Masques du *N'tomo*

Mali, Bamana

Surmonté généralement de trois à huit cornes formant un peigne, le masque facial du *N'tomo* renvoie à un moment de l'enseignement obligatoire dispensé aux jeunes garçons non circoncis dans certaines sociétés d'Afrique de l'ouest. La bouche discrète voire absente du masque insiste sur le comportement attendu dans leur future vie d'adulte à l'issue de la formation : contrôler et mesurer ses paroles, savoir se taire, préserver les secrets et supporter la douleur en silence.

- Population Bamana
- Mali
- 19e siècle
- Bois, métal, coton, perles de verre
- H : 50 cm ; l : 16 cm ; P : 20 cm.

Provenance

- Ancienne collection René Rasmussen, Paris
- Ancienne collection Simone de Monbrison, Paris, 1968
- Galerie Alain de Monbrison, Paris
- Ancienne collection Marc Ladreit de Lacharrière
- Musée du quai Branly – Jacques Chirac (70.2017.66.18), Donation Marc Ladreit de Lacharrière.

- Population Bamana
- Mali, atelier de la région de Ségou
- 19e siècle
- Bois, perles de verre
- H : 64 cm ; l : 21 cm ; P : 16 cm.

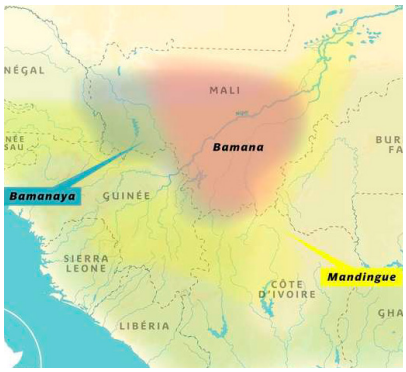
Provenance

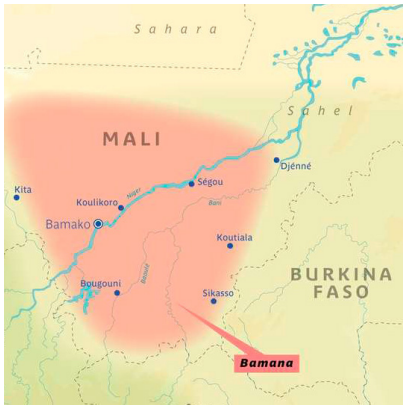
- Ancienne collection Georges Frederick Keller (1899-1981), Paris (inv. G.F.K. 13)
- Ancienne collection Paolo Morigi, Lugano, 1981-2005
- Sotheby's, Paris, collection Paolo Morigi, 6 décembre 2005, lot no 29
- Ancienne collection Marc Ladreit de Lacharrière, Paris
- Musée du quai Branly – Jacques Chirac (70.2017.66.10), donation Marc Ladreit de Lacharrière.

Contexte d'origine de l'œuvre

Le *N'tomo* : de Bambara à Bamana

Surmonté généralement de trois à huit cornes formant un peigne, le masque facial du *N'tomo* renvoie à un moment de l'enseignement obligatoire dispensé aux jeunes garçons non circoncis dans certaines sociétés d'Afrique de l'ouest. La bouche discrète voire absente du masque insiste sur le comportement attendu dans leur future vie d'adulte à l'issue de la formation : contrôler et mesurer ses paroles, savoir se taire, préserver les secrets et supporter la douleur en silence.





Répondant au nom du *N'tomo*, cette école était autrefois largement répandue dans un espace fluctuant au fil de l'histoire qui correspondait à une grande partie du Mali, le nord-est de la Guinée, le Nord de la Côte d'Ivoire, territoire dans lequel était partagé un art de vivre commun : la *bamanaya*[1]. Celle-ci s'était façonnée sur près de deux millénaires au rythme des contacts entre les entités politiques d'Afrique de l'Ouest, du Sahel à la savane boisée. Ces populations de langue mandingue, sujets de l'empire de Ghana (3e-12e siècle) puis de celui de Mali au 13e siècle, ont construit une culture avec « certaines pratiques religieuses, un mode d'explication du monde et un mode d'actions au travers de rituels dans une quête du bonheur *(here)* »[2].

Les commerçants musulmans de la région employaient le terme « bambara », qui signifie « infidèle », pour désigner les peuples non musulmans d'un territoire aux contours flous, incluant le Mandé, voire au-delà. Les Européens reprirent ce terme générique dès le 16e siècle mais à la fin du 19e siècle, « bambara » désigna plus précisément les habitants sédentaires non musulmans du centre du Mali actuel[3]. Aujourd'hui, le terme « Bamana » a supplanté « Bambara », se rapprochant du nom que ce peuple, presque totalement converti à l'islam, se donne à lui-même.

1 Colleyn, 1998, pp. 37-58.
2 Colleyn, 2002, p. 20.
3 Bazin, 2001, p. 56 ; Bazin, 2009, pp. 87-126. [Première édition : 1989].

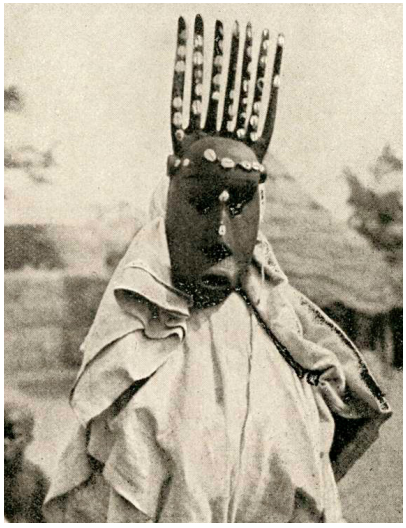
Les principaux masques de sociétés initiatiques masculines

Autrefois, les systèmes éducatifs de la *bamanaya* impliquaient essentiellement deux groupes professionnels : les agriculteurs/chasseurs et les forgerons. Ces derniers, contribuèrent, par des jeux d'alliance et d'influences, à diffuser et à contrôler ces écoles masculines de savoirs sociaux, religieux, politiques, juridiques et ésotériques. En charge des plus puissantes sociétés initiatiques, les forgerons détenaient aussi l'exclusivité de la sculpture sur bois, dont celle des masques.

Supports didactiques pour les candidats, les masques des sociétés accessibles aux jeunes garçons et aux jeunes adultes, comme le *N'tomo*, le *Korè* et le *Ci wara*, apparaissaient non seulement pendant la réclusion initiatique mais aussi lors des divertissements villageois.

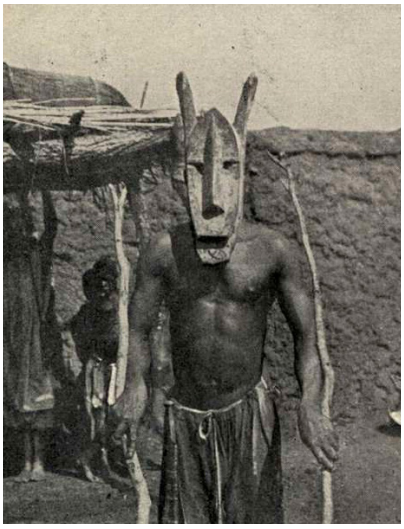
Différents stades permettaient d'accéder et d'approfondir les savoirs et les pouvoirs, leur nombre pouvant varier d'un village à un autre. Les sociétés secrètes masculines les plus puissantes, celles du *Komo* et du *Kono*, réclamaient aussi un matériel cultuel tels des masques et des *boliw* (objets forts), interdits à la vue des non-initiés.

Mais avant d'être admis dans une société de jeune adulte puis d'adulte, tout fils adhérant à la bamanaya passait par l'antichambre initiatique, celle du *N'tomo*[4].



Masque du *N'tomo* vers 1900, Mali, entre Ségou et Bamako.
© Photothèque des Archives Générales des Missionnaires d'Afrique à Rome (A.G.M.Afr. Rome)

Masque du *Korè*, Mali, Région de Sikasso, village de Sagoso. Population de la bamanaya, 28 novembre 1931. Marcel Griaule
© musée du quai Branly – Jacques Chirac



Masque hyène *suruku*, société d'initiation du Korè, Mali, entre Ségou et Bamako, vers 1900.
© Photothèque des Archives Générales des Missionnaires d'Afrique à Rome (A.G.M.Afr. Rome)

4 Dominique Zahan, en 1960, évalue, sur 635 villages et villes recensés, un maintien de l'institution dans 85% des cas (Zahan, 1960, p. 43). Jean-Paul Colleyn, en 2019, constate une disparition assez rapide de l'école du N'tomo à partir des années 1960 à la faveur d'une conversion massive à l'Islam (Colleyn, 2019, p. 188).

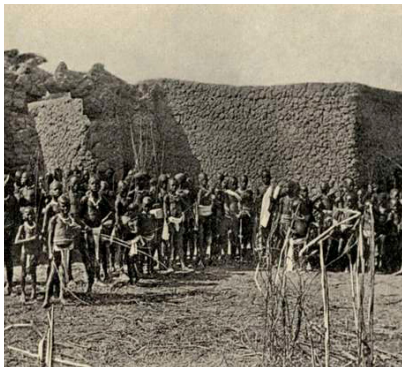
La société du *N'tomo*: manifestations du masque

Le *N'tomo* (ou *N'domo)* signifie en bamana «jujubier». Le terme désigne l'arbre sur lequel étaient offerts les sacrifices de la société d'initiation. *N'tomadyiri* (litt.: l'arbre du *N'tomo*), l'ancêtre des forgerons et créateur de cette société, est aussi considéré comme «l'inventeur de l'esprit de l'homme». Selon les sources orales recueillies par Dominique Zahan, *N'tomadyiri* fut le premier à ébaucher le masque et à consolider les règles de l'enseignement[5].

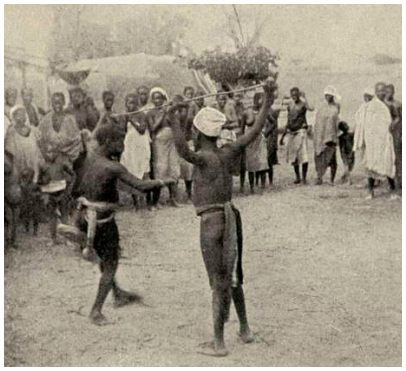
Le *N'tomo* formait les jeunes garçons non circoncis, entre 6 et 13 ans. Avant d'intégrer cette institution, les jeunes candidats *n'tomo dew* choisissaient une fillette de leur âge, leur *n'golo muso*, avec qui une relation amicale privilégiée s'établissait. La *n'golo muso* suivait la transformation du *n'tomo de* (pl. *dew*), lui préparait ses repas pour la fête annuelle du *N'tomo*; celui-ci s'engageant à veiller sur elle et à lui offrir des cadeaux.

Si les aînés dispensaient leurs conseils et leurs instructions aux jeunes garçons, ils n'intervenaient pas directement dans l'espace clos et secret de l'initiation car aucun circoncis n'y était admis. Un chef était nommé parmi les garçons les plus âgés de la promotion, assisté d'un adjoint et de deux assistants. Ils désignaient ensuite le porteur du masque *N'tomo ku* (litt.: tête du *N'tomo*).

Chaque garçon qui entre dans l'initiation du *N'tomo* accomplit une sorte de mariage factice avec une petite fille de sa classe d'âge appelée *ngolo-muso*. Elle assiste également aux sorties publiques du masque, comme ici en 1970, dans un quartier de Bamako. © Eliot Elisofon Photographic Archives - National Museum of African Art Smithsonian Institution



Fête du *N'tomo* avant la flagellation et les duels publics entre les enfants en phase d'apprentissage, vers 1900. Mali, entre Ségou et Bamako. © Photothèque des Archives Générales des Missionnaires d'Afrique à Rome (A.G.M.Afr. Rome)



Fête du *N'tomo* avant la flagellation et les duels publics entre les enfants en phase d'apprentissage, vers 1900. Mali, entre Ségou et Bamako. © Photothèque des Archives Générales des Missionnaires d'Afrique à Rome (A.G.M.Afr. Rome)

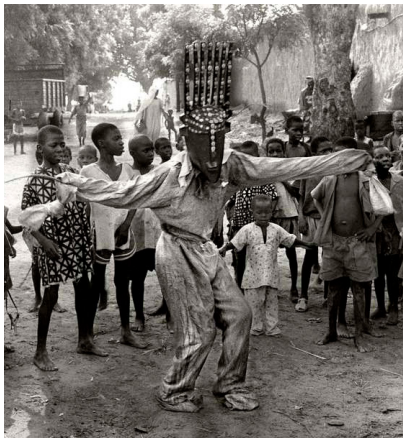
[5] Zahan, 1960, pp. 44; 55 et 57.

Chaque promotion bénéficiait d'une formation de trois à cinq ans, subdivisée en degrés. Chacune de ces classes portait, selon les localités, ses emblèmes et des noms d'animaux comme le lion, le crapaud ou encore la pintade[6]. L'enseignement abordait des questions métaphysiques (la mort, la vie, la religion, la création de l'esprit de l'homme)[7], la maîtrise de soi et la place de l'homme dans une société qui valorise la solidarité, l'humilité et le respect des aînés. Ces enseignements théoriques étaient doublés d'épreuves à réaliser collectivement : fournir des vivres pour la période de réclusion initiatique par l'aumône et le travail agricole, la chasse et la pêche. Des épreuves corporelles attendaient aussi les jeunes candidats. Elles se déroulaient pendant la fête annuelle, après les moissons, le plus souvent en décembre au moment du solstice[8]. Dans le secret de l'espace initiatique, des duels de flagellations opposaient des candidats à l'aide d'une « branche de *nyuanyua*[9] ou de *sambe* »[10] remise pour l'occasion. Comme le masque, inséparable du fouet fabriqué dans l'une de ces essences, l'enfant contrôlait les sons de sa voix et l'expression de sa douleur, la flagellation allant jusqu'au sang. Le masque était présent, infligeant également des coups sur les jambes et les bras. Pendant cette manifestation secrète, et uniquement à ce moment, les initiés pouvaient, à tour de rôle, porter le masque.

N'tomo ku, le masque du *N'tomo*, se produisait dans l'enclos initiatique réservé à l'éducation des initiés, lors de sa fête annuelle en saison sèche. Dans les jours et semaines précédant cette cérémonie, il se rendait sur les aires de battage de mil, aux carrefours et auprès des villageois pour les quêtes rituelles. Deux chorégraphies ont été recensées : la première, dénommée *téré*, se dansait sur l'aire de battage du mil où le masque mimait un coït et la seconde, le *N'tomo do*, était accompagnée de chants qui « comparent l'esprit de l'homme à la beauté des fleurs »[11]. Il apparaît aujourd'hui essentiellement en ouverture des fêtes *sogow* où se produisent masques et marionnettes à des fins de divertissement.

Jeunes garçons du *N'tomo* et leurs masques d'apprentissage, vers 1900. Mali, entre Ségou et Bamako. © Dominique Zahan / © D.R

Sortie de masque du *N'tomo* en 1970. Mali, quartier de Bamako. © Eliot Elisofon Photographic Archives - National Museum of African Art Smithsonian Institution

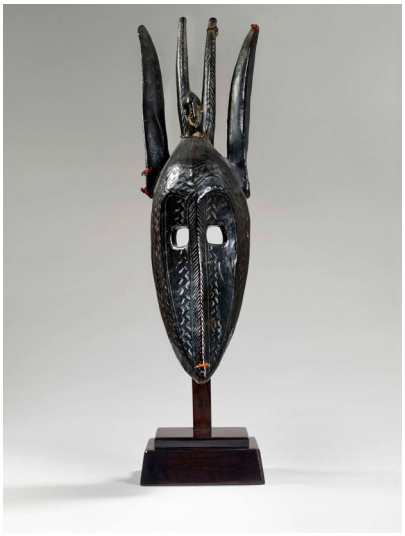


Masque du *N'tomo* pour le divertissement, avant la sortie des *Sogow* en 1980. Mali, Kirango. © Catherine De Clippel

6 *Ibidem*, pp. 53 et 56. Dominique Zahan publia l'étude ethnographique la plus approfondie sur cette société enfantine.
7 *Ibidem*, p. 72.
8 *Ibidem*, p. 111.
9 *Nyuanyua : Grewia villosa*. Ces petites branches sont « brûlées dans le foyer pour donner de l'énergie aux enfants », Pageard, 1967, p. 114.
10 Zahan, 1960, p. 78.
11 *Ibidem*, pp. 99 et 109.

La morphologie des masques

Le masque du *N'tomo* ne ressemble à rien de connu, c'est une sorte d'« être griffu et cornu qu'il est interdit de définir »[12]. Le porteur, toujours armé d'un fouet, couvre son visage d'un masque sculpté et recouvre tout son corps du vêtement *dloki*[13], composé d'une blouse et d'un pantalon en coton, les pieds, les mains et l'arrière de la tête en sont aussi recouverts. Dans sa morphologie générale, la bouche discrète, voire absente pour les masques les plus anciens, s'oppose à un nez proéminent. Le masque facial en bois appartenait au genre masculin lorsqu'il arborait trois ou six cornes, au féminin avec un peigne de quatre ou huit cornes ; deux, cinq ou sept cornes permettaient d'identifier les masques androgynes[14]. Les masques du *N'tomo* de la donation Marc Ladreit de Lacharrière relèvent donc du genre féminin et leurs quatre cornes, selon Dominique Zahan, révèleraient « la nature corporelle de l'homme, sa féminité, sa passivité et sa souffrance »[15].



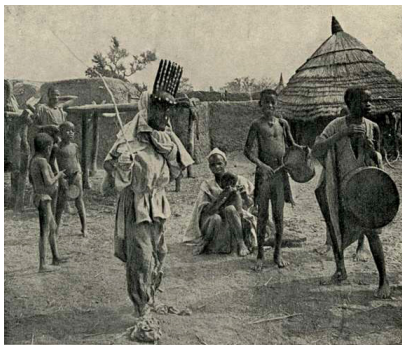
Masque du *N'tomo*, population bamana
© musée du quai Branly – Jacques Chirac, photo Claude Germain

L'un des deux masques de la donation comporte deux cornes sculptées d'antilope associées à deux « hautes oreilles pointues parées de coton rouge, signe d'attention et de vigilance »[16]. Les cornes élancées et très finement sculptées pourraient évoquer celles des masques antilopes de la société agricole du *Ci wara*. Le peigne, aux allures animales, surmonte un visage dont les courbes et les yeux rappellent celui de l'hyène, dans une stylisation caractéristique des masques de la société des jeunes circoncis du *Korè*, car « dans de nombreux villages le *n'domo ku* est dit « l'hyène du *n'domo* », *n'domo suruku.* »[17]

Ce masque ancien du *N'tomo* combine des éléments iconographiques de plusieurs sociétés ; par extension il annonce les métamorphoses des jeunes garçons à la suite des rigoureux apprentissages. Le sculpteur a également créé des lignes harmonieuses dans la courbe du visage, l'ornant de motifs en zig-zag et, dans le même bloc de bois, d'une tête humaine projetée au niveau du front. Portant une parure nasale féminine, elle pourrait représenter Nyeleni, « la petite Nyele », « symbole de la femme idéale à laquelle aspirent les garçons après leur circoncision et leur initiation »[18], personnage qui constitue l'image centrale de la société d'initiation mixte du *Jo*.

Sur l'autre masque de la donation, la figure féminine se tient debout sur la tête. Ses mains démesurées, son cou filiforme, ses courtes jambes et son nez aquilin la rapprochent de deux autres sculptures conservées au musée du quai Branly – Jacques Chirac. Ces dernières proviennent de la région de la ville de Ségou, ainsi qu'un autre masque du *N'tomo* surmonté d'un crocodile, d'où pourrait aussi provenir le masque du *N'tomo* de la donation Marc Ladreit de Lacharrière.

Masque du *N'tomo*, population bamana
© musée du quai Branly – Jacques Chirac, photo Claude Germain



Le masque complet du *N'tomo*, vers 1900. Mali, entre Ségou et Bamako. © Photothèque des Archives Générales des Missionnaires d'Afrique à Rome (A.G.M.Afr. Rome)

12 Colleyn, 2019. p. 191.
13 Monteil, 1927. Réédition de 1977, p. 236.
14 Zahan, 1960, p. 76 ; Colleyn, 1998, p. 94.
15 *Ibidem*, p. 85.
16 Joubert, 2016, p. 48.
17 Zahan, 1960, p. 81.
18 Colleyn, 2009, p. 125.

Le sculpteur

Les forgerons *numuw* détiennent le monopole de la sculpture du bois. Comme d'autres matières, ce matériau est réputé contenir une énergie dangereuse appelée *nyama*. Seuls les forgerons détiennent les savoirs et le pouvoir de le maîtriser, raison pour laquelle il est aussi nommé *nyamakalaw*. Les *numuw* travaillant le bois se spécialisent dans ce domaine, la réputation de certains d'entre eux peuvent conduire des membres de *ton* (associations de jeunes adultes) ou de sociétés d'initiation à parcourir des kilomètres pour venir leur commander des masques, des marionnettes, de la statuaire ou encore des serrures en bois.

En fonction de la sculpture à réaliser, et avant tout abattage d'arbre, le forgeron communique avec un génie *djinn* afin que celui-ci lui indique la localisation précise, la taille, la forme et l'essence de bois qui conviennent[19]. Celle-ci peut être réalisée plusieurs mois, voire plusieurs années, après la coupe du bois[20]. Pour se prémunir du *nyama* du bois, les outils du sculpteur – herminettes, ciseaux à bois ou couteaux – reçoivent une fois par an des offrandes sacrificielles[21].

Basi Fane dégage les oreilles d'un masque avec son herminette.
© Courtesy of Professor Sarah Brett-Smith

C'est à l'écart des regards, généralement en brousse, que le forgeron-sculpteur travaille, en se préservant des dangers par l'absorption de médecines et le respect d'interdits comme l'abstinence sexuelle[22]. La qualification du sculpteur *nyamakalaw* permet à la réalisation de bénéficier d'une force spirituelle concentrée dans la forme. Cette force est la première qualité de l'objet, obligeant son créateur à s'effacer derrière elle, à devenir anonyme.

Dominique Zahan recensa trois essences de bois possibles pour la sculpture d'un masque du *N'tomo* : le *m'peku* (Lannea acida), le *goni* (Pterocarpus africanus) et le *balanzan* (Acacia albida). La préférence allait toutefois vers le bois de *m'peku*, utilisé pour le tout premier masque inventé par *N'tomodyiri*[23]. L'entretien et la conservation du masque revenaient ensuite aux propriétaires de l'objet. Dans le cadre du *N'tomo*, les responsables enduisaient le bois d'huile de karité ou de graisse au début de la saison sèche pour les premières sorties annuelles du masque[24].

Basi Fane applique du beurre de karité sur la surface du masque, préalablement noirci au feu.
© Courtesy of Professor Sarah Brett-Smith

Herminette utilisée dans la région de Jitumu, Mali. © Courtesy of Professor Sarah Brett-Smith

19 Brett-Smith, 1994, p. 119.
20 *Ibidem*, p. 156.
21 *Ibidem*, p. 131.
22 *Ibidem*, p. 156.
23 Zahan, 1960, p. 74.
24 *Ibidem*, p. 99.

Parcours des œuvres

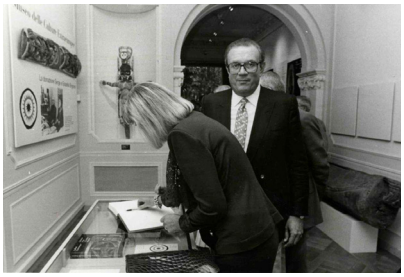
Le masque du *N'tomo*, au visage d'une hyène et sans équivalent connu, fut acquis par le collectionneur et marchand René Rasmussen. Ancien libraire et éditeur, proche de Tristan Tzara et d'André Breton[25], René Rasmussen (1912-1979) collectionnait essentiellement l'art moderne (Yves Klein, Roberto Matta, Hans Bellmer, André Lanskoy, Karel Appel ou Georges Matthieu[26]) et les arts d'Afrique dès l'immédiate après-guerre. Avec son épouse et son ami Robert Duperrier, il ouvrit sa galerie d'art africain A.A.A. à Paris au 1 rue de l'Abbaye en 1959. Des coloniaux, puis des chercheurs comme François di Dio seront ses principaux fournisseurs d'objets avant les indépendances des pays africains et seront relayés après 1960 par des antiquaires africains et des particuliers français de retour d'Afrique[27].

René Rasmussen et Robert Duperrier. © D.R.

Le masque surmonté de la figure féminine fut d'abord acquis par le collectionneur et marchand d'art suisse Georges F. Keller (1899-1981). Né à Paris, George F. Keller entame sa carrière de marchand d'art moderne dans la capitale française dans les années 1920 puis dès les années 1930 à New York. À Philadelphie, il conseille le célèbre collectionneur américain Albert C. Barnes. Il expose et vend dans sa galerie les œuvres de certains artistes de l'École de Paris et des surréalistes comme Salvador Dali, et constitue parallèlement sa propre collection d'art moderne. Il la dépose en 1951 au musée des Beaux-Arts de Berne, transformé en legs en 1981. Dès les années 1950, sa collection se focalise quasi exclusivement sur l'art africain, passion qu'il a développée dès l'âge de 19 ans et qui devint l'une des plus importantes en Occident[28]. En 1980, toujours au musée des Beaux-Arts de Berne, Keller présente trois cent dix-neuf objets de sa collection d'art africain et seize objets d'art océanien. Il confie à Paolo Morigi la rédaction du catalogue *Raccolta di un amatore d'arte primitiva* où ce masque fut exposé.

Le collectionneur et marchand d'art Georges F. Keller (1899-1981). © The African Heritage Documentation & Research Centre (AHDRC) / © D.R.

Après le décès de Georges F. Keller, le masque rejoint la collection de son ami Paolo Morigi (1939 - 2017), citoyen suisse d'origine italienne. Collectionneur d'art africain, galeriste et chercheur indépendant, Morigi n'a cessé d'enrichir ses connaissances sur l'Afrique de l'ouest en se rendant fréquemment sur place afin de réunir des informations sur les objets, sur les cultures ivoiriennes et libériennes en particulier et pour constituer une importante documentation photographique. Il fut également académicien auprès de l'académie Burckhardt, à Rome.



Paolo Morigi à l'inauguration du Museo delle Culture à l'Heleneum (Lugano), le 23 septembre 1989 © 2020 FCM/MUSEC Lugano

25 Lehuard, 1979, p. 21.
26 *Ibidem*, p. 24.
27 Valluet, 2018, p. 230.
28 Sotheby's, 2005, p. 6.

Bibliographie sélective et cartographie

Cartes

Thierry Renard (2020), musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris.

Publications

BAZIN, Jean « Bambara » in *Mali Kow*, catalogue d'exposition, Montpellier : Indigène ed., 2001.

BAZIN, Jean « À chacun son Bambara » in AMSELLE, Jean-Loup et M'BOKOLO, Elikia (eds.), *Au cœur de l'ethnie*. Paris : La découverte, 2009, pp. 87-126. [Première édition : 1989].

COLLEYN, Jean-Paul « Bamanaya – Un art de vivre au Mali » *in Bamanaya*. Milano : Centro Studi Archeologia Africana, 1998.

COLLEYN, Jean-Paul (ed.), *Bamana – un art et un savoir-vivre au Mali*. Zurich : Museum Rietberg, 2002.

COLLEYN, Jean-Paul, *Bamana*, Milan : cinq continents, collection Visions d'Afrique, 2009.

COLLEYN, Jean-Paul, « Tenir sa bouche », *Terrain* [En ligne], 72, p. 188 | novembre 2019, URL : http://journals.openedition.org/terrain/19206 ; DOI : https://doi.org/10.4000/terrain.19206

BRETT-SMITH, Sarah C., *The Making of Bamana Sculpture : Creativity and Gender*. Cambridge New York : Cambridge University Press, 1994.

HENRY, Joseph *L'âme d'un peuple africain : les Bambara, leur vie psychique, éthique, sociale, religieuse*. Münster i. W. : Aschendorff, 1910.

JOUBERT, Hélène, *Éclectique : une collection du XXI^e siècle*. Paris : musée du quai Branly – Jacques Chirac, 2016.

LEHUARD Raoul, « La collection Rasmussen vendue par Me Libert » in *Arts d'Afrique Noire*, Hiver 1979, n°32, pp. 21-25.

MONTEIL, Charles, *Les Bambara du Segou et du Kaarta : étude historique, ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français*. Paris : E. Larose, 1927. Réédition de 1977.

MORIGI, Paolo, *Raccolta di un amatore d'arte primitiva*. Bern : Kunstmuseum, 1980.

PAGEARD, Robert, « Plantes à brûler chez les Bambara », *Journal de la Société des Africanistes*, 1967, tome 37, fascicule 1. pp. 87-130.

VALLUET, Christine, *Regards visionnaires*. Milan : 5 Continents, 2018.

ZAHAN, Dominique, *Sociétés d'initiation bambara : le n'domo, le ko˛rè*. Paris La Haye : Mouton, 1960.

Catalogue de vente

Sotheby's, Paris, collection Paolo Morigi (2e partie), 6 décembre 2005.