

## **Poupées de chiffon et sexes de bois**

Jean Paul Célerier

Volume 17, Number 3, 1993

Masques démasqués

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/015277ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/015277ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Célerier, J. (1993). Poupées de chiffon et sexes de bois. *Anthropologie et Sociétés*, 17(3), 103–117. <https://doi.org/10.7202/015277ar>

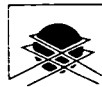
Article abstract

Rag Dolls and Wooden Sexes

Within the Hausa linguistic area, some strolling traditional puppet players dramatize sex- and alterity-related conflicts. These puppets, or "children of magic", are represented in two ways: as sexed wooden anthropomorphic statuettes, and as rag dolls personifying society's conflictual couples. Their repertory's history testifies to their authenticity. Representations of sexuality can be studied through these puppet shows where the confrontation between traditional models and modern discourse is being expressed: they could also be helpful in the prevention of AIDS.

# POUPÉES DE CHIFFON ET SEXES DE BOIS

Jean Paul Célerier



L'épidémie du syndrome immuno-déficitaire acquis a tellement pris de court la science médicale et son environnement socio-économique que la médecine, peut-être pour la première fois, n'a pas su lui donner un autre nom que *stricto sensu*. Le temps de la métaphore a été court-circuité par le phénomène SIDA. L'épidémiologie donne la dimension planétaire de la diffusion de la maladie. Cette seule certitude entraîne une réflexion anthropologique. Le sida, tout en restant terrifiant par ses alignements de cadavres, garde une « valeur » pour l'écologie humaine par son universalité et sa dimension multifactorielle : processus viral, pandémie, maladie sexuellement transmissible, phénomène social, problème planétaire. Le mode de dissémination rapide de la maladie, les facteurs émotionnels qu'elle a engendrés et les comportements qu'elle implique font du sida une maladie inhabituelle qui apparaît d'emblée dans sa dimension bio-psycho-sociologique.

Ma pratique de médecin dans la montagne pyrénéenne française m'a confronté à peu de cas de sida, mais chaque fois avec une grande intensité émotionnelle. Parallèlement, ma pratique psychiatrique depuis douze ans auprès de jeunes malades mentaux ayant un défaut du langage m'a obligé à la réflexion anthropologique et confronté aux techniques de la communication, y compris l'usage de l'audio-visuel.

C'est dans ce contexte que mon intérêt pour ces inoubliables oubliées que sont les marionnettes a été ravivé à la lecture d'un document de travail sur l'abréaction de malades mentaux maliens à l'hôpital de Bamako (Compagnie du Théâtre Utile<sup>1</sup>). Les marionnettes africaines me sont apparues comme un modèle exemplaire d'une authenticité ignorée. J'ai alors engagé quelques recherches livresques sur l'existence de ce théâtre du pauvre en Afrique et me suis retrouvé confronté à une pratique diffuse et polymorphe sur l'ensemble du continent. J'ai donc établi une cartographie sommaire de la présence probable de marionnettes dans plusieurs pays subsahariens et l'ai comparée avec la carte épidémiologique de la diffusion du sida. Après avoir écarté les régions où l'épidémie flambe et nécessite plus de soins curatifs que préventifs, j'ai proposé au ministère de la Coopération française un projet de faisabilité d'une prévention loco-régionale du sida, en particulier auprès de ces colporteurs inlassables que sont les marionnettistes Haoussa au Niger. Ce choix étant appuyé sur deux justificatifs : la faible diffusion locale de la maladie à

1. Voir Célerier (1992a). Le film *Le théâtre de la Santé* a été diffusé par Canal France International en août 1991 et par ARTE pour la journée mondiale contre le sida en décembre 1992.
2. Compagnie du Théâtre Utile. TRACT. B.P. 1948. Bamako, Mali.

cette date (1990) ; la grande mobilité migratoire de ces populations du Sud nigérien vers des zones de forte endémie comme la Côte-d'Ivoire, le Nigéria, le Ghana.

En psychiatrie, l'usage des marionnettes est surtout consacré à la mise à jour des non-dits, des zones occultées, de la part cachée de l'histoire individuelle. Le plus souvent cette pratique concerne les enfants, mais la littérature psychanalytique atteste que les adultes sont loin d'y être insensibles. Dans les sociétés où le lien « magique » avec la réalité n'est pas coupé, les marionnettes peuvent remplir des rôles différents. Au Japon, il s'agit strictement de rites, en Afrique elles assurent, dans la diversité des rituels observables, le passage entre le rite et la théâtralité. Par rituel j'entends les tentatives d'explication humaine face aux mystères de l'Univers : de la réalité au rêve, du visible à l'invisible, de la maladie à la santé, des hommes aux dieux. Il s'agit le plus souvent de trouver le passage entre l'inexpliqué et l'expliquable. En fait, ce n'est pas vraiment d'expliquer l'inexplicable, mais plutôt de construire un schéma qui autorise l'explication.

Une des plus fréquentes préoccupations collectives, et généralement non dite, est la cohésion du groupe en dépit de son morcellement originaire. Cette diversité des origines des ethnies et des peuples va à l'encontre des études ethnologiques lorsqu'elles font comme si ces populations n'avaient pas eu d'histoire avant l'arrivée des savants anthropologues. Par ailleurs la plupart des ethnies ont tendance à se satisfaire, sinon à se conforter dans une identité monolithique imaginaire que ne constitue finalement que l'usage commun d'une seule et même langue. Dès lors, l'authenticité culturelle peut s'épanouir et gommer ou assimiler les altérités et les forces centrifuges. Ceci d'ailleurs fait lien avec le refoulé individuel et les notions de dissociation en psychiatrie. C'est ce double jeu de masque d'une première image (intolérable) par une seconde image (acceptable) permettant la révélation qui fait tout le mystère et tout l'art des marionnettes. De la tradition immémoriale à la modernité la plus avancée, de la création théâtrale à la réplique conventionnelle, de l'irrévérence libertaire à la servilité idéologique, les marionnettes persistent en dépit de notre morgue envers elles.

En fait, cette forme de théâtre a donné lieu à des descriptions remarquables : celles de L.V. Thomas (1988) dans plusieurs ouvrages sur l'Afrique, celles de R. Brand (1971) chez les Yoruba, enfin — et c'est le seul travail exhaustif disponible — tous les écrits de O. Darkowska-Nidzgorzka (1980). Cette démarche descriptive, essentiellement culturelle, bien qu'indispensable, risque toutefois de confiner les marionnettes dans leur statut d'objets exotiques, répertoriés en catalogues. Par ailleurs, une telle démarche d'anthropologie culturelle peut contribuer à promouvoir la valeur artistique des observations de ces auteurs au-delà des frontières nationales. Ainsi la créativité d'artistes tels que Danaye Kanlanfeye au Togo ou Were Liking en Côte-d'Ivoire les autorise à des carrières internationales. Mais il s'agit dès lors de créations modernes dans un cadre géographique et économique très éloigné des sources originelles de ce théâtre.

Pour ma part, je situe mon intervention auprès des griots Haoussa aux antipodes d'une telle démarche. Je souhaite témoigner ici du théâtre des « Mai Dabo » ou maîtres de magie. L'étude menée au sud du Niger lors de deux courts séjours pendant les hivers 1991 et 1992 est poursuivie cette année par une anthropologue haoussa.

La zone concernée par cette activité s'étend au centre-sud du Niger tout le long de la frontière du Nigéria jusqu'au Tchad à l'est, jusqu'à la région de Zinder au nord, déborde largement au sud au Nigéria dans toute la zone haoussaphone, et au sud de Maradi à l'ouest.

Les Haoussa appartiennent à un ensemble de vingt-cinq millions de personnes. La plus imposante fraction réside au Nigéria. Au Niger, ils représentent plus de la moitié de la population. Les Haoussa forment une communauté parlant la même langue. Comme pour souligner l'importance de cette langue, ce territoire était désigné par *Kasar hausa*, pays de la langue haoussa. Cette zone géographique s'étend entre les monts Aïr au nord, le bord septentrional du plateau de Jos au sud, la frontière de l'ancien royaume du Kanem-Bornu à l'est jusqu'à la vallée du Niger à l'ouest.

Parlant la même langue, obéissant aux mêmes coutumes, se soumettant aux mêmes institutions politiques, les Hausa constituent l'un des plus importants ensembles ethniques d'Afrique. Nombreux sont les peuples voisins qui, attirés par leur culture, ont abandonné leur propre langue et leurs coutumes d'origine pour s'y intégrer.

Nicolas 1969 : 202

## Les troupes

Elles sont constituées d'agriculteurs de cette région de cultures dunaires, qui à la saison sèche, lorsque le travail de la terre laisse un peu de répit, se regroupent à six ou sept sous la direction d'un chef, le « *Sarkin dabo* ». Les liens entre les membres sont familiaux, et de confrérie, ce sont des griots. Nous avons répertorié une demi-douzaine de ces troupes au Niger, et deux au Nigéria : ce travail devrait être systématisé par l'étude de terrain. Les trois troupes rencontrées sont celle de Djibir dans la région de Magarya, celle de Moussa près de Miria, enfin celle d'Alassane que nous connaissons mieux.

Nous avons rencontré Alassane à Zinder, destination exceptionnelle dans sa tournée. L'année suivante nous avons logé dans son village, Doundou, et avons suivi une partie de sa tournée de village en village. Alassane a la cinquantaine solide : cette robustesse qu'il tire de son passé célèbre de lutteur n'est pas inutile à sa pratique éprouvante à bien des égards. C'est aussi un homme habile, plutôt joyeux et très hospitalier. C'est lui le chef de troupe, le *Maï Dabo*. En plus de maîtriser la technique de montreur, il assure la gestion de sa profession, conçoit et sculpte ses marionnettes, connaît le secret de la « pratique », petit instrument permettant de donner la parole aux poupées. Alassane est responsable de la mise en scène, il évalue en cours de spectacle les réactions du public, et lui seul peut décider de rompre la représentation, s'extirpant alors de sous son castelet pour venir au milieu du public procéder à quelques tours de prestidigitation. En plus de la demi-douzaine de griots, la troupe comprend de façon épisodique un chœur de femmes. Il sera intéressant d'interroger plus avant la fonction de ces interventions féminines

---

3. On emploiera indifféremment les termes de *Sarkin dabo* (chef des magiciens), *Maï dabo* (maître des magiciens) ou *Dabo*, puisque c'est tout aussi indifféremment qu'ils nous ont été présentés lors de nos rencontres.

dans de tels spectacles. L'accompagnement musical est assuré par deux ou trois tambourinaires.

Un des fils d'Alassane, Katan, est l'élève du Sarkin. Il passe de la fonction de tambourinaire à celle de truchement. Ce dernier rôle mérite notre attention : il s'agit de « traduire » pour le public ce que disent les poupées bavardes que l'on agite au-dessus de la petite tente où est dissimulé le Dabo. Cette voix éraillée, nasillarde, contrefaite constitue le secret du montreur. Partout dans le monde les marionnettes sont ainsi dotées d'une voix extraordinaire. Et si les artistes occidentaux ont attribué l'acquisition de cette voix au petit instrument qu'est la pratique, Alassane et ses compères en gardent jalousement le secret, un effet de leur magie, disent-ils... C'est un peu comme si les discours transgressifs que peuvent tenir les marionnettes prenaient une forme, une matière, un médiateur, mais c'est aussi cette explication qui reste secrète, magique. Autrement dit, nous sommes prévenus : lorsqu'on ose prendre la parole pour dire l'impossible, de la Vérité par exemple, une (merveilleuse) opacité s'impose. Il faut donc un interprète ; c'est à ce rôle de traduction que s'emploient les truchements, comme si une parole trop « forte », issue d'un personnage trop important ne pouvait être entendue sans un intermédiaire, un passe-parole en quelque sorte.

Un autre membre de la troupe, l'Ancien, ainsi nommé par notre informateur, est un oncle d'Alassane. Il participe peu au spectacle, par contre il est omniprésent à tous les moments de rupture. Avant le spectacle, lors des multiples interruptions ou à la fin, on le voit et on l'entend chanter les louanges de tel ou tel, psalmodiant plus qu'il ne chante. Sa fonction de lien entre chaque séquence est importante ; cela permet de doser les effets, de garder le contact avec le public, de présenter les uns aux autres. Enfin, cet homme apparaît comme le garant de la transmission, entre le spectacle et le public d'une part, entre autrefois et aujourd'hui d'autre part. Il semble préserver l'héritage culturel. On retrouve ce type de personnage, veillant aux passages, dans les trois troupes rencontrées.

Enfin un autre griot haut en couleur est le batteur, héraut, chanteur de louanges. Complice de toutes les malices d'Alassane, à la fois roué, jovial, boute-en-train infatigable, c'est le personnage le plus visible, le plus lisible de la troupe. C'est le formidable intercesseur à tous les mystères, ceux de la magie, du leurre, des interdits et des joyeuses voies de la transgression.

## Les accessoires

Ainsi que le disent les Haoussa, « dabo say da riga » : « la magie ne peut se faire qu'avec une tunique ». Dans ce cas-ci, il s'agit du boubou. De toute manière, un travail reste à faire sur la nomination et la traduction de l'ensemble des accessoires utilisés et observés. Ici, la tunique correspond à ce qui, dans le théâtre de marionnettes, est appelé un castelet<sup>4</sup>. La scène où se joue le spectacle est très particulière et semblable chez les Kanuri et chez les Haoussa. Elle est aussi identique à celle décrite à Ighezzer en 1899 par le médecin de la mission Foureau, le

4. Castelet : petite construction scénique démontable utilisée pour présenter des spectacles de marionnettes.

D' P. Haller, ou même à celle photographiée par A. Von Duisbourg en 1942 en pays Bornu. Il s'agit d'une petite tente, constituée d'un boubou tendu sur trois piquets fichés dans le sol. On déroule une natte dans cet espace, puis on installe les tissus en guise de couvercle de cet habitacle. Habituellement, trois vêtements sont superposés, le dernier étant une couverture rayée. Ce dernier tissu n'est pas obligatoirement le plus attrayant : au contraire, le premier vêtement installé est parfois le plus beau. Avant de mettre en place ce dispositif haut d'un mètre environ, il convient d'en choisir l'emplacement, soit à un carrefour, soit à l'ombre du plus grand arbre du village. Le montreur s'agenouille sous ce chapiteau : les sacs contenant les poupées lui sont glissés à l'intérieur. Les tambours se déchainent, le héraut s'époumone, le spectacle peut commencer.

Cet amoncellement d'étoffes semble hermétiquement clos d'autant plus que les aides situés de part et d'autre veillent scrupuleusement à refermer l'échancrure où apparaissent et disparaissent les statuettes. En fait, cette compulsion répétitive pour montrer et pour cacher souligne ce qui se passe et où cela se passe. Il s'agit d'un lever et d'un baisser de rideau avec tous les effets que l'on peut en tirer. Enfin il semble utile de rapprocher l'usage et la manipulation de ces vêtements amples et souples des études chères au D' de Clairembault<sup>5</sup> sur la passion des étoffes, et par là même d'accéder d'emblée à une érotisation de la mise en scène observée.

Les vêtements des membres de la troupe n'ont *a priori* rien de remarquable sauf pour le « maître de magie » qui, à chaque représentation villageoise, revêt le même costume : torse nu, le Dabo porte un collier autour du cou, un petit bonnet en laine noire, de nombreux bracelets de cou et de chevilles auxquels pendent des amulettes et des sachets, une montre et ses lunettes à l'occasion. Enfin il porte un tablier fait de lanières de cuir rouge. Avant de se dissimuler sous le castelet, Alassane tient à la main une sorte de petit éventail rectangulaire en vannerie, qu'il arbore lors de chaque danse autour de la scène.

Les instruments de musique sont des tambours. Généralement au nombre de trois, dont un tambour d'aisselle, ils n'ont rien de particulier et de nombreuses descriptions en existent. Par contre, l'utilisation des tambours est remarquable comme véhicule sonore, prévenant les villageois de l'arrivée de la troupe, puis une fois arrivés dans le village ces batteurs infatigables continuent de marteler l'imminence de l'événement. Enfin, les roulements rythment l'ensemble du spectacle et très probablement en véhiculent la signification. En effet le rôle de chaque tambourinaire semble précis, le code et même le « langage » des tambours, les séquences d'annonce de chaque présentation restent à étudier en termes de musicologie.

D'autres objets sont nécessaires ou indispensables : l'un est caractéristique, c'est le gros pieu à bout ferré qui permet de creuser n'importe quel type de sol pour

5. D' Gaëtan Gatian de Clairembault, né le 2 juillet 1872 à Bourges, descendant de Descartes et d'Alfred de Vigny. Il fut médecin certifié à l'Infirmierie psychiatrique de la Préfecture de Paris de 1905 à 1934. Pendant sa convalescence à la suite de blessures subies à la guerre de 1914, il fut ethnographe au Maroc, réalisa 30 000 clichés du drapé oriental. Il fut professeur associé d'esthétique et de drapé à l'École des Beaux-Arts de Paris de 1922 à 1930. Il reste un personnage exceptionnel par son double héritage psychiatrique et ethnographique. La mise en scène finale de son suicide ajoute encore à la complexité de ce singulier génie.

y ficher les trois piquets du castelet. Cet énorme outil, lourd et encombrant, est utilisé lors d'un des tours de magie. C'est par ailleurs un outil agricole courant : le *dagi* (Raynaud 1984). Ces manipulations nécessitent aussi des objets hétéroclites : cornes d'antilope, couteaux, ficelles et fils, colle mystérieuse, parfois même sang d'animaux. Ce bric-à-brac ésotérique n'est pas l'aspect le plus intéressant de ces spectacles, mais il participe totalement à établir l'aura de pouvoir occulte du Sarkin Dabo. Le plaisir du public à ce type de passe-passe lui est acquis.

Ces magiciens sollicitent tout à la fois la crédulité des spectateurs et leur sens critique : le griot clame « le grand maître de magie, l'homme aux 3 000 mensonges », ce qui dédramatise la situation des spectateurs tout en étayant la position de maîtrise du Sarkin. En fait, il s'agit d'un art consommé du spectacle (théâtralisation), mais aussi d'une prise de parole s'autorisant au mensonge, au leurre, à la feinte lorsque les mots peuvent manquer, lorsqu'il s'agit d'énoncer certaines vérités comme celles se rapportant au sexe (à rapprocher du « mi-dire » du psychanalyste).

### Les marionnettes ou « enfants de la magie »

Au début du spectacle apparaissent les marionnettes de bois. Elles sont présentées l'une après l'autre lors d'une brève saynète. Ce sont des statuettes de bois clair, teintées ou noircies au feu, mesurant vingt à trente-cinq centimètres de hauteur. Il s'agit de bois brut taillé à l'herminette leur conférant une facture artisanale. Les détails anatomiques peuvent être à peine ébauchés, sauf pour le sexe dont la représentation est plus que réaliste. Les attributs anatomiques ne font aucun doute et sont même exagérés. Ces marionnettes n'ont pas d'articulations sauf les statuettes masculines, dotées d'un pénis en érection souvent disproportionné et généralement amovible; autrement dit, une marionnette haoussa masculine est forcément munie d'un phallus.

L'une de ces statuettes, parfois plus grande que les autres, obligatoirement masculine (munie d'un phallus), est plantée dans un monticule de sable près de la tente-castelet. Elle évoque ainsi une tutelle protectrice. (Est-ce pour cela que nos informateurs l'ont nommée « gardien du castelet » ? Cette traduction mérite d'être vérifiée.) La finition en est généralement plus sophistiquée. Elle est par ailleurs utilisée dans les déplacements de la troupe de village en village, placée sur le crâne d'un des aides du montreur. Lorsqu'on a constaté le caractère secret de ces marionnettes toujours enfouies dans le sac du Dabo, exceptionnellement montrées hors spectacle, ce « donné à voir » phallique sur les pistes de brousse reste un moment riche d'interrogations. C'est, au même titre que la parade musicale des tambourinaires décrite précédemment, une sorte de marqueur culturel particulièrement pertinent de l'événement que constitue l'arrivée des griots marionnettistes. C'est aussi une parade manifestant une transgression affichée.

Étant donné la rareté de l'information sur ce sujet, l'iconographie est fort réduite, soit une demi-douzaine de photographies prises entre 1910 et 1940 au Nigéria et au Tchad (Alexander 1910). Plus intéressante est la concordance de commentaires accompagnant deux sources différentes : dans le livre biographique intitulé *Baba de Karo* (Smith 1969), on trouve deux reproductions graphiques de

« statuettes d'envoûtement » qui s'apparentent sans nul doute aux marionnettes observées lors de nos deux derniers séjours. Le second commentaire analogue accompagne quatre photographies déposées à la photothèque du Musée de l'Homme à Paris. Alors que la fonction de marionnette est apparemment évocable en raison des articulations de ces objets, les notes jointes aux descriptions ne concernent que l'envoûtement et plus particulièrement en rapport avec des fautes sexuelles. S'agit-il d'une authentique parenté avec les fétiches rituels ou d'une confusion interprétative ? Ce distinguo ouvre une piste de recherche.

Ces marionnettes en bois ont un corps très sommairement ébauché et un sexe féminin ou masculin particulièrement détaillé, que souligne l'aspect rudimentaire de la statuette (Augé 1988). Une autre partie du corps de ces *homonculus* attire l'attention : le visage. Très souvent la tête est mal dégrossie de la masse du corps, attachée par un cou puissant. Les orifices sont à peine esquissés, parfois incomplets : des yeux, une bouche, mais pas d'oreilles : ou bien la bouche est seule présente, le nez symbolisé ou évoqué à l'occasion d'un défaut dans la texture du bois. Or, ce qui frappe, ce qui piège d'autant mieux le regard, c'est justement la représentation des yeux. Le plus souvent, la présence en est soulignée par un éclat de miroir fiché dans le creux de l'orbite ou par un morceau de verre collé. Un tel montage a un effet fonctionnel évident : l'objet apparaît désormais plus « vivant ». Mais alors comment expliquer que certaines poupées, en particulier les marionnettes en tissu, soient dépourvues d'yeux ? À ce propos, les marionnettistes m'ont répondu qu'il s'agissait effectivement d'une nécessité du spectacle, en précisant toutefois que ces objets (les marionnettes) sont destinés à être regardés, à capter le regard plutôt qu'à regarder : on ne sait où sont leurs yeux : nulle part et partout à la fois. Alors, les petits éclats de verre qui soulignent si fortement l'œil de la marionnette apparaissent dans leur fonction : un miroir renvoyant au spectateur son propre regard.

On peut d'ailleurs rapprocher cette représentation de l'œil, y compris par son absence, de l'autre type de marionnettes haoussa qui sont de petits personnages de tissu munis d'une gaine, mais dont on ne distingue qu'un évasif visage sauf s'il est en bois, ce qui nous ramène au cas précédent. Ces marionnettes à gaine sont plus nombreuses (huit à dix) que celles de bois. Elles sont généralement présentées par paires contrairement aux précédentes. Très colorées, très vives et très bavardes, leurs constantes disputes voletantes et caquetantes n'ont d'égale que le chatolement des laines et des tissus bariolés de leurs chevelures ou de leurs vêtements. Parfois, l'une de ces petites poupées intervient seule, faisant alors office de liaison entre les diverses saynètes de ses consœurs, une meneuse de revue en quelque sorte. On verra plus loin qu'elle présente un intérêt historique car dans le répertoire d'un théâtre kanuri, décrit par Alexander (1910), il existe un semblable personnage ayant un rôle de « présentateur ».

Pour revenir aux marionnettes à gaine, leur présentation fait appel à l'opposition duelle qui met en scène, pendant plus de la moitié de la prestation, les dualités, les oppositions, les clivages mais aussi l'unité de la communauté haoussa. Avec entrain, impertinence et bonne humeur, sont exposés les thèmes concrets de l'Altérité : homme/femme, paysan/chasseur, boucher/éleveur, musulman/animiste, Bozou/Berberi, Peul/Haoussa... Cette théâtralisation des conflits intra et



inter-groupes, mis à nus, dénoncés, dépassés, intégrés offre un potentiel judicieux au développement d'actions de prévention que nous aborderons en conclusion. On peut en dire autant de la pratique générale des parentés à plaisanterie : Abokru wasa apparaît bien comme un régulateur des flux de parole et de leur charge de conflits.

## Le répertoire

Les marionnettes haoussa et kanuri (ou beriberi) restent indissociables par leur ressemblance et par des liens historiques malheureusement très peu accessibles. Dans un article de *Man*, Alexander (1910) décrit en détail une pièce jouée dans la partie nigérienne du Bornu, donc beriberi. Ce document est précieux car il décrit la continuité de dix scènes et leur contenu. Les premières, au nombre de sept, présentent le héros Kachella Dambulla, puis un autre homme nommé Momadu Ngumati, sorte d'*alter ego* du précédent, puis six personnages féminins. Cette première partie est constituée de très courtes saynètes jouées par deux marionnettes à la fois. Les thèmes sont la séduction amoureuse, le flirt et la danse. La seconde partie comporte trois scènes seulement, mais plus longues, qui développent une intrigue dramatique élaborée à propos des relations homme/femme, de la tartufferie dévote, de la vengeance, de la duperie, de la dette et de son règlement. Les passions ainsi mises en scène sont la faiblesse, la vanité, l'égoïsme, le mensonge et la frénésie sexuelle. En complément, Alexander décrit la transmission de maître à élève, et indique que le spectacle venait de la région de Gujiba. Son informateur lui précise que ce « Dubbo-Dubbo » se jouait aussi à Kano.

Un autre document historique à signaler est paru sous le titre « A Bornu puppet show » (Ellison 1935). Il s'agit de l'observation d'un marionnettiste kanuri de la région de Maiduguri au Nigéria. Cet homme ignorait l'origine précise de son art, mais précisa qu'il avait été introduit au Bornu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Shehu'Umar, par le Maï (maître) Gambo du district de Dalori.

En ce qui concerne les marionnettes haoussa, le premier document écrit est signé par le D<sup>r</sup> Haller, lors de la mission Foureau :

Ighezzar, le 10 Avril 1899. Hier, les indigènes nous ont fait assister à une représentation de leur guignol. Les personnages sont de petites marionnettes touareg ou nègres que l'artiste agite par la fente d'une pièce d'étoffe sous laquelle il est dissimulé. Entre chaque scène, il se montre et psalmodie une lente incantation en frappant du pied, accompagné de deux tambours. Les scènes sont particulièrement obscènes, et les spectateurs, fort bruyants, envoient sur les marionnettes toutes sortes de projectiles.

Cette description remarquable par sa concision « clinique » nous révèle aussi la part subjective des réactions de l'observateur occidental envers ce qu'il nomme « scènes particulièrement obscènes ». En plus de la situation coloniale historiquement datée, on peut y lire aussi ce que décrit M. Augé à propos des fétiches : « Un corps dont parlent les récits mythiques et qui se donne à voir dans les objets grossiers qui effarouchèrent à première vue la sensibilité européenne et chrétienne » (1988 : 9).

Aujourd'hui, nous disposons de trois sources documentaires autres que nos propres observations : Labouret et Travelle (1928), Chesnais (1980) et Darkowska-Nidzgorska (1980).

À l'hiver 1991, Alassane a accepté à ma demande de nous détailler son répertoire ainsi que la totalité des personnages. Pour ce faire il a choisi une cour hors public, ses aides ont monté le castelet. Alassane a revêtu sa tenue : il s'est déchaussé devant la petite tente, a vérifié l'agencement général d'un coup d'œil puis s'est glissé lestement sous les tissus.

- Celui-là, c'est le mauvais chef de famille. Shegen Maigida, qui ne nourrit pas sa famille, il a un mauvais caractère, il mange seul, à part. Il ne fait que nourrir son sexe, il s'occupe de son sexe et pas de sa famille.
- Celle-là, c'est la mauvaise mère : Shegil Awwa. Elle ne s'occupe pas de ses enfants, les éduque mal et même les insulte en présence de son mari.
- Celle-là, c'est Giwal Gari, l'éléphant du village, celle qui mange le plat de tous ses voisins, elle ne prépare jamais de repas chez elle.
- Celle-là, c'est Shemere, la prostituée. C'est une prostituée du village. Elle dit aux griots qu'elle n'a que son sexe à offrir : c'est pour montrer que la prostitution ne paye pas, n'est pas bien : regardez comme elle est maigre.
- Celui-là, c'est l'enfant du monde, le vagabond Dan Dunia, il est parti à travers le monde où il a failli mourir de faim. Il est paresseux, il a vieilli à travers le monde, maintenant le monde n'en veut plus.

Ces cinq séquences correspondent aux cinq statuettes de bois présentées en début de spectacle : on trouve à peu près les mêmes saynètes chez Djibir dont Alassane a été l'élève. Les phrases sont celles des aides, truchements et tambourinaires qui, comme lors des spectacles, intercèdent auprès du spectateur étant convenu que le montreur ne paraît pas et que ce sont les marionnettes qui parlent, « par magie ».

Ces traductions recueillies sur place ont été contrôlées sur les enregistrements audiovisuels correspondants. En fait leur contenu est pratiquement le même que celui produit en public, à ceci près que les explicitations sont encore plus sommaires étant donné la connaissance préalable des spectateurs. Dès lors le jeu scénique consiste à faire jouer le public lui-même avec la marionnette : imitation, moquerie, répulsion où la poupée se fait conspuer ou au contraire met de son côté les rieurs. Bref une mise en scène très sommaire mais dont la richesse réside justement dans l'économie de moyens, dans la maîtrise de la métaphore et l'habileté à aborder les sujets interdits. Ainsi en est-il aussi de l'usage du rire : il permet au sujet de se protéger dans sa singularité tout en participant au collectif dont les liens peuvent ainsi se resserrer en dépit des accrocs que les passions humaines déjà énumérées peuvent engendrer ; devenant risibles elles apparaissent désuètes et moins dangereuses. Cette pratique de la dérision correspond assez bien à ce que G. Bataille (1979) nomme le « rire mineur », mais les thèmes abordés par les griots, comme on vient de le voir, sont aussi enracinés dans la profondeur de la nature humaine : la proximité de la sexualité et de la nourriture évoque la trilogie besoin/demande/désir, les moralisantes étiquettes du père et de la mère articulent les aléas de la sexualité entre jouissance et procréation, entre liberté et devoir, du principe de plaisir à celui de réalité. Même la délicate dialectique entre le sexe et la mort est

illustrée par le vagabond Dan Dunia. Cette irruption des préoccupations humaines liées au sexe correspond bien à cette conceptualisation profonde mais quelque peu désespérante que Bataille nomme le « rire majeur ».

Si l'on revient au répertoire des griots il faut encore décrire celui des marionnettes à gaines. Nommées les « danseuses », elles jouent en couple des saynètes plus dramatisées que les précédentes. Ainsi chez Moussa Mamane, la vendeuse de Soumbala, qui s'appelle Amsatou Maï Dandawa, est présentée avec une autre poupée à gaine qui représente son père. Amsatou a un visage taillé dans un morceau de bois, deux excavations noirâtres pour les orbites surmontent une rangée d'incisives prélevées sur un ruminant. Associée à l'odeur putride du soumbala avant sa préparation culinaire, l'effet de répulsion est assuré car le personnage évoque irrésistiblement la mort. L'identique laideur de la figure du père renvoie au mystère des origines, au destin de la filiation et là encore à la présence de la mort. Puis vont se succéder la fille de Bouzou (touareg) et la fille des forgerons (haoussa), le Peul et le Boucher, la fille de Dawra et celle de Gobir, la fille des Peuls et celle des Beriberis, enfin le Mallam (marabout) et sa visiteuse (*el douba*) en quête de sages conseils matrimoniaux et qui se trouve aspirée dans une incroyable spirale d'hypocrisie et de refoulement avec en conclusion un viol de la malheureuse naïve.

L'aspect fruste de la mise en scène est une réalité ainsi que la répétitivité. En fait toute la tension dramatique réside dans la relation établie avec le public. Tout se passe comme si la reconnaissance des personnages était à la fois prévue et inattendue. C'est même dans ce paradoxe que réside l'essentiel du plaisir obtenu.

Pour ce qui est du répertoire des marionnettistes, nous adoptons les références historiques de la spécialiste en la matière, M<sup>me</sup> Darkowska-Nidzgorska :

À la fin du siècle dernier, le marionnettiste exécutait le programme avec cohérence, conformément à une tradition populaire. Grâce à la présence constante d'un héros, dont la personnalité était suffisamment forte pour devenir le pivot de l'intrigue, les scènes composant le spectacle s'enchaînaient harmonieusement les unes aux autres. Plus tard (vers 1935 et 1950), nous assistons à la disparition du personnage-lien. À partir de ce moment-là, les scènes du même spectacle ne s'enchaînent plus : certaines scènes deviennent même, si l'on en juge d'après leurs titres, des tableaux vivants. Les grands sujets sont rares, les thèmes se particularisent, et leur portée universelle, à quelques exceptions près, disparaît peu à peu. Vers 1950, le marionnettiste ne remplit plus le programme tout entier : il se fait aider par un autre artiste spécialisé dans les tours de prestidigitation. En même temps, l'aspect extérieur de la marionnette s'éloigne du modèle ancien. Cet abandon progressif de la tradition a marqué nettement le déclin de l'art des marionnettes hawsa et kanuri.

Darkowska-Nidzgorska 1980 : 133

## Propositions analytiques

La mise en pratique de l'approche pluridisciplinaire de la prévention du sida en Afrique implique une curieuse gymnastique intellectuelle, lorsqu'il faut passer de la virologie à l'épidémiologie, ou de l'étude des rituels à la vente des préservatifs. Un confrère travaillant pour ENDA (Environnement et Développement Africains) à Dakar plaisantait même sur la vocation du *showbusiness* médical indispensable à

une telle démarche. Pour en éviter l'écueil, je suggère de développer les possibilités de réflexion ouvertes par ce champ (apparemment) mineur de l'activité théâtrale des marionnettistes. Et, malgré l'aspect désuet des objets, il me semble indispensable de témoigner de leur capacité à supporter et même à alimenter l'outillage conceptuel le plus abstrait tel que celui de la psychanalyse ou de l'écologie humaine.

Il ne faut pas perdre de vue que très concrètement, les troupes nigériennes font des tournées de cent jours par an, touchent un public villageois très large composé de femmes, d'enfants mais aussi d'hommes et de vieillards peu ou mal informés, public évalué à 3 000 personnes environ par troupe et par tournée annuelle.

Le but est de dégager le travail ainsi entamé de l'anthropologie culturelle et de le placer dans une perspective d'anthropologie médicale dans le courant du développement et non de la description contemplative sinon curieuse.

## L'œil et le sexe

Tout se passe comme si le fait de voir le sexe nu sidérait la pensée. Voir « ça » empêcherait de savoir. Ce scotome, ce point aveugle du regard occidental n'est-il pas ce lieu commun du refoulement nommé le champ de l'autre, ou bien la commune névrose de l'intolérance. À dire vrai, il n'y a rien d'obscène dans l'anatomie humaine, ni dans sa fonction génitale, si ce n'est la fantasmagorie. Ainsi le refus d'observation dont ont souffert les marionnettes africaines ne serait que l'effet d'un refoulement culturel occidental devant l'évidence du sexe érigé ou de sa béance, d'autant plus que celui-ci représente l'autre dans cette radicale altérité dont parle Ségalen (1983). À nuancer toutefois de ce que la réalité impose comme l'existence d'une sorte de rituel qu'est le spectacle des Dabo, pour parvenir à montrer « ce sexe qu'on ne saurait voir ». De la même façon que l'œil (œil miroir ou œil absent de la marionnette haoussa) fait tache dans les spectacles décrits, plus encore le sexe exhibé empêche certains regards de le voir. L'importance d'un tel objet primordial, nommé *universal* en écologie humaine ou « objet petit "a" »<sup>6</sup> en psychanalyse mérite un commentaire.

La représentation du sexe et du regard est mise sur un pied d'égalité. Tout le spectacle de marionnettes haoussa réside dans le jeu identificatoire entre spectateurs et marionnettes. Il n'y a pas ou peu d'« histoire » à raconter, il n'y a pas d'effets scéniques complexes, et le jeu se limite à deux « comédiens ». Il y a par contre un jeu permanent entre la scène et le public. Cette mise en jeu du processus identificatoire implique d'incessants va-et-vient entre la singularité de la personne et son appartenance au collectif communautaire. Les deux leviers sont le sexe (du Sujet) et le regard partagé avec les autres (du groupe). L'efficacité obtenue est probablement liée à la nature de l'objet-marionnette (quelle qu'en soit l'origine) et

6. L'objet désigne pour les psychanalystes une cause globale (personne, objet matériel ou fantasme) susceptible de constituer pour le Moi le terme d'une relation, d'un rapport investi affectivement. L'objet « a », dans l'énumération qu'en donne Lacan comme objet cause du désir, désigne le sein, l'excrément, le regard et la voix.

qui est la fonction d'objet médiateur<sup>7</sup>. La force oubliée de ce théâtre est sûrement liée à cette fonction.

Ainsi cet objet désuet, souvent méprisé, cet objet rebut, cette masse brute de bois mal dégrossi ou ce petit tas de chiffons, va s'occuper, malgré son économie de moyens, de la délicate transition entre les deux pôles de notre identité : de l'intimité identitaire mâle ou femelle à l'image de soi, présence au monde à la vue de tous. Dès lors, on ne s'étonnera plus trop que le marionnettiste, responsable et dépositaire (par « héritage ») d'un tel savoir ou plutôt de cette « praxis » (au-delà de son savoir même) soit le plus souvent considéré au pire comme un bouffon, au mieux comme un magicien.

Finalement, les statues qu'agitent ces montreurs évoquent celles que décrit M. Augé à propos des Legba :

Assez remarquables [...] sont les représentations des « fétiches » africains, toutes très proches de la matière brute, le caractère anthropomorphe y est à peine esquissé, comme une allusion à la nécessité de comprendre quelque chose et, simultanément à l'impossibilité d'y parvenir : comme s'il ne s'agissait que d'animer « au plus juste », juste pour comprendre l'inanimé, l'inflexible, l'inexorable, le déjà-là.

Augé 1988 : 30

## La main et la bouche

L'existence et la fonction du petit objet mystérieux désigné par le terme de « pratique » dans le monde du théâtre de marionnettes est déjà apparu dans son importance. Or, si l'on interroge les Dabo, ils évoquent systématiquement leurs pouvoirs magiques. C'est même Moussa Mamane, si peu loquace habituellement qui commente sa façon de transformer sa voix de la manière suivante : « Je mets quelque chose dans la bouche, mais c'est la chose que je tiens à la main qui fait ça ».

Dans les contes Nangtchere tchadiens cités par Weber et Gauthier (1990), on rencontre un « sujet »-bouche et un « sujet »-main qui font assaut de zèle, l'un en bêtise, l'autre en maladresse. Dans ce concours, c'est finalement l'individu bouche qui finit par asservir l'individu main. Ces mêmes auteurs citent le *Traité de la création du monde* rédigé en 379 de notre ère par Grégoire de Nysse : « mais les mains ont pris sur elles cette charge [la nourriture] et ont libéré la bouche pour le service de la parole ». Les études phylogénétiques d'anthropologie, tout comme l'embryologie du système nerveux central ainsi que son ontogénèse vont dans le même sens. Dès lors, peu nous importe finalement que la « pratique » du Dabo soit constituée d'œuf d'autruche, d'argent ou de toute autre matière. Ce qui compte c'est que la main qui montre et que la voix qui dit restent cachées, voilées, masquées. C'est par sa maîtrise du trompe-l'œil et par la contre-façon de sa voix que le marionnettiste communique.

7. Objet médiateur : terme plus général que le concept d'objet transitionnel bien représenté par l'ours en peluche par exemple et qui permet à l'enfant d'effectuer la transition entre la première relation orale à la mère et la « véritable relation d'objet ».

## Conclusion

Cet élément culturel dépasse largement le cadre ethnique dans lequel il s'agit : ce qui impose un commentaire. Je dois rappeler que ma démarche auprès de ces marionnettistes était clairement et explicitement liée par ma fonction médicale à une volonté de prévention du sida. Or la rencontre entre un modèle traditionnel tel que ce théâtre et un discours moderne, puisque nouveau pour ces gens, peut déboucher sur trois possibilités : le repli défensif du modèle traditionnel sur lui-même ; l'adoption de fait du modèle importé ; autre chose qui serait de l'ordre du partage. C'est ce qui, dans la version optimiste de Chombart de Lauwe (1990) permettrait de « parler de dynamique culturelle ». Si notre volonté allait effectivement dans cette direction, il serait ridicule et faux de prétendre y être parvenu. Par contre, ce qui est certain, c'est que ni le repli frileux ni « l'impérialisme » médical ou occidental ne se sont imposés comme seule issue à nos rencontres.

Dès lors il peut exister un lien entre fait culturel et action de développement. La confrontation de deux savoirs soulève des problèmes de société dont on doit considérer la succession : pouvoir occulte du Maï Dabo et pouvoir local, place des griots dans la hiérarchie des castes, de quelle formation peut-on disposer dans le cadre des moyens locaux, comment peut s'organiser la distribution de l'information en rapport avec le programme national de lutte contre l'épidémie, quel circuit économique peut supporter une telle action (coût du préservatif, paiement des marionnettistes par exemple) ?

L'innovation même limitée ici implique ce qui vaguement et globalement serait une « création culturelle nouvelle », mais qui peut concrètement et avec précision enclencher l'action de divers niveaux de l'organisation sociale : les rapports au pouvoir, l'alphabétisation et la formation, leur contrôle et leur finalité, les méthodes de travail, les aspirations des acteurs sociaux concernés, leur statut social respectif et enfin les réseaux économiques en place ou potentiels. Ainsi pourrait-on, à l'occasion d'une telle approche, retenir la pertinence des éléments liant ou pouvant lier le domaine culturel et celui du développement. Ici, le domaine du théâtre traditionnel des Dabo, et celui de la prévention des MTS, en particulier du sida.

Dans ce genre de rapports progressivement élaborables entre des instances aussi floues que la culture et le développement, je persiste à croire que les paillements des petites marionnettes haoussa, parlant des choses du sexe et montrant les aléas de l'identité, sont probablement des marqueurs pertinents. Peut-être même que le domaine du culturel n'aurait pas grand-chose à voir avec les notions d'ethnies, de frontières, d'états ou de nations mais au contraire avec ce qui les dépasse, avec ce qui les transcende, avec les transfuges, les passages et les échanges (Célerier 1992). L'étude de la sexualité, de sa représentation, de sa mise en scène si elle n'est pas limitée à l'observation (voyeuriste) de l'ignorance de la jouissance, ni à la comptabilisation (compulsive) des effets de procréation, peut certainement y participer.

## Références

ALEXANDER D.

- 1910 « Dubbo-Dubbo : or Notes on Punch and Judy as seen in Bornu », *Man*, 10, 85 : 145-146.

AUGÉ M.

- 1988 *Le Dieu objet*. Paris : Flammarion (coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique).

BATAILLE G.

- 1979 *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard.

BRAND R.

- 1971 « Statuettes articulées Yoruba », *Revue Anthropos*, 66, 3-4 : 551-554.

CÉLERIER J.P.

- 1992a *Étude et mise en œuvre par l'écologie humaine de l'information sur le sida en 1992 (application en Afrique Sub-saharienne)*. Mémoire du certificat international d'écologie humaine, Université de Bordeaux I.
- 1992b « Vagabonds, passe-debout et autres colporteurs », *Développement et Santé*, 102 : 19-21.

CHESNAIS J.

- 1980 « Les marionnettes africaines », in *Histoire générale des marionnettes*. Paris : Édition d'aujourd'hui (1<sup>re</sup> édit. 1965).

CHOMBART DE LAUWE P.

- 1990 « Développement et dynamique culturelle en Afrique », *L'avenir du Tiers-Monde* (cahier du GEMDEV), 17 (juin).

DARKOWSKA-NIDZGORSKA O.

- 1980 *Théâtre populaire de marionnettes en Afrique Sub-saharienne* (série II, vol. 60). Bandundu (Zaïre) : Ceeba Publications.

ELLISON R.E.

- 1935 « A Bornu puppet show », *Nigerian Field*, 4, 2 : 89-91.

LABOURET H. et M. Travelle

- 1928 « Le théâtre mandingue », *Africa*, 1 : 73-97.

NICOLAS G.

- 1969 « Fondements magico-religieux du pouvoir au sein de la principauté Haoussa du Gobir », *Journal de la Société des Africanistes*, 39, 2 : 199-231.

RAYNAUT C.

- 1984 *Cahiers ORSTOM*, XX, 34 : 505-536.

SÉGALEN V.

- 1983 *Les immémoriaux*. Paris : Presses Pocket.

SMITH M.

- 1969 *Baba de Karo. L'autobiographie d'une musulmane Haoussa du Nigéria*. Paris : Plon (coll. Terre Humaine).

THOMAS L.V.

- 1988 *Anthropologie de la mort*. Paris : Payot.

WEBER E. et R. Gauthier

- 1990 *Paroles d'Arabie et d'Afrique*. Paris : Publisud.

## **RÉSUMÉ/ABSTRACT**

### *Poupées de chiffon et sexes de bois*

Dans la zone linguistique haoussa, des troupes itinérantes de marionnettistes traditionnels mettent en scène les conflits liés à la sexualité et à l'altérité. Ces marionnettes, ou « enfants de la magie » ont deux types de représentations : l'« homonculus » sexué des statuètes de bois, les couples conflictuels de la société dans le cas des poupées de chiffon. Leur répertoire, par son histoire, témoigne de leur authenticité. Ce théâtre peut être un support à l'étude des représentations de la sexualité et à la réflexion sur la confrontation entre modèle traditionnel et discours moderne, en particulier la prévention du sida.

### *Rag Dolls and Wooden Sexes*

Within the Hausa linguistic area, some strolling traditional puppet players dramatize sex — and alterity-related conflicts. These puppets, or « children of magic », are represented in two ways : as sexed wooden anthropomorphic statuètes, and as rag dolls personifying society's conflictual couples. Their repertory's history testifies to their authenticity. Representations of sexuality can be studied through these puppet shows where the confrontation between traditional models and modern discourse is being expressed : they could also be helpful in the prevention of AIDS.

*Jean Paul Célerier  
Le couret 64260  
Bescat  
France*