Gradhiva
Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

7 | 2008
Le possédé spectaculaire

Sophie Godefroit et Jacques Lombard, *Andolo. L'art funéraire sakalava à Madagascar*

Paris, Adam Biro-IRD, 2007, 239 p.

Catherine Choron-Baix

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/1135
DOI : 10.4000/gradhiva.1135
ISSN : 1760-849X

Éditeur
Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée
Date de publication : 15 mai 2008
Pagination : 164-166
ISBN : 978-2-915133-86-8
ISSN : 0764-8928

Référence électronique
Catherine Choron-Baix, « Sophie Godefroit et Jacques Lombard, *Andolo. L'art funéraire sakalava à Madagascar* », *Gradhiva* [En ligne], 7 | 2008, mis en ligne le 10 décembre 2008, consulté le 21 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/1135 ; DOI : https://doi.org/10.4000/gradhiva.1135

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© musée du quai Branly

Sophie Godefroit et Jacques Lombard, *Andolo. L'art funéraire sakalava à Madagascar*

Paris, Adam Biro-IRD, 2007, 239 p.

Catherine Choron-Baix

RÉFÉRENCE

Sophie Godefroit et Jacques Lombard, *Andolo. L'art funéraire sakalava à Madagascar*. Paris, Adam Biro-IRD, 2007, 239 p.

1 Hommes ou femmes et couples enlacés en des positions érotiques sont parmi les plus réputées des sculptures sakalava. Elles appartiennent à la dernière période de l'histoire de cet art funéraire de la côte ouest de Madagascar et en constituent le point d'aboutissement. *Andolo*, livre d'art, d'histoire et d'ethnologie tout à la fois,reconstitue ce parcours, montrant comment, depuis le modèle originel du tombeau royal, image parfaite du divin, l'architecture funéraire s'achemine peu à peu, par des adaptations successives et une transformation plastique, vers ces œuvres récentes aujourd'hui très prisées sur le marché de l'art international.

2 Magnifiquement illustré, agrémenté de relevés, de cartes et de croquis, l'ouvrage est un exemple réussi de l'alliance de l'ethnologie, de l'archéologie et de l'histoire de l'art dans l'étude des œuvres d'art. Car il s'agit non pas d'une monographie de la société sakalava mais d'une réflexion sur les traits saillants de son histoire religieuse et sociale en lien avec son art funéraire. En croisant des données et des sources différentes qui s'éclairent mutuellement – récits, contes, description d'artefacts et d'objets, photographies, entretiens –, les auteurs mettent au jour les logiques profondes du fonctionnement social et symbolique des Sakalava. À cette approche ethnologique se conjugue une vision historique mais aussi technicienne de l'art. L'analyse stylistique des tombeaux, des plus anciens, royaux et bâtis en pierre, aux plus récents, en bois puis

en béton, et celle des sculptures qui les ornent fait apparaître les mutations de pratiques artistiques évoluant au gré des péripéties de l'histoire et des jeux d'influence qui s'y trament. L'attention portée aux artistes eux-mêmes, à leurs gestes rituels et techniques, ajoute à cette vue d'ensemble de l'art sakalava et de ses significations sociales et religieuses.

3 Le premier chapitre retrace la chronologie des événements qui virent la naissance puis le développement des sépultures sakalava. Trois siècles, depuis le début du XVII^e^ siècle, lorsque se met en place la royauté du Ménabe, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, lorsqu'elle disparaît avec la conquête coloniale française, en couvrent l'histoire. Ils ont vu l'émergence, l'apogée puis la chute d'un système politique qui s'est appuyé sur la traite des esclaves et le commerce avec les Occidentaux pour asseoir son hégémonie sur la côte ouest de Madagascar, mais n'a pu consolider son pouvoir face à l'influence grandissante de l'Europe et à l'évolution du contexte international. Trois siècles marqués du destin d'une dynastie, les Maroseraña, qui remodela le paysage politique, économique et social de cette région et y laissa une empreinte durable à travers ses nécropoles royales, plus tard reconstruites et déplacées par la puissance coloniale.

4 Cette partie introductive décrit les règles d'édification de ces tombeaux initialement réservés à la royauté et destinés à mettre en scène son pouvoir politique et religieux, qui serviront plus tard de modèles à ceux des nobles, des roturiers et des esclaves. L'architecture funéraire obéit à des principes dominés par l'astrologie *vinta*, omniprésente dans la vie de chacun en pays sakalava. Le tombeau apparaît ainsi comme « une sorte de véhicule qui inscrit le défunt, d'une manière définitive, dans le mouvement du cosmos en lui conférant ainsi une manière d'éternité » (p. 37).

5 Les deux chapitres suivants introduisent au cœur de la société sakalava, de sa représentation de l'homme et du divin, de l'organisation de ses espaces de vie et de mort et de ses rituels. Ils mettent en regard « la genèse de l'être humain » et celle de l'ancêtre, la maison des vivants et celle des défunts, le village et le cimetière, et en soulignent les étroites correspondances. Ils examinent ensuite les modes de communication entre ce monde et l'au-delà, à travers la prière, les rituels de possession et la circoncision.

6 De ces confrontations et de ces considérations ethnographiques surgit l'idée, développée au chapitre IV, que le tombeau, objet de médiation par excellence entre le monde des vivants et celui des morts, est la représentation parfaite du divin sur terre. Tout, dans les cérémonies de funérailles royales, a pour but de rappeler l'origine divine du souverain : le traitement de la dépouille du roi, son orientation dans l'espace, en hauteur et vers le sud, et l'ensemble des rituels qui l'accompagnent dans son passage vers l'au-delà, jusqu'à l'érection de son tombeau surmonté d'oiseaux sculptés, représentations de « l'âme-vie » du défunt, ou de ses blasons, signalent sa différence.

7 Mais ces marques distinctives changent de forme et de destination lorsque s'effondre l'appareil monarchique sakalava. « L'efflorescence de l'art », le chapitre suivant au titre évocateur, invite à découvrir les changements survenus dans l'architecture funéraire à partir de la fin du XIX^e^ siècle, après la conquête militaire de Madagascar par la France. La colonisation précipite l'éclatement des anciennes structures de la royauté, le déclin des privilèges royaux et la montée de nouvelles élites. Elle conduit les sculpteurs à inventer des symboles de prestige plus contemporains, conformes aux attentes de ces couches sociales émergentes. Sans perdre toute référence à l'ancien registre ornemental, les œuvres s'émancipent des canons traditionnels, s'enrichissent

d'emprunts et se font plus figuratives, plus exubérantes aussi. La présence coloniale, soulignent les auteurs (p. 173), joue un rôle déterminant dans les innovations plastiques de cette époque et « dans la véritable explosion des expressions amoureuses » qui les caractérise. Pour en mesurer l'ampleur, ils font un retour sur les formes sakalava de l'intimité, sur les conceptions de l'amour et de la sexualité dans cette société du Ménabe. Ils y relèvent une constante exaltation de la vigueur sexuelle, manifestée dans la définition des statuts de l'homme et de la femme, dans celle des relations conjugales, et réitérée à chaque fête communautaire à travers les cours d'amour aux propos souvent licencieux ou dans la levée des interdits et la liberté des rencontres amoureuses qui marquent le moment des funérailles. Ils concluent alors : « Les Sakalava gardent la même attirance pour la jouissance sexuelle, symbole de la vie et gage pour l'avenir, et considèrent que bien des choses nouvelles sont bonnes à prendre qui vont dans le meilleur sens, celui d'une intarissable vitalité » (p. 181).

8 D'autres signes indiquent cette perméabilité aux apports de la colonisation. La croix, témoin de l'impact grandissant du christianisme au Ménabe, apparaît sur les tombeaux. Elle est détournée, toutefois, de son sens premier pour devenir marque de prestige. Associée à la culture de l'écrit, jadis apanage des seuls devins, elle devient un symbole de l'accès à la connaissance moderne, mais sa pose fait l'objet d'un rituel dit de « restauration du tombeau », *asa lolo*, qui n'a rien de chrétien. Dans le même temps, le béton, qui vient remplacer le bois dans la construction des sépultures, entraîne la disparition de certains éléments décoratifs, comme la figuration en ronde-bosse de personnages, et le développement du dessin au trait et du jeu des couleurs.

9 Ces innovations traduisent l'extrême adaptabilité d'un art qui se joue et joue des contraintes, des influences et des technologies nouvelles pour continuer de tenir son rôle au sein de la société. Elles sont bien sûr le fait des sculpteurs eux-mêmes, auxquels est consacrée la dernière partie, passionnante, de l'ouvrage. Suivant à la trace une lignée entière de ces artistes sakalava, les auteurs s'y livrent à une analyse détaillée des œuvres produites à chaque génération et repèrent les transformations stylistiques que chacune y introduit. C'est toute la vie d'un atelier qui est par là retracée, avec une description rigoureuse du processus de création à chacune de ses étapes – croquis et photographies à l'appui –, et dans ses différentes séquences, techniques et rituelles.

10 Cette remarquable ethnographie du travail artistique fait cependant la part entre l'individuel et le collectif dans l'acte de création. Si les sculpteurs ont l'initiative de ces innovations, apparaissant comme de véritables législateurs de la société, qui savent donner forme et sens au nouveau cours des choses, ils sont aussi le produit d'une histoire collective qui pèse de tout son poids dans leur production. Cet ultime chapitre met bien en perspective des individualités, dans leur profondeur généalogique, et l'ensemble du corps social, dans son devenir historique, et revient sur la difficile question de la diffusion des modèles dans cet art sakalava dont les ressemblances avec celui de sociétés africaines ou austronésiennes sont régulièrement mises en exergue. Les poteaux funéraires des Giryama du Kenya ou la statuaire jörai des Hauts-Plateaux du Vietnam rappellent furieusement, il est vrai, ceux du Ménabe et, comme le notent les auteurs, « le parallèle est d'autant plus troublant que l'on est assuré qu'une même origine associe les Malgaches et les populations austronésiennes et que des contacts ont existé entre la côte ouest de Madagascar et la côte est de l'Afrique » (p. 197). Mais, poursuivent-ils, les analogies semblent s'arrêter à l'apparence, et la plus grande prudence s'impose dans leur interprétation, « aucun élément linguistique ou autre ne

venant confirmer la parenté de ces productions plastiques ». Seuls les effets de la présence étrangère peuvent être attestés avec certitude dans certaines homologies stylistiques et formelles entre, par exemple, la statuaire sakalava de l'époque coloniale et celle des Jörai datant de l'époque de l'occupation française et américaine. Ainsi, à travers de nombreux exemples puisés au Ménabe, le livre apporte une riche contribution à la compréhension des logiques syncrétiques qui travaillent les mondes de l'art.

11 Il manque à ce beau livre un lexique de l'essentiel de la terminologie propre à la tradition sakalava. Les termes vernaculaires y sont nombreux et se trouvent souvent mentionnés à diverses reprises et en divers endroits du texte sans être à chaque fois explicités, obligeant le lecteur à en rechercher la signification un peu au hasard. Présente dans le titre lui-même, la locution *andolo*, dont le sens est certes élucidé par le sous-titre, n'est nulle part précisément traduite ni commentée dans le corps du texte. Un glossaire aurait fini de parfaire un ouvrage qui constitue sans aucun doute une référence tant pour les spécialistes de Madagascar que, plus généralement, pour les amateurs d'art soucieux de resituer les œuvres dans leur environnement social et dans le cours de leur histoire. Car *Andolo* illustre avec bonheur ce que peut être une approche à la fois sensible, documentée et raisonnée d'un art non occidental trop souvent décontextualisé, réduit à sa seule valeur exotique et spéculative sur un marché de l'art qui en occulte la portée sociale et symbolique. Il donne à voir, de manière précise et nuancée, sans nostalgie convenue, la capacité d'une tradition artistique à recycler certains de ses symboles pour devenir emblématique d'une culture nationale aujourd'hui engagée dans le nouveau libéralisme économique.

AUTEURS

CATHERINE CHORON-BAIX

choron-baix@ivry.cnrs.fr