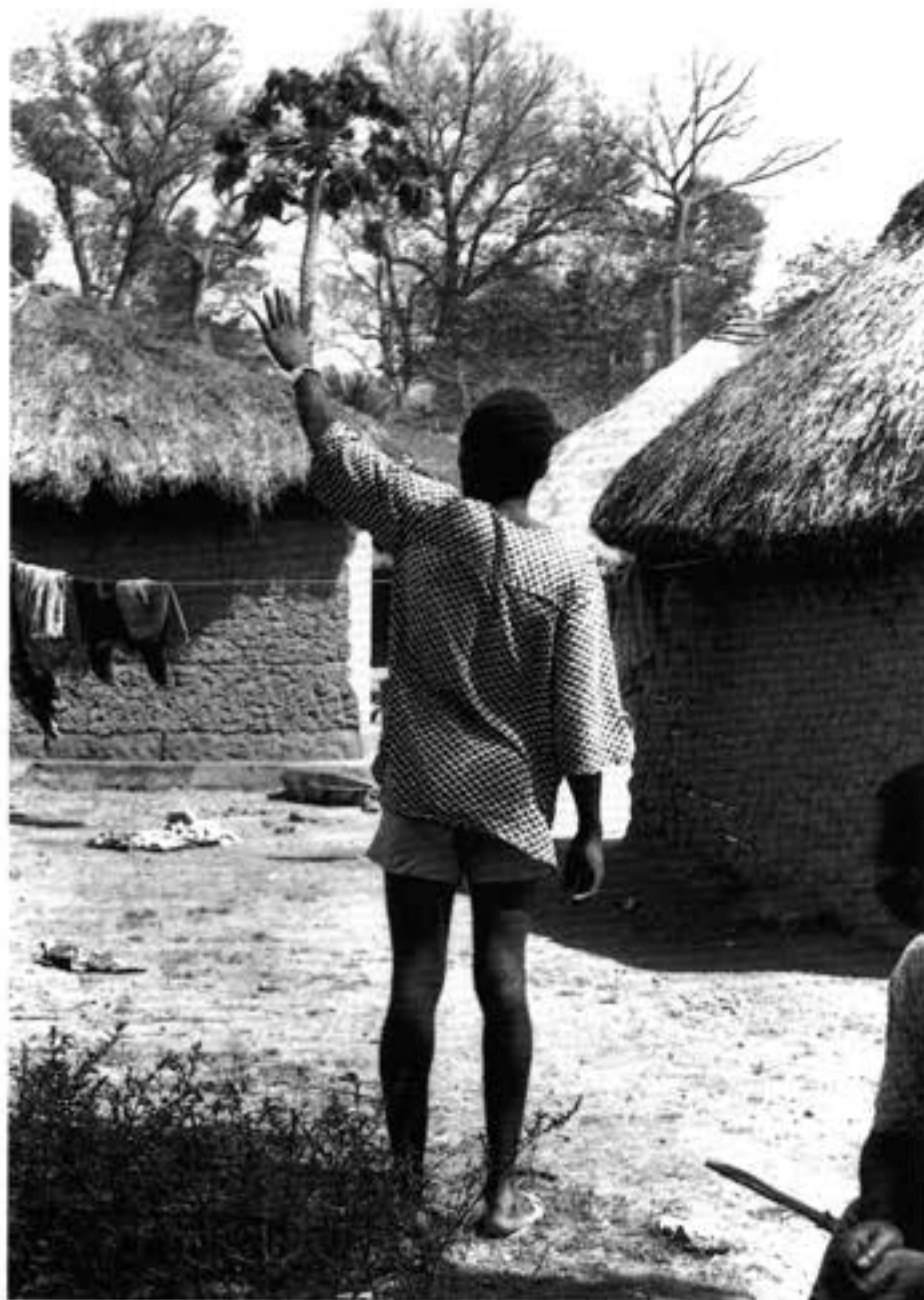


Fig. 10: Boti détourne, main levée, un tourbillon de sa femme à Tibeita, 1975.

* À Tibeita Boti, est considéré comme un homme aux aptitudes extraordinaires. Nous avons appris en 1984 que seule sa maison a été épargnée du grand incendie qui a, peu de temps auparavant, dévasté tout le village de Tibeita. Toutefois, entre-temps, la maison de Boti a été démolie et le village de Tibeita déplacé à cause de la nouvelle voie nationale qui passe tout près (en traversant le bois sacré du village!).

Que ses forces sont extraordinaires, H. et U. Himmelheber en ont été eux-mêmes témoins le 11 février 1975. À l'époque, Boti était en train de teindre des petites cuillères récemment sculptées. Dans le journal de H. H., on peut lire: « Soudain, un tourbillon d'air se déchaîna un peu à l'écart du village. Une trombe se dirigea vers le village. Lorsqu'elle atteignit le village, elle arracha des étoffes pendues et des parties de toit de chaume très haut dans le ciel. On redoute ici de pareilles tornades particulièrement à cause du risque d'incendie; elles font tourbillonner haut dans le vent des étincelles des innombrables foyers. Au moment où la tornade s'avancit directement vers la maison de Boti, celui-ci alla à sa rencontre et s'arrêta en levant le bras. C'est alors qu'elle fit une courbe autour de sa propriété, détruisit le toit d'une maison voisine, et au bout de trois minutes cette scène effrayante était terminée. »

Une fois, un concours national de sculpture de Côte d'Ivoire fut organisé au cours duquel Boti avait gagné le deuxième prix. Sur un masque *seri*, il avait sculpté comme sujet un *sotan wolé*, un tisserand et son métier à tisser. Mais c'est un certain Wobe qui a reçu le premier prix. Celui-ci était menuisier de profession et aurait sculpté dans le bois la réplique d'une machine à coudre. Cependant, l'on apprit par la suite qu'il était un menuisier (industriel); c'est pourquoi il a été exclu par le jury du concours et le premier prix est revenu à un Baoulé. Quoi qu'il en



Fig. 11: Journaux collés au mur de la maison de Boti avec l'image d'un masque *goli*, une plaque et un miroir, 1975.

soit, Boti était très satisfait de l'argent ainsi gagné.

Maintenant, donnons encore d'intéressantes déclarations de Boti à propos de son travail de sculpteur. Lorsque nous lui demandons qu'est-ce qui est le plus difficile dans la sculpture, il répondit (1984): « Le motif au-dessus du masque est ce qu'il y a de plus difficile à faire. (Sculpter) le visage, c'est simple. On raconte *fin*, une histoire. On réfléchit. (Et ensuite on a une inspiration.) Mais «Mamy Water» est réalisée d'après une «photo» (un modèle). » D'autres sujets pour des masques à sculpture sommitale sont aussi empruntés à des modèles; par exemple le footballeur qui est fait à partir d'une photo dans un journal. Boti collectionne de telles coupures de presse et nous les montra (1975).

Boti pense que c'est « facile » de sculpter le visage du masque; cela ne pose aucun problème. En effet, les visages de ses masques sont très semblable, uniforme. Sur cet élé-

ment, Boti se répète. À la question, quelle est la partie du visage du masque la plus importante, Boti répondit (1984): « Quand je sculpte, je ne fais attention à aucun détail particulier. J'espère seulement que le masque sera réussi. (À chaque fois) quand on prend en main un bloc de bois, le cœur est pris d'angoisse. Si tu es inquiet, alors tu n'es pas satisfait. C'est seulement quand tu as fini la sculpture que tu es satisfait. »



12

Fig. 12 : Masque *seri* avec chasseur de léopards, début des années 60; attribué à Boti.

Fig. 13 : Masque *seri* avec jeune homme, début des années 60; attribué à Boti.



13

2 Quelques œuvres de Boti

De Boti, sculpteur Gouro de Tibeita, nous connaissons plus de vingt masques, une douzaine de cuillères et quelques étriers de poule de métier à tisser qu'il a sculptés sur une période de plus de vingt ans. Nous avons vu chez lui, au fil des années, ou alors dans son village natal, la plupart de ces exemplaires uniques. Il en a même fabriqué certains en notre présence. Mais aussi quelques masques plus anciens ont été désignés par leurs propriétaires comme « œuvres de Boti » ou alors identifiés par le sculpteur lui-même à partir de photos qu'on lui a présentés.

Si on veut classer chronologiquement les œuvres de Boti que nous connaissons – ce qui est intéressant pour saisir l'évolution éventuelle de son style personnel – les premiers masques incontestablement attribués à Boti par le sculpteur et les utilisateurs sont ceux qui ont été photographiés en 1968 par Hans Himmelheber à Nuanoufla (voir par la suite les numéros 3 à 6). Mais ces masques n'ont sûrement pas été les premiers commandés chez Boti. Cependant, il semble que tous les masques les plus anciens de Boti sont aujourd'hui disparus. Seul un masque sur une photo de Himmelheber (prise près de Daloa en 1963, provenant de Tangofla ou de Daloa même et publiée dans Paideuma, 1965: fig. 4) est documenté. Lorsque Boti vit cette photo (1975), il déclara spontanément que c'était un de ses masques. C'est sans aucun doute une œuvre du début des années 60. Nous la publions ici comme numéro 1; une œuvre encore un peu grossière, inachevée dans les détails, avec une stylistique très proche du masque n° 2 qui a été publié par Bohumil Holas, mais malheureusement sans indication du lieu (1967: fig. 54). Les deux masques appartenaient autrefois vraisemblablement à un et même groupe de danse, ce qui se justifie par les renseignements pris à propos des tissus utilisés par les porteurs. Et c'est parce qu'à cette époque la danse des masques *seri*

(comme précurseurs des *zaouli* et *flali*) était à la mode chez les Gouro du Nord et de l'Ouest, que nous voulons ainsi qualifier ces premiers masques de Boti.

1 Masque *seri* avec chasseur de léopards (village près de Daloa)

Au-dessus du visage du masque grand et grossier, au front à peine bombé et avec une coiffure chenillée en une pièce, est sculptée une plaque rectangulaire se projetant loin vers l'avant, sur laquelle un chasseur agenouillé enfonce un couteau dans la poitrine d'un léopard. L'homme peint en noir, aux yeux écarquillés en ovale effilé et front bas, porte une culotte. Le léopard est moucheté, clair.

2 Masque *seri* avec jeune homme

Sur la photo, on reconnaît un masque au grand visage, d'un vif éclat, au menton pointu et rectangulaire, à la bouche ouverte en forme de faucille, au gros nez et aux yeux bridés avec des paupières supérieures fortes, des sourcils, des oreilles tripartites, et au front bombé avec un tatouage de trois traits verticaux sur la partie supérieure. Les cheveux forment un bourrelet roulé en travers de la tête avec de petites tresses érigé au-dessus des oreilles. Sur la coiffure, il y a une planchette sur laquelle se trouve une figurine d'un jeune homme en train de marcher qui tient, probablement, un animal domestique au bout d'une laisse.

Les visages de ces deux masques se ressemblent étonnamment même si les tatouages sur les joues, sur la racine du nez et sur le front, ainsi que l'agencement des coiffures sont exécutés de manières différentes. Les deux ont – pour l'esthétique Gouro – des formes de menton grossières, massives, de grosses joues tendres et des arcades sourcilières basses. Les oreilles sont particulièrement remarquables avec helix, anti-helix et le tragus.

Les quatre masques ci-après (n° 3 à 6) ont tous été photographiés en 1968 par H.

Himmelheber et ses accompagnateurs lors de tournages pour l'Institut du Film Scientifique de Göttingen. Ce sont des masques destinés à la danse *zaouli* de la troupe de Nuanoufla des Gouro occidentaux. Ici, l'origine des masques a été expliquée ainsi: « Tous les masques *zaouli* de Nuanoufla furent sculptés par un citoyen de ce village du nom de Joseph Boti. » (Himmelheber, 1972: 65) Sans aucun doute s'agit-il de Sahoo bi Boti, Joseph, qui – comme il l'a expliqué lui-même plusieurs fois en 1975, mais aussi en 1984 – a vécu pendant un peu plus d'un an dans ce village avant tout pour fabriquer cet ensemble de masques en toute quiétude. Cela devait être en 1967, car le masque no 3 est daté de cette année sur la planche supportant la sculpture sommitale.



3 Masque zaouli avec groupe de visiteurs (au village Nuanoufla)

Le visage est verdâtre, les cheveux noirs avec une coiffure à chenilles tressées en travers au-dessus du front. Sur une planche sculptée se trouve un groupe de figurines de « deux femmes dont l'une porte une corbeille de riz et l'autre un rouleau de tissu. À côté d'elles marche un petit homme guidant un mouton » (Himmelheber, 1972: 68; voir aussi fig. 30). La plaque de ce masque à thème est marquée de l'année « 1967 ».

Ce motif complexe de ce trio avec animal est sculpté de façon un peu raide, peint avec beaucoup de détails et remonte d'après les dires des danseurs, à l'événement suivant: « Un homme du nom de Tidu Gabriel originaire de Nuanoufla avait épousé une fille d'un autre village. Il déclara un jour: « Il y a longtemps que je n'ai plus vu ma fille. Je veux lui rendre visite et lui apporter des habits neufs. » Il prit des étoffes, mais aussi une corbeille pleine de riz et, en plus, un mouton, et se mit ainsi en route avec ses épouses. » (Himmelheber, 1972: 68)

Nous avons trouvé ce sujet nulle part ailleurs (à moins que le masque ser n° 2 ne montre une version plus simple), si bien qu'il est vraisemblable que Boti ait spécialement conçu ledit thème. Quand il a vu la photo, il a immédiatement reconnu le masque (1975), il a nommé le sujet de même manière que le groupe auquel le masque appartient et l'a reconnu comme son œuvre. Il est intéressant de noter que, malgré l'histoire de Tidu Gabriel, c'est une femme qui est à la tête du groupe, qui est, en plus, représenté de façon plus grande que les autres figurines. L'homme, lui, est relégué au deuxième rang.

Fig. 14: Masque zaouli avec groupe de visiteurs, portant la date de 1967, créé par Boti à Nuanoufla.

4 Masque zaouli avec tisserand (au village Nuanoufla)

Boti est particulièrement fier de ce masque à Nuanoufla. Non seulement en 1975, mais aussi en 1984, il raconte, en contemplant la photo (Himmelheber 1972: fig. 33), qu'il a inventé ce sujet et qu'il est le seul à savoir comment le sculpter. En 1975, il dit avoir besoin de « 20 jours » pour l'exécuter.

Sur le visage du masque peint en vert, doté d'une coiffure chenillée et de cornes avec des rectangles multicolores se dressant vers l'avant, se trouve une plateforme sur laquelle est sculptée un tisserand assis à son métier à tisser. Tous les détails du métier à tisser comme le harnais avec la poulie et deux pédales, le peigne, ensouple poitrine et la chaîne avec le poids en pierre au sol sont finement sculptés. Le tisserand, pieds nus, en culotte et en chemise mouchetée à manches courtes, porte un bonnet traditionnel rouge, le symbole des doyens Gouro.

Curieusement, le masque a trois traits horizontaux tatoués sur les joues et, juste devant ceux-ci, un trait court, épais. Sur les tempes, il y a seulement deux traits horizontaux, entre l'œil et l'oreille.

On trouvera un semblable métier à tisser Gouro reproduit dans Fischer-Homberger (1985: fig. 182-184). Un tisserand travaille toujours dans le village à proximité de la case où il habite. Tous les gens – hommes, femmes et enfants – sont autorisés à le regarder travailler. Le chef du village de Tibeita (voir fig. 7) porte un bonnet comparable à celui de la statuette sculptée.

Fig. 15: Masque zaouli avec tisserand, créé par Boti à Nuanoufla.





**5 Masque zaouli avec « Mamy Water »
(au village Nuanoufla)**

Le troisième des masques sortis sur scène en 1968 à Nuanoufla présente « Mamy Water » comme sujet, la déesse aquatique (voir aussi fig. 31 et 32 dans Himmelheber 1972; Fischer-Homberger, 1984; fig. 169 et 170). Le masque a une coiffure chenillée noire et est couronné d'un motif de la grande déesse aquatique, composé en deux parties, avec à la base un boa qui monte le long de la sculpture. Son corps passe sur les épaules de la femme tandis que sa tête se dresse debout sur le côté en l'air. Près du personnage principal est assis un petit homme avec d'autres serpents.

Ce sujet bien différemment maîtrisé par tous les sculpteurs Gouro est traité en détail dans le troisième chapitre.

6 Masque zaouli avec serpent et oiseau (au village Nuanoufla)

Le visage du masque est bleu. Tout autour, s'entortille un serpent blanc en ronde-bosse; un oisillon est posé dessus. Le thème nous a d'abord été ainsi commenté (Himmelheber, 1972: 69): « On offrit une fois un morceau de viande à l'oiseau et au serpent. L'oiseau s'en saisit et s'envola. Le serpent ne put le suivre. Mais bientôt, l'oiseau eut soif. Il se posa près d'un marécage, mais le serpent s'y trouvait dissimulé. L'oiseau se posa sur lui et le serpent le tua. » Plus tard, Boti a sculpté ce sujet (voir les n° 11, 20 et 25) dans d'autres versions (avec d'autres histoires).

À Nuanoufla en 1968, il est censé y avoir eu encore quatre autres masques que nous ne connaissons pas, malheureusement.



Fig. 16 et 17: Ces scènes étonnantes d'un film montrent le danseur principal ôter le masque seul pendant une apparition et comment un autre, le tenant devant lui, danse avec elle. Il existe une diapo du masque no 6, malheureusement introuvable en 1993.

Fig. 18: Masque zaouli de Boti avec « Mamy Water » lors de funérailles à Tibeita, 1975.



**7 Masque zaouli avec « Mamy Water »
(au village Tibeita)**

Nous avons photographié ce masque en 1975. Le visage du masque est rose, la coiffure à boudins placés en travers présente, bizarrement, des taches rondes et blanches. Comparé au masque « Mamy Water » à Nuanoufla précédemment cité, la sculpture avec les serpents est ici devenue plus fine: une tête de serpent darde sa langue vers une figurine debout, un autre serpent s'entortille autour du bras allongé de la charmeuse de serpent. Le petit homme à côté regarde vers l'arrière.



19

8 Masque *gu* (au village Tibeita)

Boti a probablement sculpté le masque *gu* de son village natal d'après un ancien modèle (voir Fischer-Homberger, 1984: fig. 149–151). Le visage noir du masque présente une naissance des cheveux en forme de M avec une échancrure au milieu. Un peigne de six dents couronne le masque.

Ce genre de masque *gu* nous paraît typique pour la région située autour de Tibeita et

Bouafia où la plupart des masques montrent par ailleurs sept dents (et non six) sur le front (voir, par exemple, le masque *gu* de Bouafia avec un peigne de sept dents dans Fischer-Homberger, 1985: fig. 143). Il n'y a pas toujours de liens entre leurs nombres et le sexe.



20

9 Masque *zamble* (au village Tibeita)

Ce masque, ainsi que le précédent, fut photographié en 1975 dans le village de Tibeita pendant une apparition. Ce *zamble* a une gueule arrondie; il s'agit probablement d'un vieux masque (ou bien sa réplique) tandis que le masque *gu* qui y est associé est sans aucun doute une œuvre de Boti. On trouve des illustrations de ce *zamble* dans Fischer-Homberger, 1985 (fig. 129 et 130).

Fig. 19: Masque *gu* de Tibeita lors d'une apparition, 1975.

Fig. 20: Masques *zamble* et *gu* de Tibeita: le premier, probablement une réplique de Boti; le second, une œuvre « traditionnelle » de Boti.



21



22

10 Masque *zaouli* avec scène de chasse (au village Tibeita)

Nous avons photographié ce masque – ainsi que les six masques suivants – en 1975 au domicile de Boti à Tibeita. Boti disait que cet ensemble avait été en partie commandé chez lui, mais que le client n'était pas encore venu le chercher. Il semble les avoir sculptés pour la réserve ou pour la vente libre.

Au-dessus du visage rose du masque avec une coiffure à boudins, se trouve une plaque avec un groupe de figurines: un chasseur à genoux vise une antilope. À côté de lui, un boa se dresse pour dévorer

la même antilope. – Boti nous dit à propos de cette pièce (1975): « Qui donc abattra l'antilope? Le chasseur ou le boa? » Toutefois, on peut aussi s'imaginer que le thème a initialement eu pour base, que le chasseur s'approchant sans bruit de l'antilope a lui-même été attaqué par le boa, ce qui voudrait dire: « Le chasseur croit chasser, mais il est chassé lui-même. »

11 Masque *zaouli* avec oiseau et serpent (au village Tibeita)

Un boa vert entoure le visage bleu du masque avec une coiffure à boudins serrés

dans laquelle sont incrustées trois boucles d'oreille jaunes; le serpent dresse sa tête sur le côté et darde sa langue. Sur le bout de sa queue, il y a un minuscule oiseau marron aux serres jaunes. Boti expliqua (1975) ainsi le thème: « Les deux animaux, l'aigle et le python, avaient ensemble capturé un animal. L'aigle devait le partager, mais il le mangea tout seul. Par la suite, tous deux eurent soif. Lorsque l'aigle parvint à l'étang, le serpent s'y trouvait déjà. Il empoigna l'aigle et le tint fort: « Tu ne m'as pas donné de viande; alors, je ne te laisse pas boire. » Alors l'aigle promit trois boucles d'oreille au serpent. Et celles-ci



23

se trouvent dans les cheveux au-dessus du front du masque. » (Voir le même sujet sur le masque de Nuanoufla, n° 6, et les versions ultérieures de 1983 du n° 21 ou celle des années 90, n° 24).

12 Masque *zaouli* avec la représentation du masque *zamble* (au village Tibeita)

Au-dessus du visage brun du masque, se tient, debout sur une plaque avec l'inscription « zamble », une figurine masquée du même nom. Ses jambes écartées vers l'extérieur sont peintes en jaune, la jupe courte en vert, les bras, en jaune aussi, sont entou-

rés de froufrous en fibres. Le tissu autour des épaules a une bordure tissée avec des motifs rectangulaires traditionnels. Derrière le *zamble* se trouve un jeune homme marron en casquette de sport, chemisette polo et shorts, tenant à bout de bras, par derrière, le tissu sur les épaules du masque.

13 Masque *zaouli* avec petit oiseau (au village Tibeita)

Au-dessus du visage jaune du masque, est posé – sans plaque – un petit coq blanc aux pattes jaunes, avec crête et barbillon rouge. Il tient un crapaud vert dans le bec. Boti



24

Fig. 21: Masque *zaouli* avec scène de chasse.

Fig. 22: Masque *zaouli* avec oiseau et serpent.

Fig. 23 et 24: Masque *zaouli* avec figurine de masque *zamble*.



25

déclare à ce propos (1974): « Le crapaud et le coq se disputèrent un jour au sujet de qui est le plus fort et pourrait dévorer l'autre. Comme le coq était plus endurant, il a gagné en coinçant le crapaud dans son bec. Cependant, le crapaud s'est écrié: «Tu peux m'épuiser, mais, de toute façon tu ne peux pas m'avalier.» »

Fig. 25: Masque zaouli avec petit oiseau.

Fig. 26: Masque zaouli avec double paire de cornes.

Fig. 27: Masque zaouli avec footballeurs (tous de Boti à Tibeita, 1975)

Fig. 28: « Acrobates serpent », photographie célèbre de M. Huet (1954) aussi souvent utilisée dans les brochures sur la Côte d'Ivoire.

Fig. 29: Masque zaouli avec des « acrobates serpent », vue (correcte) de profil, sculpté par Boti en 1975 à Tibeita.



26

14 Masque zaouli avec double paires de cornes (au village Tibeita)

Ce masque rougeâtre possède deux paires de cornes. Les cornes internes sont légèrement courbées, se dressent en ovale vers l'arrière. Les cornes externes sont courbées vers l'avant et pointent vers le front. Boti dit à ce propos en 1975: « Ce masque représente le croissant de lune illuminé par deux lanternes qui ressemblent à des cornes. » D'après une autre déclaration de Boti, il s'agit « d'une antilope qui peut s'accrocher à une branche (pour dormir), grâce à ses cornes. » De plus, en 1982, Boti dit qu'il a réuni sur ce masque les cornes de deux différentes espèces d'antilope. Aussi explique-t-il que le visage de ce masque montre des traits et tatouages masculins.

Boti a qualifié ce type de masque (1982) de « vrai zaouli », lequel entre en premier sur scène comme chef d'un groupe de danseurs. Il est suivi du masque bleu (n° 11).



27

15 Masque zaouli avec footballeurs (au village Tibeita)

Les cheveux noirs du masque brun sont entourés d'une raie rouge. Au-dessus du front, se trouvent, orientée vers l'avant, une paire de cornes peintes à la zambé, avec des formes triangulaires. Sur la coiffure en boudins, est posée une plate-forme avec l'inscription « Laurent Pokou »; sur la plate-forme, il y a un but de football en bois ronds. Un gardien de but au teint noir s'y tient, prêt à repousser le ballon. Le petit athlète porte des chaussures de sport, des chaussettes blanches recouvrant les mollets, un short gris et un maillot rouge. En face de lui, il y a un footballeur plus grand qui lève le pied droit pour envoyer un ballon noir blanc dans le but. Il est habillé en jaune et noir. Il s'agit du susmentionné Laurent Pokou, « buteur », avant-centre de l'ASEC, « tout le monde le connaît ».



28

16 Masque zaouli avec acrobates Dan

Ce masque fut spécialement sculpté (1975) pour nous (voir chapitre quatre). Au-dessus du visage rose avec le grand boudin de cheveux noirs se trouve une plateforme sculptée avec un groupe de trois figurines. Les « acrobates-serpents Dan » montrent ici une fillette faire le pont sur les bras d'un acrobate tandis qu'un petit homme se tient prêt à l'attraper.

Boti explique (1984) qu'il a, à l'époque, sculpté ce sujet pour la première fois, qu'il a lui-même vu ces acrobates et qu'il lui est venu l'idée de sculpter le thème parce que les acrobates avaient fait sensation au village (voir Fischer-Homberger, 1985: 50, 224). On peut voir le masque d'une autre vue (de face) à la figure 53.





30

17 Masque *zaouli* jaune à quatre cornes

Le visage simple, peint en jaune, avec une bouche en rouge éclatant, un philtrum entaillé sur la lèvre supérieure, des fentes pour les yeux encadré d'un trait noir ainsi que des points noirs tatoués sur les joues et sur le front. La naissance des cheveux est en dents de scie et deux paires de cornes sortent au-dessus du front. La paire dressée est tordue, légèrement orientée de façon ovale comme des cornes d'antilope; les deux autres dardent vers le front et ont, comme un masque *zambile*, de larges entailles bleues, blanches et rouges.

34

Ce masque n'est pas utilisé et ne possède aucun trou pour y fixer une tige ou pour y ajouter un déguisement. Il nous fut spécialement sculpté (1975) par Boti.

18 Masque *zaouli* avec léopard et antilope (au village Tibeita)

Ce masque fut photographié en 1982 par Lorenz Homberger dans le bois sacré de Tibeita et plus tard encore lors de son apparition dans le même village. Il montre un visage orangé avec une coiffure formant trois bourrelets, de petites tresses latérales au-dessus des oreilles et dont la racine est



31

ourlée de bleu. Des tatouages composés de trois traits se trouvent sur le front, sur les tempes et les joues. Sur la plate-forme bleue au-dessus du bourrelet central, est sculpté un groupe d'animaux: un léopard clair, tacheté de noir, a enfoncé ses griffes dans la nuque d'une petite antilope et ses crocs sont enfoncés dans ses flancs; l'antilope a tourné sa tête vers lui.

Il y avait, à cette époque, une seconde version inachevée qui est certes dégagée du bloc de bois, mais dont les détails ne sont pas encore mis au point (ainsi, par exemple, la bouche et les yeux manquent



32

sur le visage du masque). Boti l'a peinte d'un ton foncé ou carbonisé – nous en ignorons la raison.

19 Masque *zaouli* avec porteurs de cercueil (au village Tibeita)

Ce masque noir fut montré à Lorenz Homberger en 1982 par Boti dans le bois sacré de Tibeita. Il paraissait alors récemment achevé et n'ayant jamais fait d'apparition, car elle n'avait pas d'étoffe pour les épaules accrochée au masque – contrairement à d'autres masques. La forme correspond au masque avec les footballeurs (n° 15).

Un trait rouge délimite au front le visage de la coiffure. Deux cornes du genre *zambile* pointent vers le front. Au-dessus d'elles, est posée une plate-forme jaune avec une inscription grossière. Sur celle-ci, se trouvent deux petits bonshommes transportant un cadavre enveloppé dans un drap bleu et blanc. La première figurine est de teint noir, la seconde est marron. Toutes deux sont en short et ont des maillots blancs de différentes coupes.

Fig. 28: « Acrobates serpent », photographie célèbre de M. Huet (1954) aussi souvent utilisée dans les brochures sur la Côte d'Ivoire.

Fig. 29: Masque *zaouli* avec des « acrobates serpent », vue (incorrecte) de profil, sculpté par Boti en 1975 à Tibeita.

Fig. 30: Masque *zaouli* jaune, collection privée.

Fig. 31: Masque *zaouli* avec léopard fondant sur sa proie.

Fig. 32: Boti montre en 1983 trois masques nouvellement sculptés (voir n° 11, 14 et 19) qui étaient en partie déjà photographiés chez Boti en 1975.

35



33

En 1984, nous (É.F. et L.H.) avons vu les 6 masques ci-après chez Boti, ou plus exactement nous les avons vus dans le bois sacré de Tibeita.

20 Masque *zaouli* avec le petit oiseau *badju* (au village Tibeita)

Le visage du masque est peint en noir; seules les lèvres, les oreilles et la racine des cheveux sont clairement accentuées avec différentes couleurs. Le contour du front est anguleux, formant un rectangle, la coiffure un peu voûtée, avec des entailles horizontales et verticales. Un petit oiseau

blanc aux pattes longues se trouve au milieu de la chevelure, un fruit dans son gros bec crochu.

21 Masque *zaouli* avec oiseau et serpent (au village Tibeita)

Ce masque est plus grossier et plus simple. La naissance des cheveux est disposée en forme d'arc, tandis que la coiffure est composée de deux bourrelets. Le petit oiseau veille sur un genre de fleur (un bijou), tandis que le serpent est enroulé autour du visage du masque, les yeux braqués sur le spectateur.

Boti appelle ce masque *zaloklu* (1984). À propos de ce type de masque, Boti déclara (1982) à Lorenz Homberger: « J'ai achevé ce masque *zaouli* bleu il y a 11 ans. C'est pourquoi les termites l'ont déjà rongé un peu. » Et quant au motif, il dit à la même occasion: « La buse, *zaivo gro*, rencontra un jour le boa pour décider quel est l'animal le plus fort. Ils se rencontrèrent sur la rive du fleuve; voilà pourquoi le visage de ce masque est bleu. Les trois anneaux jaunes (voir n° 11, 22 ou 32) sont des esprits bienveillants qui procurent de la force à l'oiseau. Puisque l'oiseau peut combattre (au sol) et aussi voler,



34

il est plus fort que le boa. Mais celui-ci fut capable de lui dérober ses trois anneaux, et l'oiseau perdit sa force. Depuis lors, on voit la buse survoler la savane quand on y met le feu en vue du défrichage, car elle espère toujours trouver les anneaux jaunes (en or) dans la cendre. »

22 Masque *flali* avec petit oiseau et petite corne d'antilope (au village Tibeita)

Un petit oiseau plongeant son bec dans une petite corne noire d'antilope trône sur le visage jaune du masque avec des bourrelets

coniques relevés au-dessus de la naissance des cheveux angulaire. Il fut utilisé à Tibeita par un danseur de masque *flali*.

C'est souvent dans les cornes de Duiker comme celle sur le front du masque que sont conservés les remèdes magiques; c'est pourquoi on fait probablement comprendre que cet oiseau s'assimile des facultés extraordinaires.



35

Fig. 33: Masque *zaouli* au petit oiseau *badju* et masque *zaouli* au petit oiseau et serpent.

Fig. 34: Masque *flali* au petit oiseau.

Fig. 35 et 36: Masque *zaouli* (dans le bois sacré de Tibeita) et lors d'une apparition d'une fête de mérite, 1984.



36

23 Masque *zaouli* avec petit oiseau (au village Tibeita)

Le visage du masque et les cheveux sont du même ton noir; seules les lèvres, les dents, les oreilles et la ligne de naissance des cheveux sont de couleurs vives. La naissance des cheveux est angulaire, légèrement incurvée, la chevelure formée de trois bourrelets dont ceux sur les côtés se terminent en petites tresses courtes au-dessus des oreilles. Le petit oiseau sur le masque est simple, mais bariolé. Boti qualifia ce masque (entré en scène le 15 janvier 1984 à Tibeita) de *bolobobi blayi*. Il dit qu'il ne s'agit pas d'un masque *zaouli* parce que le visage est noir. À son avis, c'est son visage de masque le mieux réussi de tous ceux qu'il ait fait. Il explique: «(Considère) d'abord la couleur. C'est celle des Noirs. Les sourcils sont comme chez l'homme. La bouche ressemble le plus à celle d'un homme qui rit.»



37

24 Masque *zaouli* bleu avec serpent et oiseau

Une carte postale de la République de Côte d'Ivoire (n° 94, «Masque zaouli de Tibeita», photo Maurice Ascani, Édicart - Abidjan) de 1982 reprend le thème connu. Les anneaux sur le front du masque ont disparu, mais le serpent se vrille légèrement de façon élégante et regarde - comme le petit oiseau - le spectateur. Dans les ornements, les taches sont devenues uniformes et le petit oiseau a relevé sa queue.

25 Masque *gyela* (au village Tibeita)

Cette forme de masque qualifiée de *gyela* par Boti lui-même présente un visage clair avec des cornes de *zambie* au-dessus d'une naissance des cheveux qui est recourbé plusieurs fois et des formes géométriques sur les côtés de la chevelure. Le visage est entouré d'une planche ornée de dessins triangulaires.



38

Le masque *gyela* est considéré comme «enfant» de *zambie* et *gu* et vraisemblablement un «croisement» effectif des deux types de masques apparu sans doute au milieu du XX^e siècle seulement (voir Himmelheber, 1976: 153). De tels masques *gyela* sont connus de différents sculpteurs Gouro. Curieusement, ce masque a une cape en fibre autour de la planche qui encadre le visage, ce qui n'est pas propre aux deux parents. Un masque *gyela* plus conventionnel que celui de Boti a été photographié en 1983 par Lorenz Homberger à Tibeita lors d'une apparition (Fischer-Homberger, 1985: fig. 125).

26 Masque *zaouli* avec quatre cornes (au village Tibeita)

Au-dessus du visage marron du masque à la naissance de cheveux élaborée de façon relativement simple sont placées deux paires de cornes. La paire externe, décorée de dessins triangulaires multicolores, pointe vers le front du masque; la seconde s'élève vers le haut, légèrement courbée vers l'intérieur. Entre ces cornes se dresse, au sommet de la tête, une cinquième petite corne de Duiker, comme celles utilisées pour conserver des remèdes magiques. Elle «renferme» un cauri blanc esquissé en blanc (cf. n° 14).

27 Masque *zambie*

Ce masque est sculpté suivant un modèle iconographique prédéterminé: les cornes pointues pointent vers l'extérieur et sont entourées de bandes noires et de différentes couleurs; la naissance des cheveux est anguleuse avec une échancrure au milieu et des angles étirés vers l'arrière. Trois fois trois cicatrices sont incisées sur le front. Les yeux ovales avec de simples fentes sont encadrés de formes rondes et la bande en zigzag sur la gorge rectangulaire présente une forme conventionnelle quelque peu enthuyeuse (cf. Fischer-Homberger, 1985: n° 45-47).

De la main de Boti, outre le masque *zambie* documenté en 1975 (voir n° 9), nous connaissons encore un autre masque de ce type, fabriqué des années plus tard. Il fut sculpté en 1983 pour Lorenz Homberger.



39

Fig. 37: Masque *zaouli* de Boti sur une carte postale (1992).

Fig. 38: Masque *gyela* de Boti à Tibeita, 1984.

Fig. 39: Masques *zambie* et *zaouli*, photographés en 1984 dans la forêt sacrée de Tibeita.



Fig. 40 (voir n° 28-30)

Nous avons aussi acquis de Boti des petites cuillères appelées *gane* et trois étriers de poulie de métier à tisser *kono*; ces dernières ont probablement été achevées sous la pression du temps et sont de qualité moindre. Ces objets ont tous été sculptés entre les 5 et 11 février 1975 par Boti à Tibéta et témoignent de l'ampleur de la grande diversité de son imagination créatrice. Les petites cuillères de Boti n'ont peut-être plus toute la qualité des anciennes cuillères de cette région (voir Fischer-Homberger, 1985: 282 sqq.), dont les louches s'amincissent d'habitude très finement vers le bord et forment avec le manche et l'ornement un ensemble harmonieux tout en tenant bien

en main. Néanmoins, Boti a su produire des cuillères à cinq formes de manches différentes et treize motifs différents à l'extrémité du manche. Les renseignements suivants sur les petites cuillères proviennent de Boti qui, encore dix ans plus tard, aimait raconter qu'il avait réussi de sculpter 18 différentes cuillères pour des visiteurs allemands, il y a des années de cela.

En 1985, Boti montra à Lorenz Homberger la fabrication d'une telle petite cuillère (voir Homberger, 1990: 42). À l'époque, Boti avait eu besoin de trois heures pour la fabrication d'une petite cuillère. Il utilisa une herminette et un canif et travailla à l'air libre devant sa maison.



Fig. 41 (voir n° 31)

28 Cuillère à tête de femme

Le manche est formé de deux tiges en torsade qui se terminent en une tête. Celle-ci révèle une haute coiffure chenillée et un front dominant au-dessus des yeux bridés légèrement galbé, un nez formé d'une petite bande en saillie et une bouche fine juste au-dessus du menton, et est placée avec le visage du côté de l'ouverture de la louche.

On peut imaginer les tiges en torsade sont censés représenter deux lianes – un motif utilisé non seulement dans l'art Baoulé (voir les manches des petits marteaux dit *laule*) mais aussi par exemple chez les Kuba du Zaïre (aujourd'hui: République Démocratique du Congo) pour les manches



Fig. 42 (voir n° 32-33)

des cuillères, et qui peut être dérivé, dans les deux cas, de l'assemblage des lourds marteaux de forge dans des manches de liane (voir Himmelheber, 1960: 374).

Boti dit (1975) qu'une telle cuillère à tête de femme était normalement sculptée (autrefois) pour une « personnalité importante ». Il a donné une coiffure ancienne à la coiffure « afin que celle-ci ne soit pas oubliée ».

29 Cuillère à tête de coq

Sur le manche quelque peu incurvé, dont le bout se termine en léger élargissement, se trouve une tête de coq avec une crête portant des pointes et un bec pointu. La louche est conique. Boti dit (1975) qu'une telle cuillère à louche en forme de cône sert à servir de la sauce et non à manger.

30 Cuillère à tête d'antilope *ga*.

Le manche est droit, le visage symétrique de l'animal avec des cornes en forme de lyre est placé vue de face.

31 Cuillère à tête de buffle.

Le manche est droit, de grosses cornes en forme de croissant caractérisent la large tête de l'animal. Nous connaissons de semblables têtes de buffle avant tout des ensemble de masques *dye* de la région occidentale des Gouro.

(Voir aussi des têtes d'animal de type semblable sur des étriers de poulie de métier à tisser, par exemple Fischer-Homberger, 1984: n° 229).

32 Cuillère à tête de chèvre.

Un ruban formé de deux rainures entoure en vrille le manche. La petite tête de l'animal est déliée avec de grandes oreilles et de petites cornes.

33 Cuillère à tête de chauve-souris.

Une cannelure horizontale orne le manche droit. La petite tête est relativement réaliste avec de gros yeux, de longues oreilles au-dessus d'un nez arrondi et une petite bouche en forme de croissant.

(L'information, selon laquelle il s'agit ici d'une chauve-souris, provient de Boti. Il est vraisemblable que beaucoup de têtes d'animaux ne soient pas, comme indiqués, des têtes de hyène, mais plutôt de chauve-souris, voir par exemple des formes plus stylisées dans Fischer-Homberger, 1985: n° 241-244).



Fig. 43 (voir n° 34)

34 Cuillère avec éléphant.

Sur cette cuillère originale, les pattes avant et la trompe forment la première partie du manche et les pattes de derrière la seconde. C'est pourquoi l'éléphant est sculpté de profil sur la cuillère. La louche même est plutôt plate et en forme de disque.



Fig. 44 (voir n° 35-36)

35 Cuillère avec l'oiseau *valu samla*

Le manche est légèrement incurvé et se termine par une tête d'oiseau fortement stylisée, et par un long bec tombant ainsi que de gros yeux ronds.

36 Cuillère à tête d'oiseau *kobe* sur manche torsadé

Le manche se compose de deux tiges en torsade qui forment au milieu une ouverture en forme de losangé. Elles se terminent dans le cou d'une petite tête d'oiseau avec un bec court tombant. Boti fit remarquer (1975) à propos de cette petite cuillère :

« L'on donne cette cuillère à son « beau-fils » quand il vient en visite. » Nous n'avons pas pu trouver la raison de cette coutume.

37 Cuillère avec papillon

Une double cannelure ornemente le manche droit. Il se termine dans l'abdomen d'un papillon aux ailes ouvertes. — Que le papillon apparaisse comme motif (et soit aussi interprété ainsi) est insolite : on trouve très rarement des représentations de ces jolis insectes dans le répertoire des sculpteurs des peuples Mande d'Afrique Occidentale.



Fig. 45 (voir n° 37-38)

38 Cuillère avec ornement géométrique

La manche au-dessus de la louche ovale pointue se termine dans un disque troué placé entre deux triangles avec une pointe vers le trou respectivement, le tout dans un cadre rectangulaire. Le manche plat orné de rainures et de triangles est percé d'un losange au centre.

(Cette cuillère rappelle les cuillères en métal des peuples Akan utilisées au cours du maniement de la poussière d'or.)



Fig. 46 (voir n° 39-40)

39 Cuillère à manche en forme de boucle

Le manche se dédouble un peu au-dessus de la louche formant une boucle ovale pointue.

40 Cuillère avec visage plat

Le manche droit présente une cannelure, l'emblème au-dessus est simple : un visage très plat, le bord découpé en dents de scie, des yeux, le nez et la bouche légèrement incisés, et, sur chaque joue, trois triangles formant un triangle plus grand.



Fig. 47



Fig. 48

Fig. 49

Voici encore cinq cuillères aux manches différemment modelés mais dont les bouts ne sont pas particulièrement ornementés. Boti dit qu'on a autrefois utilisé de semblables bouts de manche sur les pilons de petits mortiers qui ont servi à réduire en poudre les gousses de poivre. On a utilisé la plus grande de ces cuillères pour servir la sauce et les autres pour manger.

Fig. 40-49 : Petites cuillères de Boti, sculptées en 1975 à Tibeita.



50

51

52

Étriers de poulie de métier à tisser avec tête ornementale

Boti nous a également sculpté en 1975 trois étriers de poulie de métier à tisser de qualité moindre. Il disait que celles-ci étaient des kono, des étriers de poulie de métier à tisser « à la manière de la région ». Il nous semble que Boti a rarement été demandé par des tisserands de la région de leur fabriquer de pareils ustensiles. Boti est surtout connu et sollicité comme « sculpteur de masques ». Les petites têtes en ronde-bosse correspondent bien sûr en grande partie à celles des sculptures sommitales sur les masques de divertissement et leur fabrication ne devrait lui donner aucune peine.

Fig. 50-52: Étriers de poulie de métier à tisser, sculptés en 1975 par Boti à Tibeita.

41 Étrier à petite tête

La petite tête ovale, avec un cou cylindrique, est sculptée sur le bord supérieur d'une fourche ornée de triangles.

L'intérieur de l'arc de celle-ci est particulièrement beau. Le visage a une bouche fine, des sourcils au-dessus des yeux bridés légèrement renflés, un nez mince et anguleux, une ligne de naissance de cheveux découpée en forme de M avec une coiffure formant comme un genre de chapeau aux formes douces et de petites oreilles décollées en demi-cercle. Les joues et le menton sont fermes, mais donnent une impression naturelle.

42 Étrier à petite tête sobre

Trois cicatrices se trouvent sur le front bombé; les yeux sont entaillés, le nez est très court, et la bouche, grande, sans lèvre, est ouverte. Une collerette est sculptée latéralement autour du visage, recouverte

de rainures horizontales, ce qui laisse supposer que la tête représente un visage de masque.

43 Étrier à petite tête

Au-dessus de la fourche en forme de fer à cheval ornée d'entailles et de triangles et probablement fabriquée suivant des modèles de l'art de la région Baoulé, se trouve une petite tête sur un cou vigoureux avec une coiffure plate, une naissance de cheveux angulaire et un front bombé; les yeux sont en forme de haricots, mais plats, le nez et la bouche sont très petits.

Tous ces étriers de poulie de métier à tisser ont été sculptés (1975) en très peu de temps par Boti. Elles peuvent être considérées ici comme des indications par rapport à l'étendue de son répertoire et ne sont certes pas des « chefs-d'œuvres importants du maître ».

3 Le style personnel du sculpteur Boti

Presque tous les visages des masques du sculpteur Sahoo bi Boti se distinguent par leur réalisme, des coiffures variées, mais peu détaillée, et par la planche sculptée sur beaucoup de ses masques sur lesquelles se trouvent la plupart du temps des sujets très complexes – le tout sculpté dans un seul bloc de bois. Une caractéristique du style de Boti se trouve dans la forme du visage du masque: un contour fin et long, avec un menton massif anguleux, à partir duquel des joues se bombent latéralement. La bouche ouverte, toujours en forme de croissant, présente des coins de bouche tirés vers le haut, des lèvres minces à angles vifs et un philtrum formé d'une rainure. Seules les dents de la mâchoire supérieure sont représentées. Le nez se distingue par un bord inférieur plat (sans septum nasal) et par une pointe de nez distincte et de fortes ailes de nez. L'arête du nez est toujours longue et vive, souvent légèrement arquée. Les yeux sont formés de fentes minces, longues et bombées, au-dessus desquels les paupières supérieures sont souvent rabattues et évoquent des globes oculaires. Les sourcils sont formés au bord du front par des fins bourrelets. Le front est bombé, est la naissance des cheveux repoussée vers l'arrière. Boti représente différents types de coiffure. Un bourrelet de cheveux, le plus souvent en forme de chenille, longe la tête en travers jusque tout juste au-dessus des oreilles. Les oreilles accolées à la hauteur des yeux sont modelées de façon uniforme: dans tous les cas, Boti a formé le pavillon de l'oreille de trois formes triangulaires semi-ovales encastré l'une dans l'autre; celle située à l'intérieur est surélevée et si l'oreille est d'un teint clair, elle est de la couleur (sombre) du visage (voir n° 20, fig. 33). Le lobe de l'oreille est le plus souvent percé et des bijoux fantaisie y sont insérés.

Les tatouages que Boti sculpte et peint sur le front, les tempes et les joues de ses

masques varient. Généralement, il utilise des petits bourrelets courts, noirs, verticaux, presque toujours par trois. Souvent, il incise aussi des entailles seules sur les joues – près de la racine du nez.

Les petites figurines des sculptures sommitales en ronde-bosse se trouvent au-dessus des masques suivent d'autres critères et normes de style. Nous y trouvons là une tendance beaucoup plus prononcée pour le réalisme.

Les figurines sont le plus souvent représentées avec des proportions naturelles et faisant des mouvements énergiques. On trouve des poses debout, marchant et à genoux, mais aussi lançant, poussant, portant, guidant, etc. Ces activités sont rendues de manière vive; seuls les visages des personnages semblent figés. Les yeux avec de grosses pupilles oblongues et noires dans un ovale pointu blanc sont uniformément durs. Les traits des visages au menton pointu, légèrement fuyant, le nez court et anguleux ainsi que le front bombé, semblent empruntés au répertoire des têtes d'étrier de poulie de métier à tisser et paraissent être greffées sur des figurines modernes. Il semble que pour ces figurines, il n'y ait pas eu de modèles locaux et que Boti a dû faire recours à ses propres observations: il façonne des mollets charnus, pieds décalés, montre distinctement genoux et chevilles, modèle des seins supportés par des soutiens-gorge et adore les habits avec des bordures réalistes, de petites poches et ceintures alors que les visages ont des traits fixes d'après des modèles précis.

L'exécution soignée de la peinture des masques par des couleurs vives, appliquée, en couches épaisses de peinture à l'huile, comme de l'émail, souligne la présentation précise. Mais, sous la peinture, la plupart des détails sont aussi sculptés en relief. Les couleurs sont peu mélangées et assemblées en surfaces nettement délimitées.

À l'étape actuelle des choses, nous ne pouvons pas encore témoigner de ma-

nière définitive du changement dans son style créateur durant la période considérée (1965 à 1984). Bien sûr, les deux masques les plus anciens (n° 1 et 2) sont encore un peu lourds, les visages encore massifs, grossiers même, mais aussi doux et relativement « réalistes ». Les masques sculptés après 1967 montrent des coiffures différentes les unes des autres, des sculptures

Fig. 53: Vue de face du masque zaouli avec « acrobates serpent » (n° 16, photo 29); devant une figurine debout, une petite fille fait le pont sur les mains de l'athlète principal; sculpté en 1975 par Boti à Tibeita (voir Méthode p. 52 sqq.).



53

Fig. 53: Vue de face du masque zaouli avec « acrobates serpent » (n° 16, photo 29); devant une figurine debout, une petite fille fait le pont sur les mains de l'athlète principal; sculpté en 1975 par Boti à Tibeita (voir Méthode p. 52 sqq.).

sommitales, des tatouages, etc., mais possèdent toutes les mêmes formes d'oreilles, de bouche, d'yeux et de nez. Aujourd'hui, il est vraisemblable que Boti façonne les visages des masques avec plus de précision et de manière plus sévère; que les coiffures, les naissances de cheveux soient faites de manière plus diverse (ce qui serait parallèle à une revitalisation des formes traditionnelles chez les femmes Gouro). En outre, ces dernières années, Boti a souvent sculpté des sujets moins complexes sur ses masques. En 1984, il n'y eut à voir à Tibeita que des masques avec des petits oiseaux – mais c'est tout à fait possible que les masques les plus raffinés et les plus spectaculaires aient déjà été vendus et que nous avons seulement vus ses stocks restant!

De la collection White à Seattle, McClusky (1987: 21) a publié une œuvre intéressante qui n'est pas tout à fait typique des travaux de Boti du milieu des années 70: un masque clair sur lequel le président Houphouët Boigny se tient debout, soutenu par un petit Chinois (Taiwanais), comme ceux qui travaillaient en qualité de coopérant au développement de la riziculture en Côte d'Ivoire. Nous avons, lors de notre visite chez Catherine White en 1976, attribué à Boti cette œuvre achetée peu de temps avant à New York par la collectionneuse. Cette œuvre possède quelques signes caractéristiques du style qui font penser à lui comme créateur: la bouche aux angles vifs en forme de croissant, le front sévère, le groupe de figurines pleines de vie avec un personnage principal au visage expressif. Mais la forme tassée du visage avec un nez court et une forme d'oreilles qui ne correspond pas à sa norme sont des éléments étranges. Deux explications sont possibles: 1) L'œuvre est seulement réalisée en partie par lui, c'est-à-dire qu'elle peut être attribuée à son atelier ou bien que 2) le masque montre le visage d'une Européenne blanche qui est perçue comme exotique, au-dessus duquel trône le président africain avec son coopérant



54

Fig. 54: Poster original d'une « Mamy Water », collectionné en 1963 par Hans Himmelheber, aujourd'hui au Musée d'Ethnographie de Genève.

Fig. 55: Masque seri simple avec « Mamy Water » assise, Musée d'Ethnographie de Genève (collectionné en 1963).

Fig. 56: Masque seri avec motif de « Mamy Water » (collectionné avant 1963), Musée d'Ethnographie de Genève.

Fig. 57: Masque seri de Befia du maître Zoro bi Semi de Gofia (?), Musée Rietberg Zurich (offert par Eberhard Fischer et Lorenz Homberger).

Fig. 58: Masque seri au motif de « Mamy Water », d'un « maître de Dionfia (?), 1968 à Zorofia ».

Fig. 59: Masque seri avec « Mamy Water », à Duafia en 1963.

chinois. Ceci expliquerait les proportions différentes du visage et éventuellement aussi la forme irrégulière des oreilles.

Le style particulier de Boti se voit bien plus distinctement quand on compare des masques du même sujet d'autres sculpteurs Gouro. Sciemment, nous choisissons ici un

motif complexe qui repose sur un même modèle: le thème de « Mamy Water ». Certes, il ne peut être admis que tous les sculpteurs aient vu le modèle original, certains ont peut-être repris le sujet d'un autre sculpteur; mais les sculpteurs les plus importants ont probablement tous connus le poster du sujet.

Encore quelques renseignements sur ce modèle iconographique: déjà en 1965, Himmelheber (1965: planche VII, 2) a publié le modèle de « Mamy Water » qui a inspiré les sculpteurs de Côte d'Ivoire. Plus tard, un exemplaire a été encore reproduit par Jill Salmons (1977: fig. 3), cette fois du Nigeria, mais avec une curieuse légende de l'image qui disait qu'il s'agit d'un « German print of a snake charmer, depicted waist deep in a stream and entwined with snakes. The print was published by Arnold Schleisinger of Hamburg as «Der Schlangenbändiger... ». En outre, elle dit qu'en 1944, K.C. Murray aurait déjà découvert ce poster dans le delta du Niger. – Il est important pour nous qu'on examine toute la chromatographie car on peut voir que cette « charmeuse de serpents » est représentée assise et que la gravure comporte une inscription en Urdu qui, dans la traduction de Ursula Rothen, de l'Université de Berne, signifie: (en marge à droite) « Printer: Modern Picture, Bombay-4 », (en bas à gauche) « S.V. Kāne Agent 38 Jivanji Mahārā, Chāl Kā.O.Lane, Bombay-4 ». Ceci prouve que ces chromatographies proviennent de l'Inde et que cet exemplaire a dû être imprimé autour de 1960 (année d'indépendance et de changement de nom de « Gold Coast » en « Ghana ») au plus tôt. Notons que ces gravures vendues aujourd'hui (par exemple en 1984 à Korhogo) sont des reproductions qui n'ont plus aucune inscription. Un exemplaire original de l'édition provenant de l'Inde dans les années 60 se trouve ensemble avec un masque « Mamy Water » au Musée d'Ethnographie de Genève (Collection Himmelheber). Il est

mentionné que les autochtones les achètent « pour les coller aux murs de leur maison ». On les trouve aujourd'hui (1984) avant tout chez les vitriers et fabricants de cadres qui les vendent à côté des représentations de la Vierge Marie, vues de La Mecque et autres objets de piété semblables dans toutes les grandes villes ou marchés de Côte d'Ivoire.

Le thème « charmeuse de serpents » se mélange à l'ancienne conception de la déesse des Eaux ou bien, dans le pidgin anglais, avec « Mamy Water ». L'indienne à la peau claire est « africanisée » en Côte d'Ivoire chez les Gouro. À Nuanoufla où l'on rencontre, par exemple, un masque « Mamy Water » de Boti, on racontait en 1984 (Himmelheber, 1972: 69) que: « Il y avait un fleuve qui s'appelait Seiba. Les filles y faisaient la lessive. Mais un jour, une robe disparut dans l'eau. Le serpent l'avait pris. La fille sortit de l'eau avec le serpent dans sa main. Toutes furent. Les villageois étaient partis aux champs. Seuls le chef Gwe bi Gwa et un vieux sculpteur étaient restés au village. Ils allèrent à la rencontre de la fille et le sculpteur la vit avec le serpent. La fille retourna dans l'eau et y resta. Le sculpteur, lui, s'assit et la sculpta sur ce masque exactement comme il l'avait vu. »

L'original indien montre une charmeuse de serpents aux cheveux touffus, séparé vers les côtés. Deux boas tachetés s'entortillent autour d'elle. Elle tient l'un dans la main droite levée au-dessus de la tête et l'enroule autour de sa main gauche serrant le poing tandis que le second boa s'entortille d'en bas autour de sa hanche et darde sa langue. Encastré dans l'impression à l'huile quadrichrome, il y a un losange qui contient un garçon à genoux jouant d'un double hautbois et charmant quatre serpents comme cela se fait en Inde.

Nous ne savons pas quel est le sculpteur Gouro qui a réalisé ce motif en premier. Une version dépouillée, mais qui n'en fait pas nécessairement la plus ancienne, montre le masque d'un sculpteur anonyme: au-dessus

d'un visage peint en jaune se trouve, assise sur un banc, une femme nue avec un cache-sexe et un étrange foulard sur la tête. Ses mains s'appuient sur les genoux. Un long serpent est placé derrière elle formant un cadre (voir Himmelheber, 1965: planche VII, fig. 4; Fischer-Homberger, 1985: no 132). Ce masque, qui se trouve depuis 1967 au Musée d'Ethnographie de Genève, est sculpté sur un bois un peu spongieux et rappelle les œuvres de la région sud-ouest à cause de la forme des sourcils, l'absence de tout tatouage sur le visage, de la coiffure à pli central avec des entailles grossières et peu travaillées, la figurine filiforme un tatouage sur le ventre et de l'absence d'un vrai tabouret (comparer Fischer-Homberger, 1985: no 2 fig. 93 et 94). Par contre, la bouche est en forme de croissant et anguleuse, ce qui ressemble aux exemplaires suivants.

L'œuvre d'un autre sculpteur inconnu qui est fortement simplifiée, mais qui remonte sans aucun doute directement à l'impression mentionnée plus haut, est également publiée par Himmelheber (1965: planche VII, fig. 3): le visage du masque sévère, simple, possède une naissance des cheveux à angles vifs, une coiffure avec des entailles simple et une boucle centrale, est peu modelé avec un front massif, la partie avec le nez et la bouche est relativement petite. La bouche n'a pas de dents; sur la joue droite, il y a – en asymétrie – un seul tatouage: un trait diagonal. La sculpture sommitale se dresse directement sur les cheveux et montre un grand personnage assis, peint en blanc, au torse nu et aux cheveux touffus sur le côté gauche. Il ne ressemble guère à une femme, mais plutôt à un lutteur moderne. Tout comme sur l'impression à l'huile du modèle, il tient un grand serpent au-dessus de la tête tandis qu'un second vient d'en bas et darde sa langue. À côté de lui se trouve, assise, une deuxième toute petite figurine – reproduite de face – et qui joue d'un instrument. Des serpents qui ont probablement été sculptés devant elle



55



56

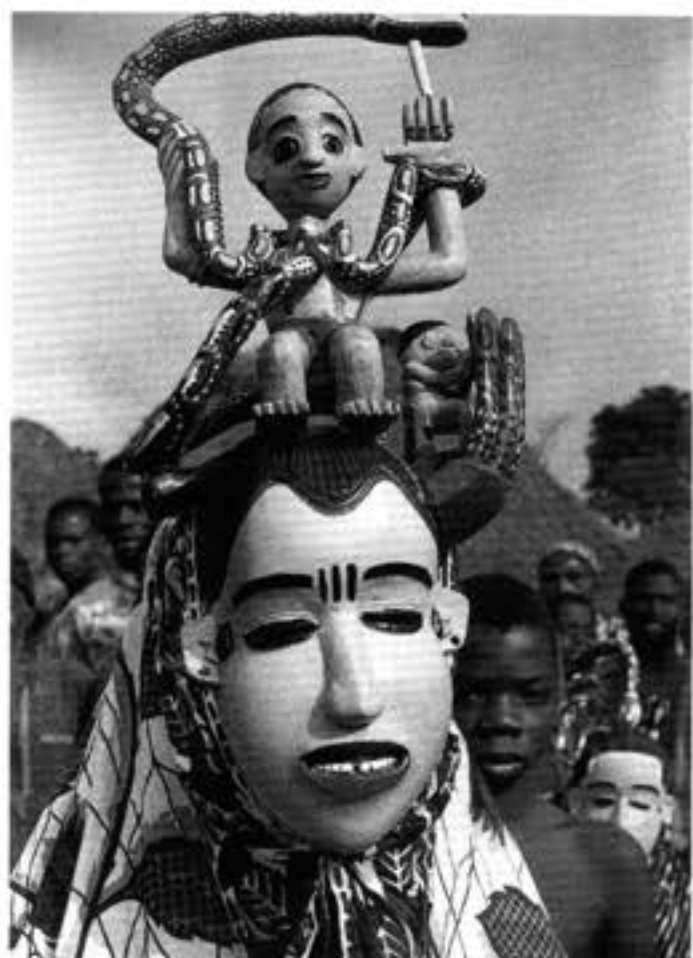


sont vraisemblablement cassés et perdus. Notre troisième exemple, probablement le meilleur masque « Mamy Water » d'un point de vue de la qualité de l'exécution, provient de Befla, village des Gouro du Nord-Est (voir Fischer-Homberger, 1985: n° 133). Conservé dans un sac avec les restes d'un autre masque dans une maison à moitié tombée en ruine, il fut vendu par son propriétaire en présence du chef du village. Les serpents étaient cassés et les morceaux furent, plus tard, collés les uns aux autres. Le masque a encore le bâtonnet à mordre à hauteur de la bouche; le bois à l'arrière du masque est chiné, la peinture à l'huile semble desséchée et elle est devenue matte et pâteuse.

Le visage vert du masque est long avec un menton pointu, une grande bouche ouverte montrant des dents et de minces lèvres maigres. Le nez très long et droit montre à peine les ailes du nez, mais le philtrum est nettement visible entre le nez et la lèvre supérieure. Des fines entailles délimitent la paupière inférieure et également la paupière supérieure qui est abaissée. La naissance des cheveux aux arcs faibles se trouve au-dessus d'un front légèrement bombé avec trois tatouages composés de trois lignes et des sourcils foncés. Les oreilles se trouvent à la hauteur des paupières supérieures et comprennent deux parties: une forme interne triangulaire et un contour quasiment rectangulaire qui les encadrent. Enfin, sur la haute chevelure verticalement cannelée se trouve un groupe de figurines d'un personnage assis avec une jupe courte, aux bras latéralement tendus vers le haut et qui sont liés aux mèches de cheveux. Un grand serpent se dresse devant la femme et dardé sa langue; un second serpent s'entortille autour de sa nuque et relève la tête presque comme une flèche au-dessus du poing de la femme. Il y a un second groupe que l'on peut voir de profil, mais qu'on ne peut à peine voir vu de face, parce qu'il est voilé par les méandres du grand serpent; un petit homme accroupi



50



51

avec un groupe de corps de serpents qui émanent d'une dalle dressée vers le haut. On nous a expliqué (1984) que ce masque provenait d'un sculpteur du nom de Zoro bi Semi qui l'avait sculpté des années auparavant dans le village de Gofla.

Ce masque ressemble extrêmement à celui qui a fait une apparition en 1968 à Zorofla. D'après Boti (1975) ce masque provient du même artiste que celui montrant le transport d'un cadavre (Himmelheber, 1972: fig. 24), un sculpteur qui a, à cette époque, certainement vécu à Dionfia tandis que les deux autres masques de cet ensemble sont

censés être du grand maître Boli bi Gye. Nous remarquons aussi que ces masques sont très peu uniformes dans la manière dont, par exemple, les oreilles sont modelées (ici les fig. 24 et 26, ainsi que 25 et 27, se correspondent respectivement) alors que le nez au contour dur et la bouche ovale et anguleuse se ressemblent sur les fig. 24 et 25.

Il est vraisemblable que ce masque du village de Zorofla soit une bonne réplique (peut-être du même artiste) de celle précédemment décrite. La réalisation de « Mamy Water » est remarquablement concordante. Non seulement de la façon dont les serpents

s'entortillent, mais aussi de la manière dont leurs corps qui est latéralement fixé au-dessus du visage du masque par une protubérance émanant de la chevelure. Par ailleurs la bouche, le menton court et large, les longs doigts du poing fixé à la chevelure se correspondent également les uns aux autres. Et malgré cela, une différence stylistique importante peut être observée: le masque de Zorofla est sculpté de manière beaucoup plus sévère et aussi faite plus à la hâte que celui de Befla. La bouche du masque n'est pas aussi douce que celle de la bouche ouverte de Befla, le nez est moins long et



les ailes plus massives, plus grossières. Le tragus de l'oreille, c'est-à-dire la saillie cartilagineuse au centre du bord avant du pavillon de l'oreille, sont très hauts au niveau des tempes, et la naissance des cheveux est non seulement délimité par une ligne jaune, mais aussi par une entaille. Pour cette raison, il est vraisemblable que ce masque soit une copie faite vers 1965 et – selon l'avis de Boti – provient d'un sculpteur inconnu de Dianfla, un village sur la route Bouaflé-Zuenoula non loin de Tibeita, le village de Boti. Ce sculpteur s'est tenu très précisément à son modèle – le masque de Befla.

Un autre masque basé sur le modèle du maître du masque de Befla est celui beaucoup plus simple filmé et photographié en 1963 à Duafila (voir Himmelheber, 1966: 6). Ce masque est sculpté sensiblement plus grossièrement que les deux mentionnés plus haut. Sa bouche est imprécise et dure avec un encadrement anguleux. Le nez est massif et a un bord inférieur doux. Les joues sont arrondies, les plis de la paupière supérieure baissée sont indiqués par deux entailles, et les oreilles possèdent d'irrégulières formes internes en dents-de-scie. La naissance des cheveux est fortement ondulée en forme de M. La réalisation du groupe « Mamy Water » est proche de l'exemple même si la tête du serpent dardant sa langue semble être seulement peinte et la chevelure de la déesse des Eaux est nettement moins abondante. Curieusement, les nombreux serpents de la figurine sur le côté que l'on voit de profil émanent d'un bloc. La protubérance qui supporte le corps du serpent émanant de la chevelure est également présente.

Ces deux versions sont basées, sans aucun doute, sur le masque de Befla ou à une autre version semblable du même créateur, un sculpteur extrêmement doué. Différemment bien faites, les deux versions sont cependant des répliques de ce modèle de masque et ne sont vraisemblablement pas directement basés sur l'impression à l'huile indienne.

Les masques « Mamy Water » de Boti sont des créations originales et plus ou moins indépendantes des masques mentionnées ci-dessus (bien qu'il les ait vraisemblablement connus).

Nous en connaissons deux versions: la première à fait une apparition dans l'après-midi du 31 janvier 1975, la seconde pendant la nuit en 1983 à Tibeita lors de funérailles (voir fig. 18, et aussi les photos dans Fischer-Homberger, 1985: fig. 171 [édition de 1975] et fig. 166 [celle de 1983]). Nous ne savons pas si les deux masques existent encore aujourd'hui dans le village.

Dans les deux versions la déesse « Mamy Water » est reproduite debout de face et le petit homme a le dos tourné. Sur le premier masque (1975) le menton est encore bien large et correspond à la « norme de visage » de Boti. Il est particulièrement frappant que Boti ait placé le groupe de figurines directement, c'est-à-dire sans planche formant un socle, sur la chevelure composée d'un bourrelet transversal sans cannelure, mais seulement décorée avec des dessins circulaires peints. La figurine qui est debout porte une robe et un corselet et possède des cheveux touffus et de gros yeux ouverts. Le serpent dresse sa tête horizontalement au-dessus de la tête de la femme et de son poing tendu vers le haut, sans cependant être lié avec celle-ci par une petite traverse – comme c'est le cas dans la version ultérieure. Dans la version de 1983, le serpent s'entortille plus élégamment de façon plus fidèle au modèle original. En revanche, le serpent du dessus paraît plus raide que dans la version antérieure. De plus, le visage semble plus sévère, bien qu'il ait à peine de changements. Dans les deux cas, les groupes de figurines sont à peu près de même taille. Ce sont avant tout les visages des deux déesses des Eaux qui sont différents. La plus ancienne œuvre a, avec ses gros yeux, un visage plus réaliste. Elle a encore conservé des traits « indiens », tandis que dans la version réalisée plus tard, la bouche et les yeux n'ont pas l'air sculpté, mais seulement peints.



Fig. 60: Masque « Mamy Water » de Boti à Tibeita en 1975

Fig. 61: Masque « Mamy Water » de Boti à Tibeita en 1983

4 La méthode de travail

Ce qui suit est un procès-verbal détaillé de nos notes (que nous avons prises séparément en 1975) sur la méthode de travail du sculpteur Boti. À ces informations écrites dans une suite chronologique, en observant progressivement, minute par minute, son travail, s'ajoutent plus de 500 photos noir et blanc ainsi que plusieurs diapositives. Puisque la précision dans le travail de Boti nous permet de bien prendre connaissance de sa perfection artisanale, la description détaillée de cette méthode de travail nous paraît indiquée. Malheureusement, il n'existe jusqu'à présent que très peu de documents sur les techniques traditionnelles des artisans africains, qui nous montrent avec quel méthodique, quel soin et habileté, ils travaillent.

Au terme de chaque étape de travail ou de chaque journée, respectivement, les résultats sont résumés de façon à ce que le lecteur y trouve l'essentiel, en condensé.

Premier jour de travail

Le 28 janvier 1975, de nouveau arrivés à Tibeita le matin vers 9 heures. Nous sommes amicalement, mais aussi solennellement, accueillis par Sahoo bi Boti. Le sculpteur présente à ses hôtes une poule et du riz cru dans une assiette. Il tue la poule en notre présence à côté de sa maison, la plume aussitôt et la donne à préparer à son épouse (pour notre déjeuner en commun). Après environ une heure, nous partons en suivant le sculpteur et son assistant Bli. De sa maison au bord du village, nous marchons sur un sentier étroit à travers de l'herbe haute jusqu'à une plantation et après environ cent mètres encore à travers des buissons épineux jusqu'au bord du bois sacré de Tibeita. Nous arrivons à un petit endroit circulaire déboisé, une clairière d'environ cinq mètres de diamètre sous la cime d'un grand arbre. C'est ici, dans la pénombre, qu'est installé l'atelier du sculpteur. Il est très rare que des visiteurs puissent l'accompagner. Nous nous installons avec eux à



62



63



64

la lisière du bosquet. Boti s'assoit sur un bloc de bois au milieu d'un tas de copeaux dans lequel se trouvent encore, à moitié enfouis, deux masques inachevés: un *zamble* et un masque au visage de singe, qui sont mis de côté. Boti fait remarquer qu'il va nous sculpter un masque au motif complexe, mais ne révèle pas son sujet. Boti dit à propos du bois utilisé, que le morceau de tronc droit d'environ 70 cm de long et 20 cm de diamètre n'est plus frais. Il l'a coupé il y a quelques temps déjà. « Quand j'abats un arbre, explique Boti, je coupe un morceau bien droit de la longueur de mon coude jusqu'au bout des doigts. J'abandonne le reste dans la brousse et l'utilise éventuellement plus tard si, jusqu'à, il n'est pas rongé par les termites. Pour les cuillères et les étriers, je me sers d'un autre bois que celui pour les masques. »

10 h 25

Boti commence à sculpter un masque *zaouli* sur bois de *bubunä*. Les jambes écartées –

de lourdes chaussures aux pieds – il s'assoit par terre, ses outils – six herminettes, un canif et un burin – étalés à droite à côté de lui sur sa caisse de peintures. Pour aiguïser les lames, il a aussi une lime et une pierre à aiguïser, pour faire les grosses entailles, il a une grande machette. Le bloc de bois est un morceau du tronc (ou bien provient d'une grosse branche droite). Il est couvert d'écorce, mais déjà très sec, et était posé par terre depuis longtemps; dans la partie inférieure, il y a même déjà des termites. Malgré cela, le bois est dur et lourd. (La partie rongée est coupée dans les dix minutes qui suivent.)

Avec l'herminette à la lame la deuxième plus large, Boti coupe tout d'abord à peu près au milieu du bloc et détache de larges copeaux avec de l'écorce. Après chaque coup d'herminette, il doit appliquer de la pression latéralement pour détacher le copeau. Plus tard, il plante latéralement la plus grande herminette dans la surface et dégage ainsi un plan net à environ quatre centimètres de

profondeur à cet endroit du bloc. Ensuite, il tourne le bloc et dégage aussi sur l'autre côté une surface de même taille de sorte que maintenant une extrémité du bloc est encore couverte d'écorce et cylindrique, tandis que l'autre est dégagée et cubique. Une fois, alors qu'il est en plein travail, il ramène l'un des genoux vers lui, mais sinon sa posture ne change pas. À présent, il coupe une entaille au bout supérieur et découpe un carré d'environ trois centimètres de longueur de côté environ. Il change ensuite d'herminette dont il aiguïse d'abord la lame plus mince avec la lime. Avec cette herminette, il approfondit l'entaille et il enlève les copeaux avec l'herminette plus large avec des coups venant du bord supérieur (fig. 62–64).

Avec l'herminette plus mince, il coupe une autre entaille parallèle au bord, à peu près au milieu de la surface, qui s'élargit et devient un trou profond vers l'intérieur. À l'aide de l'herminette plus large, il enlève



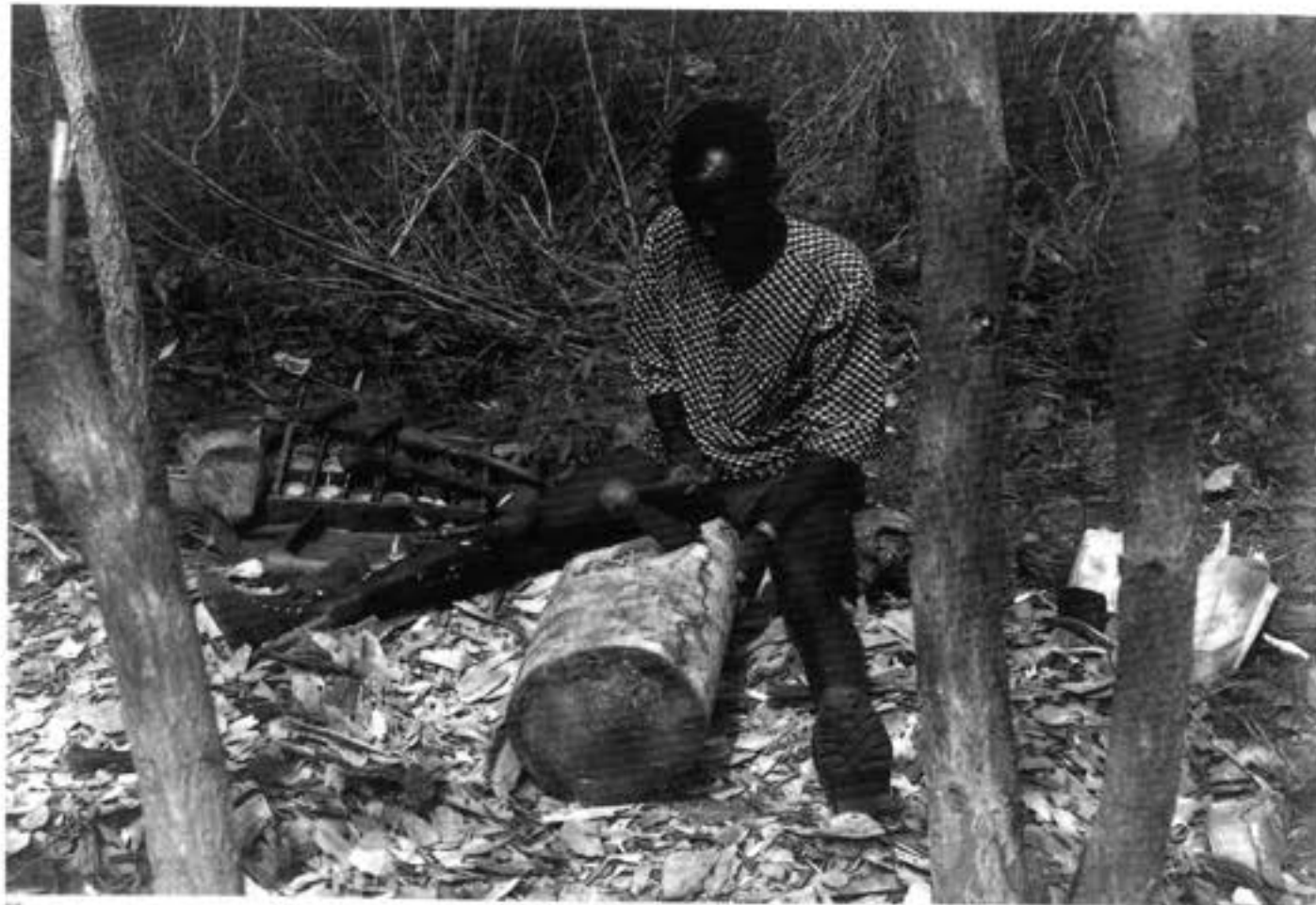
65



66



67



68

de larges copeaux du bloc entre le bord du plan et l'entaille de sorte qu'il en résulte une forme asymétrique en relief à plusieurs niveaux. Il creuse davantage les volumes (fig. 65; 66).

10h 35

Boti retourne le bloc et effectue exactement la même chose au dos. Pour cela, il immobilise le bloc sur le côté au sol avec des copeaux et fait attention, en tâtant, à ce que les entailles soient appliquées à la même hauteur que celles de l'autre côté (fig. 67; 68).

10h 45

Les deux surfaces à la partie supérieure du bloc (qui seront plus tard la sculpture sommitale) sont maintenant au même niveau de finition. C'est pourquoi il retourne le bloc une fois de plus et enlève un morceau d'environ trois centimètres d'un des côtés qui n'était pas encore travaillé de manière à ce qu'il en résulte un creux. (Maintenant, on peut reconnaître les bras en arc d'une figurine, derrière ceux-ci le bas d'une petite tête et devant un bloc plus court.)

Les coups d'herminette de Boti sont très forts; il gémit d'efforts, mais travaille inlassa-

blement sans s'arrêter ou bavarder. D'une manière générale, le silence et presque complet et l'on entend que ses coups d'herminette d'un rythme irrégulier (fig. 69; 70).

10h 50

Boti s'attaque maintenant à l'autre moitié du bloc. Avec son herminette à la lame deuxième plus large, il dégage une surface légèrement inclinée de son écorce en partant de la jonction du plan déjà dégagé et la partie encore non travaillée. De temps en temps, il donne des coups de manche au sol pour bien enfoncer la lame. Ensuite, il retourne le



69



70



71



72



73



74



75

56

bloc et coupe en biais en descendant jusqu'à l'autre bout. Le bloc est retourné et la même chose est effectuée sur le côté opposé. Après cela, il prend les mesures de différents endroits avec l'index posé à plat sur le bloc, sans donner d'explications (fig. 71; 72).

10 h 55

À l'aide de la machette, il sculpte une entaille dans le bloc au niveau de la partie inférieure encore couverte d'écorce. Environ quatre centimètres en dessous, il marque un autre endroit et il y coupe une autre entaille qu'il taille obliquement à l'herminette. Il en résulte ainsi un large disque entouré d'écorce autour du bloc, la plateforme qui supportera la sculpture sommitale. Il traite les deux côtés du bloc de la même manière, c'est-à-dire qu'il tourne le bloc durant le travail (fig. 73; 75).

11 h 00

Boti aiguisé son herminette avec la lime et la pierre. À ce sujet, il passe la pierre sur la lame et non la lame sur la pierre. Boti observe une courte pause pour prendre du tabac à chiquer et dit qu'on trouve de bonnes pierres à aiguiser « dans les montagnes ». Ensuite, vers 11 h 30, il enlève encore l'écorce de la partie inférieure du bloc qui, en coupe transversale, devient un ovale pointu. En outre, il réduit un peu la taille du disque sur l'un et ensuite sur l'autre côté (fig. 76).

11 h 07

Avec son herminette à la lame la deuxième plus large – son instrument de travail le plus important – il enlève à coups forts le bord inférieur du bloc.

11 h 10

Maintenant, il place le bloc devant lui et l'observe brièvement. Avec une herminette plus fine, il travaille ensuite la partie des figurines sur le disque. D'abord, il coupe une entaille parallèle au disque; plus loin vers le milieu, il creuse un trou. Avec la main gauche, il arrache les copeaux les plus gros, taillés à

l'herminette. Un peu plus tard, il prend une herminette plus large, retourne le bloc vers 11 h 14 et fait le même travail sur le côté opposé, c'est-à-dire qu'il fait une encoche au bord supérieur du disque, la taille un peu plus mince et coupe un trou qu'il perce vers 11 h 23. Il perfectionne le trou avec une herminette plus petite (fig. 77; 78). Ensuite, il regarde l'heure. Bli, l'assistant de Boti, apporte quelque chose à boire. Nous mettons la pause à profit pour nous renseigner sur ce qu'il sculpte exactement. Mais Boti ne nous le révèle pas. (Nous pensons qu'il fait un tisserand devant son métier à tisser et plus tard un footballeur devant un but!)

11 h 26

Boti coupe un second trou. Sur le côté externe, il applique une entaille, contrôle qu'une autre soit d'égale profondeur et enlève ensuite l'écorce et du bois sur le côté. Il forme maintenant des blocs avec grand soin – sans aucune ébauche, sans hésitation et sans faire de mesures – pour former le groupe de figurines en découpant toujours en premier des entailles (qu'il prépare parfois avec la machette) desquelles il enlève le bois superflu en biais à l'herminette. Les différentes figurines apparaissent en grands cubes. À plusieurs reprises, il retourne le bloc pour découper aussi sur le côté opposé des formes de même taille. Parfois, il dresse le bloc devant lui pour couper à l'herminette; mais la plupart du temps, il l'a devant lui, couché sur le sol. Le verso de la grande figurine qui se tient debout et que l'on peut déjà reconnaître distinctement est fortement biseauté au niveau des jambes. Le trou entre les figurines est élargi de plus en plus. Pour ainsi faire, Boti retourne le bloc régulièrement pour travailler les deux côtés. Boti change d'herminette quand il a besoin de lames plus minces.

11 h 53

Boti raccourci un peu le bloc pour l'ajuster à la tête de la figurine qui se tient debout.



76



77



78

57



70



80



81



82



83



84

Il passe une fois horizontalement la main au-dessus du bois à la hauteur voulue en dessinant une ligne imaginaire. Alors, il découpe minutieusement des blocs pour les différentes figurines de manière clairement reconnaissables; il amincit le boudin du bras, enlève l'écorce sur la tête de la figurine plus petite et fait incliner ses épaules. Il coupe aussi des copeaux de la plateforme et arrache le dernier morceau d'écorce qui s'y trouve. Pour cela, il utilise même la machette (fig. 79-85).

12 h 00

Boti siffle calmement. Néanmoins, des enfants qui s'approchent sont tout de suite décelés et aussitôt chassés par des mouvements énergiques des bras. Après cette interruption, il aiguisé de nouveau la lame de l'herminette de taille moyenne, prend un peu de tabac à chiquer et travaille de nouveau sur le verso de la figurine debout découpée en bloc. Il taille en biseau aussi bien de la tête au cou que des fesses aux pieds.

On reconnaît sur cette figurine la plus grande – après des travaux à l'herminette d'une taille moyenne – les positions distinctement marquées des pieds, des genoux, des fesses, etc. Boti crache loin son tabac à chiquer et range quelques herminettes (fig. 86; 87).

12 h 20

Avec son herminette la plus large, Boti façonne à présent le verso du visage du masque à coups forts et y enlève l'écorce. Il gémit de nouveau à chaque coup. Il tient le bloc debout en biais devant lui et taille dans cette position de la plateforme vers le bas. Il laisse sur le bas une arête de la largeur d'un doigt. Pour immobiliser le bloc, il tasse sur le côté des copeaux de bois comme coussin. Une fois que le verso du masque forme une surface nette, il arrondit encore un peu le bloc sur les côtés. Ensuite, il fait une pause (fig. 88; 89).



85



86



87



88



89

12 h 30 à 13 h 10

Pause déjeuner au village. Mais Boti ne mange rien; seuls nous, ses hôtes, sont nourris par sa famille.

13 h 10

Nous sommes retournés à la clairière. Boti retire son œuvre des copeaux et l'examine longuement de manière concentrée. Avec son doigt, il trace sur le bloc différentes lignes imaginaires, aiguise ensuite son burin, s'arrête un moment et regarde de nouveau le bloc à côté de lui, pour puis ter-

mine d'aiguiser son outil. Un peu plus tard, il enlève sa montre-bracelet.

13 h 14

Avec le manche de l'herminette comme maillet et avec un burin mince fraîchement aiguisé, Boti travaille autour des pieds de la grande figurine découpée en bloc. Il dépouille la face supérieure de la plateforme, puis retourne le bloc pour aussi enlever des copeaux au verso.

13 h 18

À l'aide de sa grande herminette, Boti taille, en biais, le front et la coiffure du visage du masque au-dessous de la plateforme. Ensuite, il coupe les côtés du visage du masque en descendant jusqu'aux oreilles. Plus tard, il travaille aussi le menton. Ainsi, il laisse apparaître avant tout le front bombé et détermine les dimensions du visage du masque. Aussi enlève-t-il encore quelques copeaux à côté du nez. Ensuite, à coups plus forts que précédemment, il effile de nouveau le menton, marque d'une encoche les deux côtés du visage du masque et le



90

sépare ainsi du bord du masque. À coups forts d'herminette, il réduit aussi la plateforme des figurines afin qu'elle ne déborde plus du front (fig. 90; 91).

13 h 32

Boti a placé le bloc en biais au sol devant lui. Il regarde du menton levé en biais vers le bas par-dessus le visage du masque. Ainsi, il contrôle aussi bien la symétrie que la plasticité de l'œuvre naissante. La sculpture sommitale est déjà découpée en bloc anguleux; mais le visage du masque possède des formes arrondies. Ensuite, Boti reprend



91

le travail à la machette sur la plateforme des figurines et commence à creuser le verso du masque sur une large surface. Il définit soigneusement le bord supérieur et évide la cavité par de larges copeaux.

Il contrôle encore une fois l'œuvre. Cette fois-ci, il pose le bloc de bois par terre devant lui. Boti a mis les doigts des deux mains contre le menton du visage du masque pour tâter les formes. Puis il travaille encore la partie du menton tout comme le front du masque. Maintenant, il tourne le bloc sur le côté et entaille à l'herminette une ligne à la

hauteur des yeux. Il entaille une autre ligne comme contour des yeux, passant le long de l'arête du nez et allant jusqu'au menton (fig. 92-100).

13 h 50

À côté de l'arête du nez, il creuse davantage la surface supérieure de sorte que le nez soit formé d'une arête large d'environ deux doigts. Ensuite, Boti cherche son canif et l'aiguise soigneusement avec la lime et par la suite aussi avec la pierre. Cette fois-ci, il aiguise le canif sur la pierre, non le contraire, mais n'utilise pas d'eau pour cela.



92



93



94



95



96



97



98



99

13 h 55

Avec le canif, Boti sculpte le front ainsi que la coiffure sous la plateforme. Il guide le canif tranchant avec la main droite, mais serre la lame avec le pouce de la main gauche contre le copeau. Son canif est toujours posé à plat et ne coupe que de minces copeaux de bois (fig. 101).

Boti sculpte maintenant les orbites des yeux ainsi que les surfaces des joues avec le canif. Pour cela, il taille parfois vers lui et fait de profondes coupures. Il racle aussi la lame du canif comme un rabot de l'arête

du nez vers la joue de sorte que de minces copeaux s'enroulent comme des boucles. Boti travaille son bloc toujours avec symétrie – s'il sculpte la moitié gauche du visage un peu plus que la droite, alors il effectue aussitôt la même chose sur l'autre côté. Pour ainsi faire, Boti est très concentré, travaille souvent longtemps et avec ténacité sur le même détail jusqu'à ce que celui-ci ait atteint l'état souhaité. Jusqu'ici, le sculpteur garde aussi sa position assise au sol, les jambes écartées; c'est à peine s'il plie un genou. À présent, Boti coupe l'arête du nez plus large et lisse aussi sa racine.

14 h 03

La machette est aiguisée avec la lime: il pose la machette en biais et passe la lime par-dessus la lame. Ensuite, il taille soigneusement la surface inférieure de la plateforme verticalement du bord vers le bas pour la rendre droite et mince. À cet effet, il n'utilise pas la pointe de la machette, mais plutôt la partie de la lame derrière le manche.

Encore une fois, il creuse avec l'herminette l'entaille entre le visage du masque et le bord; à cet effet, il rabat son genou. Ensuite, il demande pour la première fois un peu d'eau à boire (fig. 102).



100

101

14 h 13

Boti se remet dans sa position initiale, les jambes écartées. Il prend un peu de tabac à chiquer et positionne le bloc de bois dans les copeaux de bois pour le travailler. Il utilise de nouveau l'herminette, arrondit la tête et le front. Il diminue de nouveau un peu la plateforme et examine ensuite minutieusement et longtemps son bloc qu'il tourne plusieurs fois devant lui à cet effet. Une fois, il le place même debout sur la tête. Ensuite, il se lève brièvement, se mouche dans les buissons et revient. Debout et à distance, il regarde longuement le bloc au sol. Il s'assoit de nou-

veau – d'abord dans une position accroupie –, taille un peu le masque autour du menton, mais reprend très rapidement sa position normale de travail et taille avec le canif au niveau du front, puis le nez et les joues.

14 h 16

À la hauteur prévue des yeux, il incise une entaille – un repère pour l'emplacement des oreilles. Il retourne le bloc et découpe sur le côté opposé une ligne horizontale à la même hauteur. Avec les deux index, il vérifie si les entailles sont à la même hauteur, fait ensuite une autre entaille cinq centimètres

plus bas de sorte qu'entre elles un petit bloc est ainsi formé.

À l'aide de coups rapides, il taille les joues qui deviennent de plus en plus arrondies et définis vers le menton. Avec l'herminette à la lame la deuxième plus large, il taille en biais les joues près des blocs des oreilles et travaille aussi les tempes. Ainsi, le cadre du masque derrière l'entaille entourant le visage devient également plus visible (fig. 103; 104).

14 h 28

Boti retourne le bloc pour tailler le bloc au niveau de l'oreille sur le côté opposé. À plu-



102

103

sieurs reprises, il tourne le bloc pour voir si les deux côtés sont réguliers. Ensuite, il travaille encore le menton du masque. Il trace l'entaille encadrant le visage du masque au bout inférieure du bloc, derrière le menton. Il indique les orbites des yeux avec l'index, mais ne les travaille pas encore, et retourne son attention vers l'oreille.

14 h 35

Après que les importantes parties aient été découpées ou déterminées sur le visage, Boti se tourne vers la sculpture sommitale. Il affine les bras de la plus grande figurine,

levés en forme d'arc, discute un peu avec un visiteur, mais semble néanmoins toujours concentré sur son travail. Boti taille maintenant en biseau l'arête entre les deux groupes de figurines, perfectionne au canif le contour du bras, effile la partie supérieure des bras et les sépare du thorax de la figurine par une petite entaille. Il travaille, ici aussi, les deux côtés de la petite figurine de manière symétrique. Il développe le cou de la grande figurine puis commence à détacher le bloc entre les deux figurines avec une herminette mince. Par une fine entaille, il dessine la forme de la partie supérieure du bras sur

le côté opposé; il y travaille ensuite à coups forts avec herminette plus large (fig. 105).

14 h 50

Boti s'arrête un instant. Avec l'herminette, il indique le groupe de figurines et nous dit: « Ça, c'est une petite fille qui fait le pont sur les mains et qui sera bientôt jetée en l'air. » C'est maintenant seulement que nous nous rendons compte qu'il veut créer pour nous, alors que nous venions juste de passer un long séjour dans la région Dan avant de venir à Tibeita, une attraction artistique des Dan, les « acrobates serpents ».



104

105



106

107



14 h 54

Boti continue de travailler avec sa grosse herminette au niveau des bras de la grande figurine ainsi qu'à son cou.

À l'aide d'une herminette mince, il creuse un trou entre la tête de la figurine qui se tient debout et le bloc de bois au-dessus des mains. Un peu plus tard, il creuse un second trou entre les bras et la poitrine. Il retourne ensuite le bloc et raffine le côté opposé. Il biseaute aussi légèrement la tête de la grande figurine.



15 h 05

Boti sculpte de nouveau avec son canif. Il travaille soigneusement, découpe des gros copeaux du bloc au-dessus des bras du grand homme. Il utilise parfois son pouce gauche pour appuyer sur la lame, mais pas toujours. La forme du bloc devient plus petite, les bras et les mains de la figurine du porteur deviennent reconnaissables. Après un bref usage de l'herminette, Boti sculpte encore au canif. Ensuite, au moyen du bout pointu du canif, il entaille les bras de la fille. Pour la première fois, Boti pose maintenant le bloc sur sa cuisse et l'immobilise avec le

mollet de la seconde jambe. Avec le canif, il sculpte le visage de la figurine qui se tient debout.

Boti dit qu'il a déjà sculpté ce sujet il y a longtemps. Il est, néanmoins, très concentré sur le travail et ne prête guère attention à la conversation des hommes qui sont à la lisière de la clairière, du moins ne s'y immisce pas, mais rit à cœur joie avec eux une fois.

15 h 36

Avec l'index, Boti trace encore une ligne imaginaire et continue ensuite de sculpter les jambes de la fille. Il siffote brièvement



quelques airs pendant qu'il travaille sur le visage de la grande figurine avec le canif (fig. 106).

15 h 40

Boti a, depuis longtemps, repris sa position habituelle, c'est-à-dire les jambes allongées au sol, et travaille avec une herminette mince. La plupart du temps, il soutient maintenant le bloc avec sa cuisse gauche, sans doute parce qu'il craint qu'un des blocs des figurines puisse glisser (fig. 107; 108).

Boti se fait offrir de l'eau à boire. Puis il enlève, avec la large herminette, un dernier

morceau d'écorce à l'arrière de la tête de la figurine qui se tient debout et taille les épaules en biseau à partir du cou, marque les creux de l'aisselle par une profonde entaille et amincit la figurine sur les côtés. Avec une herminette moins large, il travaille ensuite la partie entre le thorax et les bras levés de la figurine. Un peu plus tard, il attaque les jambes de la figurine. Il enlève ici et là des gros copeaux, mais se consacre aussi – avant de changer encore d'herminette – aux autres parties comme les épaules, le cou, la nuque et l'arrière de la tête de la grande figurine. Boti prend encore un peu de tabac à chiquer.

16 h 06

Boti serre le bloc entre ses genoux pour l'examiner debout. Il tourne lentement le bloc et regarde l'œuvre de tous les côtés (fig. 110).

Ensuite, Boti travaille, avec le canif, sur les jambes de la grande figurine, qui sont un peu décalé l'une par rapport à l'autre, ainsi que les mollets et le pied arrière. Ensuite, la surface de la plateforme est aplatie. Avec une herminette mince, il évide les creux.

Pour effectuer le percement et doler les bouts qui joignent la plateforme, Boti utilise son burin. Il change généralement très rapidement et très souvent d'outils: il travaille



111



112



113



114

les pieds de la figurine qui se tient debout avec le burin; ensuite, il taille entre les jambes avec le canif; il coupe des copeaux derrière les jambes avec l'herminette; avec le canif, il sculpte encore les aisselles et effile ainsi aussi les côtés de la figurine. Il place le bloc devant lui et sculpte, au canif, les fesses de la plus grande figurine. Ensuite, il soutient le menton du masque sur son genou droit et retouche le cou, puis les jambes, les faces internes des bras et la poitrine de la grande figurine (fig. 111; 112).

16 h 45

Boti observe le bloc en détail. Il ne dit rien à son propos, mais pousse un bref soupir.

Ensuite, il taille à l'aide de la large lame le verso du visage du masque. Peu de temps auparavant, il a soulevé le bloc et s'est peut-être rendu compte qu'il est encore trop lourd et qu'il lui faut encore enlever de la matière au visage afin de rendre le masque plus maniable. Mais il se consacre bientôt au groupe de figurines (fig. 113; 117).

Boti taille le cou de la petite figurine – aussi bien vers le menton que la poitrine. Il continue ensuite son travail sur la plateforme sur laquelle se tiennent les figurines, surtout autour des pieds de la petite figurine qui est à l'avant.

16 h 53

Boti se saisit encore du burin et travaille aux jambes de la petite figurine. Il les sépare au-dessous des fesses. Mais peu après cela, il reprend l'herminette, enlève un morceau de bois près des mains puis au coude, sépare davantage les bras du corps, arrondit la plupart des endroits avec le canif et taille la hanche plus étroite et le cou en un bourrelet mince (Fig 115; 116).

17 h 05

Le premier jour de travail prend fin.



115



116



117

Résumé du premier jour de travail

Le premier jour, Boti – en six heures de travail environ – a découpé les blocs du masque à sculpture sommitale. Il travailla essentiellement avec deux herminettes, une large et une mince, plus rarement avec un canif et brièvement avec sa machette et un bunn mince. Deux heures après le début du travail, il observa une pause de quarante minutes pour notre déjeuner auquel il ne prit pas part. Il y a eu de très courtes interruptions pour boire de l'eau et prendre du tabac à chiquer. À part cela, Boti travaille de façon rapide et concentré.

Il travaille à partir d'un morceau de tronc sec avec écorce en s'asseyant par terre. Après environ quarante minutes, on pouvait reconnaître quelle partie dans le bloc était prévue pour le visage du masque et quelle partie pour la sculpture sommitale. Boti travailla ensuite durant un quart d'heure seulement sur la sculpture sommitale et la plateforme. Après une courte pause, il se consacra au visage du masque – durant une heure et vingt-cinq minutes. Il travailla, ici aussi, intensément, tout d'abord au front, aux cheveux et au menton. C'est seulement après qu'il forma des blocs pour le nez et les oreilles (mais pas encore les yeux et la bouche).

Dans les deux heures et trente-cinq minutes qui suivirent, il continua de sculpter le groupe de figurines qui furent tout d'abord grossièrement formées de cubes rectangulaires. Peu de temps après, leurs formes se déterminaient de plus en plus. Le soir, lorsque Boti interrompit le travail, les trois figurines étaient clairement identifiables dans leurs positions, postures et détails corporels.

Du temps de travail, Boti a ainsi consacré environ 40 minutes au façonnage du bloc à l'herminette, 3 heures et 50 minutes aux figurines de la sculpture sommitale et 1 heure 35 minutes au visage du masque. Il a passé un temps négligeable à s'occuper de visiteurs, au bavardage ou à boire de l'eau et a sculpté intensément et de manière très déterminée.



118

Deuxième jour de travail

Nous sommes accueillis le 30 janvier 1975 à 8 h 30 par le chef du village et sommes accompagnés jusque dans la forêt sacrée. D'autres hommes nous accompagnent aussi, mais ils se retirent rapidement au village.

9 h 04

Boti a amené un seau d'eau. Il mouille d'abord son bloc. Il s'assoit ensuite par terre, aiguise son canif sur une pierre et place le bloc entre les jambes écartées. Il commence à tailler avec l'herminette mince l'espace entre les jambes de la fille qui fait

le pont, travaille ensuite aussi au canif avec lequel il taille de gros copeaux. Il change à nouveau pour l'herminette et coupe des éclats qu'il enlève ensuite un à un avec le canif (fig. 118-120).

9 h 12

Il sépare les jambes croisées de la fille avec le canif et travaille ensuite son pied au-dessus de la main de la figurine qui la tient. Il saisit la mince herminette pour tailler en biseau la main qui la soutient, et ensuite le canif pour travailler le bras et l'avant-bras de la statuette.



120



121

9 h 15

Boti place le bloc debout devant lui et le tourne lentement à droite et à gauche pour l'examiner de tous les côtés. Ensuite, il sculpte de nouveau la jambe de la figurine qui est debout. Le canif coupe bien et Boti s'entretient avec l'un des visiteurs tout en sculptant.

9 h 25

Avec le burin, Boti enlève du bois entre les jambes de la figurine qui se tient debout et définit les cuisses plus distinctement contre la Jupette. Boti travaille ensuite les pieds

superposés de la fille et élargit le trou entre ses genoux. Une fois, il tape toutes les figurines avec le poing pour voir s'il y a une fissure quelque part. Il prend ensuite encore un peu de tabac à chiquer (fig. 122).

À présent, Boti sculpte avec le canif la tête de la figurine transversale et la délimite des bras et du corps. Avec la lime, il affûte très soigneusement la lame d'une herminette mince. Il utilise brièvement aussi la pierre à aiguiser. Ensuite, il arrondit la tête de la petite figurine qui se tient debout avec cette herminette. Après, il taille son front en biais vers le haut avec le canif (fig. 123; 124).



122

Boti a tourné le visage du masque contre le sol dans les copeaux, appuyée contre sa cuisse, pour sculpter le menton de la plus grande figurine avec le canif. Avec l'herminette à largeur intermédiaire, il travaille le cou, la nuque, les épaules et le dos.

9 h 45

Par des mouvements énergiques de la main, Boti renvoie quelques enfants, des visiteurs peu bruyants, qui sont venus.

Les autres spectateurs sont silencieux et regardent très attentivement. Le front de la grande figurine athlète est mis en relief



123



124



125



126

par des coups vigoureux et ensuite la moitié inférieure de son visage est taillé en biseau (fig. 125).

10 h 00

Encore occupé avec la tête de la grande figurine, Boti examine son œuvre en détail et siffle. Ensuite, il aiguise à nouveau son canif avec la lime, se dirige vers le seau d'eau avec le bloc et asperge la sculpture après avoir trempé les doigts dans l'eau. Il dit que ceci est nécessaire, « parce que le soleil sèche le bois et qu'il peut se fissurer quand on le sculpte ». Il se consacre ensuite

à la petite figurine qui se tient debout, mais qu'il n'a bizarrement pas humecté. Il travaille avec son herminette la plus mince et avec le canif. À petits coups, il effiloche le bois pour pouvoir ensuite le couper avec le canif. Le bloc est posé sur le menton du masque, en biais contre sa cuisse.

À présent, Boti envoie un garçon au village chercher des rameaux de palmier pour un toit qu'il nous fait construire par précaution à la lisière de la clairière. Ainsi, Boti observe une pause d'à peine six minutes. Ensuite, il continue néanmoins son travail au soleil.

10 h 12

Boti sculpte à l'herminette et au canif la petite figurine qui se tient debout tout en maintenant le bloc au sol et affine les bras qui pendent sur les côtés ainsi que le dos.

10 h 47

Maintenant, il examine de nouveau toute l'œuvre, saisit le visage du masque à deux mains et se consacre ensuite, avec le canif et deux herminettes, au visage (fig. 126).



127



128

10 h 55

Avec la large herminette, Boti travaille les joues et le menton du visage du masque. Il se consacre autant à l'une qu'à l'autre moitié du visage. De nouveau, il examine longtemps son œuvre, fait ensuite une entaille transversale marquant le bout inférieur du nez avec l'herminette large, puis une seconde en dessous comme limite de la lèvre supérieure. Il continue de façonner cette partie entre le nez et la lèvre supérieure. Les ailes du nez et la lèvre inférieure jusqu'au menton sont aussi incisées. Pensif, il examine encore le visage, saisit

ensuite le canif pour retoucher des détails et s'entretient brièvement avec l'assistance (fig. 127; 128).

11 h 17

Avec son index gauche et le canif à la main droite, Boti «tâte» les ailes du nez plusieurs fois avant de commencer à tailler à coups vigoureux plus haut sur l'arête du nez, enlève des copeaux de bois et ceci d'une manière rigoureusement symétrique. Ainsi naît à présent un nez effilé, de moins en moins prononcé. Il réduit aussi considérablement les ailes du nez. Il examine encore une fois

son masque, cette fois-ci de bas en haut et sculpte ensuite de nouveau l'arête du nez qui conserve une courbe légèrement concave (fig. 129-132).

11 h 37

Maintenant avec l'herminette de largeur intermédiaire, il travaille avec le canif le menton du masque et à la lèvre inférieure qui n'a pas été façonné. Pour ainsi faire, il serre le masque entre ses jambes. Il prête une attention particulière aux coins de la bouche. Il taille ici de gros copeaux au canif. Il revient ensuite de nouveau au menton.



129



130



131



132



132

11 h 50

Boti examine encore une fois soigneusement son œuvre naissante, cette fois d'en haut en biais. Après quelques tailles au menton, il trempe le bloc de bois dans l'eau et découpe ensuite les oreilles des blocs qui sont en saillie à côté des yeux. Il effile le cadre du masque aussi bien avec l'herminette mince qu'avec la large. Une fois, la lame tombe du manche, elle est alors coincée avec un éclat de bois.

12 h 06

Sans prendre de mesures, Boti fait une entaille pour l'œil avec l'herminette mince,



137

74



134

d'abord sur la moitié gauche du visage puis sur la moitié droite. Puis il coupe du bas de sorte que la paupière apparaisse comme un bourrelet (fig. 134-138).

Maintenant Boti plonge le bloc dans le seau, la sculpture sommitale la première, mais asperge aussi la partie du visage et dépose ensuite le seau avec le bloc à l'ombre.

12 h 12 à 13 h 20

Nous nous rendons au village pour la pause de midi. Autant que nous pouvons le voir, Boti ne mange rien, se repose seulement, boit de l'eau et mâche un peu de tabac.



138

13 h 30

Reprise du travail. La sculpture sommitale du masque est restée une heure entière dans l'eau. Boti commence à sculpter la surface inférieure de la plateforme avec le canif, ajuste ensuite le bord du masque et creuse encore le verso du masque avec l'herminette de taille intermédiaire. Il procède maintenant par coups vigoureux – enfonce la lame de son herminette si solidement dans le bois qu'elle reste chaque fois calée. C'est seulement grâce à des mouvements de rotation que les copeaux sont détachés et que l'herminette est libérée. Boti creuse d'abord seulement la partie supérieure du verso du masque (fig. 139; 142).



135

13 h 37

Il travaille le bord interne du masque avec une herminette plus mince. Il retourne ensuite le masque et creuse aussi la partie inférieure du verso. Il tient le masque contre son visage, sans doute pour voir s'il est bien ajusté et arrondit ensuite quelque peu la partie supérieure.

13 h 51

Boti examine de nouveau le visage du masque puis entaille à l'herminette mince la ligne de la racine des cheveux au-dessus du front. Il travaille ensuite du front vers cette ligne, en enlevant des copeaux tout à fait



139

75



136

réguliers. Il a l'air tendu. Il pose de nouveau le masque devant lui entre ses jambes sur les copeaux et l'examine d'un œil critique en penchant sa poitrine en arrière pour avoir plus de distance par rapport à son œuvre. Il prend un peu de tabac à chiquer et coupe ensuite à l'aide du canif et du burin la racine des cheveux de façon symétrique et nette (fig. 140).

14 h 02

Boti examine le masque encore une fois. Avec le canif, il fait ensuite une seconde ligne en dessous et en parallèle aux entailles des yeux de sorte qu'il y reste une bande en

relief. Partant du front, il incise deux sillons parallèles au-dessus des yeux pour marquer les paupières. Il retouche aussi brièvement l'arête du nez et le front, ou bien il trace et sculpte les paupières jusqu'aux arêtes saillantes des sourcils avec le canif.

14 h 35

Boti observe une pause de cinq minutes. Nous regardons une publication sur les masques Gouro avec lui (Himmelheber, 1972). Il reconnaît immédiatement les masques des différents sculpteurs et dit clairement quelles œuvres sont les siennes et celles qui ne le sont pas.



140

75



141



142

14 h 40

À l'aide du canif, Boti approfondi les entailles oculaires du recto du visage du masque. Il retourne ensuite le bloc. Sa main gauche soutient le masque, les doigts se trouvent posés sur les yeux pendant qu'il coupe deux entailles au dos à l'herminette touchant exactement l'emplacement où se trouvent les fentes pour les yeux de l'autre côté. Ensuite, il retouche un peu le verso, creuse encore davantage le bombement du front pour rendre le masque le plus léger possible.

Boti pousse un bref soupir, se sent probablement soulagé, car les fentes pour les yeux ont bien réussi, puis il enlève les copeaux en secouant le masque (fig. 144-151).

15 h 00

Avec le canif, les fentes oculaires reçoivent leur forme définitive aussi bien au recto qu'au verso. Les coins sont également soigneusement taillés. Boti place le masque devant son visage. Le masque doit visiblement tenir de lui-même sur le front et le nez, sans que l'on soit obligé de le soutenir avec les mains. La plateforme avec les figurines doit être à l'horizontale (fig. 155).

15 h 12

Boti continue le travail sur le front. Partout, il enlève des copeaux, sauf au milieu, et de ce fait, il ne reste qu'une éminence (prévu pour le tatouage) carré de deux centimètres de côté environ. Il mesure la distance du bord avec la longueur de la lame du canif. Il arrondit ensuite les pavillons de l'oreille en forme de demi-cercle.

15 h 32

Maintenant, Boti se consacre de nouveau au groupe de figurines. Il commence par la petite figurine seule. Tout d'abord, il coupe entre ses jambes. Ensuite, il y place le canif et frappe dessus avec le manche de l'herminette sur la lame. Les jambes de cette figurine sont également sculptées de manière

plus fine et les bras sont tout à fait décollés du corps. Cuisse, genou et mollet de l'une des jambes sont maintenant clairement élaborés. Il marque la jupette sur les fesses. Il s'attaque ensuite à la seconde jambe. Boti travaille à présent très soigneusement sur cette figurine qui se trouve juste au-dessus du visage du masque et que les spectateurs ne voient que de dos. Il examine maintes fois son œuvre. Il positionne le bloc dans la position la plus favorable pour sculpter, le cale par exemple debout sur la tête entre ses jambes (fig. 152).

16 h 30

Boti gémit, pose le bloc, laisse tomber le canif, mais se ressaisit immédiatement et continue de travailler sur la petite figurine. Plus tard, il sculpte les bras et les mains de la petite figurine qu'il aplatit et en élabore les détails (fig. 153).

17 h 05

Boti se fait apporter du village un second seau d'eau. Il y plonge la tête de la grande figurine et arrose tout le groupe de figurines du reste de son eau potable. Il prend soin à asperger soigneusement la fille acrobate placée en travers. Il gémit un peu, mâche un peu de tabac et parle à peine.

Il sculpte ensuite le dos de la fille en utilisant un ciseau avec un manche d'herminette comme maillet. Après, il continue au canif, mais fait aussi des retouches au contour à l'herminette. Il travaille aussi brièvement la tête de la grande figurine qui se tient debout.

Depuis presque une demi-heure, on entend de la musique qui vient du village – chants et applaudissement rythmé de gens revenant d'un enterrement. Boti plonge le bloc avec les figurines dans l'eau, mais appuie ensuite le masque contre la branche sur laquelle il était assis au sol et répand le reste de l'eau dessus (fig. 153; 154).

17 h 30

Fin du deuxième jour de travail.



143



145



147



144



146



148



149



150



151



152



153



154

Résumé du deuxième jour de travail

Pendant la deuxième journée de travail, Boti a élaboré – en sept heures environ – des détails du visage du masque et du groupe de figurines, évidé le verso du masque et percé les fentes oculaires. Bien qu'il travailla assidûment, le travail n'avança que lentement: couche après couche les détails des visages et figurines furent dégagés des blocs de bois.

Pour ce travail, les herminettes étaient toujours et encore les plus importants outils auxquels s'ajoute le canif. Le burin n'est utilisé que de manière sporadique dans les endroits étroits. Il est intéressant de noter que le bloc fût régulièrement trempé dans de l'eau ou du moins copieusement aspergé.

Boti répartit son temps de travail comme suit: il travailla d'abord pendant une heure trois quarts sur le groupe de figurines, ensuite une heure et quart sur la partie du visage et dégage l'un après l'autre le nez, la lèvre supérieure, la lèvre inférieure, les yeux et les oreilles. Après une courte pause de midi, il évida pendant dix minutes le verso du masque, travailla ensuite durant une heure et vingt minutes sur la racine des cheveux et les yeux, perça les fentes oculaires et prit encore vingt minutes pour le front et son tatouage avant de se consacrer deux heures durant au groupe de figurines. Il s'occupa ici avant tout de la petite figurine debout isolée.



155



Troisième jour de travail

Le 31 janvier 1975, nous nous présentons d'abord comme chaque matin chez le chef du village qui nous souhaite amicalement la bienvenue et nous « ouvre gracieusement les portes de son village ». En même temps, il nous demande une bouteille de vin rouge. Après la lui avoir donné, il la passe à Boti qui la remet de nouveau à un autre des anciens de village. Le chef bénit ensuite Boti en lui prenant sa main droite à deux mains, crache un peu dessus, ou du moins souffle dessus, et ensuite passe sa main par-dessus par trois fois. Puis, avec les deux mains, il baisse la tête de Boti vers lui. Ce rituel est répété. Nous allons à l'atelier validés et réaffirmés.

8 h 55

Boti arrive un peu en retard sur son lieu de travail parce qu'il a dû retourner chez lui pour chercher son canif. Pourtant, il le retrouve au milieu des copeaux de bois bien que nous nous souvenions qu'il l'avait refermé et remis dans sa poche hier soir. Effrayé, Boti interroge l'assistance: « Quelqu'un a-t-il touché à mon travail ? » Tous répondent « non » et cela reste un mystère. Mais Boti ne se fait pas remarquer s'il est de mauvaise humeur.

9 h 00

Boti commence à affiner le bras de la grande figurine qui se tient debout par de grands coups de canif. Il a placé pour cela le bloc debout entre ses jambes. Plus tard, il l'a posé à plat par terre et l'a immobilisé sur le côté dans le creux d'un genou. Ensuite, il travaille sur le visage de la grande figurine. Il taille du front au menton. Il enlève même l'une de ses lourdes chaussures afin d'immobiliser le morceau avec ses orteils. Avec l'herminette la deuxième plus étroite, il ôte plusieurs copeaux des deux côtés du visage, il reste alors un boudin au milieu pour le nez et la bouche. Le bloc placé debout verticalement, il travaille de nouveau sur le front de la figurine. L'écorce restée à



157



158



159



160



161



162



163

son occiput est enlevée et le cou ainsi que le visage sont sculptés vigoureusement au canif. Le menton de la figurine est encore trop projeté vers l'avant. Épaules et bras sont élaborés.

9 h 32

Boti taille à présent le dos de cette figurine avec l'herminette la plus fine. Comme auparavant, il ne coupe pas les copeaux entièrement, mais plutôt les laisse sur le bloc et les enlève ensuite tous à la fois avec un seul coup de canif. Il sculpte aussi les jambes de la figurine – d'abord la jambe gauche, puis la droite et égalise encore une fois ici la plateforme (fig. 164).

9 h 54

Boti observe une courte pause pour le tabac. Les jambes de la figurine qui se tient debout sont ensuite arrondies et leurs cuisses sont taillées jusqu'au niveau de la jupette. Les jambes sont de nouveau retouchées.

10 h 12

La plateforme est raccourcie avec une petite herminette derrière les pieds de la figurine athlète. Puis, jambes et jupette de l'athlète sont retouchées encore une fois.

10 h 25

Boti nous demande, à l'occasion, de lui apporter du papier de verre de Bouaflé. Quand nous avons voulu savoir de quel grain il en voulait, il nous a demandé de nous taire – cela le dérange maintenant. Il continue de travailler sur la grande figurine.

10 h 30

Boti arrose la petite figurine transversale et taille ensuite sa jupette avec le canif fraîchement aiguisé. Les bras de la fille sont détachés avec le canif.

Boti est distrait brièvement de son travail par un homme arrivé du village pour discuter de la représentation du masque *zaouli* prévu le soir-même en rapport avec l'enterrement.

Mais il revient rapidement à son travail, devient silencieux et se concentre sur l'avant-bras, le menton et le cou de la plus grande des figurines.

10 h 40

Boti est appelé au village pour discuter de l'évènement avec danse.

11 h 00

Boti est de retour. Il examine son bloc un court instant. Il met ensuite ses mains derrière sa tête pour comprendre quel doit être la position des mains de la petite fille transversale qui fait le pont sur les mains de l'athlète (fig. 163). Il travaille avec le canif sur les mains des deux figurines posées l'une sur l'autre et qui sont entrelacées. Avec le canif, il taille de nouveau l'arrière de la tête de la figurine transversale.

11 h 22

Le groupe de figurines est encore arrosé. Ensuite, Boti sculpte derechef les avant-bras et les épaules de la figurine athlète et tout le corps de la fille transversale (fig. 166).

11 h 57

Un vent vif se lève. Boti boit de l'eau et prend un peu de tabac à chiquer. La figurine transversale s'est fendue, vraisemblablement à cause du vent sec. Boti taille quelques échardes, les trempe dans la colle forte et les enfonce précautionneusement dans les fissures avec le manche du canif. Ce qui déborde est tranché au canif.

12 h 06

Pause de midi au village.

13 h 30

Boti est de nouveau retourné sur son lieu de travail et sculpte, au canif, les pieds de la petite figurine transversale. Il travaille très minutieusement à cet endroit difficile et porte son attention surtout sur la jupette de cette fille (fig. 167).

14 h 20

Visite d'une « haute » personnalité qui a l'air de s'intéresser bien plus à nous qu'à l'artiste. Il suspend son travail pour un moment.

14 h 30

Boti asperge encore le groupe de figurines et commence à sculpter la tête de la fille transversale. Malheureusement, nous sommes de nouveau interrompus par un visiteur, mais brièvement cette fois-ci.

14 h 50

Boti travaille le cou de la figurine transversale. Il sculpte ensuite son visage: il coupe une arête médiane pour le nez et la bouche et laisse sur le front un boudin pour la cicatrice de tatouage.

15 h 10

Maintenant, Boti trempe la partie faciale du masque dans l'eau. Avec l'herminette la plus mince, fraîchement aiguisée, il évide très prudemment le verso de la partie buccale. Sans avoir transpercé au niveau des dents, il essaie le masque sur son propre visage.

15 h 35

La fente de la bouche est percée et sculptée en travaillant sur le côté recto du masque avec le canif.

15 h 50

À cause de la prestation des masques à Tibeita à laquelle Boti participera en qualité de tambourinaire, le travail a dû cesser plus tôt que prévu. Boti abandonne le bloc sur son lieu de travail et verse toute l'eau lui restant dessus.



164

Résumé du troisième jour de travail

Ce jour-là, Boti a travaillé cinq heures seulement – contraint, en grande partie, par des conditions locales. Il sculpta presque exclusivement les figurines de la sculpture sommitale du masque et leur donna partiellement leurs formes définitives.

Durant une heure et demie, Boti travailla le personnage de l'acrobate debout. Il consacra ensuite trois heures entières à la figurine transversale de la fille qui fait le pont et aux mains du personnage athlète qui la porte. Pour terminer, il se consacra encore pendant quarante minutes à la bouche du visage du masque.



165

84

Quatrième jour de travail

Le 1^{er} février 1975, après les salutations d'usage au village, Boti commence son travail à son atelier dans la forêt.

9 h 45

Après que Boti a aiguisé son canif, il regarde un long moment le masque, pose ensuite son canif au milieu de la bouche sans doute pour marquer l'emplacement exact des dents.

Mais tout d'abord, il répare, à l'aide d'un éclat de bois et de la colle, la bouche qui s'est fendue pendant la nuit. Il incise ensuite les dents sous la lèvre supérieure. Il taille au milieu de la dentition une entaille en V renversé. Il fait ensuite des entailles similaire pour les autres dents sur les côtés. Il compte les dents: elles doivent être quatre des deux côtés. Le masque n'a pas de dentition inférieure.

9 h 50

Par deux entailles entre la lèvre supérieure et le nez, il marque le philtrum, et l'évide ensuite. Il se consacre plus tard au carré saillant devant l'une des oreilles. Par des entailles faites en diagonal, il sculpte trois encoches parallèles verticales qui représentent un tatouage. Le demi-disque de l'une des oreilles est ensuite façonné par deux courbes entaillées en parallèle (fig. 168; 169).

10 h 04

Pour la première fois depuis le début du travail, Boti ne procède pas de façon symétrique (et apparemment pas non plus de façon systématique): par exemple, il ne se consacre pas tout de suite à l'autre oreille, mais d'abord au tatouage frontal. Là, le carré saillant est également divisé en trois bourrelets verticaux. Boti porte grand soin à les arrondir à leurs bouts et sur les côtés afin qu'ils aient l'air de vraies cicatrices de parure. Le bombement du front est ensuite travaillé. Il est arrondi et lissé.



166

10 h 08

Boti se consacre brièvement à l'œil droit dont il taille la paupière inférieure de haut en bas. Un peu de matière est enlevée à la racine du nez pour créer une transition douce vers les yeux.

10 h 13

Le tatouage devant l'autre oreille est incisé. Le menton donne l'impression d'être de travers; Boti le taille fortement sur un côté et le remet ainsi en ordre. Les lèvres supérieures et inférieures sont lissées.

10 h 30

Le second œil est travaillé. Boti entaille ensuite sur la joue gauche un court trait de tatouage. Ce dessin de tatouage n'est donc pas saillant comme celui sur le front et devant les oreilles. Le menton est encore un peu affiné. Boti a jusqu'à présent seulement travaillé avec le canif.

Le bord tout autour du masque est maintenant taillé plus fin avec une large herminette. Il a ensuite recours à une herminette mince et taille le verso du masque, la partie du crâne sous la plateforme. Le bord est alors



167

dégrossi fortement à l'intérieur et à l'extérieur par grands coups de canif. Boti se met encore une fois le masque sur le visage et découpe ensuite considérablement le verso au niveau de la partie inférieure, se met de nouveau le masque et aplatit le bord à l'intérieur sans doute afin qu'il ne frotte pas le menton.

11 h 06

Le bord de la coiffure est taillé en biais avec grand soin. Boti incise ensuite trois entailles parallèles qui s'étirent parallèlement le long du bord de la coiffure avec grand soin.

85



168

11h34

Boti aplatit le front. Il pose alors le masque devant lui, le regarde d'un air critique et retouche les yeux en haut et en bas. La plateforme aussi est affinée.

11h41

Boti se consacre à la figurine de l'athlète. Son pied droit est réduit et la jambe droite taillée de manière plus effilée. Le second pied et la seconde jambe de l'athlète deviennent plus minces. Boti renvoie les gamins qui sont revenus pour regarder, mais qui, à son goût, papotent trop bruyamment.

86



169

12h20

Avec la grande herminette, Boti réduit une fois encore substantiellement le bord du masque. Il sculpte ensuite le bord inférieur de la jupette de la figurine d'athlète.

12h35

Il s'ensuit une pause de deux heures à midi.

14h35

Boti poursuit son travail sur la jupette de la grande figurine et élabore ensuite son torse et ses bras. Au-dessus de la jupette, Boti creuse un triangle puis trois autres encore.

Il en résulte deux bretelles qui se croisent et soutiennent la jupette.

15h00

Il taille le front de l'athlète. Avant cela, il réfléchit longuement, puis diminue le volume de la tête. Il prend du tabac à chiquer qu'il garde sous la langue. Le menton de l'athlète devient à présent triangulaire. Puis, au-dessus, le nez est formé, également en forme d'un triangle allongé. Les côtés du bas du triangle indiquent la largeur de la bouche. Enfin, les arêtes du triangle inférieur sont arrondies pour former le menton.

15h30

Boti sculpte l'oreille de l'athlète. Il travaille ensuite la racine des cheveux au-dessus du front de la figurine. On peut maintenant distinguer que la figurine portera une parure sur la tête.

15h50

Les yeux de l'athlète apparaissent. Boti exécute aussi ces fines formes avec son (seul et unique) canif rustique (fig. 170).

16h05

La délimitation de la coiffure au-dessus des oreilles et à la nuque de la figurine athlète est taillée. Après une courte pause pour le tabac, il sculpte les bretelles sur la poitrine.

16h30

La jupette de la grande figurine est découpée. Parce qu'elle est composée de bandes, Boti découpe toujours deux entailles parallèles de haut en bas et évide ensuite l'espace entre elles. La jupette se bombe au-dessus des fesses fermes de l'athlète.

16h50

Grâce à des entailles sur le bord inférieur des bandes, la jupette devient plus délicate. Le corps de la jeune fille transversale est taillé de manière à ce qu'elle devienne encore plus svelte. Une ligne autour des hanches délimite la jupette du corps. Apparaissent ensuite ici aussi les bretelles croisées qui maintiennent la jupette.

17h22

Le travail s'achève pour aujourd'hui.

Résumé du quatrième jour

Boti n'arrosa pas le masque aujourd'hui. Visiblement, le vent sec des jours précédents lui a été redoutable. Aujourd'hui Boti travailla presque deux heures durant sur les éléments du visage du masque, particulièrement la partie buccale avec la dentition, mais ensuite aussi les oreilles, les scarifications



170

de parure, les yeux et le bord derrière la coiffure. Pour cela, il a utilisé exclusivement le canif. Il se consacra ensuite plus de trois heures à la plus grande des figurines de la sculpture sommitale, l'athlète, surtout à sa jupe et à sa tête. Une jupette fut également sculptée à la figurine transversale dans la dernière demi-heure qui suivit.

Boti exerça son activité pendant tout juste six heures, durant lesquelles il se consacra avant tout à la réalisation des détails. Contrairement au travail de découpage du bloc et de mise en forme, Boti ne travailla plus de manière strictement symétrique,

c'est-à-dire, il n'exerça pas les mêmes opérations immédiatement sur la seconde moitié du visage.

Toutefois, il égalisa toujours toutes les modifications des deux côtés au bout d'un certain temps. Quand, par exemple, il élabore un trait du visage sur l'un des côtés, il semble découvrir d'autres défauts à d'autres endroits et semble vouloir aussitôt les corriger. Il fit preuve d'une grande patience et d'assiduité au cours de tous ces travaux.

87



171

Cinquième jour de travail

Le 2 février 1975, nous étions à Tibeita déjà avant 7 heures du matin.

7 h 00

Contrairement à notre accord, Boti avait commencé le travail tôt le matin. Quand nous sommes arrivés, il sculptait déjà les trois figurines au canif: jupette à bandes, coiffe, doigts, doigts de pied et visages sont élaborés en détail. La parure de la tête est distinguée de la coiffure et décorée de plusieurs creux rectangulaires.

10 h 15

Boti a terminé tout le travail de sculpture et pose son canif en poussant un soupir de soulagement.

10 h 20

De maintenant à midi (12 h 15) et de 14 h 10 à 17 h 40, Boti s'occupe exclusivement à poncer le groupe de figurines avec du papier de verre que nous lui avons acheté. Le papier de verre remplace pour lui les feuilles rugueuses du *Ficus aspenfolia* d'habitude utilisées par les sculpteurs de cette région, une plante sauvage avec de longues branches minces.

Il a plié en deux un papier de verre mesurant six centimètres sur six. Il exécute ce travail également avec très grand soin; avec le pli de son papier de verre, il atteint même les coins les plus difficiles. Les arêtes des jupettes jusqu'ici vives, les bretelles, etc. sont (malheureusement) arrondis, poncé lors du traitement au papier de verre. On voit maintenant les bandes des jupettes épouser la forme des fesses des figurines. De temps en temps, Boti fait claquer son doigt contre le papier afin que les débris de bois tombent. Il serre le masque entre les cuisses pendant ce travail.

17 h 30

Boti pose le masque devant lui et commence à poncer le visage. Il commence à travailler sur le front et continue sur le cadre ainsi que sur le bord de la coiffure dont il polit les sillons soigneusement au papier de verre. C'est ensuite seulement qu'il se consacre au visage proprement dit (fig. 171).

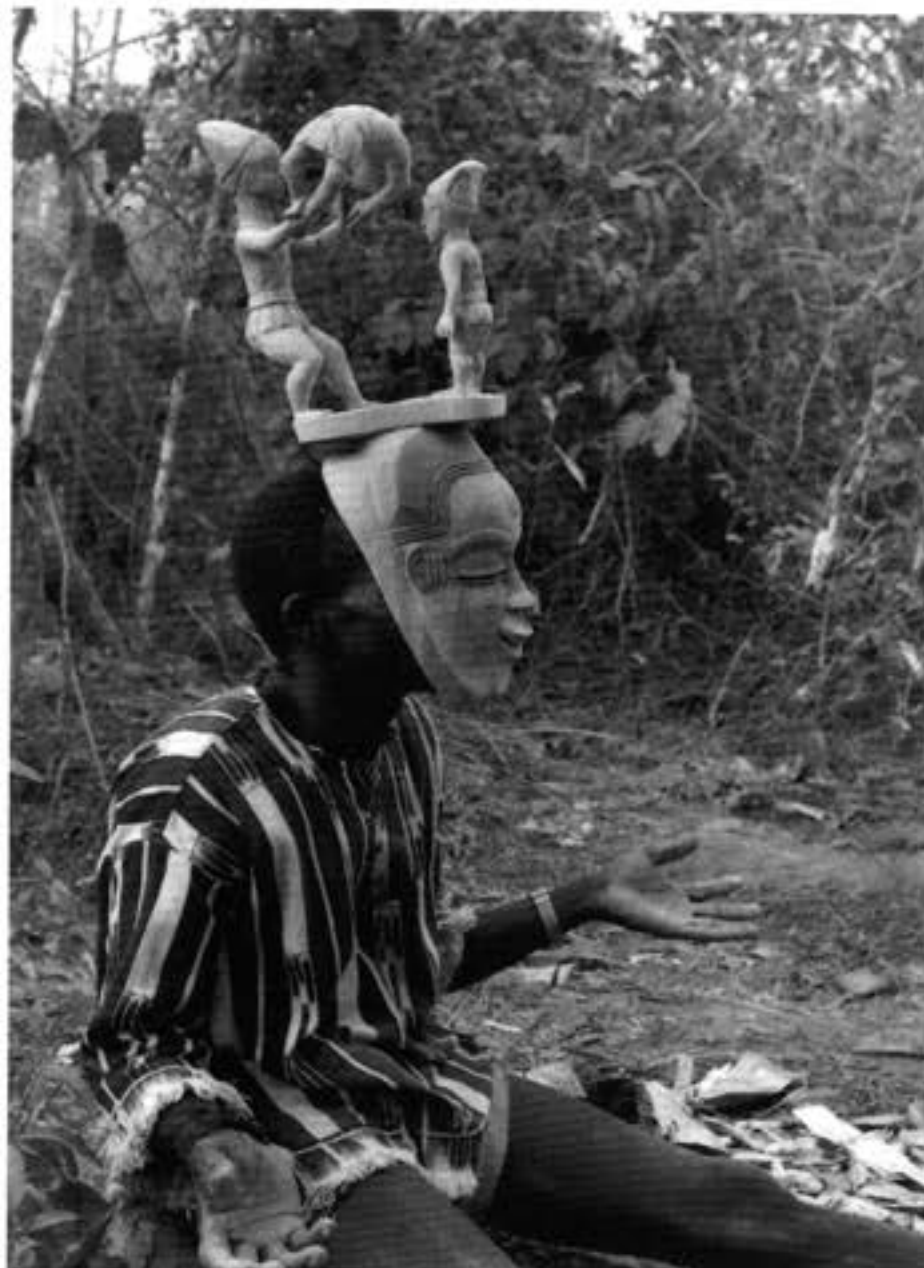
17 h 40

Boti se met le masque sur le visage: celui-ci tient tout seul. C'est ainsi que prend fin (pour nous) ce jour de travail (fig. 172).

Il se peut que Boti ait encore poli son masque le soir.

Résumé du cinquième jour

Durant les trois premières heures et un quart, Boti incisa au canif des détails sur les trois figurines. Ensuite, il ponça toute l'œuvre avec du papier de verre pendant au moins cinq heures et demie.



172



173

90

Sixième et dernier jour

Le 3 février 1975, nous avons de nouveau reçu un accueil amical au village et sommes conduits sur le lieu de travail de Boti, dans le bois sacré.

8 h 50

À notre arrivée, nous trouvons un petit rameau vert sur le masque. Cela signifie qu'il est interdit d'y toucher. Boti a mis ses vieux habits et un pantalon entièrement déchiré, car il veut peindre le masque. Il a toute une caisse pleine de boîtes de peinture-émail européenne. Il la renverse et réorganise les boîtes. D'une ancienne bouteille de Gin, il verse du pétrole dans une boîte en fer-blanc dans laquelle se trouvent ses pinceaux.

Il bat les touffes des pinceaux trempés avec un gros clou de charpente sur sa pierre à aiguiser pour enlever les restes d'anciennes couleurs. Il a cinq pinceaux qu'il a fabriqués lui-même avec les poils d'un bélier; il a acheté le sixième.

9 h 00

Boti essuie les pinceaux sur son pantalon. Dans une boîte en métal avec de la peinture jaune, il ajoute un mélange d'un peu d'orange et de rouge. Il peint le visage du masque avec ce rouge clair. Il commence par le front, ensuite les yeux, les oreilles, le nez et enfin le menton, jusqu'à ce que tout le visage devienne rouge (fig. 173).

9 h 16

Boti peint la coiffure en noir. Cette couleur est plus visqueuse, plus épaisse que le rouge. Le dessous de la plateforme est aussi peint en noir.

Il raconte que son père peignait ses masques aux couleurs trouvées sur place et qu'il faisait de même autrefois. « Mais maintenant qu'on fabrique des masques aussi imaginatifs, on doit se servir de peinture à huile. » Il disait ceci tout en préparant du bleu et du brun violâtre.

9 h 30

Il peint les jambes de la petite figurine debout à la peinture brunâtre et ensuite également toutes les autres parties nues du corps de la figurine: les bras, les mains, le visage et la poitrine (fig. 174).

9 h 42

La fille transversale est peinte de la même manière.

10 h 00

Après une courte pause pour le tabac à chiquer, Boti recherche une peinture appropriée. Elles sont toutes desséchées. Il mélange alors dans la boîte avec le violet du bleu, puis du rose et du rouge, remue et ajoute encore plus de rouge. Il peint le corps de l'athlète avec ce brun violâtre plus clair sans l'essayer d'abord. À notre surprise, en séchant, cette couleur devient un peu plus claire que celle des jeunes filles.

10 h 37

Le corps de l'athlète est complètement peint. Avec un bleu éclatant, il peint maintenant les espaces entre les bandes de la jupette: les bandes de claires sont, en effet, cousues sur un pantalon bleu. Il peint de manière identique la jupette de la fille transversale.

Pendant ces travaux de peinture, Boti procède avec précaution et délicatesse, tout comme pour ses travaux de sculpture. Au cours du travail, il répond une fois à une de nos questions: « La couleur est déterminée d'avance seulement pour la peau des figurines. Je choisis les autres couleurs au cours du travail. »

10 h 57

Les parties saillantes de la coiffe de la figurine athlète et de la fille transversale sont peintes en rouge forcé. Elles présentent des bandes de tissu rouge qu'encadrent les creux rectangulaires de ces bonnets. Il peint aussi les ceintures auxquelles les



174

91

bandes des jupes sont attachées avec le même rouge des bandes des bonnets.

11 h 27

Les pinceaux se trouvent toujours dans la boîte remplie de pétrole. Quand Boti en prend un, il le nettoie sur son pantalon.

Boti pose le masque devant lui et saisit la boîte de peinture blanche. Il peint les rectangles creux de la coiffe de la tête de la grande figurine. Il peint tout juste à côté de la peinture rouge des bandes encore fraîches. Les bretelles de la jupette sur la grande figurine sont peintes en blanc, ensuite les rectangles creux sur le bonnet de la fille transversale ainsi que ses bretelles.

12 h 06

Les bandes de la jupette de la figurine transversale sont peintes en jaune éclatant. Il n'utilise cette peinture qu'ici, sans doute pour faire de cette figurine un point de mire.

12 h 10

Pause de midi. Boti nous dit en réponse à une question qu'il aura tout terminé à 17 h 00.

14 h 00

Reprise du travail. Les cheveux de la grande figurine et de celle qui est transversale, qui sont peu visibles sous le bord du bonnet, sont peints en noir. Boti peint ensuite aussi les cheveux de la petite figurine qui se tient debout et les bandes sur la jupette. Il utilise pour cela un pinceau plus fin.

14 h 18

Boti se fabrique un pinceau particulier en battant une tige végétale sèche au centre avec le dos de la lame de son canif, la rompant à cet endroit et pressant les fibres les unes contre les autres pour obtenir une houppe de pinceau pointue. Avec ce pinceau, il peint des objets blancs sur les ceintures rouges de la grande figurine. (Sans aucun doute s'agit-il de cauris, comme on en applique souvent sur les costumes de danse.)

14 h 32

Les mêmes formes blanches sont peintes sur la parure de la tête de l'athlète.

15 h 00

Les yeux de la figurine athlète ainsi que ceux de la fille transversale sont peints en blanc avec le nouveau pinceau.

15 h 27

Boti peint encore les parties blanches, par exemple les creux rectangulaires sur la petite figurine qui se tient debout dont, jusqu'à présent, seul les surfaces de la peau avaient été peintes, puis les bandes de la jupette.

15 h 48

La ceinture de la petite figurine qui se tient debout est peinte en rouge.

16 h 02

Boti mélange du bleu et du violet pour retoucher un peu le corps de la petite figurine qui se tient debout. Sur les corps des autres figurines aussi des retouches ont été nécessaires où le bois blanc luisait à travers la couche de peinture. Boti fait remarquer qu'il veut « différencier les figurines les unes des autres » par différentes couleurs.

16 h 04

Les points blancs, les cauris, sont peints sur le bonnet de la jeune fille qui se tient debout. Les ongles de toutes les figurines sont ensuite peints en blanc.

16 h 27

Boti peint en gris les plantes du pied de la fille transversale quand bien même rien n'en est visible. Il choisit cette peinture dans une boîte spéciale et explique qu'il veut montrer la poussière sur les pieds.

16 h 32

Une deuxième couche est appliquée sur tout le visage du masque.

16 h 38

Le dessus de la plateforme est peint en vert.

16 h 44

Avec le pinceau fin, mais aussi avec la tige végétale, Boti peint les sourcils, les cils et les pupilles de la grande figurine en noir.

16 h 57

Les sourcils du visage du masque sont également peints en noir, de même les fentes pour les yeux, recto et verso (fig. 175).

17 h 07

Les scarifications sur les joues sont peintes en noir.

17 h 14

Une couche de peinture rouge est passée sur les lèvres.

17 h 17

Une ligne bleue est tracée sous le bord de la coiffure.

17 h 25

Le rectangle central sur le bonnet de la grande figurine obtient un cercle de petits points noirs et le champ en demi-lune sur le bonnet de la figurine transversale est peint en noir.

17 h 32

Les dents, la plateforme et enfin le cadre du masque sont respectivement peints en blanc éclatant, en jaune et encore en noir.

17 h 45

L'œuvre est achevée.

Résumé du sixième et dernier jour de travail

Le dernier jour était exclusivement consacré à la peinture du masque. Boti employa une demi-douzaine de pinceaux de sa propre fabrication ainsi que des peintures-émail européennes. Il utilisa la peinture en partie



175

pure, en partie en mélange de plusieurs couleurs pour obtenir une couleur spéciale. Pendant quarante minutes, il peignit le visage du masque en rouge et la coiffure en noir. Il consacra ensuite cinq heures et demie à la peinture des figurines. Enfin, il peignit en quarante minutes les détails du visage rouge jusque-là monochrome. Lorsque Boti eut achevé son œuvre et nous la remit, nous lui demandâmes de nommer son prix. Il était embarrassé. Ils disaient que trop de personnes étaient présentes; il voulait en discuter seul avec Hans Himmelheber. Nous devons attendre jusqu'à notre retour. D'ici là,

il ajoutera le bâtonnet à mordre à hauteur de la bouche et les trous pour fixer le costume.

Événements ultérieurs

Lorsque nous retournâmes chez Boti le 5 février 1975, il nomma son prix pour le masque. Nous l'acceptâmes sans discussion, « pour témoigner du respect envers le maître, car Boti est un véritable artiste ». Boti en était apparemment très satisfait. Nous avons ensuite acheté un second masque de lui. Puis il nous offrit cinq cuillères qu'il avait sculptées en notre absence, mais qu'il devait encore teindre. Il nous emballa alors les deux masques avec un

soin extrême en trois couches afin qu'ils ne puissent être vus par une femme.

Nous rendîmes visite à Boti encore une fois quelques jours plus tard et le trouvâmes, par hasard, en train d'offrir à son esprit protecteur du vin rouge d'une bouteille. À sa demande, nous lui achetâmes encore deux poules dans le village pour d'autres sacrifices: le premier fut consacré à ses outils, le second fut sacrifié à la demande des anciens de Tibeita afin que son esprit protecteur ne lui en veuille pas que nos épouses soient venues avec nous sur le lieu secret de travail dans le bois sacré.

**Information complémentaire:
teinture noire des cuillères en bois**

Quatre de nos cuillères (H. et U.H.) taillées par Boti n'étaient pas encore teintées en noire à notre arrivée. À cet effet, Boti s'était préparé une cuvette avec de la boue. Il se fit apporter un morceau de racine rougeâtre de l'arbre *pei zi*. Il en enleva la couche extérieure. Le bois en dessous était d'un rouge foncé qu'il racla avec le canif et enduit la première cuillère avec ces rognures de fibres. Après, il en pressa à la main pour faire sortir de la sève de couleur rouge foncé qui tomba goutte-à-goutte sur la cuillère et teinta immédiatement le bois en rouge brunâtre. Il posa la cuillère ainsi teinte à côté de lui sur un tronc d'arbre et répéta la même procédure sur les trois autres petites cuillères. Pour ce travail, Boti fut également très soigneux et eut besoin d'environ dix minutes pour chaque cuillère.

Quand les quatre cuillères furent teintées à la sève rouge avec une première couche, Boti trempa la première dans la boue grise très fluide. Deux minutes plus tard, il la retira, la regarda et la tourna dans la boue. Il fit de même pour les trois autres. Malheureusement, l'essai de teinture ne réussit pas; la vieille boue n'avait visiblement plus aucun effet (sa teneur en fer devait être précipitée par l'acide tannique de la sève rouge du bois et noircir les cuillères). Les petites cuillères demeurèrent rouge brunâtres.

Le jeune homme qui avait apporté la racine dut aller rechercher du limon, il le mélangea avec de l'eau en une pâte épaisse qu'il malaxa longtemps à deux mains. Il plongea alors la première cuillère dans la pâte encore un peu mouillée – mais encore une fois, elle ne noircit pas. Boti nous expliqua la raison de cet échec: il ne doit pas dormir avec une femme la veille de la teinture. Parce que nous sommes venus le voir un jour plus tôt que convenu, il a enfreint cette règle.

Boti se fit apporter une certaine sorte de feuilles vertes. Il lava et enleva le limon et la teinture des cuillères, pendant que quatre gamins, sur son ordre, triturèrent les feuilles entre leurs mains et en formèrent des boulettes qu'ils jettèrent dans un seau vide. Entre-temps, les cuillères rouge-brunâtre nettoyées avaient séché. Boti pressa une à une les boulettes sur chacune d'elles. La sève végétale les teignit rapidement en un teint foncé. Il brûla ensuite une touffe d'herbes sèches et frotta les cendres sur les cuillères encore humides. Il pressa encore une fois la sève des feuilles sur chaque cuillère et les enduisit de nouveau de cendre d'herbes et traita ainsi chaque cuillère pendant environ trois à quatre minutes. La teinture réussit: elle devint noir foncé. Enfin, il les fit briller en les aspergeant copieusement d'huile pour bicyclettes et en frottant l'huile dans les cuillères avec ses doigts.



176



177



178



179

Fig. 176: Râpage de racine *pei zi*.

Fig. 177: La cuillère est enduite de sève de racine.

Fig. 178: Boti presse des boulettes de feuilles sur la cuillère.

Fig. 179: Une boue est faite à partir de limon dans une écuelle.

Sahou bi Boti demeurant à Tibeita près de Bouaflé au centre de la Côte d'Ivoire est à l'heure actuelle probablement le sculpteur de masques Gouro le plus respecté. Il est connu aussi bien dans les villages de la région de Bouaflé et Zuenoula que dans les sphères officielles du gouvernement. Les masques de Boti sont très estimés partout, considérés comme innovateurs et parfaitement sculptés et teints. Mais Boti ne fabrique pas de copies pour le marché des antiquités, mais plutôt des masques modernes pour ses concitoyens et – rarement – pour des collectionneurs d'art moderne africain. Il exerce sa spécialité comme une activité qui le distingue, mais il est avant tout aussi paysan, comme presque tous dans son village.

Fils d'un sculpteur, né vers 1920 et initié par son père, Boti travaille encore suivant les méthodes traditionnelles, offre des sacrifices à ses aïeux, respecte toutes les

régles et interdits avant et pendant la sculpture, et sculpte les masques exclusivement en un endroit réservé dans le bois sacré auquel les femmes n'ont pas accès. Boti exécute son travail de manière méticuleuse et soignée. D'abord, il coupe le bloc de façon symétrique et s'efforce d'achever les détails d'un masque sur les deux moitiés du visage à peu près en même temps. Pour la sculpture, Boti se sert de morceaux de tronc de l'arbre *bubunā* (un genre de *Ficus*) pas tout à fait frais. Il utilise avant tout comme outils un grand nombre d'herminettes de différentes largeurs (des herminettes à lame transversale) et un canif. Pour poncer, il utilise un papier de verre ordinaire qu'il obtient dans le même magasin à Bouaflé d'où il se procure aussi ses peintures. Pour la finition d'un masque monoxyle avec sculpture sommitale, Boti a besoin de six jours de travail intensif.

Bibliographie

(de l'édition originale de 1993)

- BENOIST, J.-P. (1977), Dictionnaire Gouro – Français, Zuenoula.
- DELUZ, A. (1970), Organisation sociale et tradition orale: Les Gouro de Côte d'Ivoire, Paris – La Haye.
- FISCHER, E. ET L. HOMBERGER (1985), Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste, Museum Rietberg Zürich.
- FISCHER, E. ET L. HOMBERGER (1985), Boti – Le maître sculpteur des Gouro, in: *Swissair Gazette* 3:32.
- (1985a), Maskengestalten der Guro, Museum Rietberg Zürich.
- HIMMELHEBER, H. (1935), Negerkünstler. Ethnographische Studien über den Schnitzkünstler bei den Stämmen der Abutu und Guro im Innern der Elfenbeinküste, Stuttgart.
- (1960), Negerkunst und Negerkünstler, Braunschweig.
- (1965), Schmuckhaft überladene Negerplastik, in: *Paideuma* 11: 112–118.
- (1966), « Seri »-Maskentanz der Guro, Allg. Bemerkungen zum Film E 892/1966, Göttingen.
- (1972), Masken, Tänzer und Musiker der Elfenbeinküste, Göttingen.
- (1976), Verwandtschaftsverhältnisse bei westafrikanischen Masken, in: *Tribus* 25: 149–154.
- (1976a), Ein eigentümlicher Haarschmuck der Guro, in: *Tribus* 25: 155–158.
- HOLAS, B. (1967), Arts traditionnels de la Côte d'Ivoire, Abidjan.
- HOMBERGER, L. (1990), Löffel als Prunkgerät bei den Guro, in: Essgerät – Kultobjekt, Löffel in der Kunst Afrikas, Museum Rietberg Zürich.
- KACOU, V. (1978), Les masques et leur fonction sociale chez les Gouro, in: *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, tome 7: 77–84.
- MCCLUSKY, P. (1987), African Art, from crocodiles to convertibles in the collection of Seattle Museum, Seattle.
- MEILLASSOUX, C. (1964), Anthropologie économique des Gouro de Côte d'Ivoire, Paris – La Haye.
- SALMONS, J. (1977), Mamy wata, in: *African Arts* 10, 3: 8–15; 87.
- TAUXIER, L. (1924), Nigres Gouro, et Gagou, Paris.
- VOLI, M. TRAYE BI (1989), Mes ancêtres Guro: la famille Mian de Bangofia, ses origines, son organisation, Museum Rietberg Zürich.
- WILLETT, F. (1978), An African Sculptor at Work, in: *African Arts* 11, 2: 28–33.

Bibliographie supplémentaire

- FISCHER, E. (2006), Guro: Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast, Museum Rietberg Zürich / Munich – Prestel.
- FISCHER, E. et L. HOMBERGER (2015), Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire, Musée du Quai Branly / Paris – Skira.

Mentions légales:

« Boti » est le deuxième volume de la collection Documents sur les Cultures et Histoire des Mandé Sud sous la direction de Mamadou Koble Kamara et Eberhard Fischer

Titre original de la publication

Eberhard und Barbara Fischer
Hans und Ulrike Himmelheber
Boti: Ein Maskenschnitzer der Guro, Elfenbeinküste
Notizen zu Persönlichkeit, Werkverfahren und Stil eines traditionellen Bildhauers in Westafrika
Museum Rietberg Zürich 1993

Auteurs

Eberhard et Barbara Fischer
Hans et Ulrike Himmelheber

Editeurs/préface

Mamadou Koble Kamara, Yamassoukro
Eberhard Fischer, Winterthur

Traduction

Kanga Philibert
Professeur de lycée d'allemand, Bouaké

Relecture

Pierre-Louis Blanchard, Lucerne

Mise en page et composition

Claudia Rossi, Winterthur

Traitement des images

Thomas Humm, Matzingen

Mise en page de la couverture

Graphisme: Kerin Engler, Windisch
Photographie: Rainer Wolfsberger, Zürich

Impression

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

ISBN-10: 3-907077-57-1

ISBN-13: 978-3-907077-57-3

EAN: 9783907077573

Imprimé en Allemagne 2018

© Tous droits réservés/All rights reserved

Publié par:

Fondation Koble des Mandé Sud, Man,
en collaboration avec
Museum Rietberg Zürich (Suisse)
(Publikationsstiftung/Artibus Asiae Publishers)

Textes:

© 2018 Publikationsstiftung
für das Museum Rietberg Zürich

Photos:

© Archive Hans Himmelheber,
Museum Rietberg Zürich 2018
© Archive Eberhard Fischer, Winterthur

Veillez envoyé vos commandes à:

Fondation Koble des Mandé Sud
BP 627 Man
Côte d'Ivoire
fondationkoble@gmail.com

ou

Artibus Asiae Publishers
Museum Rietberg
Gablerstrasse 15
CH-8002 Zürich
Suisse
artibus.asiae@zuerich.ch

Quand ce rapport apparut en 1993, c'était le premier livre dédié entièrement à un sculpteur traditionnel africain. Il est maintenant publié pour la première fois en français grâce à une coopération entre la **Fondation Koble des Mandé Sud** à Man (Côte d'Ivoire) et les Archives Hans Himmelheber du **Museum Rietberg** à Zurich (Suisse).



BOTI est une monographie sur un sculpteur contemporain de masques africains. Ce livre est une traduction en français de « Boti : ein Maskenschnitzer der Guro, Elfenbeinküste », paru, à l'origine, en allemand en 1993.

Certaines **œuvres d'art des sculpteurs Gouro**, une ethnie Mandé Sud du centre de la Côte d'Ivoire, font partie des plus belles et des plus raffinées que les artistes africains traditionnels aient jamais créé. Les masques portés par des danseurs, qui sont admirés comme des stars, jouissent d'une grande célébrité. Leurs manifestations peuvent avoir des fonctions culturelles ou servir de divertissement lors de fêtes profanes pour les rendre plus somptueuses. Pour ces masques de divertissement, un visage d'une belle finition est un critère important ainsi qu'une petite sculpture placée sur la coiffure du masque qui a pour but d'émerveiller et plaire à l'audience par son originalité et ingéniosité.

Le sculpteur de masque **Sahou bi Boti** (né vers 1930) du village de Tibeita jouit depuis plus de quarante ans d'une grande renommée qui s'étend bien au-delà de son village natal. Il est célébré en tant que sculpteur de masque le plus innovateur et habile de la région. Dans ce livre sont réunis nombre de masques de sa meilleure période de création. Ces cuillères sculptés, puisés dans un répertoire vaste d'ornementation du manche, sont les témoins d'un savoir-faire fermement ancré dans la tradition et néanmoins débordant de créativité et de savoir.