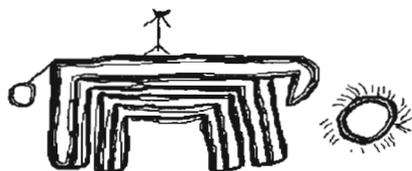


Mai 1989

Lesalebasses peul et les limites de
l'explication anthropologique



On doutait autrefois que l'anthropologie eût à gagner à s'occuper des "arts traditionnels". Sans doute les dits arts n'avaient pas encore accédé au statut d'art "tout court". Peut-être aussi les anthropologues manquaient-ils de goût pour les choses de l'art et trouvaient-ils coupable de vide intellectuel la délectation que procure leur fréquentation. Et pourtant, chaque fois qu'un anthropologue s'est occupé d'un art, cet art a été identifié, reconnu et par là-même sauvé, sinon sauvegardé.

Aujourd'hui, un mouvement inverse se dessine : l'anthropologue aurait plus de choses à dire, et autrement, sur la matière artistique dont il peut avoir à traiter qu'un historien de l'art. Leurs champs d'investigation paraissent cependant inversés : le premier travaille dans des sociétés vivantes, sur des arts vivants, domaine risqué pour le second qui n'y brille guère que par des incantations vite recouvertes par de nouvelles, ce qui lui fait préférer les arts plus stables du passé de sa société. Mais quand il y passe maître, fait-il autre chose que de l'anthropologie, cet historien de l'art qui s'efforce d'embrasser une totalité ?

Même si les champs et les méthodes sont différents, l'un comme l'autre butent sur les mêmes questions : qu'est-ce que l'art ? Pourquoi existe-t-il partout des objets d'art, partout des gens pour les faire et partout des gens pour les apprécier ? Avec un anthropologue, on sera même plus exigeant, on lui posera, comme à l'analyste, la question du sens : qu'est-ce que ça veut dire ? Lui, il est supposé savoir.

A propos d'une matière qu'on pourrait croire bien circonscrite, lesalebasses peul gravées du Cameroun, mais qui ne l'est ni spatialement - l'expansion des Peul du Sénégal aux confins du Soudan -, ni culturellement - leurs emprunts à tout ce qui les entoure -, je vais essayer d'esquisser ce que peut apporter un regard anthropologique sur l'art, et ce qu'il ne peut pas.

*

* *

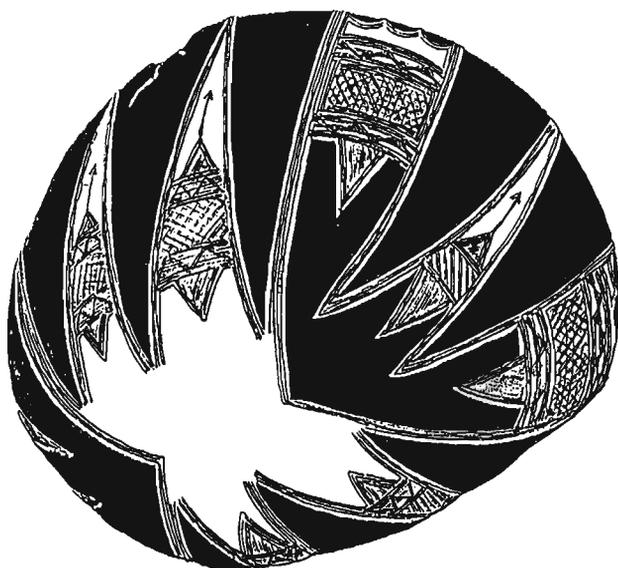
Partout où sont les Peul, les femmes se servent dans leurs tâches quotidiennes de calebasses qu'elles décorent en en gravant la cuticule. La typologie de ces décors va du simple marquage de l'ombilic, décor minimal, à des compositions qui peuvent être extrêmement élaborées. Les supports de signes que sont ces calebasses gravées constituent le plus manifeste des arts peul, exercé exclusivement par les femmes, à ranger à côté d'autres, davantage partagés ceux-là, comme la poésie, ou la magie, sa sœur. Le plus éphémère aussi, tant est grande la fragilité de ces objets. Leurs chances de conservation, une fois passé leur usage, sont aussi faibles que les esquisses sur papier d'un peintre, une fois la toile achevée.

Les objets dont l'image a été projetée pendant la conférence appartiennent tous à un corpus d'environ 600 à 700 pièces rassemblées au Cameroun par mes soins de 1968 à 1972, à la faveur de missions dans différents groupes peul. Dès l'abord, on peut diviser ce corpus en deux grands groupes selon que les calebasses proviennent de Peul de brousse ou de Peul villageois.

Les Peul de brousse ¹, comme les Peul villageois les nomment, ou "Peul à vaches", comme ils aiment à s'appeler eux-mêmes, vivent en brousse avec le troupeau familial dans des campements provisoires qu'ils déplacent au gré d'un calendrier secret et des opportunités qui peuvent se présenter. Ils ne cultivent pas la terre, ne pratiquent l'islam que s'ils y pensent, c'est-à-dire rarement, et l'objet nucléaire de toutes leurs représentations est La Vache. Ils se marient entre eux sous peine de "casser la barka", l'intégrité de cette valeur dépendant de l'équilibre obligatoire entre le groupe des hommes et le groupe des vaches ² Si l'équilibre est rompu du côté des hommes, c'est la sédentarisation forcée : trop de gens, trop peu de vaches, il faut immédiatement cultiver pour se nourrir. S'il est rompu du côté des vaches, c'est aujourd'hui la sédentarisation, c'était autrefois une expansion suivie de sédentarisation : trop de vaches, trop peu de descendants, il fallait s'établir ailleurs et conclure de nouvelles alliances.

¹ Appelés communément "Mbororo" ou "Bororo".

² La barka est une très lointaine cousine de la baraka arabe. Celle-ci est une grâce bénéfique transmise héréditairement à tous les descendants du Prophète et propagée par ceux-ci à tout ce qu'ils approchent ou entreprennent. Les Peul ne descendent pas du fondateur de l'Islam. Aussi, leur barka manque-t-elle de ces racines divines pour revêtir des formes beaucoup plus contingentes. Il n'en reste pas moins que c'est la valeur-clé du comportement peul : tout ce qui arrive de bon à un Peul est à mettre à son compte.



Grande calabasse de Peul villageois
(Ngaoundéré)

Ø 52,5 x 58 cm. Contenance : 46 l.

Une telle aventure se présente rarement aujourd'hui. C'est pourtant ce qui a dû arriver autrefois aux Peul villageois dont les ancêtres devaient connaître un mode de vie assez semblable à celui des Peul de brousse. Leur expansion soudaine au début du siècle dernier, sous le couvert d'un "jihad", fut rendue obligatoire par la réussite même de leur pratique pastorale, ou la conjonction rare des facteurs qui la pouvaient favoriser. Ils vivent aujourd'hui dans des villages, avec une mosquée et des maisons en dur. Leurs lignages remontent tous, de façon plus ou moins réelle, aux fondateurs des grandes chefferies islamiques ("lamidats") créées par un lieutenant d'Ousman Dan Fodio à la suite du jihad. Ils faisaient cultiver la terre (ils la cultivent aujourd'hui), et quand ils ont des troupeaux, ceux-ci sont loin du village, gardés par des bouviers professionnels. Leurs alliances matrimoniales sont à la fois endogames (généralement, les premières épouses selon la loi coranique) et exogames (les concubines, mais parfois aussi les épouses). Autrefois, les rejetons défavorisés de ces alliances s'engageaient comme bouviers, reconstituaient un troupeau familial, et pouvaient entrer dans des groupes de Peul de brousse à la faveur de certaines institutions¹. Ils abandonnaient alors toute référence à leur ancien lignage pour prendre le nom de leur lignage d'adoption, et La Vache prenait le pas sur un islam chaque jour plus lointain...

Entre ces deux pôles, tous les degrés combinatoires sont observables. Malgré l'inhibition des dynamismes culturels imposée par les administrations coloniales avec les frontières, la paix civile et de puissants services vétérinaires, pour être ensuite transmise aux nouvelles nations, ce modèle en forme de boucle se vérifie encore parfois aujourd'hui. Il explique pourquoi les représentations des Peul de brousse tournant autour de La Vache se superposent à celles des Peul villageois touchant l'islam, et combien elles communiquent et sont d'une certaine manière interchangeables avec les modes de vie ².

Cette polarisation des Peul entraîne une différence d'aspect du décor des calebasses, les techniques de gravure étant à l'opposé lorsqu'on passe des Peul de brousse aux Peul villageois. Chez ces

¹ Comme le "soro" des Djâfun.

² Dans les campements peul, l'aire de rassemblement du troupeau qui est aussi celle des travaux pastoraux communs aux hommes et aux femmes, est toujours située dans la moitié ouest, partie des hommes et du bétail, face à la hutte précaire de l'épouse et mère, dans la moitié est, partie des femmes, des enfants et ... des calebasses. Dans les villages peul, et aujourd'hui encore, dans les grandes villes peul où la voirie n'a pas brouillé les orientations primitives, le sârê du lâmido qui abrite ses épouses, leurs objets personnels, sa descendance et ses serviteurs, s'ouvre principalement à l'ouest, sur la mosquée, le lieu de rassemblement des fidèles.

derniers, les femmes font de la pyrogravure avec des tiges de métal rougies au feu qu'elles manient avec une adresse stupéfiante sur la surface glissante des gourdes, le plus souvent sans le moindre repère, en se servant tantôt des pointes ou des tranchants pour dessiner contours, filets ou guillochés, tantôt des plats pour remplir les fonds. Quand la gravure est terminée, la décoratrice souligne parfois le contour des motifs en y collant des colombins de graines de coton broyées. Puis la calebasse est badigeonnée ou baignée de teinture rouge ¹, et les réserves une fois dégagées, offre un décor en trois tons : ocre jaune du fond, rouge de la teinture, noir de la gravure. Les populations non-peul avoisinantes utilisent la même technique.

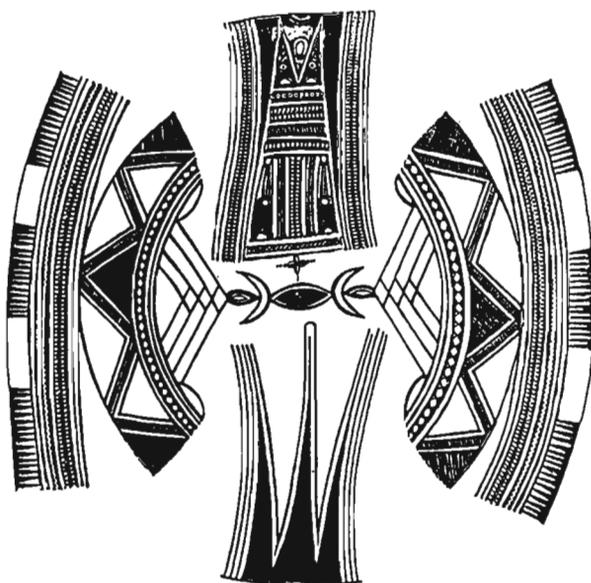
Par contre, les Peul de brousse, qu'ils viennent du Bauchi, de Zaria ou de Gombé, n'auraient jamais l'idée d'appliquer un fer rouge sur des récipients qui servent principalement à garder et transporter le lait : ce geste porterait atteinte à la barka du troupeau comme un cautère sur le pis des vaches. La pyrogravure est remplacée par des incisions à froid faites à l'aide de poinçons, les traits en creux sont ensuite noircis en écrasant dans leurs sillons une pâte de charbon de bois et de beurre, ou d'arachides grillées. Ou bien blanchis avec du kaolin. Une telle technique favorise les tracés fins plutôt que les à-plats puissants, ce qui rend les deux genres de calebasses assez différents d'aspect, alors même que les motifs et leurs compositions sont parents chez les Peul villageois et les Peul de brousse.

La plupart des calebasses qui ne quittent pas le campement ou la maison pour se montrer sur les pistes, en ville ou au marché, ne sont pas décorées : leur utilisatrice se contente d'arser la queue de la calebasse, qui fait saillie, par une marque généralement triangulaire. Si le décor est plus complexe, ce marquage minimum sans lequel on ne saurait utiliser la calebasse, sert d'axe à la composition des motifs. Ce côté marqué est le devant de la calebasse : il est porté en avant sur la tête, ou présenté de même sur les "danki" des Peul de brousse ² ou les "alimarji" des Peul villageois ³. D'ailleurs, le vocabulaire descriptif de la calebasse réfère davantage à l'homme ou l'animal qu'au végétal : pour la queue (l'avant), on parlera de nez, d'ombilic ; pour les parois, de flancs, de côtes ; pour la base, de postérieur, d'arrière-train ou même de fesses.

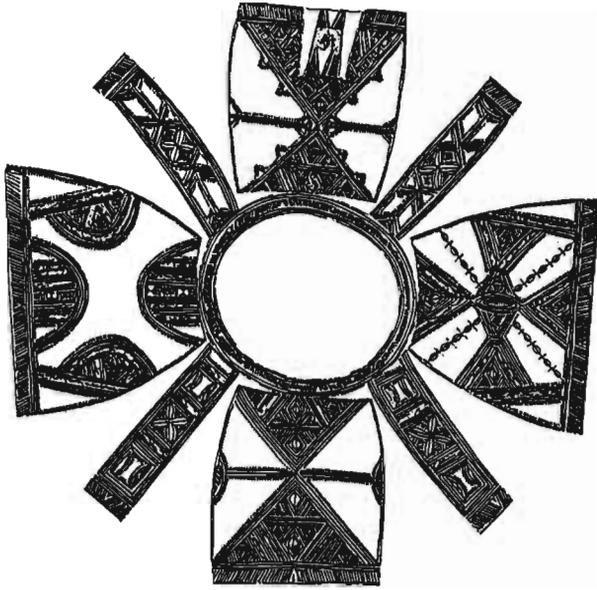
¹ Préparée à partir des feuilles d'une certaine variété colorante de mil, ou de racines de manioc.

² Sorte d'étagère grossière en tiges de coton, sur laquelle on empile les calebasses.

³ Poteries en torchis, en forme de sablier, servant de support à un canari en terre cuite, lui-même soutenant un ensemble de calebasses où les femmes serraient leurs herbes potagères et céréales à l'abri des termites et des rongeurs.



Vue éclatée du décor d'une calabasse
de Peul villageois (Maroua)



Vue éclatée du décor d'une calabasse
de Peul de brousse (Danêji, Garoua)

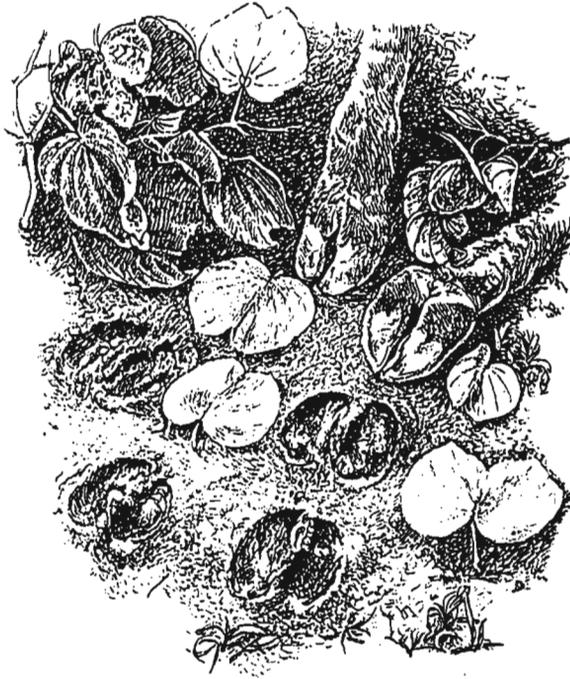
Allons maintenant dans un campement de Peul de brousse, par exemple, chez des Danêdji de Garoua, dans la vallée de la Bénoué, et jetons un regard faussement distrait sur un "danki" chargé de Calebasses au fond de l'abri d'une femme. L'orientation nord-sud du danki est parallèle à celle de la corde à veaux ¹, mais le rangement sommaire des Calebasses sur le danki s'oppose à la disposition des veaux attachés à la corde : les plus grosses des Calebasses sont posées au chevet nord du danki tandis que les veaux les plus grands sont attachés au sud de la corde.



Cette disposition contrastée révèle l'appartenance des unes et des autres à deux parties différentes de l'ordre du monde peul : les Calebasses sont orientées de façon féminine, l'importance étant située au nord ; et les veaux le sont de façon masculine, cette importance-là étant au sud.

Dans le monde peul, les empreintes fendues que laissent les vaches sur le sol ont la même valeur identificatoire qu'ailleurs l'image photographique d'un visage. Les pasteurs retrouvent leur bétail égaré ou volé, voire mélangé à un autre troupeau, grâce au seul souvenir de la configuration des empreintes d'un animal : pour eux, ces traces plus ou moins précises dans la poussière ou dans la boue ne sont pas des empreintes génériques de vache, mais les empreintes de "tel" ou "tel" bovidé de son troupeau. Cette forme caractéristique, deux demi-cercles

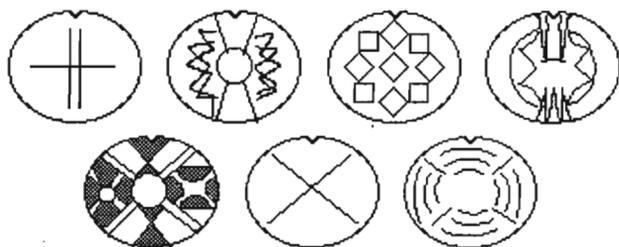
¹ Dans les campements peul, l'abri de l'épouse est séparé du corral par la corde à laquelle sont attachés les veaux des vaches laitières qui lui sont dévolues. Quand les vaches partent brouter, on attache leurs veaux à cette corde pour éviter qu'ils suivent leurs mères en brousse. Quand elles reviennent au campement, on détache les veaux de la corde pour les attacher à la patte avant de la mère en guise de leurres pour pouvoir traire. Quand la traite est finie, on laisse enfin le veau têter... De sorte qu'un simple coup d'œil sur la corde à veaux permet de juger de l'importance du troupeau et de celle de l'épouse. C'est assez dire la valeur symbolique de cette mauvaise corde qui traîne sur un sol souillé de déjections, en plein milieu du campement.



Empreintes de zébu et feuilles de barkehi

séparés par une fente, a valu son nom à un arbre, le "barkehi" ou arbre de barka ¹, parce que ses feuilles reproduisent des empreintes de vaches, faisant de lui un troupeau végétal à l'envers qui montre en permanence les traces que laissent les vrais troupeaux une fois qu'ils ont disparu. Toutes les parties de cet arbre modeste, au demeurant sans qualités pharmaco-dynamiques particulières, servent de base à des préparations magiques destinées à renforcer la barka du chef de campement, c'est-à-dire la prospérité de son troupeau et de ses épouses. Même chose chez les Peul villageois... Or le lieu de cette métaphore, la partie commune qui lui sert de fondation c'est-à-dire la configuration identique des feuilles de barkehi et des empreintes de vache, est méconnue. En tout cas, sa révélation est soigneusement tenue secrète ².

Cette forme si prégnante pour un esprit peul, qui est la forme de la barka, celle de l'équilibre entre les hommes et les vaches, se retrouve dans celle de la gourde, fruit du calebassier, quand il est coupé en deux par le milieu pour être transformé en "calebasse" en vue d'en faire originellement un réceptacle à lait. Le marquage minimal à l'endroit de la queue, aussi nécessaire que suffisant, répète sur l'objet la fente évasée du sabot ³.



L'analyse des modes de composition du décor les plus répandus vient confirmer cette intuition. Alors que la répartition des motifs sur des bandeaux concentriques au fond est la plus courante dans les populations d'agriculteurs non-peul avoisinantes, elle est quasi-inexistante chez les Peul. La configuration commune respecte une

¹ *Piliostigma thoningii* (Schum.) Milne Redhead et *P. reticulatum* (D.C.) Hochst (Césalpinées).

² Ignorance bien excusable puisqu'elle semble partagée au plus haut niveau du savoir par Ahmadou Hampâté BA.

³ Le caractère apparemment gratuit, mais obligé, d'un geste demeure toujours un bon indice d'une autre utilité, plus essentielle quoiqu'obscure, qui est celle du symbolique, celle de "son" ordre qu'une culture ou un individu impose au monde indifférent.

symétrie de motifs ordonnée de part et d'autre d'un axe avant-arrière, souvent recoupé d'un axe secondaire latéral pour former une croix. La répartition des motifs sur cesalebasses à décors complexes respecte donc le schéma minimal qui attire l'attention sur la zone centrale - la fente du sabot de bovidé. C'est généralement là que les surfaces travaillées sont les plus importantes.

La première conclusion de tout ce qui précède ne surprendra personne : lesalebasses peul ne sont pas une affaire d'hommes, elles sont les vaches symboliques des femmes, des empreintes creuses toujours avides de se remplir de lait.

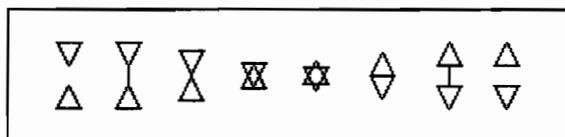
Examinons maintenant lesalebasses décorées, à la lumière des questions qu'on aime à se poser dans ce séminaire : le contenu des images, ce qu'elles représentent, ce qu'elles signifient, ce qu'elles nous apprennent sur la société qui les a produites ¹.

Qui a vu desalebasses gravées par des Peul s'en souvient : univers de motifs géométriques, peu nombreux, agencés avec une rare maîtrise. L'utilisation exclusive des figures abstraites de la géométrie rappelle évidemment l'interdit islamique de représentation des créatures, mais l'absence définitive de documents préislamiques empêchera toujours de vérifier si l'hermétisme peul est originel, ou simplement le fruit d'une évolution. Autour, on grave des margouillats, des avions, des dromadaires, des bonshommes, des oiseaux... et on est quand même musulman. Pas la moindre vache reconnaissable dans une collection de 700 objets, dont 3 seulement sont gravés de motifs aisément identifiables (si on excepte le motif de la planchette coranique, très répandu à Maroua) ².

¹ Voir dans les annales du Séminaire de recherche de Louis PERROIS, Paris I, U.F.R. 03, fascicule 1 (1987-1988) : "De l'image au signe, Problématique" par Claude-François BAUDEZ, p. 87. (ORSTOM, Paris, 1988).

² Le dessin proposé sous le titre est une exception : tiré du décor d'une grandealebasse de Bogo, il représente probablement un cheval, symbole du pouvoir, surmonté d'une minuscule silhouette humaine, affronté à une boule de feu (soleil ?).

Le motif de base est le triangle, seul, renversé sur son double, associé à d'autres plus petits, répété à l'infini pour former des losanges, des carrés, des sabliers, des étoiles, des trapèzes... La séquence suivante n'est jamais présente sur le même décor, mais tous ses motifs se retrouvent sur un grand nombre d'objets :



Qu'est-ce que ça peut bien signifier tous ces triangles ? Est-ce que ça ne crève pas les yeux ? N'est-ce pas que, partout, les triangles "signifient" des sexes, le sexe féminin, évidemment, à cause du triangle pubien, et le sexe masculin, aussi, par opposition ? Nous voici donc en plein dualisme sexualisé et nous pouvons entonner maintenant le refrain bien connu de la magie de fécondité !

Les informateurs peut nous confirment-ils dans ces vues ? Eh bien non ! En fait, les gens ne savent pas. Non qu'il s'agisse là d'un savoir inconscient qu'une enquête rondement menée parviendrait à faire émerger. Ils ne savent pas parce qu'ils ne se sont jamais posé la question de savoir : ils sont habitués à voir ces formes et à les reproduire en de plus ou moins subtils arrangements, elles font partie de leur tradition, de leur système symbolique, ils ne leur donnent pas plus de sens qu'un phonologue n'en accorde aux phonèmes de la langue.

C'est une situation courante pour l'anthropologue que de se trouver confronté à un tel mur. Bien sûr, j'ai mené une enquête sur ces motifs. La pauvreté du matériel ainsi colligé, sa diversité aberrante qui interdit les recoupements, en disent long sur la faiblesse du potentiel associatif de ces motifs. Une enquête "de base" qui prendrait ce genre de questionnement comme méthode (qu'est-ce que ça veut dire ce triangle ? et celui-là, là ?) s'apparenterait davantage à une épreuve de test de Rorschach ou à la pratique de l'association libre pendant la cure

analytique. CHAPPEL ¹ a systématiquement recueilli quelques "significations" du triangle, le motif le plus utilisé, dans la région de Zaria au Nigeria, chez les Peul et non-Peul : rasoir de barbier (moi aussi, j'ai eu droit à ce rasoir dont la forme est strictement celle d'un triangle isocèle, en somme le référent obligé du mot "triangle" qui n'existe pas dans la langue peul), une broderie sur un vêtement (un dessin évidemment triangulaire), la houpe de cheveux qu'on laisse sur le crâne d'un garçonnet (et par laquelle, s'il meurt en bas âge, le Prophète pourra le tirer directement au paradis), la queue d'une hirondelle, le terrier d'un lézard, le dos d'une mouche (ses ailes triangulaires ?), l'envol d'une pintade, que sais-je encore !... Rien dans cet inventaire de référents qui puisse mettre sur la voie d'un quelconque rituel statique de fécondité. Rien en tout cas qui légitime la rêverie que je fais ici, que le triangle, dans la culture peul, signifie à la fois Dieu et La Vache.

Les mêmes questions sur d'autres motifs s'attirent des réponses aussi décevantes. On comprend alors toute la séduction qu'exercent sur l'observateur les spéculations sur la fécondité, le mauvais œil et la main qui en protège (le nombre cinq), le sang identifiable par sa couleur rouge, le lait, le sperme et leur couleur blanche..., d'autant plus qu'il existe chez les Peul des pratiques magiques et des rituels apotropaïques pour toutes ces choses très importantes. D'où la fréquence avec laquelle l'anthropologue tombe dans son péché mignon, l'abus du raisonnement par induction : du fait qu'il existe dans une culture donnée, par exemple les Berbères du Maroc, un lien établi entre le dessin d'un triangle centré d'un point et l'organe "œil", et que ce motif sert graphiquement à protéger du mauvais œil, en induire que dans des cultures proches, par exemple la culture peul, où existe aussi la crainte du mauvais œil, ce signe signifie aussi cela.

Mais quand les formes utilisées par l'art se réduisent au lexique de base de la pensée (triangle, ...), on peut les faire coller à n'importe quelle partie du corps, surtout lorsqu'elles possèdent un axe de symétrie. Il ne semble pas que l'art, dans son expression spontanée, ait affaire au domaine du corps de façon aussi primaire, même quand il se sert des corps pour dessiner des configurations comme il est de tradition dans l'art occidental.

¹ T.J.H. CHAPPEL, "Decorated Gourds in North-Eastern Nigeria", London : Ethnographica Ltd Publishers, 1977? J'ai moi-même fait à l'époque un commentaire sévère de cet ouvrage très honnête dans "Africa", probablement déçu que CHAPPEL, avec de gros moyens, n'ait pas trouvé davantage que moi. Je le regrette maintenant et j'en tire la leçon.

Alors, que faire ?

Tout d'abord, remettre en question les vieilles méthodes d'analyse puisqu'elles produisent des résultats aussi peu convaincants. S'il suffisait de demander à un artiste "pourquoi" il fait telle chose, comme l'ethnologue a encore la candeur de le faire, la culture occidentale nous aurait déjà fourni mille et une réponses ¹

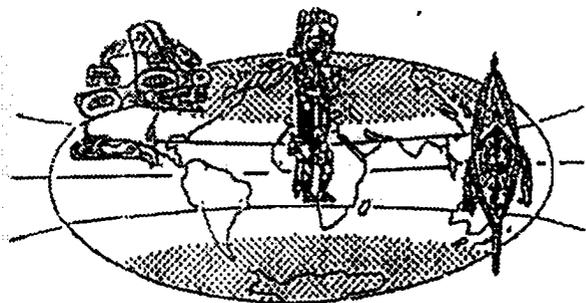
Il me semble qu'il faudrait distinguer deux niveaux : le niveau proprement culturel, et un niveau universel, celui de l'art comme besoin et production de l'espèce humaine, qui transcende toutes les cultures. Pour m'en tenir aux Calebasses peul, je dirai que le choix des Calebasses comme support d'une décoration et le recours quasi exclusif à des motifs abstraits ou très fortement stylisés relèvent bien du niveau culturel, mais que l'organisation de ces motifs en divers modes ou configurations me paraît relever du niveau universel.

C'est ici que l'on rencontre une importante difficulté due au peu d'avancement de l'anthropologie dans l'appréhension du phénomène de la création artistique. Personne n'a encore démontré qu'en art, et quel que soit cet art, les modes d'organisation des motifs culturels pourraient bien être universels et que "cela" se manifeste pleinement dès les grandes peintures rupestres magadaléniennes pour continuer à animer les productions les plus provocatrices d'une biennale contemporaine. Si c'était le cas, ce qui relèverait du niveau universel ne pourrait être que constaté, toute explication appartenant alors au domaine du mythe. Et ce n'est qu'à partir du niveau culturel, que ce qui en relève, s'il doit aussi

¹ Tous les grands artistes, ou presque, et beaucoup de poètes et d'écrivains, se sont interrogés sur l'art dans les traités, des correspondances, des mémoires, des manifestes, des conversations rapportées par des proches, qui ont subi à leur tour les patientes exégèses des spécialistes. On y apprend beaucoup sur les artistes et le "comment" de leurs recettes d'atelier, bien peu de choses sur le "pourquoi" de l'art, même quand les auteurs s'appellent Léonard de Vinci, Cellini, Pontormo, Poussin, Voltaire, Goethe, Friedrich, Delacroix, Balzac, Ingres, Baudelaire, Gauguin, Cézanne, Valéry, Lhote, Mondrian, Klee, Bazaine... Mis à part quelques lumineux aphorismes comme celui de Braque : le tableau est fini quand il a effacé l'idée, ou l'exclamation de Mallarmé : mais Degas ! on ne fait pas de la poésie avec des idées mais avec des mots !, il nous faut nous contenter du "jugement d'expert" de Poussin : ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent apprendre. C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité.

être constaté, c'est-à-dire identifié et décrit, pourrait faire l'objet d'une explication anthropologique parallèle aux commentaires des créateurs eux-mêmes, qui prennent généralement la forme d'un renvoi à la tradition, ou d'un glissement spatial ou temporel vers quelque chose "à côté" ou "avant". Comme disent les Peul pour éluder une question embarrassante : on s'est réveillé, on a trouvé ça comme ça.

**René DOGNIN
ORSTOM**



*Séminaire de recherche de Louis PERROIS
Directeur de recherche à l'ORSTOM
et Claude-François BAUDEZ
Directeur de recherche au CNRS*

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne U.F.R. 03 :
"Histoire de l'Art et Archéologie".

**ANTHROPOLOGIE DE L'ART :
FORMES ET SIGNIFICATIONS**

**(Arts de l'Afrique, de l'Amérique
et du Pacifique)**

**Fascicule II
1988 - 1989**

*Séminaire de recherche de
Louis PERROIS, directeur de recherche à l'ORSTOM et
Claude-François BAUDEZ, directeur de recherche au CNRS*

Université Paris I Panthéon Sorbonne U.F.R. 03 :
"Histoire de l'Art et Archéologie".

**ANTHROPOLOGIE DE L'ART :
FORMES ET SIGNIFICATIONS**
(Arts de l'Afrique, de l'Amérique
et du Pacifique)

**Fascicule II
1988-1989**

Réalisation : H. GIANNITRAPANI, F. LEUILLER et F. SEVERIN
Laboratoire d'Archéologie Tropicale et d'Anthropologie
Historique (L.A.T.A.H.)

Centre ORSTOM de BONDY
70-74, route d'Aulnay
93143 BONDY CEDEX

© ORSTOM PARIS Novembre 1989