

**HOGON**



# HOGON

PHOTOGRAPHIES  
Hughes Dubois







Montagut Gallery

Barcelona







**Réflexion sur l'art et la mémoire des Dogon,  
peuple du Mali**

**Reflections on the art and memory of the  
Dogon people of Mali**

# Le dépassement du caractère éphémère d'une culture orale par le biais de l'art

PAR ELENA MARTÍNEZ-JACQUET, HISTORIENNE L'ART SPÉCIALISÉE EN ART AFRICAIN ET COMMISSAIRE INDÉPENDANTE D'EXPOSITIONS

La mémoire des sociétés traditionnelles de l'Afrique noire dispose de peu de moyens pour perdurer. Tout ce que l'Homme bâtit semble voué à être éphémère. Les villages, avec leurs maisons faites d'adobe et de végétaux, se défont sous les pluies torrentielles qui frappent le continent. Recueillie seulement par la tradition orale, la culture de chaque peuple – son histoire, son organisation sociale, ses croyances, etc. – perd des éléments à la mort de chaque vieillard qui l'a reçue<sup>1</sup>.

En revanche, les Dogon<sup>2</sup> du Mali semblent avoir trouvé la manière de défier le temps et de préserver leur identité : l'art. Excellents artistes, les Dogon ont développé une riche culture matérielle sur bois et fer – masques et sculptures rituelles notamment – dont les motifs iconographiques évoquent des aspects représentatifs de la société, comme ses origines mythiques, ses divinités ou ses institutions religieuses. L'emploi de ces objets lors des cérémonies funéraires ou du culte des ancêtres suppose non seulement une commémoration des défunt mais aussi l'occasion de rassembler la communauté et, par conséquent, de renforcer la cohésion et l'identité du groupe.

Overcoming the ephemeral nature of a culture through art

BY ELENA MARTÍNEZ-JACQUET, ART HISTORIAN SPECIALIZED IN AFRICAN ART AND INDEPENDENT EXHIBIT CURATOR

The memory of traditional societies of black Africa has little means by which to last over time. All man-made things seem doomed to evanescence. The villages, with their adobe huts and plant materials, come apart in the torrential rains that sweep the continent. A bit of the culture of every people—their history, social organization, beliefs, etc.—recorded only in oral tradition, is lost with the death of each elder versed in it<sup>1</sup>.

Surprisingly, the Dogon<sup>2</sup> of Mali seem to have found a way to defy time and preserve their identity: art. A people of excellent craftsmen, the Dogon have developed a tangible culture in wood and iron—with the notable examples of ritual masks and sculptures—whose iconographic motifs allude to constitutive elements of their society, such as their mythical origins, their deities or religious institutions. Their use in the course of funerary or ancestor worship ceremonies, in addition to a commemorative tribute to the dead, makes for an occasion for the community to gather, thus strengthening their group cohesion and identity.

1. L'intellectuel malien Amadou Hampaté Bâ (Bandiagara 1900, Abidjan 1991) résumait la fragilité des cultures orales avec une formule aussi belle qu'affligeante : « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ».

2. Le nom des Dogon est étroitement lié à Marcel Griaule, directeur de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933), qui fit connaître la complexité de la culture dogon. Promue par l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris et le Musée d'Histoire naturelle, cette expédition avait pour but de parcourir le continent africain d'ouest en est pour collecter des informations et des objets des ethnies visitées. La chronique de ces deux années de traversée peut être lue dans *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, qui prit part à la mission en tant qu'ethnologue et linguiste. Bien que les notes prises par Griaule et son équipe à Sanga dans le cadre de cette expédition soient considérées comme les premières études sur la culture dogon, il existe des références antérieures. Les premières informations sur ce peuple sont recueillies dans les cahiers de voyage du lieutenant Louis Desplagnes, écrits en 1905, ainsi que dans l'ouvrage paru en 1907 sous le titre *Le plateau central nigérien*. L'ethnologue allemand Leo Frobenius inclut également une mention spéciale sur l'art dogon dans *Auf dem Wege nach Atlantis* (Berlin, 1911).

1. Malian intellectual Amadou Hampaté Bâ (Bandiagara 1900, Abidjan 1991) defined the fragility of oral cultures with a formula as beautiful as it was heart-rending: "In Africa, when an elder dies, it's an untapped library that burns down."

2. The name of the Dogon is intrinsically linked to the figure of Marcel Griaule, director of the Dakar-Djibouti mission(1931-1933) that would shed light on the complexity of the Dogon culture. Promoted by the Institute of Ethnology of the University of Paris, and the Natural History museum, this expedition was designed to travel across the African continent from west to east, gathering information and objects on the ethnic groups it encountered. The chronicle of this two-year journey can be read in *l'Afrique Fantôme* by Michel Leiris, who embarked on the mission as an ethnologist and linguist. Although the notes taken by Griaule and his team in Sanga while on this expedition are considered the first studies of the Dogon culture, there are certain previous references. The first information about the Dogon was published in the travel logs of lieutenant Louis Desplagnes, written in 1905, as well as the work he published in 1907, entitled: *Le Plateau Central Nigérien*. German ethnologist Leo Frobenius made special mention of Dogon art in his *Auf dem Wege nach Atlantis* (Berlin, 1911).

Symbole et véhicule de la mémoire, dans la culture dogon l'art remplit une fonction semblable à celle de l'écriture. Une idée qui nous invite à revoir la définition des Dogon comme une culture orale (et donc éphémère), en évaluant comment cette « para-écriture » a pu garantir la vigueur de la culture dogon décrite par des ethnologues comme Marcel Griaule et Anne Doquet.

## I. Éléments de la culture dogon : oralité, mythe et mémoire

### Les Dogon : le peuple de la Parole

La culture dogon est centenaire. Les origines de ce peuple, connu dès le XV<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> sur les contreforts de la falaise de Bandiagara, à l'est du Mali, pourraient remonter aux XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles dans la région centrale du Mandé<sup>4</sup>. Au fil du temps, ils sont restés fidèles à la Parole pour transmettre leurs coutumes et croyances. Ceci ne signifie pas que les Dogon ne connaissaient pas d'autres moyens pour ce faire – par exemple, ils avaient développé un système de signes peints très complexes (fig. 02) et connaissaient probablement une forme d'écriture apprise des peuples voisins islamisés<sup>5</sup> ; simplement, la langue parlée leur semblait tout à fait apte à transmettre un enseignement qu'ils considéraient comme sacré et qui, par ailleurs, exigeait d'être révélé en secret et progressivement<sup>6</sup>.

La connaissance exhaustive de la tradition dogon est une prérogative masculine. Les hommes, et les vieillards en particulier, sont les seuls à posséder et à administrer ce savoir, ce qui leur permet de montrer leur supériorité sur

A symbol and vehicle of memory, in Dogon culture, art takes on a role akin to that of writing. It's an idea that invites a reconsideration of the definition of the Dogon as an oral (and therefore ephemeral) culture, and an evaluation of how this para-writing has been able to guarantee the vigour of the Dogon culture, as described by ethnologists such as Marcel Griaule and Anne Doquet.

## I. Elements of Dogon culture: orality, myth and memory

### The Dogon: People of the Word

Dogon culture is centuries old. Known since the 15<sup>th</sup> century<sup>3</sup> in the foothills of the Bandiagara Escarpment in eastern Mali, the origins of the Dogon could date back to the 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries, in the central Mande region<sup>4</sup>. Over this prolonged period, they have remained loyal to the Word as a way to convey their customs and beliefs. It is not a case of the Dogon ignoring other ways of doing so. They had developed, for example, a system of highly complex painted symbols (fig. 02). It is also likely that they knew some form of writing through their Islamised neighbours<sup>5</sup>. But to the Dogon, only spoken language seemed suited to pass on teachings they considered sacred. The language was also required to be gradually revealed in secret<sup>6</sup>.

Thorough knowledge of the Dogon tradition is a masculine prerogative. Men, especially elders, are the only ones who possess and administer this knowledge, thus manifesting their superiority over women and children, considered

3. Falgayrettes-Leveau, Christiane. « Points de vue », *Dogon*, (1994 ; 28).

4. La région du Mandé correspond au centre de l'empire du Mali, fondé au XIII<sup>e</sup> siècle dans le sud-ouest du Mali et le nord-est de la Guinée.

5. « *Aduno so* : la palabra del mundo; una conversación con Geneviève Calame-Griaule », *Arte del país dogón* (1994 ; 33).

6. Dans cette même interview (1994 ; 33), l'ethnologue Geneviève Calame-Griaule insiste sur la méfiance des sociétés africaines par rapport à l'écriture qui, comme critiquait Socrate dans *Phèdre* (1992; 190-192), possède le double inconvénient d'immobiliser la pensée et de la mettre à la portée de n'importe qui sans aucune discrimination.

3. Falgayrettes-Leveau, Christiane. "Points de vue", *Dogon*, (1994; 28).

4. The Mande region occupies the centre of the Mali empire, founded in the 13th century in the south-west of Mali and north-east of Guinea.

5. "Aduno so: the word of the world; a conversation with Geneviève Calame-Griaule", *Arte del país dogón* (1994; 33).

6. In the same interview (1994; 33), ethnologist Geneviève Calame-Griaule insists on African societies' scepticism toward writing which, as Socrates criticised in *Phaedrus* (1992; 190-192) has the two-fold disadvantage of fixing thought, and making it available to any person without discrimination.

les femmes et les enfants considérés comme n'en étant pas dignes<sup>7</sup>. L'apprentissage se produit dans le cadre de la « société des hommes », ou *awa*<sup>8</sup> : une association qui admet les hommes<sup>9</sup> d'une même communauté après les avoir soumis à la circoncision. Leur entrée coïncide normalement avec la préparation d'une fête de fin de deuil ou *dama*<sup>\*</sup>. Sous la surveillance attentive des aînés, ou *mulono*<sup>\*</sup>, les jeunes garçons suivent une longue initiation qui devra leur procurer une connaissance de base des traditions, règles et obligations morales de tout Dogon<sup>10</sup>, ainsi que de la signification et l'emploi des masques, matériel indispensable à la célébration du *dama*.

Cette première étape de formation est suivie d'une autre encore plus importante, qui a lieu à l'occasion du *Sigui*<sup>\*</sup> : le grand rite avec lequel le peuple Dogon commémore, tous les soixante ans, la première mort humaine. L'accès à cette instruction est réservé à un petit nombre de jeunes – les *olubaru*<sup>\*</sup> –, choisis au sein d'une catégorie d'hommes dénommés impurs<sup>11</sup>. Au cours d'une retraite de trois mois dans la savane, ils reçoivent le « grand masque » emblème de l'*awa*, un enseignement intégral du mythe de l'origine des Dogon dans la langue secrète du *Sigui* : le *sigi so*<sup>12</sup>. Instruits dans la parole sacrée prononcée sous la protection de l'objet artistique, les *olubaru* deviennent alors des maîtres de la mémoire dogon et les gardiens de sa transmission.

### Le mythe ou l'identité dogon

L'enseignement approfondi du mythe comme couronnement de l'initiation des hommes suggère l'importance du récit des Origines pour la construction de l'identité dogon. L'apport de Marcel Griaule en la matière

unworthy of it<sup>7</sup>. It is learned in the confines of the "men's societies" known as *awa*<sup>8</sup>. These are associations that men from a single community join<sup>9</sup> after being circumcised. Their initiation usually coincides with the holding of an end-of-mourning festival or *dama*<sup>\*</sup>. Under the close supervision of the elders, or *mulono*<sup>\*</sup>, the boys undergo a long initiation meant to teach them the basic knowledge of the traditions, rules and moral obligations of the Dogon<sup>10</sup>, as well as the meaning and use of masks, essential elements in the celebration of the *dama*.

The initial training stage is followed by another, more transcendental one, performed on occasion of the *Sigui*<sup>\*</sup>: the great rite by which the Dogon people commemorate, every 60 years, the first human death. Access to this instruction is reserved to a small number of youths, the *olubaru*<sup>\*</sup>, selected from a category of men designated as impure<sup>11</sup>. Over the course a three-month retreat to the savannah, they receive, along with the "great mask" that is the emblem of the *awa*, a full education in the original mythology of the Dogon, in the secret language of the *Sigui*: *sigi so*<sup>12</sup>. Thus, taught in the sacred word spoken under the protection of the artistic object, the *olubaru* are consecrated as custodians of the Dogon memory, and the guarantors of its conveyance.

### Dogon myth or identity

The detailed teaching of the myth as the culmination of the young men's initiation attests to the importance of the story of the Origins for the construction of the Dogon identity. Marcel Griaule's contribution on this matter is indispensable. Initiated in the secrets of Dogon culture by venerable elders,

7. Les femmes sont tenues dans l'ignorance du sens profond des coutumes, en raison de l'impureté qu'elles manifestent par le biais de la menstruation (Leiris. 1948; 7), et les enfants du fait de ne pas avoir dépassé leur ambiguïté sexuelle grâce à la circoncision.

8. Le mot *awa* renvoie aussi bien à l'association des hommes qu'à son matériel emblématique, les masques. Il signifie donc à la fois « société des hommes » et « société des masques ». S'agissant d'un terme plus précis (et court), nous emploierons dorénavant de manière systématique le mot dogon *awa* pour désigner la « société des hommes ».

9. L'*awa* est une association essentiellement composée d'hommes. Toutefois, les femmes de la *yasiguine*, association commémorant la femme qui introduisit les masques dans la société dogon, peuvent y accéder.

10. (Leiris. 1948 ; 10).

11. Idem (1948 ; 15-16). L'auteur indique que certains vieillards non initiés sont parvenus à posséder une connaissance similaire à celle des *olubaru*, simplement par leur longue expérience des rites dogons.

12. Idem (1948 ; 12). Le *sigi so* se définit par opposition à l'expression *dogo so*, ou « langue des Dogon ». Réservé au récit du mythe, son emploi est limité au contexte religieux.

7. Women are kept ignorant regarding the deep meaning of the customs because of the impurity manifested in their menstruation (Leiris. 1948; 7), and children were kept from knowing because they had not overcome their sexual ambiguity with circumcision.

8. The term *awa* refers to the men's association as well as their emblematic material: the masks; thus, it means "society of men" as much as it does "society of masks". As a more accurate (and shorter) term, we will hereafter systematically use the Dogon word *awa* to designate the "society of men".

9. The *awa* is an association essentially made up of men. Nevertheless, it can also be joined by the women of the *yasiguine*, an association that commemorates the woman who introduced masks in Dogon society.

10. (Leiris. 1948; 10).

11. Idem (1948; 15-16). The author states that some uninitiated elders have come to possess knowledge similar to that of the *olubaru*, simply because of their long experience in Dogon rites.

12. Idem (1948; 12). The *sigi so* is defined by opposition to the expression *dogo so*, or "language of the Dogon". Reserved for the tale of the myth, their usage is limited to the religious context.

est fondamental. Initié aux secrets de la culture dogon par des vieillards vénérables – parmi lesquels le chasseur aveugle Ogotemmêli<sup>13</sup> –, l'ethnologue français dévoile dans ses livres *Dieu d'eau* (1946) et *Le Renard pâle*<sup>14</sup> (1965) à quel point les Dogon se définissent à partir du mythe. Ces études signalent que le mythe accorde avant tout aux Dogon une place dans le monde et dans l'histoire. À travers le récit de leurs origines – qui inclut la création de l'univers par le dieu *Amma\**, les détails de la constitution des trois clans fondateurs du peuple dogon et son arrivée dans la région de Bandiagara, etc.<sup>15</sup> –, les Dogon gardent vivant le souvenir d'un passé lointain, dans lequel les humains et les êtres mythiques vivaient ensemble en harmonie.

De même, toute la vie communautaire – son activité sociale, politique et religieuse – s'écoule dans le temps global du mythe, dans lequel elle puise son sens<sup>16</sup>. Chacune des quatre institutions qui articulent la société dogon est associée à un ancêtre primordial. L'unité la plus élémentaire, la « grande famille », est liée à *Amma Seru\**. Dirigée par le Patriarche, sa fonction première est le culte des ancêtres de chaque famille, dont l'autel – orné de vases et statuettes sculptées – se trouve dans la « grande maison » ou *ginna\**. Le clan totémique constitue la deuxième institution dogon. Il rassemble plusieurs lignées rattachées à un même ancêtre totémique, ou *binu\**, qui est à son tour lié à une plante ou un animal. Son culte est présidé par un prêtre représentant *Binu Seru\**. Le *hogon\** – la plus haute autorité religieuse<sup>17</sup> des Dogon – incarne la troisième institution. Associé à *Lebe Seru\**, ancêtre de la Terre et de la végétation, le *hogon* s'occupe des cultes liés à la pluie<sup>18</sup>, ainsi que de la fête annuelle du *bulu\**, célébrée à la période des semaines afin de garantir une bonne récolte. Le dernier organe de régulation

with the notable example of the blind hunter Ogotemmêli<sup>13</sup> – the French ethnologist reveals in his books *Dieu d'Eau* (Conversations with Ogotemmêli, in English) (1946) and *Le Renard Pâle*<sup>14</sup> (The Pale Fox) (1965) the extent to which the Dogon define themselves by myth. According to these studies, the myth gives the Dogon, first and foremost, a place in the world, and a history. Through the tale of their origins, which includes creation of the universe by the god *Amma\**, the story of how the three founding clans of the Dogon were constituted, and their arrival in the Bandiagara region, etc.<sup>15</sup> the Dogon keep alive the memory of a distant past, in which humans and mythical beings co-existed in harmony.

In much the same way, the entirety of their community life; their social, political and religious activity, takes place in the global time of the myth, from which this life takes all its meaning<sup>16</sup>. Each of the four institutions that underpin Dogon society is associated with a primeval ancestor. The most essential unit, the "great family", is related with *Amma Seru\**. Overseen by the Patriarch, its main role is the worship of each family's ancestors, whose altar (decorated with vessels and sculpted figurines) is in the "great house" or *ginna\**. The totemic clan forms the second Dogon institution. In them, the different lineages related with a single totemic ancestor, or *binu\**, who is also related with a plant or animal, converge. Worship of them is officiated by a priest who represents *Binu Seru\**. The *hogon\** highest religious authority<sup>17</sup> of the Dogon – embodies the third institution. Associated with *Lebe Seru\**, ancestor of the Earth and vegetation, the *hogon* is responsible for worship of rain<sup>18</sup>, as well as the annual *bulu\** festival, celebrated at planting time to ensure a good harvest. The Dogon's

13. Les trente-trois conversations de Griaule avec Ogotemmêli donnèrent lieu à *Dieu d'eau*, un ouvrage d'une grande beauté – à mi-chemin entre le texte littéraire et le texte scientifique – qui prouva l'existence, insoupçonnée jusqu'alors, de véritables cosmogonies chez les peuples africains.

14. Publication co-écrite par Marcel Griaule et Germaine Dieterlen. Elle recueille la version la plus complète de la cosmogonie dogon.

15. Une synthèse du mythe figure en annexe.

16. Comme le signale Anne Doquet (1999 ; 116), la cosmogonie dogon apparaît comme un système totalisateur qui intègre tous les êtres, choses et phénomènes sans aucune discontinuité.

17. Calame-Griaule (2001 ; 25-26) indique que, dans le passé, le *hogon* assumait également des fonctions politiques.

18. Le *hogon* est le responsable des autels *arandugo\**, sur lesquels est invoqué *Nommo* pour déclencher la pluie, en l'honorant avec des offrandes et des statuettes, ainsi que du culte *aranpogu\**, qui vise le contraire.

13. The 33 conversations that Griaule had with Ogotemmêli made possible the conception of *Dieu d'Eau*; a work of great beauty–halfway between a literary and a scientific text–that proved the existence, not considered until then, of true cosmogonies among the African peoples.

14. Publication co-authored by Marcel Griaule and Germaine Dieterlen. It features the most complete version of Dogon cosmogony.

15. A summary of the myth is attached as an appendix.

16. As Anne Doquet underscores (1999; 116), Dogon cosmogony appears as an all-encompassing system that integrates all beings, things and phenomenon without any discontinuity.

17. Calame-Griaule (2001; 25-26), observes that in the past the *hogon* also took on political duties.

18. The *hogon* is responsible for the *arandugo\** altars on which *Nommo* is invoked to release the rain, honouring him with offerings and figurines, as well as the worship of *aranpogu\**, which seeks the opposite.

sociale des Dogon est la « société des hommes » citée précédemment. Celle-ci est à son tour rattachée à l'ancêtre *Dyongo Seru*\* et aux morts humaines qu'elle commémore par le *dama* et le *sigui*.

### Rite, art et mémoire

Ce petit aperçu de l'organisation sociale des Dogon montre bien leur dépendance absolue du mythe mais permet aussi de révéler l'intensité de la vie rituelle. Une activité religieuse qui cherche à préserver l'équilibre de la communauté en honorant la mémoire<sup>19</sup> des êtres qui habitent le Cosmos : parents décédés (ou *vageu* \*), *binu*, ancêtres primordiaux et autres personnages du mythe. Chaque culte dispose d'un matériel spécifique issu de l'art, dont les masques (anthropomorphes et animaux) et les statuettes en bois ou en fer. La nature de ces objets rituels est complexe. Vecteur de communication entre les hommes et l'Au-delà, ils sont à leur tour la matérialisation du *nyama*\* – ou force vitale –, une entité spirituelle qui, après la mort, erre dans le monde et menace les vivants.

Comme le rappelle Bernard de Grunne, dans le mythe l'origine des masques et des sculptures est associée à l'apparition de la mort sur la Terre<sup>20</sup>. La création du premier objet d'art – le « grand masque » qui donnerait ensuite lieu à la célébration du *sigui* – fut la solution conçue par les devins dogons pour se protéger du *nyama* d'*Albarga*\* qui, sous l'apparence d'un serpent, s'en prit à un nouveau-né. De même, la première sculpture anthropomorphe fut taillée pour contenir la force vitale de la première personne morte sous une apparence humaine<sup>21</sup>. À son tour, chaque nouvelle typologie de masques animaux et humains

final body of social regulation is the previously described "society of men". It is also associated with the ancestor *Dyongo Seru*\* and human deaths, commemorated with the *dama* and the *sigui*.

### Ritual, art and memory

This brief overview of the Dogon social organisation not only expresses their absolute dependence on myth, but also evokes the intensity of their ritual life. They have a religious activity that seeks to preserve the balance of the community, honouring the memory<sup>19</sup> of the beings that inhabit the cosmos: departed relatives (or *vageu* \*), *binu*, primeval ancestors or other mythical figures. Every form of worship requires a specific material that is provided by art; the masks (anthropomorphic and animal) and wooden and iron figurines especially stand out. These ritual objects possess a complex nature. A vehicle of communication between man and the afterlife, they are the materialisation of the *nyama*\* or life force, of a deceased spiritual entity that, following their death, wanders the world threatening living beings.

As Bernard de Grunne recalls, in the myth, the origin of masks and sculptures is found associated with the appearance of death on Earth<sup>20</sup>. The creation of the first work of art—the “great mask” that would give rise to the celebration of the *sigui*—was a remedy conceived by Dogon oracles to protect themselves from the *nyama* of *Albarga*\*, who, in the guise of a snake, attacked a newborn baby. In the same way, the first human sculpture was carved to contain the life force of the first person to die under human appearance<sup>21</sup>. Every new type of animal

19. Il faut souligner ici le caractère commémoratif des rites dogons (culte des ancêtres, rites agricoles dédiés à *Lebe Seru*, cérémonies funéraires, etc.). Comme bien d'autres sociétés traditionnelles africaines, les Dogon pensent qu'en honorant périodiquement leurs divinités, celles-ci seront prédisposées à leur fournir protection et richesses. Mémoire et prospérité semblent donc aller de pair.

20. De Grunne (1988 ; 50). En annexe, nous offrons une explication plus approfondie du mythe d'origine des masques.

21. Ezra (1988 ; 21). Avant l'introduction de la mort sur la Terre, les vieillards perdaient leur apparence humaine pour se transformer en serpent mais ils ne disparaissaient jamais de du monde.

19. Here the commemorative nature of Dogon rituals (ancestor worship, agricultural rites devoted to *Lebe Seru*, funerary ceremonies, etc.) is worth remembering. Like many traditional African societies, the Dogon believe that, by regularly honouring their deities, they will be more willing to provide them with protection and wealth. Therefore, memory and prosperity appear to go hand in hand.

20. De Grunne (1988; 50). A more detailed explanation on the myth that explains the origin of the masks is attached as an annex.

21. Ezra (1988; 21). Before death was introduced to the Earth, the elders lost their human appearance, becoming snakes, but they never disappeared from the Earth.

employée pour le *dama*<sup>22</sup> a pour origine un déséquilibre provoqué par le *nyama* d'un défunt. Cette furie du *nyama* évoquée par le mythe peut être entendue comme la peur de l'oubli. Sans le corps emporté par la mort, sa place dans le monde disparaît. Ses menaces contre l'ordre terrestre ne sont donc qu'une manière désespérée de manifester sa présence aux vivants. Comprenant l'angoisse du *nyama*, les sages dogons trouvèrent dans l'art le moyen de lui redonner une apparence visible et d'immortaliser son souvenir.

Les masques et sculptures possèdent donc un caractère commémoratif, une idée que leur utilisation corrobore. Les sculptures des ancêtres familiaux, ainsi que les statuettes placées sur les autels dédiés aux *binu*, sont employées comme support de sacrifices et libations<sup>23</sup>. Avec ces gestes rituels, on alimente le *nyama* de ces entités et, par conséquent, leur souvenir. Les danses des masques exécutées à l'occasion d'un *dama* semblent donc un acte de mémoire. Se produisant quelques semaines ou plusieurs années après l'enterrement du défunt, ces danses recréent le *dama* auquel le défunt avait participé de son vivant. Des êtres et des animaux masqués du mythe y interviennent, ainsi que des personnages de la société dogon – de jeunes garçons, le *hogon*, le forgeron et son épouse, des étrangers et d'autres personnes – dans une tentative de « présenter un raccourci symbolique (de la vie), comme s'il s'agissait d'une garantie que persisteront l'ordre terrestre des choses et la vie de la société »<sup>24</sup>.

Vecteur de communication entre les deux scènes du mythe – Terre et Cosmos –, garant du souvenir des êtres qui y ont vécu et support d'enseignements sacrés lors de

and human mask used for the *dama*<sup>22</sup>, also has its origin in an imbalance caused by the *nyama* of a deceased person. This fury of the *nyama* that the myth evokes can be understood as the fear of being forgotten. Without the body that death has taken, its place in the world fades away. Therefore, its threats against the terrestrial order are simply a desperate attempt to manifest its presence to the living. The Dogon wise men, understanding the anguish of the *nyama*, found in art a medium by which to give it a new visible appearance and immortalise its memory.

Masks and sculptures have a commemorative quality; an idea that corroborates their use. The sculptures of family ancestors, as well as the figures placed on altars devoted to the *binu*, are used as platforms for sacrifices and libations<sup>23</sup>. Through these ritual gestures, the *nyama* of these entities, and therefore their memory, are nourished. Likewise, the dances performed with the masks made for a *dama* also seem an act of memory. Celebrated weeks or years after the burial, these dances recreate the *dama* in which the deceased had taken part while alive. Masked beings and animals from the myth play their roles, as do figures from Dogon society; young boys, the *hogon*, the blacksmith and his wife, strangers and other characters, in an attempt to "portray a symbolic summary (of life) as if it could guarantee the endurance of the Earthly order of things and the life of society itself"<sup>24</sup>.

As an instrument of communication between the two scenarios in which the myth takes place–Earth and the Cosmos—a guarantee of the memory of the beings that inhabited them, and medium for the sacred teachings

22. Griaule (1938). *Masques dogons* est le résultat des recherches de Marcel Griaule pour sa thèse doctorale. Ses presque neuf cents pages demeurent une référence. L'auteur y réalise une analyse exhaustive de plus de soixante-dix typologies de masques qu'il vit danser dans plusieurs villages de la région Sanga. Il fournit pour chacune une description détaillée de ses caractéristiques formelles et de la danse que ces masques réalisent, ainsi qu'un résumé du mythe qui recueille le contexte de leur création.

23. Ezra (1988 ; 21).

24. Leiris (1948 ; 220) Citation complète : « Il semblerait qu'il soit nécessaire, au moment où l'âme du mort va définitivement quitter le monde des vivants, d'en présenter un raccourci symbolique, comme s'il s'agissait d'une garantie que persisteront l'ordre terrestre des choses et la vie de la société ».

22. Griaule (1938). *Masques Dogons* is the result of Marcel Griaule's research for his doctoral thesis. Its nearly 900 pages still possess the character of a reference work. In it, the author provides a thorough analysis of the over 70 types of masks that he saw in dances in different villages of the Sanga region. For each of them, he offers a detailed description of the formal characteristics of the dance they perform, as well as a summary of the myth that encapsulates the context of their creation.

23. Ezra (1988; 21; 21).

24. Leiris (1948; 220) Original quote: "(Il semblerait qu'il soit nécessaire, au momento où l'âme du mort va definitivamente quitter el mundo de los vivos), d'en presentar un raccourci simbólico, como si se tratara de una garantía que persistirán el orden terrestre de las cosas y la vida de la sociedad".

l'initiation, l'art rituel apparaît comme l'instrument principal de la mémoire dogon. Une fonction qui invite à voir dans l'art une forme d'écriture du mythe.

## II. L'art en tant qu'écriture du mythe

### Art dogon et traduction du mythe

La dépendance de l'art par rapport au mythe est le premier élément à évaluer avant de parler d'une écriture. De même que, dans l'écriture linéaire, les signes graphiques sont entièrement subordonnés à la langue parlée<sup>25</sup>, chaque motif iconographique de l'art dogon doit être au service du texte oral.

Cette idée est confirmée par l'analyse des masques employés pour le *dama* que Griaule publia dans *Masques dogons*. En s'appuyant sur les interprétations des sages informateurs et sur leur connaissance particulière du mythe, Griaule identifie une correspondance évidente entre les différentes typologies d'objets et personnages mythiques. Par exemple, l'ethnologue reconnaît dans la figure féminine des masques *satimbe\** la femme qui vola aux minuscules *Andumbulu\** leurs masques et costumes en fibres et les introduisit dans la société dogon, tandis qu'il attribue à *Albarga\** les traits fatigués du masque le plus précieux des Dogon.

Également, comme le soulignent les études de Jean Laude<sup>26</sup> et Jean-Louis Paudrat<sup>27</sup>, la statuaire complète la traduction symbolique du mythe. Les personnages à cheval, si caractéristiques de la production dogon, doivent être entendus comme une figuration du *hogon* tirant l'arche du monde et que *Nommo*, transformé en équidé, guida jusqu'à

over the course of the initiation, ritual art appears as the key instrument of Dogon memory. This mechanism invites us to see in art a means of writing the myth.

## II. Art as the writing of the myth

### Dogon art and translation of the myth

The first item to be discussed before turning our attention to writing is the dependence of art on myth. Just as in linear writing graphic symbols are completely subordinated to spoken language<sup>25</sup>, each iconographic motif of Dogon art must serve the oral text.

This idea is backed by the analysis of the masks used in the *dama* that Griaule published in *Masques Dogons*. Based on interpretations by sagacious informers, and their unique knowledge of the myth, Griaule acknowledges a clear correspondence among the diverse array of mythical objects and characters. For example, Griaule recognises in the feminine figurine of the *satimbe\** masks (fig.06) the women who stole the masks and fibre clothing of the tiny *Andumbulu\** and introduced them into Dogon society. On another note, the ethnologist attributes the fatigued features of the Dogon's most precious mask to Albarga.

In the same way—and as is also underscored in the studies of Jean Laude<sup>26</sup> and Jean-Louis Paudrat<sup>27</sup>—statuary art completes the symbolic translation of the myth. Thus, characters on horseback, so characteristic of Dogon production, must be understood as a portrayal of the hogon pulling the ark of the world, which *Nommo*,

25. Leroi-Gourhan (1964 ; 271-272).

26. Laude, Jean. « Le sens de la forme, une approche des arts dogon », *Dogon*, (1994 ; 169-218). Cet article est une traduction de l'écrit paru dans *African art of the Dogon, the myths of the cliff dwellers*, NYC, 1973.

27. Paudrat, Jean Louis. « Résonances mythiques dans la statuaire du pays dogon ». *Dogon*, (1994 : 55-81).

25. Leroi-Gourhan (1964; 271-272).

26. Laude, Jean. "Le sens de la forme, une approche des arts dogon", *Dogon*, (1994; 169-218). This article is a translation of another entitled *African art of the Dogon, the myths of the cliff dwellers* NYC, 1973.

27. Paudrat, Jean Louis. "Résonances mythiques dans la statuaire du pays dogon". *Dogon*, (1994: 55-81).

la première mare<sup>28</sup>. En revanche, les tabourets formés de deux disques, unis par quatre ou huit ancêtres<sup>29</sup> primordiaux, évoquent la conception dogon de l'univers et les représentations de pileuses de mil nous renvoient au *hogon*, dont la vie spirituelle assure la germination des céréales.<sup>30</sup>

Certains thèmes iconographiques très représentatifs de la plastique dogon semblent toutefois échapper au mythe, certains par leur origine étrangère – comme les personnages debout, les bras levés, empruntés aux Tellem<sup>31</sup>, les habitants antérieurs de la falaise de Bandiagara –, d'autres parce qu'ils représentent des membres réels de la communauté, comme les maternités et les figures d'orants employées, d'après l'ethnologue Walter van Beek<sup>32</sup>, pour des cultes personnels. Cette considération n'empêche pas que ces motifs puissent trouver leur place dans le mythe dogon et s'expliquer par celui-ci. Comme le signale si justement Jean Laude, « lorsqu'un nouveau thème apparaît, soit par innovation, soit par emprunts, il ne perturbe pas nécessairement le système où il se manifeste et où il était auparavant ignoré : il s'y intègre. Lorsqu'il est emprunté, il est gauchi dans sa signification originelle ou même complètement dépossédé de celle-ci pour être reconvertis au sein de la séquence mythique qui l'accueille »<sup>33</sup>. Nous comprenons ainsi pourquoi les Dogon interprètent la position des statuettes inspirées de l'art tellem comme une allusion à la crucifixion et résurrection de *Nommo*<sup>34</sup>, et que les sculptures d'orants deviennent des figures d'ancêtres à la mort de la personne qu'elles représentent<sup>35</sup>. Toute image finit par se confondre dans le mythe, pour constituer ce que Leroi-Gourhan nomme *mythographie* : équivalent manuel d'une mythologie qui, elle, repose sur le verbal<sup>36</sup>.

transformed into a horse, drove to the first pond<sup>28</sup>. The stools built of two discs joined by four or eight primeval ancestors<sup>29</sup> evoke the Dogon conception of the universe. The portrayal of women grinding millet refer to the *hogon*, whose spiritual life guarantees the germination of grains.<sup>30</sup>

However, some iconographic themes that are emblematic in Dogon art seem to lie outside the myth: some for their foreign origin—such as the erect figures with their arms upraised taken from the prior inhabitants of the Bandiagara Escarpment: the Tellem<sup>31</sup>—and others as they portray actual members of the community, such as those of maternity figures and prayer figurines which were used, according to ethnologist Walter van Beek<sup>32</sup>, for personal forms of worship. Such a consideration does not keep these motifs from finding their place in the Dogon myth and being explained through it. As Jean Laude has said “when a new theme emerges, either by innovation or taken on loan, it does not necessarily disrupt the system in which it is manifested, and was unknown, but is integrated into it. When it is taken from another culture, its original meaning is distorted or even lost to be converted into the mythical sequence now hosting it.”<sup>33</sup> In this way, it can be understood that the Dogon interpret the posture of the figures inspired in Tellem art as an allusion to the crucifixion and resurrection of *Nommo*<sup>34</sup>, and that the sculptures of prayers become figures of ancestors when the person they represent dies<sup>35</sup>. All images eventually become confused with the myth, constituting what Leroi-Gourhan terms a *mythography*: the manual equivalent of a mythology that rests on the oral<sup>36</sup>.

28. Paudrat (1994 ; 72).

29. Ezra (1988 ; 98-99). Les Dogon conçoivent le Cosmos et la Terre comme deux disques superposés, unis par la chaîne qu'Amma emploia pour faire descendre l'arche du monde sur la Terre.

30. Laude (1994 ; 215).

31. Bedaux (1988 ; 44-45).

32. Van Beek (1988 ; 60).

33. Laude (1994 ; 183).

34. Paudrat (1994 ; 63).

35. Van Beek (1988 ; 63).

36. Leroi-Gourhan (1964 ; 272).

28. Paudrat (1994; 72).

29. Ezra (1988; 98-99). The Dogon conceive the Cosmos and the earth as two superimposed discs joined by the chain that Amma used to lower the ark to the terrestrial world.

30. Laude (1994; 215).

31. Bedaux (1988; 44-45).

32. Van Beek (1988; 60).

33. Laude (1994; 215; 183). Original quote: “Lorsqu'un nouveau thème apparaît, soit par innovation, soit par emprunts, il ne perturbe pas nécessairement le système où il se manifeste et où il était auparavant ignoré: il s'y intègre. Lorsqu'il est emprunté, il est gauchi dans sa signification originelle ou même complètement dépossédé de celle-ci pour être reconvertis au sein de la séquence mythique qui l'accueille”.

34. Paudrat (1994; p. 63).

35. Van Beek (1988; p. 63).

36. Leroi-Gourhan (1964; 272).

## Forme et pensée du mythe

À la capacité des symboles iconographiques de l'art dogon à traduire des aspects du mythe, il faut ajouter l'aptitude des formes à provoquer la pensée. Une idée nouvelle que Jean Laude – premier chercheur à avoir proposé une approche de la statuaire dogon d'une perspective formelle et non ethnographique – développe quand il constate que « pour un Dogon, la forme n'est jamais saisie séparément, ni abstrairement : elle n'illustre pas un sens défini en dehors d'elle, elle le produit »<sup>37</sup>.

Partant d'un inventaire des principaux thèmes de la statuaire, Laude établit un premier ensemble d'œuvres dans lequel le traitement formel met en évidence le lien entre le motif sculpté et le mythe. Il y inclut les statuettes d'êtres mythiques représentés dans la position qui les définit – comme les personnages aux bras levés, images de *Nommo* –, ainsi que les sculptures dont l'iconographie renvoie à la fois à l'ordre terrestre et au temps total du mythe : par exemple, les pileuses de mil, qui évoquent l'activité quotidienne de toute femme dogon à la fois que le pouvoir mythique du *hogon*, lié à la fertilité de la terre<sup>38</sup>. Ces objets se distinguent par la précision de leurs contours, leurs volumes pleins, la projection de ces derniers dans l'espace et la représentation d'un certain mouvement. Il s'agit là de traits stylistiques qui apportent dynamisme et vie et grâce auxquels l'activité mythique accomplie par le personnage semble plus réelle et proche.

Toutes ces caractéristiques s'opposent à celles d'un second groupe de sculptures que Laude appelle à tendance hiératique, parmi lesquelles il faut citer les couples de jumeaux assis

## Shape and thought of the myth

The capacity of the iconographic symbols of Dogon art to translate aspects of the myth is accompanied by the shapes' ability to elicit thought. This is a novel idea that Jean Laude, the first researcher to propose an approach to Dogon statuary art from a formal, not ethnographic, vantage point–developed, stating "for a Dogon, shape is never understood in a separate or abstract way: it doesn't illustrate a defined meaning outside the shape; rather, it creates it."<sup>37</sup>.

Based on an inventory of the key themes of statuary art, Laude establishes an initial set of works in which the formal treatment highlights the bond between the sculpted motif and the myth. The set includes the figures of the mythical beings portrayed in the attitude that defines them, such as those with upraised arms, images of *Nommo*, as well as those sculptures whose iconography refers back to the Earthly order as well as the total time of the myth: for example, the female millet grinders, who evoke the daily activity of any Dogon woman, and also refer back to the mythical power of the *hogon*, related with the fertility of the Earth<sup>38</sup>. This category of objects stands out for its precise outlines, its fullness of volumes, its projection into space and the notation of certain movement. All of these stylistic features make the figures dynamic and lifelike. Through them, the mythical activity the image is performing seems more realistic and closer.

On the other hand, these characteristics contrast with those presented by a second group of sculptures that Laude defines as being of "hieratic tendency". Noteworthy among them are the sets of twins seated on a stool, and the

37. Laude (1994 ; 173).

38. Laude (1994 ; 215).

37. Laude (1994; 173). Original quote: "Pour un Dogon, la forme n'est jamais saisie séparément, ni abstrairement: elle n'illustre pas un sens défini en dehors d'elle: elle le produit".

38. Laude (1994; 215).

sur un tabouret et les personnages androgynes. Sculptées dans un bloc géométrique dont elles acquièrent la largeur maximale, ces statues constituent des créations artificielles. Conçu de manière indépendante, chaque élément semble uni à l'autre au moyen d'un montage jusqu'à construire une seule architecture globale, le résultat étant des sculptures à l'aspect monumental et rigide dont les motifs semblent installés dans le temps de l'éternité. Ces formes ne présentent pas seulement une anecdote – comme dans l'ensemble d'œuvres précédent – mais offrent, d'après Laude, une synthèse de la cosmogonie, de l'histoire et de l'organisation de la société dogon<sup>39</sup>. Par exemple, les couples de jumeaux renvoient aussi bien aux premiers êtres de la Création qu'aux ancêtres fondateurs de la société dogon et évoquent donc la conception de la gémellité – comme origine de toute chose – qui prédomine chez ce peuple<sup>40</sup>.

Tels des mots associés d'une certaine manière, les formes artistiques créent des notions qui permettent de penser le mythe. Au-delà d'une simple mise en image symbolique, l'art apparaît, avec Laude, comme une écriture du mythe capable de réfléchir sur celui-ci tout en le matérialisant. Mais l'art parvient-il à traduire les variantes du texte oral ?

### Rhétorique et art

Les événements mythiques ont donné lieu à une vaste littérature orale qui, outre le texte sacré en *sigi so*, inclut de nombreuses gloses riches de nuances. La structure du récit y est habituellement conservée ; en revanche, la manière de présenter les péripéties d'*Amma*, *Nommo* et d'autres héros du mythe varie souvent. Comme le souligne Griaule, ces variations sont le fruit d'un effort individuel<sup>41</sup>. Cherchant le

androgynous characters. Sculpted from a geometric block from which they take their maximum width, these figures constitute artificial creations. Each element, conceived autonomously, seems joined to another by way of their assembly, until forming a single overall architecture. As a result, the sculptures have a monumental, rigid appearance. Their motifs appear to be set in the time frame of eternity. Unlike the previous set of works, these shapes do not serve anecdotes. Rather, according to Laude, they offer a synthesis of the cosmogony, history and organisation of Dogon society<sup>39</sup>. For example, the sets of twins allude to the first beings of Creation as well as the founding ancestors of Dogon society, and evoke, by extension, the concept, prevalent among this people, of twinness as the origin of all things<sup>40</sup>.

As words associated in a certain way, the artistic shapes create notions that make it possible to think the myth. More than a simple symbolic portrayal, with Laude, the art appears as a means by which to write the myth, capable of reflecting on it and bringing it to fruition at the same time. But does the art manage to translate the variants of the oral text?

### Rhetoric and art

Mythical events have given rise to a vast oral literature that includes, in addition to the sacred text in *sigi so*, numerous richly-nuanced tales in vulgar language. The structure of the story is usually maintained in them. But often times, the way that the adventures of *Amma*, *Nommo* and other mythical characters are presented changes. As Griaule observes, these variations are the result of an individual effort<sup>41</sup>. As

39. Idem (1994 ; 217).

40. Paudrat (1994 ; 60).

41. Griaule (1938 ; 813).

39. Idem (1994; 217).

40. Paudrat (1994, 60).

41. Griaule (1938; 813).

mot juste, des articulations subtiles et des modulations de la voix évocatrices pour captiver son public, l'orateur construit en réalité une nouvelle version du mythe qui vient s'ajouter à celles déjà existantes.

La richesse de la littérature orale trouve son écho dans l'art. Tout comme l'orateur possède des instruments rhétoriques pour adapter le discours à son goût, l'artiste dispose d'innombrables ressources formelles pour interpréter les thèmes de l'art dogon à sa manière. La preuve en est les nombreuses différences stylistiques existant dans la statuaire quant au traitement des proportions, la construction des volumes et la représentation des détails anatomiques : yeux, bouche, coiffure, etc.<sup>42</sup>.

À l'instar de l'art oratoire, ces variations sont en fait une quête de la Beauté. En effet, le peuple dogon possède une grande sensibilité esthétique. Le talent et la dextérité avec le burin sont récompensés par des éloges et de nouvelles commandes. Les hommes qui s'étaient distingués par leurs habiletés artistiques lors de la fabrication des masques pour le *dama* étaient désignés par les *mulono* pour réparer (ou remplacer) l'emblème de la « société des hommes » avant un *sigui*<sup>43</sup>. En outre, les statuettes en bois employées pour le culte des ancêtres étaient commandées aux meilleurs forgerons<sup>44</sup>. De même que l'emploi des mots – beaux et sacrés –, la création d'objets ravissants est dans les mains de spécialistes reconnus.

Fidèle à la Parole du mythe, dont il reproduit des images, des mécanismes de pensée et une aspiration esthétique, l'art consacre les Dogon comme une culture écrite. Archives de la mémoire collective, les masques et statuettes doivent fournir aux Dogon un moyen de préserver leur identité et garantir leur survie.

they search for the right word, employ subtle articulations and suggestive vocal modulations to hold their audience's attention, the story-teller actually construes a new version of the myth, which must be added to those already existing.

The richness of oral literature is echoed in art. Just as a narrator has rhetorical devices to adapt the message to their tastes, artists have countless formal resources to interpret the themes of Dogon art in their own way. The many stylistic differences presented by statuary art in the treatment of proportions, the construction of volumes and the notation of anatomical details are proof of this: eyes, mouth, hairstyle, etc.<sup>42</sup>.

These variations—as in oratory art—are nothing more than a search for beauty. Indeed, the Dogon people possess a deep aesthetic sensitivity. An artist's talent and skill with the chisel are rewarded with glowing praise and new commissions. The men who stood out for their artistic ability in the creation of the masks for the *dama* were appointed by the *mulono* to repair (or replace) this emblem of the “society of men” prior to a *sigui*<sup>43</sup>. Furthermore, the best blacksmiths were commissioned for the wood carvings used in ancestor worship<sup>44</sup>. Like the crafting with precious and sacred words, the creation of beautiful objects is left to recognised artisan specialists.

Loyal to the Word of the myth, from which it reproduces images, thought mechanisms and aesthetic aspiration, art consecrates the Dogon as a written culture. Therefore, masks and figurines, raised to the status of archives of collective memory, must offer the Dogon a way of preserving their identity and guaranteeing their survival.

42. Leloup & Heyner (1998) ; De Grunne (2001).

43. Bouju, Jacky. « La statuaire dogon au regard de l'anthropologue », *Dogon* (1994 ; 235).

44. Dans de nombreuses sociétés africaines, l'activité de la sculpture est associée au pouvoir créateur du Dieu fondateur et acquiert donc une dimension sacrée. Son exercice exige un spécialiste. Dans la culture dogon, il s'agit du forgeron auquel Amma révéla les secrets du feu, ainsi que les techniques pour créer les outils nécessaires à la sculpture.

42. Leloup & Heyner (1998); De Grunne (2001).

43. Bouju, Jacky. "La statuaire dogon au regard de l'anthropologue", *Dogon* (1994; 235).

44. In numerous African societies, sculptural activity is associated with the power of the founding Creator god, by which it takes on a sacred dimension. Only a specialist can sculpt. In Dogon culture, this is the blacksmith, to whom Amma revealed the secrets of fire, as well as the techniques to create the tools necessary for sculpture.

### **III. Le dépassement de l'oralité : l'art et la permanence de la culture dogon**

#### **L'art ou le bastion des traditions dogons**

La géographie escarpée de la région de Bandiagara a longtemps été le meilleur allié du peuple dogon pour sa survie. Aucun ennemi n'était parvenu à envahir la falaise et y imposer sa loi<sup>45</sup>. Mais ce ne fut pas un obstacle infranchissable pour les militaires français qui entreprirent l'occupation de ce territoire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La colonisation représente donc la première menace pour l'ordre dogon, et la plus terrible. Comme le signale Griaule<sup>46</sup>, l'administration française détourna les Dogon de leur modèle de vie en imposant de nouvelles pratiques et occupations, comme la plantation de nouveaux produits agricoles (essentiellement des oignons) exclusivement destinés au commerce ou le recouvrement d'impôts en espèces. L'instauration du service militaire obligatoire représenta une autre complication ; en éloignant les jeunes de leur communauté juste à l'âge où ils devaient être initiés, les autorités coloniales rompirent la chaîne traditionnelle de transmission du savoir. La religion dogon, la plus haute récréation du mythe, fut aussi sérieusement lésée durant cette période. Contraints de partir dans les grandes villes comme Mopti ou Djenné pour subvenir aux besoins des leurs, beaucoup d'hommes entrèrent en contact avec des populations islamisées<sup>47</sup> – et, dans une moindre mesure, christianisées – et se convertirent aux religions du Livre. La « société des hommes » perdit des adeptes, ce qui mit en danger le bon accomplissement de la vie rituelle.

Alors que d'autres cultures orales soumises à des changements structurels similaires (comme leurs voisins,

### **III. Overcoming orality: art and permanence in Dogon culture**

#### **Art or the bastion of Dogon traditions**

For many years, the abrupt orography of the Bandiagara region was the Dogon people's best ally for survival. None of their enemies had managed to penetrate the escarpment and impose their rule<sup>45</sup>. But this obstacle would not be insurmountable for the French military forces who, at the end of the 19th century, began the occupation of this territory. Therefore, colonisation was the first, and at the same time insuperable, threat to the Dogon order. As Griaule writes<sup>46</sup>, the French administration deviated the Dogon from their traditional way of life, imposing new practices and occupations, such as the growing of new crops (mainly onions) devoted exclusively to trade, or the collection of taxes in cash. Another difficulty was the implementation of mandatory military service. By separating youths from their communities at the age in which they were to be initiated, the colonial authorities ruptured the traditional chain of knowledge transmission. The Dogon religion, the ultimate recreation of the myth, was also severely damaged in this time of change. Many men, forced to migrate to large metropolises such as Mopti or Djenné to meet the needs of their families, came into contact with Islamised<sup>47</sup> – and, to a lesser degree Christianised – populations and converted to the religions of the Book. The society of men lost members, endangering the fulfilment of ritual life.

While other oral cultures subjected to similar structural changes, such as their neighbours the Peul and Kurumba

45. Dans son article « Tradition et identité » (1995), Jacky Bouju indique cependant la présence de Peuls et Toucouleurs sur le territoire dogon peu avant l'arrivée des Français. La courte durée de cette occupation permet de penser qu'elle ne dut pas altérer beaucoup la société dogon.

46. Griaule (1938 ; 815-818).

47. Comme l'indique Jacky Bouju (1995), les peuples qui entourent les Dogon (Bozo, Marka, Malinké, Touareg, etc.) pratiquent la religion musulmane depuis au moins le XVI<sup>e</sup> siècle.

45. Nevertheless, in his article "Tradition et identité" (1995), Jacky Bouju observes the presence of Peul and Toucouleur people in Dogon territory a short time prior to the arrival of the French. The short time that this occupation lasted makes it reasonable to assume that it did not significantly alter Dogon society.

46. Griaule (1938; 815-818).

47. As Jacky Bouju indicates (1995), the people surrounding the Dogon (Bozo, Marka, Malinke, Tuareg, etc.) have been practising Islam at least since the 16th century.

les Peuls et les Kurumba) succombèrent rapidement au processus d'acculturation, les Dogon conservèrent leur spécificité naturelle grâce à l'art, notamment aux masques du *dama*<sup>48</sup>. Tant par leur grand pouvoir de rassemblement que par la nature commémorative d'un tel événement, les rites masqués funéraires paraissaient déjà prédestinés à préserver l'identité dogon. Après la colonisation, ces rites adoptèrent une dimension *classique*. Comme l'indique Anne Doquet dans *Les masques dogons*, il existe peu de différences entre le *dama* auquel elle assista en 1995 dans le village de Sanga et celui décrit par Griaule en 1938 ; les mêmes personnages – à l'exception du policier fraîchement incorporé –, une structure narrative similaire et des pas de danse semblables caractérisent les deux versions<sup>49</sup>. Étrangers aux changements survenus au sein de la société, les masques du *dama* semblent recréer avec les danses un temps idéal où les Dogon vivaient dans la réalité totalisatrice du mythe. Mais les anecdotes relatives à la vie du défunt, qui apportaient tant de variations au rituel, n'y ont plus leur place ; l'important, c'est la réaffirmation des valeurs traditionnelles et l'exaltation du sentiment d'appartenance à la culture dogon. Comme le suggère Doquet<sup>50</sup>, face à un tel spectacle, les Dogon devraient reconnaître dans les masques l'emblème de leur identité.

### Art et diffusion de la culture dogon

L'attachement des Dogon à leur art et leur culture est tout aussi fort que l'intérêt que les masques et les statuettes susciteront – et suscitent encore – en Occident dès leur révélation au grand public dans les années 1930. Fascinés par la sophistication de leur symbolisme et par la beauté de leur facture, ethnologues et collectionneurs d'art africain cherchèrent dans ces objets l'essence de la culture dogon. Et pour la découvrir, ils devaient

peoples, quickly succumbed to acculturation, the Dogon kept up their cultural uniqueness thanks to art, and especially the *dama* masks<sup>48</sup>. Because of their convening power, as well as the commemorative nature of this event, funerary masks seemed predestined to preserve the Dogon identity. After colonisation, the masks took on a *classical* dimension. As Anne Doquet observes in *Les Masques Dogons*, there was little difference between the *dama* she witnessed in the village of Sanga in 1995 and the one described by Griaule in 1938; the same characters (except for the police officer, added only recently), a similar narrative structure, and comparable dance steps mark both versions<sup>49</sup>. Impervious to the changes that have taken place in society, *dama* masks and their dances appear to recreate an idealised time in which the Dogon lived in the all-encompassing reality of the myth. There is no longer space for the anecdotes related with the life of the departed, which contributed so many variations to the ritual. All that matters is the reaffirmation of certain traditional values and the exaltation of the sense of belonging to the Dogon culture. In the face of such a performance—and as Doquet suggests<sup>50</sup>—the Dogon should recognise in the masks the emblem of their identity.

### Art and dissemination of Dogon culture

The Dogon's attachment to their art and culture is as intense as the interest that the masks and figurines aroused, and still arouse, in the West from their dissemination in general society in the 1930's. Captivated by the sophistication of their symbolism, and the beauty of their craftsmanship, ethnologists and African art collectors sought the essence of Dogon culture in

48. La fréquence relative des cérémonies funéraires (tous les deux ou trois ans) a permis d'évaluer les effets du processus d'acculturation des Dogon. L'analyse n'a pas pu s'étendre au grand rite du *sigui* car le dernier débuta en 1966 et le prochain n'est pas prévu avant 2027 (*Les mondes dogon*, 2002 ; 38-40).

49. Doquet (1999 ; 270).

50. Idem (1999 ; 275).

48. The relative frequency of the funeral ceremonies—every two or three years—has made it possible to evaluate the effects of the Dogon's acculturation. It has not been possible to extend this analysis to the great *sigui* ritual, as the last one was conducted in 1966 and the next one is not planned until 2027 (*Les Mondes Dogon*, 2002; 38-40).

49. Doquet (1999; 270).

50. Idem (1999; 275).

les posséder. Certaines institutions comme le célèbre Musée d'Ethnographie du Trocadéro<sup>51</sup> de Paris promurent plusieurs campagnes de collecte de pièces rituelles et des marchands d'art comme Hélène Leloup développèrent un important réseau commercial entre Paris et Bamako<sup>52</sup>. Entre 1945 et 1970, la grande majorité du patrimoine artistique dogon se trouvait désormais dans des vitrines de musées ou de salons privés d'Europe et des États-Unis<sup>53</sup>.

Loin de son contexte d'origine, l'art dogon devint le véhicule d'un discours intense – académique comme de vulgarisation – autour de cette culture. La preuve en est les nombreuses publications et expositions monographiques qui se fondèrent sur les masques et statuettes pour expliquer l'ensemble des traditions dogon. L'exposition *Les mondes Dogon*, organisée en 2002 par le centre culturel de l'Abbaye de Daoulas (France) est un exemple paradigmique de cette tendance. Presque deux cents œuvres choisies par le commissaire Moussa Konaté pour « présenter une civilisation singulière »<sup>54</sup> révélèrent à un large public les croyances, les mythes, l'organisation sociale et autres coutumes des Dogon. Certes, les pièces étaient accompagnées de quelques commentaires pour en expliquer le sens<sup>55</sup> mais la force des images artistiques était déjà suffisamment parlante.

Il s'avère donc que l'art peut non seulement préserver la culture dogon mais aussi en assumer largement la diffusion en dehors de son cadre habituel. Une particularité qui sépare un peu plus ce peuple de certaines cultures orales « pures » – comme les Noubas au Soudan – qui, pour être expliquées dans un autre contexte, exigent un matériel produit hors de celles-ci : photographies, enregistrements sonores et documents filmiques, etc.

51. Rien qu'entre 1930 et 1939, ce musée finança quatre missions ethnographiques en pays dogon. Devenue le Musée de l'Homme en 1937, cette institution promut trois autres expéditions dirigées par Geneviève Calame-Griaule (1967), Germaine Dieterlen (1969) et Francine NDiaye (1971).

52. La suppression des contrôles en matière d'exportation d'objets ethnographiques au Mali, ainsi que les prix élevés payés pour ceux-ci sur le marché international, a poussé beaucoup de Dogon à s'impliquer aussi dans le commerce avec leur patrimoine artistique.

53. Doquet (1999; 118). Il faut citer, pour leur qualité, les collections d'art dogon du Metropolitan Museum de New York – qui bénéficia de dons successifs de Lester Wunderman, probablement le plus grand collectionneur d'art dogon –, du Musée Dapper de Paris et du Musée du Quai Branly, où sont conservées les pièces collectées par Louis Desplagnes entre 1905 et 1907, ainsi que le matériel recueilli par l'équipe de Griaule.

54. *Le monde* (21/06/2002). « Le Finistère invite le pays Dogon à l'abbaye de Daoulas ». Article signé par Emmanuel de Roux : « Si deux cents pièces sont réunies à Daoulas, Moussa Konaté, le commissaire de l'exposition, n'a pas voulu privilégier la dimension esthétique des objets rassemblés ici mais présenter une civilisation singulière. Objectif atteint ».

55. Ils sont toujours nécessaires lorsqu'on évoque une réalité étrangère à la culture qui la reçoit.

these objects. To be able to interrogate them, they had to possess them. Institutions such as the renowned Trocadero Ethnography Museum<sup>51</sup> of Paris promoted numerous ritual piece collection campaigns, as art dealers such as Hélène Leloup developed a significant sales network between Paris and Bamako<sup>52</sup>. Between 1945 and 1970, the lion's share of Dogon artistic heritage was in the showcases of museums or private parlours of Europe and the United States<sup>53</sup>.

Far from their context of origin, Dogon art became a vehicle for a weighty discourse, both academic and of general dissemination, on this culture. The myriad publications and monographic exhibitions based on masks and figures to explain the entirety of Dogon traditions are proof of this. The showing "Les Mondes Dogon", held in 2002 by the l'Abbaye de Daoulas Cultural Centre (France) is a paradigmatic example of this trend. There, some 200 works selected by organiser Moussa Konaté to "present a singular civilisation"<sup>54</sup>, revealed to a large public the beliefs, myths, social organisation and other customs of the Dogon. Obviously, the pieces were exhibited with texts to explain their meaning<sup>55</sup>, but the sheer power of the artistic images was eloquent in itself.

This shows how art can, in addition to preserving, also be the disseminating agent of Dogon culture to an extent never before conceived. It is a special trait that separates this people from so-called "pure" oral cultures, such as the Nuba of Sudan which, to be explained in another context, require material produced outside their confines: photographs, audio recordings, film etc.

51. In the short time spanning from 1930 to 1939, this museum funded four ethnographic missions in the Dogon territory. Converted in 1937 into the Musée de l'Homme, this institution promoted three more expeditions directed by Geneviève Calame-Griaule (1967), Germaine Dieterlen (1969) and Francine NDiaye (1971).

52. The elimination of restrictions on the export of ethnographic objects from Mali, in addition to the high prices paid for them on the international market, led many Dogon to also begin selling off their artistic heritage.

53. Doquet (1999; 118). Especially noteworthy for the quality of their Dogon art collections are the Metropolitan Museum of New York, which benefited from successive donations from Lester Wunderman, probably the greatest Dogon art collector ever, the Dapper Museum of Paris, as well as the Quai Branly museum, where the pieces collected by Louis Desplagnes were conserved between 1905 and 1907, as was the material collected by Griaule's team.

54. *Le monde* (21/06/2002) "Le Finistère invite le pays Dogon à l'abbaye de Daoulas". Article by Emmanuel de Roux: "Si deux cents pièces sont réunies à Daoulas, Moussa Konaté, le commissaire de l'exposition, n'a pas voulu privilégier la dimension esthétique des objets rassemblés ici, mais présenter une civilisation singulière. Objectif atteint".

55. These always seem necessary when evoking a reality foreign to the culture receiving it.

## **Art, récupération de la tradition et folklore**

Tandis que la culture dogon resplendissait en Occident, la perte des coutumes s'accéléra dans la région de Bandiagara dès les années 1960. Le transfert de l'art rituel en Europe avait privé les Dogon de leurs propres références, ce qui précipita le processus d'acculturation qui avait commencé avec la colonisation. Néanmoins, un retour à la tradition devait être possible. Les pièces spoliées – ou vendues par les Dogon eux-mêmes – étaient conservée intactes et leur signification sacrée avait été fixée par l'écriture dans des livres d'ethnographie et des catalogues d'exposition. Objectivée de cette manière, la culture dogon peut être récupérée. Dans le préambule de *Masques du pays Dogon*<sup>56</sup>, Francine NDiaye en donne un exemple. D'après elle, les Dogon trouvèrent dans les descriptions détaillées des masques faites par Griaule des modèles pour la création de nouveaux objets, ainsi que l'explication qu'ils offrent aujourd'hui sur leurs rites et croyances.

Nonobstant, ce passage par la littérature sur l'art dogon suggère un écart entre les coutumes récupérées et celles d'origine. Cette réserve a trait, tout d'abord, au caractère dogmatique du texte écrit. Couchée sur le papier, la tradition a perdu les nuances et la vigueur propre à l'oralité pour devenir une vérité immuable. L'image de leur culture que les livres donnent aux Dogon est donc partielle et unificatrice<sup>57</sup>. Et là, un autre doute surgit. Comment ce retour livresque à la tradition a-t-il pu se produire chez une société qui – comme le souligne Anne Doquet<sup>58</sup> – possède un taux d'alphabétisation très faible ? D'après cette auteure, la réponse réside dans la militance de certains intellectuels urbains qui, nostalgiques de la spécificité dogon, pensent

## **Art, recovery of tradition and folklore**

While Dogon culture flourished in the West, an accelerated loss of customs in the Bandiagara region began as of the 1960's. The relocation of their ritual art to Europe deprived the Dogon of their own references, thus speeding the process of acculturation that had begun with colonisation. Nevertheless, a return to tradition had to be possible. The pieces that had been dispossessed—or sold by the Dogon themselves—were conserved intact, while their sacred meaning had been set down in the ethnography books and exhibition catalogues. Thus objectified, the Dogon culture could be recovered. Francine NDiaye, in the introduction to *Masques du Pays Dogon*<sup>56</sup>, offers an example of this. She writes that the Dogon found in Griaule's detailed descriptions of the masks, models for the creation of new objects, in addition to the explanation they now offer on their rites and beliefs.

This circuit through the literature on Dogon art suggests, nonetheless, a distance between the recovered and original customs. This caveat has to do, first, with the dogmatic nature of the written text. Laid out on paper, the tradition lost the nuances and vigour inherent to orality, becoming an immutable truth. That is why the image that books offer the Dogon about their own culture is partial and unifying<sup>57</sup>. Another doubt emerges around this topic. How has this book-based return to tradition been possible in a society that—as Anne Doquet underscores<sup>58</sup>—has such a low literacy rate? The answer, in Doquet's own words, can be found in the zeal of certain urbanite intellectuals who, in the throes of nostalgia toward the Dogon uniqueness, believe it necessary "to go back to the source (i.e., the book) to

56. NDiaye (2002 ; 8).

57. Dans *Dieu d'eau*, la tradition dogon est réduite, par exemple, à la version qu'en donne un seul informateur. Aussi instruit qu'y fût le vieillard Ogotemméli, il est improbable qu'il soit parvenu à réunir toute la sagesse de son peuple.

58. Doquet (1999 ; 244). L'auteure cite, comme obstacle supplémentaire, la difficulté existante au Mali d'obtenir des livres d'art édités sur d'autres continents et qui sont, en outre, très chers.

56. NDiaye (2002; 8).

57. For example, in *Dieu d'Eau*, Dogon tradition is reduced to the version that a single observer gives of it. As well-versed as the elder Ogotemméli may have been, it seems unlikely that he was able to comprehend and convey the entire wisdom of his people.

58. Doquet (1999; 244). The author mentions, as an added obstacle, the difficulty she had finding in Mali art books published on other continents. Further, they were extremely expensive.

qu'il est nécessaire de « descendre à la source (soit, le livre) pour encourager cette population qui est ignorante et qui croit que, une fois islamisée, il faut tout abandonner »<sup>59</sup>.

Fossilisée par l'écriture et instrumentalisée par une élite, la culture dogon a acquis le caractère réfléchi, et quelque part artificiel, du folklore. Les masques, dont l'utilisation était établie par le calendrier religieux, participent de nos jours encore à de nombreuses festivités maliennes – comme le festival réalisé en avril 2005 par l'association Ginna Dogon<sup>60</sup> – et à des danses organisées pour les nombreux touristes qui visitent le pays Dogon chaque année. Au cours de ces représentations à caractère profane, les masques mettent en scène de manière théâtrale<sup>61</sup> certaines des coutumes et passages du mythe dogon, donnant l'image d'un peuple ancré dans un passé ancestral. Accessibles aux femmes, enfants et étrangers, les rites masqués ont perdu leur caractère sacré pour assumer une fonction pédagogique.

encourage an ignorant population who believes that, once Islamised, all these things must be abandoned.<sup>59"</sup>

Fossilised in writing, and exploited by an elite, Dogon culture has taken on the reflective, and in a way artificial, nature of folklore. The masks, whose use was rooted in the religious calendar, are now also used in numerous Malian festivals, such as the festival organised in April, 2005 by the "Ginna Dogon" association<sup>60</sup> and in dances organised for the many tourists who visit Dogon territory every year. In these profane activities, the masks theatrically portray<sup>61</sup> some customs and passages of the Dogon, offering the image of a people anchored in the ancestral past. Accessible to women, children and outsiders, the masks have lost their sacred character, to take on a more educational role.

59. Idem (1999 ; 272). Telle était la réponse, en 1994, d'Amategue Ogobara Dolo – informateur habituel d'Anne Doquet – à la question de l'ethnologue sur le dénouement prévisible du déclin de la religion traditionnelle.

60. Bouju (1995) : la création, à Bamako, de l'« association malienne pour la protection et la promotion de la culture dogon : *Ginna Dogon* » en 1992 doit être vue comme un symptôme de ce que l'auteure appelle l'urbain et que nous avons associé ici à la construction d'un folklore dogon.

61. Lane (1988 ; 66-69).

59. Idem (1999; 272). Original quote: "Pour que notre culture soit gardée, il faudra que nos intellectuels descendent à la source pour encourager cette population qui est ignorante et qui croit que, une fois islamisée, il faut tout abandonner". This was the response given in 1994 by Amategue Ogobara Dolo-Anne Doquet's usual informer-to the ethnologist's question about the foreseeable outcome of the decline of traditional religion.

60. Bouju (1995): the creation in Bamako in 1992 of the "Malian Association for the Protection and Promotion of Dogon Culture: *Ginna Dogon*" must be understood as a symptom of what the author calls the urban, and what the author of this article has associated with the construction of a Dogon folklore.

61. Lane (1988; 66-69).

## Conclusion

Capable de consigner par ses formes – comme s'il s'agissait d'une écriture – la complexité, les nuances et la vigueur de la pensée mythique dogon, l'art constitue le véhicule principal de la tradition. Son emploi dans le contexte de l'initiation comme support d'enseignements sacrés ainsi que sa fonction commémorative lors des rites funéraires et dans le culte des ancêtres, assurent la transmission des principes qui soutiennent l'identité dogon : son histoire, ses croyances, son organisation sociale... Gardien de la mémoire chez le peuple qui l'a créé, l'art a également été un véhicule de diffusion de la culture dogon au-delà de la région de Bandiagara. Les masques et les sculptures dogons – qui se trouvaient dans les principales collections occidentales d'art africain depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle – furent montrés dans de nombreuses expositions et publications, ce qui permit de faire connaître au grand public la spécificité culturelle des symboles de ce peuple. Par ailleurs, ces objets ont apporté aux Dogon des modèles et des références pour revendiquer leur singularité menacée par les effets de la colonisation et de la modernité. Grâce à l'art rituel, les Dogon ont pu préserver leur spécificité plus que toute autre société traditionnelle africaine.

Toutefois, cette capacité doit être nuancée car elle ne semble pas éternelle. L'existence de cette forme d'art dépend d'un contexte précis. Ce sont des objets éminemment fonctionnels, créés sur commande et pour une utilisation concrète qui détermine un style de vie et des croyances traditionnelles. Si ce cadre disparaît ou perd de la force, l'art rituel cesse d'être nécessaire et le message qu'il renferme disparaît. Cette situation se produit actuellement au sein de la société dogon. La volonté du Mali de s'ouvrir au monde après son autonomie en 1960, ainsi que le phénomène croissant du tourisme, a accéléré le processus de modernisation de la culture dogon. Le modèle social a changé : les enfants vont à l'école et les hommes partent travailler dans les villes. Par ailleurs, la religion traditionnelle a perdu de la force à cause de la progression de l'Islam et de l'absence de vieux prêtres qui y soient instruits. Dans ce contexte, l'art rituel dogon a perdu sa raison d'être. Ses formes subsistent encore dans des objets d'inspiration traditionnelle, comme les masques employés dans les fêtes profanes et les sculptures décoratives qui foisonnent sur les marchés d'artisanat et les boutiques des aéroports, mais il a perdu son sens.

Face à l'impossibilité de refléter la mutation de la culture dogon, la pratique artistique a dû se réinventer à partir de nouveaux supports et techniques. La peinture, la

## Conclusion

Capable of manifesting through its shapes—as if it were a form of writing—the complexity, nuances and vigour of mythical Dogon thought, art is the main vehicle of tradition. Its use in the context of initiation as a medium for sacred teachings, as well as its commemorative role in funerary rites and ancestor worship, ensure transmission of the principles that uphold Dogon identity; their history, beliefs, social organization, etc. As a means of guaranteeing memory deeply rooted in the people who shaped it, art has also been a vehicle for dissemination of Dogon culture well beyond the Bandiagara region. Dogon masks and sculptures, which since the mid-20th century have been found in the chief western African art collections, were disseminated throughout numerous exhibitions and publications, familiarising a diverse public with the cultural specificity contained in their symbols. In the same way, these objects have provided the Dogon with models and references to reclaim their uniqueness, threatened by the effects of colonisation and modernity. Therefore, it appears that ritual art has empowered the Dogon to preserve their specificity more than any other traditional African society.

Nevertheless, this capacity must be qualified, as it does not seem indefinite. The existence of this art form depends on a specific context. These are eminently functional objects, created by commission and designed for a specific use that determines a way of life and certain traditional beliefs. If this context disappears—or becomes weaker—ritual art is no longer necessary and the message embodied in it is lost. This situation is now being played out in Dogon society. Mali's desire to open itself up to the world following its autonomy in 1960, and the rise of tourism, have accelerated the Dogon culture's process of modernisation. The social model has changed: children go to school, while the men leave to find work in the cities. In the same way, traditional religion has lost potency with the influx of Islam and absence of elder priests versed in it. In such a context, Dogon ritual art has lost its *raison d'être*. Its shapes endure in traditionally-inspired objects, such as the masks used in secular celebrations and the decorative sculptures in plentiful supply in artisan markets and airport gift shops, but their meaning has lost relevance.

In light of the impossibility of reflecting the mutation of Dogon culture, artistic practice has had to reinvent itself based on new media and techniques. Nowadays, painting, photography and sculpture sustain a reflection process on

photographie et la sculpture soutiennent actuellement la réflexion sur l'identité dogon d'une nouvelle génération d'artistes, parmi lesquels il faut citer le dessinateur Alaye Atô et Amahiguere Dolo, dont les sculptures abstraites s'inspirant des personnages du mythe synthétisent la quête d'une harmonie entre le passé et le présent sur laquelle bâtir l'avenir des Dogon. Ces propositions pourront-elles construire et devenir le nouvel emblème d'une nouvelle identité dogon comme le fit l'art traditionnel ? Le temps nous le dira.

## 1. Le mythe dogon

Cette synthèse du mythe dogon s'inspire notamment des travaux de Griaule (Masques dogons, Dieu d'Eau et Le Renard pâle), ainsi que du résumé qu'en propose Geneviève Calame-Griaule dans *Masques du pays dogon* (2001 ; 16-30).

### La création du monde

À l'Origine, le dieu *Amma* créa l'univers à partir d'un placenta – ou « œuf du monde » – dans lequel il planta les graines qui, mêlées à sa salive, donneraient la vie à deux couples de jumeaux mixtes ou androgynes. Survint alors un événement perturbateur : un des deux jumeaux (*Ogoyne*) s'échappa de l'œuf en emportant un morceau de placenta – où *Amma* avait inscrit aussi des signes résumant sa Parole – qui deviendrait par la suite la Terre ; une désobéissance qui n'est en fait que le premier désordre provoqué par *Ogoyne*. Lassé de tant de méfaits, *Amma* le punit en le transformant en un renard nommé *Yurugu\**. Cette mesure ne fut pas suffisante pour rétablir l'équilibre du monde et le dieu dut crucifier *Nommo*, le jumeau mâle qui restait dans l'œuf. Le sacrifice exécuté, le sang et les membres découpés de *Nommo* devinrent des astres, des animaux et des plantes comestibles. *Amma* déposa alors immédiatement dans une arche tous les éléments de la création – entreposés dans une graine minuscule – ainsi que *Nommo* ressuscité, les quatre paires mixtes de jumeaux primordiaux et le forgeron.

### La descente de l'arche, la révélation de la Parole et la constitution de la société dogon

La descente de l'arche ainsi chargée sur la Terre représente le début du second temps de la Création. Les ancêtres y reçurent de *Nommo* la faculté de parler. Assis dans la mare primordiale, le fils d'*Amma* cracha des fils en coton qu'il tissa avec sa langue en guise de navette. Tout en tissant, *Nommo* parlait et ses paroles s'incrustèrent dans le tissu. Ces paroles furent reçues par *Binu Seru* qui les frappa sur son tambour

Dogon identity by a new generation of artists, including such noteworthy examples as draughtsman Alaye Atô and Amahiguere Dolo, whose abstract sculptures inspired by mythical characters sum up the search for a harmony between past and present on which to build the future of the Dogon. Will these proposals be capable of building and becoming emblems of a new Dogon identity, as traditional art once was? Only time holds the answer.

### 1. The Dogon myth

This summary of the Dogon myth is especially inspired by the work of Griaule (Masques Dogons, Dieu d'Eau and Le Renard Pâle), as well as the description provided of it by Geneviève Calame-Griaule in *Masques du Pays Dogon* (2001; 16-30).

### Creation of the world

In the Beginning, the god *Amma* created the universe from a placenta, or "world egg", in which he placed the seeds that, mixed with his saliva, would give life to two pairs of fraternal or androgynous twins. Then, a disruptive event occurred: one of the twins (*Ogoyne*) fled the egg, taking a piece of the placenta with him. On it, *Amma* had written the symbols that summed up his Word, which would come to be transformed into the Earth. This act of disobedience was only the first disruption caused by *Ogoyne*. Out of patience after his many misdeeds, *Amma* punished him by turning him into the fox *Yurugu\**. But this was not enough to restore balance to the world, and the god had no choice but to crucify *Nommo*, the other twin, who had remained in the egg. Once the sacrifice was consummated, the blood and dismembered limbs of *Nommo* turned into stars, animals and edible plants. Next, *Amma* placed in an ark all elements of creation, stored in a tiny seed, as well as the resurrected *Nommo*, the four primeval pairs of fraternal twins and the blacksmith.

### The lowering of the ark, the revelation of the Word and the constitution of Dogon society

The lowering to the Earth of the ark laden with these contents marks the beginning of a second stage of Creation. In it, the ancestors received from *Nommo* the ability to speak. Seated in a primeval pond, the son of *Amma* spit out threads of cotton, and wove them using his tongue as a shuttle. As he wove, *Nommo* spoke, and his words were set in the cloth. These words were received by *Binu Seru*, who

et les communiqua ainsi à ses frères. La première parole fut donc aussi le premier tissu et la première pièce musicale. De la même manière, des paroles successives instruisirent les ancêtres dans les techniques du fer et de l'agriculture. Munis des moyens pour s'organiser et prospérer, les ancêtres commencèrent à cultiver le champ qui s'était formé là où l'arche s'était posée et se constituèrent en société. Les quatre mâles, *Amma Seru*, *Lebe Seru*, *Binu Seru* et *Dyogu Seru* échangèrent leurs jumelles pour former des familles ; de la descendance de *Lebe* surgit le peuple Dogon. En effet, *Lebe* avait engendré deux enfants qui donnèrent lieu aux quatre tribus originelles des Dogon : *Dyon*, *Ono*, *Aru* et *Dommo*. Les naissances se multiplièrent et le peuple Dogon grandit considérablement, d'autant plus que, à cette époque, les humains ne connaissaient pas la mort et que, parvenus à un âge avancé, ils se transformaient tout simplement en serpent.

### La mort et l'introduction des masques

Toutefois, la mort n'allait pas tarder à s'imposer chez les humains à partir d'un désordre déclenché par une femme du village de Yugo Dogoru. Alors qu'elle se promenait dans la savane, elle surprit un groupe d'*Andumbulu* – de petits êtres mythiques qui peuplaient les régions du Mandé – qui célébraient une fête en l'honneur de leurs défunt, affublés de jupette en fibres, toques tressées et masques en bois. Fascinée, la femme enleva un vieillard *Andumbulu* appelé *Albarga\** et emporta tout le matériel sacré qu'elle put à son village, dont les hommes s'emparèrent du butin et obligèrent le vieillard à leur révéler les secrets des masques.

*Albarga* avait prévenu les Dogon du danger qu'entraînait la violation des règles sacrées du port des masques. Mais le jour où il se métamorphosa en serpent, le vieillard surprit des jeunes masqués qui se dirigeaient insouciants au village. Furieux face à tant de frivolité, *Albarga* les invectiva en langue vulgaire au lieu d'employer celle des esprits correspondant à sa nouvelle situation. Cette faute le condamna à être expulsé du monde en mourant. Mais sa force vitale – ou *nyama* – erra encore quelque temps sur la Terre. Au cours de son errance, il s'en prit à un nouveau-né. Pour se protéger de ses actions nuisibles, les Dogon suivirent les conseils des devins et façonnèrent un « Grand Masque » (*imina na*) en forme de serpent qu'ils honorèrent avec des danses et des sacrifices. C'est ainsi que fut célébré le premier *sigui*.

beat them out on his drum, thus communicating them to his siblings. Therefore, the first word was also the first cloth and the first piece of music. In the same way, successive words instructed the ancestors in the techniques of steel and agriculture. Equipped with the resources to organise themselves and prosper, the ancestors began to cultivate the field that had formed in the place where the ark had rested, and thus formed a society. The four males: *Amma Seru*, *Lebe Seru*, *Binu Seru* and *Dyogu Seru*, exchanged their female twins to form families. The Dogon people arose from *Lebe*'s progeny. In fact, *Lebe* had had two sons, who in turn fathered the four original tribes of the Dogon: *Dyon*, *Ono*, *Aru* and *Dommo*. Births multiplied, and the Dogon people grew considerably. The population also grew due to the fact that, at that time, men did not know death and, once reaching an elder age, they simply transformed into snakes.

### Death and the introduction of the masks

Death would not be long in arriving, however, as there spread among the people a turmoil begun by a woman of the Yugo Dogoru village. As she walked about the savannah, she surprised a group of *Andumbulu* (small mythical beings who populated the Mande region) engaged in festivities honouring their dead, and wearing fibre skirts, braided hoods and wooden masks. Fascinated, the woman abducted an *Andumbulu* elder called *Albarga\** and brought back all the sacred material that she could to her village. There, the men commandeered the booty and forced the elder to reveal the secrets of the masks.

*Albarga* warned the Dogon about the danger entailed in violating the sacred rules of mask-wearing. But on the day of his metamorphosis into a snake, the elder surprised a number of mask-wearing youths strolling breezily toward the village. Enraged at their frivolity, *Albarga* insulted them profusely in vulgar language, instead of speaking the spirit language that befit his new condition. This trespass should have meant his expulsion from the world, by death. However, his life force, or *nyama*, wandered the earth for some time. In his wanderings, he threatened a new-born baby. To ward off his wicked intentions, the Dogon followed the counsel of the oracles, and carved a "Great Mask" (*imina na*) in the shape of a snake, which they honoured with dances and sacrifices. This is how the first *sigui* was celebrated.

### **La migration vers la falaise de Bandiagara**

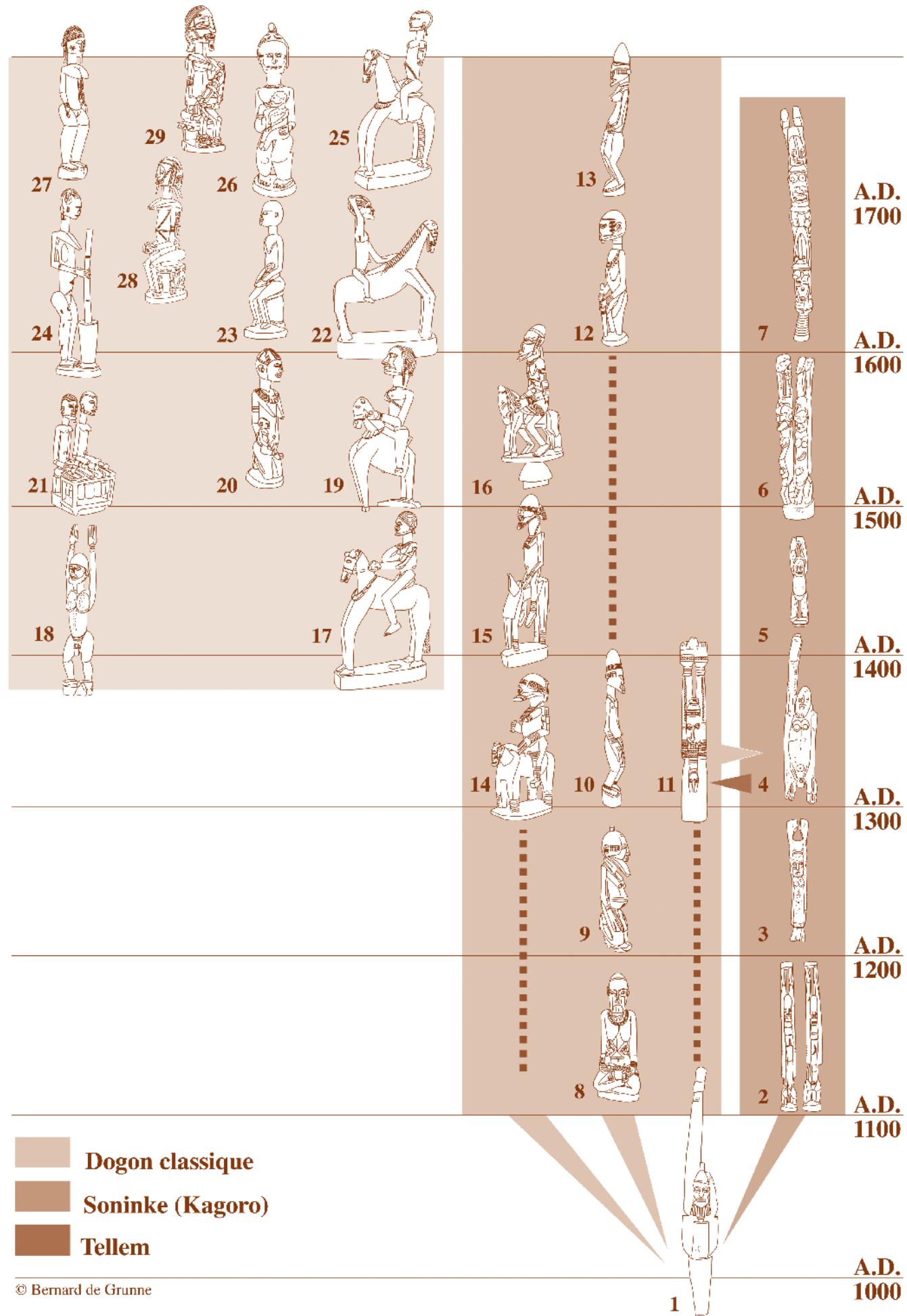
Après que la mort s’imposa chez les humains, les Dogon quittèrent leur région d’origine, le Mandé, pour fuir la progression de l’Islam. Guidés par *Lebe*, ils entamèrent leur migration vers la région de Bandiagara en suivant trois directions. Certains partirent pour le nord de la zone des lacs, d’autres traversèrent le Mandé et les derniers traversèrent la zone du Yatenga, située dans l’actuel Burkina Faso. Quand ils arrivèrent à la falaise, les Dogon rencontrèrent les Tellem, un peuple de chasseurs et cueilleurs qui, selon la tradition orale dogon, habitait dans des cavernes creusées dans un versant de la falaise et dont l’existence a été confirmée par l’ethnoarchéologie.

### **Migration to the Bandiagara Escarpment**

After death took its place among the humans, the Dogon abandoned their original region, the Mande, to flee from the influx of Islam. Led by *Lebe*, they began their migration in three directions toward the region of Bandiagara. Some travelled by the north, through the lake country. Others crossed the Mande. The last group crossed Yatenga, located in what is now Burkina Faso. When they reached the escarpment, the Dogon encountered the Tellem. The Tellem were hunter-gatherers who, according to Dogon oral tradition, lived in caves dug out of the cliff faces. Their existence has been confirmed by ethno-archaeology.



## Tableau chronologique de l'art Soninke, Tellem et Dogon



I | Statue d'ancêtre Soninke







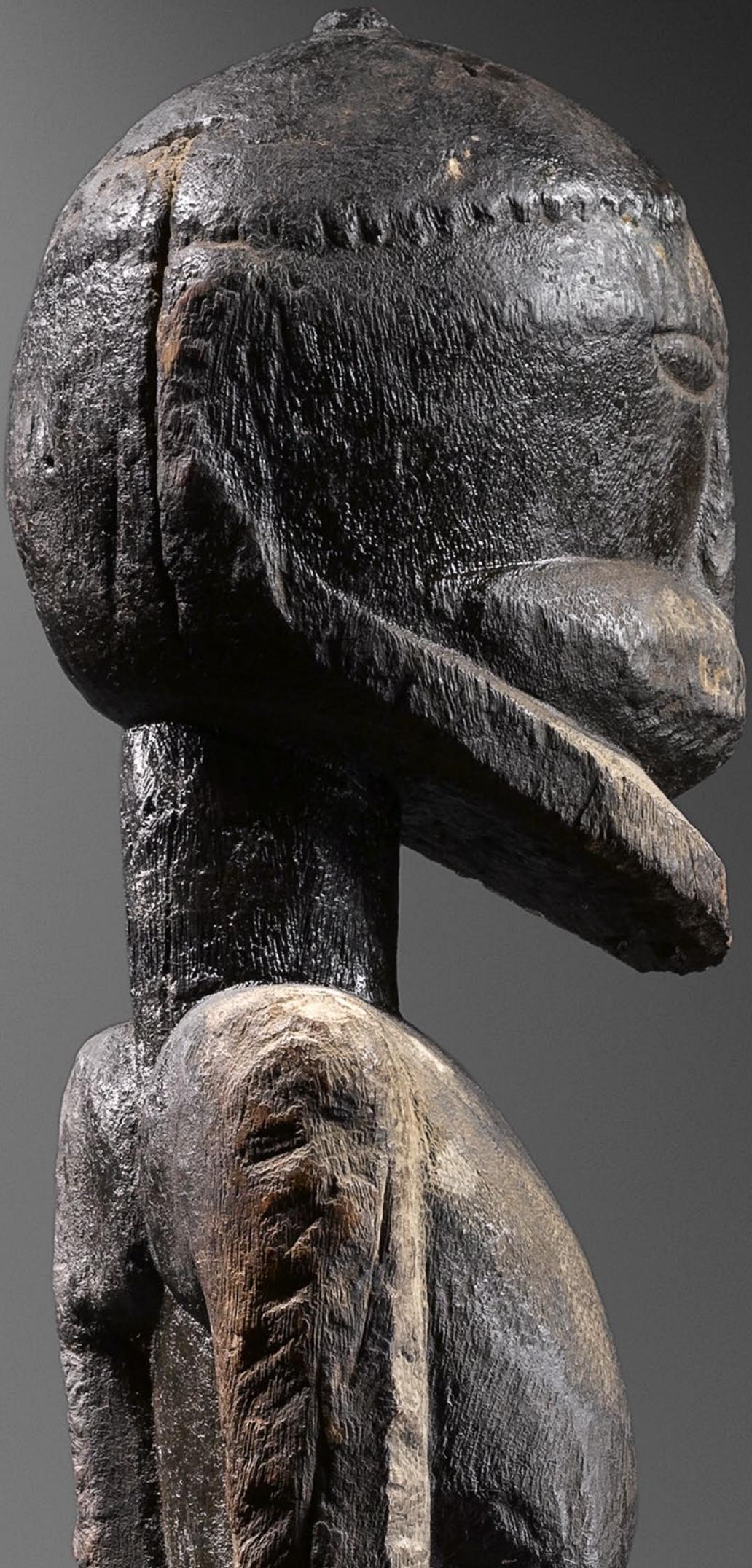
## II | Statue d'ancêtre Soninke







III | Statue d'ancêtre Djennenke







**IV** | Statue d'ancêtre Djennenke







**V** | Statue d'ancêtre Djennenke







**VI** | Statue d'ancêtre Djennenke



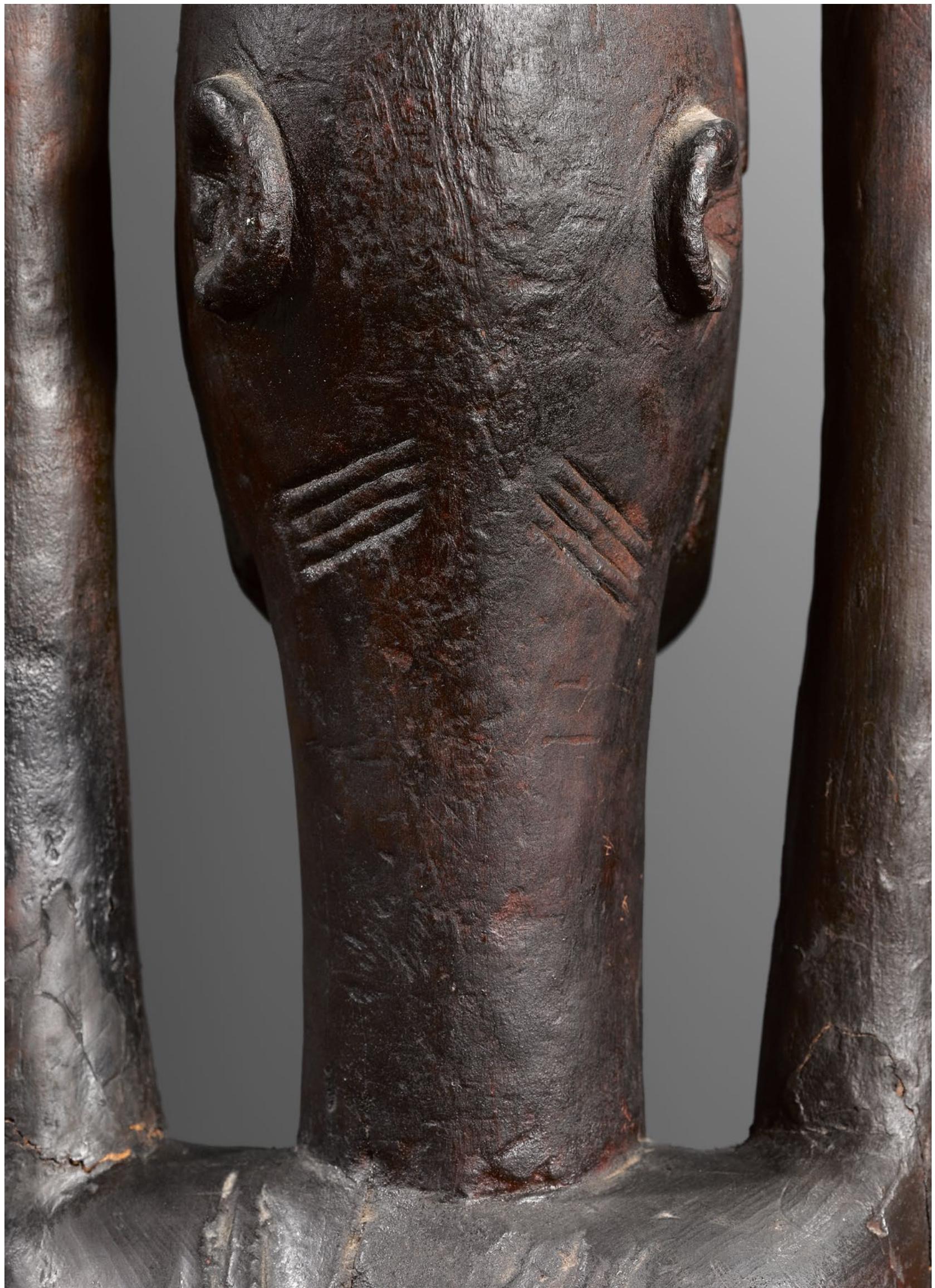




**VII** | Statue d'ancêtre Dogon











**VIII** | Statue d'ancêtre Niongom







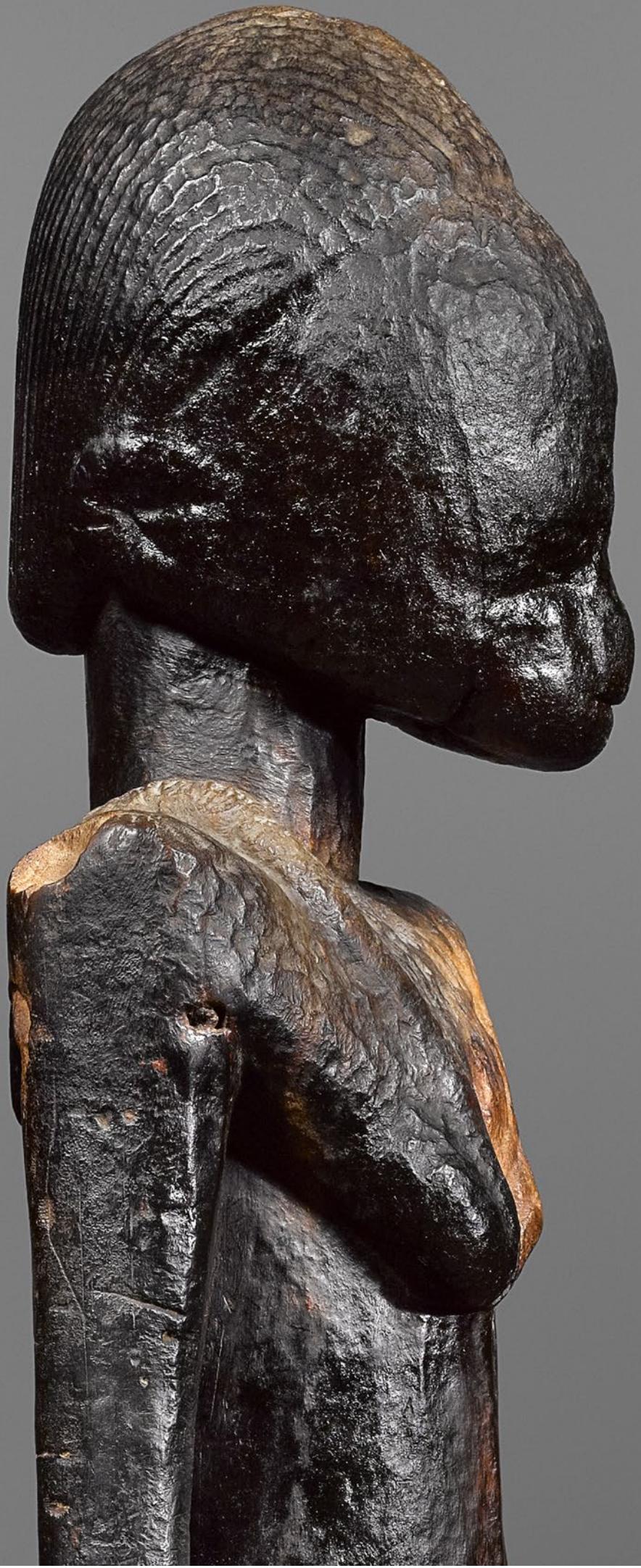
**IX** | Statue d'ancêtre Niongom







**X** | Statue d'ancêtre N'Duleri







**XI** | Statue d'ancêtre Bombou-Toro







**XII** | Statue d'ancêtre N'Duleri







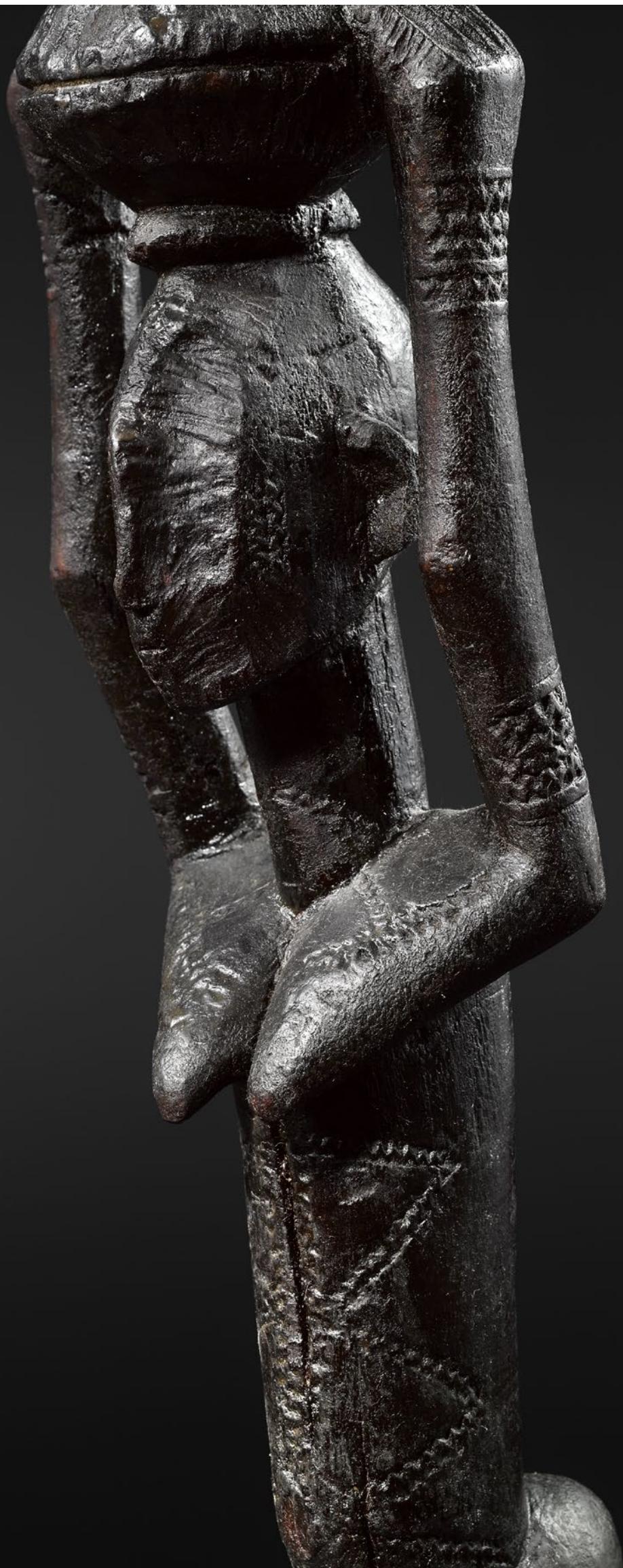
**XIII** | Statue d'ancêtre équestre N'Duleri







**XIV** | Statue d'ancêtre N'Duleri







**XV** | Statue d'ancêtre Tambourinaire N'Duleri







**XVI** | Statue d'ancêtre Bombou-Toro







**XVII** | Statue d'ancêtre Bombou-Toro







**XVIII** | Statue Janus d'ancêtre Bombou-Toro







**XIX** | Statue d'ancêtre Bombou-Toro







**XX** | Fragment d'une statue d'ancêtre Kambari

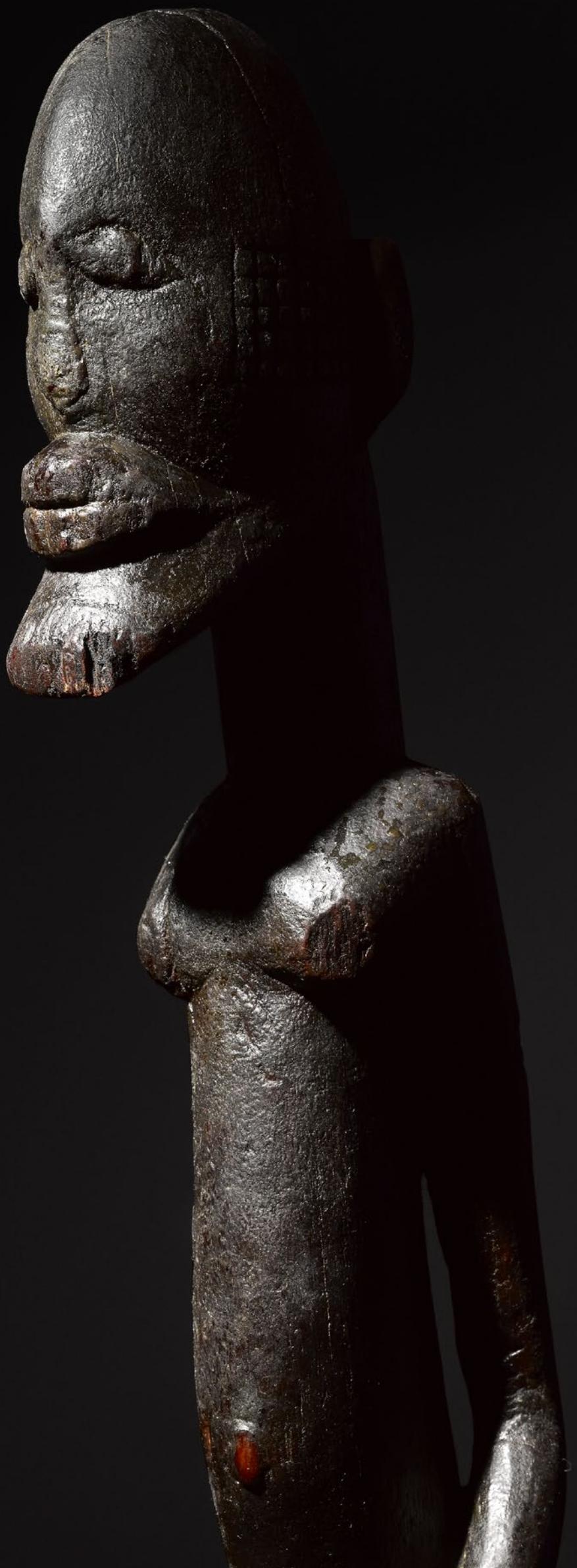






«Le moins que l'on puisse demander à une sculpture, c'est qu'elle ne bouge pas.»

**SALVADOR DALÍ**





## I | Statue d'ancêtre Soninke

Statue d'ancêtre Soninke, Mali

Date : XIIIe siècle

Hauteur : 90 cm

- **Provenance :**

Charles Ratton, Paris, circa 1965

Collection Guy Porré et Nathalie Chaboche, Bruxelles

Bernard de Grunne, Bruxelles

- **Publication :**

Paudrat, J.L. *Dogon*. Musée Dapper, Paris, 1994.

Fig. 157



## II | Statue d'ancêtre Soninke

Statue d'ancêtre Soninke, Mali

Date : XIIIe siècle

Hauteur : 57 cm

Collection privée, Paris

- **Provenance :**

Docteur Ernst Hauswedell, Hambourg, 22 novembre 1969. n°10

Collection Andreas et Kathrin Lindner, Munich



### III | Statue d'ancêtre Djennenke

Statue d'ancêtre Djennenke, Mali

Date : XIII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 86 cm

Collection privée, Lyon

- **Provenance :**

Jay C. Leff, Uniontown, Pennsylvania, 1959  
Allan Stone, New York

- **Publication :**

Conergie Institute. *The Art of black Africa.*  
*Collection of Jay C. Left.* Pittsburgh, 1960. n°14  
Walter A. Fairservis, JR. *Exotic Art from ancient  
and primitive civilizations. Collection of  
Jay C. Left.* Pittsburgh, 1959



### IV | Statue d'ancêtre Djennenke

Statue d'ancêtre Djennenke, Mali

Date : XVe siècle

Hauteur : 53 cm

- **Provenance :**

Henri Kamer et Hélène Kamer, Paris, 1950  
Collection privée, Allemagne, 1963  
Collection Hans Wende, Allemagne



## V | Statue d'ancêtre Djennenke

Statue d'ancêtre Djennenke, Mali

Date : XIVe - XV siècle

Hauteur : 70 cm

Collection privée, Paris

- **Provenance :**

Collection Carlo Von Castelberg, Zurich



## VI | Statue d'ancêtre Dogon

Statue d'ancêtre Dogon, Mali

Date : XIVe - XVe siècle

Hauteur : 133 cm

- **Provenance :**

Collection Merton D. Simpson, New York  
Collection Allan Stone, New York



## VII | Statue d'ancêtre Dogon

Statue d'ancêtre Dogon, Mali

Date : XIVe - XVe siècle

Hauteur : 194 cm

- **Provenance :**

Collecté par Emil Storrer, 1957

Werner Muensterberger, New York

Ernest Ohly, Londres, 1965

John J. Klejman, New York

Collection Merton D. Simpson, New York

Collection Allan Stone, New York

- **Publication :**

*Dix chefs-d'œuvre d'Art Africain.*

New York, Merton D. Simpson Gallery

Wilhelem, R. *Le Guidargus de l'art primitif.*

Les éditions de l'amateur, Paris, 1985

- **Exposition :**

New York, USA. *Dix chefs-d'œuvre d'Art Africain,*

New York : Merton D. Simpson Gallery



## VIII | Statue d'ancêtre Niongom

Statue d'ancêtre Niongom, Mali

Date : XIVe - XVe siècle

Hauteur : 72 cm

- **Provenance :**

Collection privée, France



## IX | Statue d'ancêtre Niongom

Statue d'ancêtre Niongom, Mali

Date : XVe - XVIe siècle

Hauteur : 93 cm

- **Provenance :**

Collection Franco Monti, Lugano



## X | Statue d'ancêtre N'Duleri

Statue d'ancêtre N'Duleri, Mali

Date : XVe - XVIe siècle

Hauteur : 102 cm

Collection Rachel Montagut

- **Provenance :**

Collection Herment, Luxembourg

Galerie Numaga, Suisse, circa 1973

Collection Jean Michel Huguenin, Paris

- **Publication :**

Degue - degue. *Les Tellems et les Dogons.*

Galerie Numaga, Auvernier, Suisse. 9 juin - 25

août 1973. n° C66

Paudrat, J.L. *Dogon.* Musée Dapper, Paris, 1994.

fig. 163



## XI | Statue d'ancêtre Bombou-Toro

Statue d'ancêtre Bombou-Toro, Mali

Date : XVe- XVIe siècle

Hauteur : 66 cm

Collection privée, Bruxelles

- **Provenance :**

Ancien label à la base de l'objet : "Statue Dogon offerte en 1922 par le Colonel Raoul... à son retour de Bamako"



## XII | Statue d'ancêtre N'Duleri

Statue d'ancêtre N'Duleri, Mali

Date : XVIe - XVIIe siècle

Hauteur : 85 cm

- **Provenance :**

Collection Lee Van Der Velde, Beverly Hills, California



### XIII | Statue d'ancêtre équestre N'Duleri

Statue d'ancêtre équestre N'Duleri, Mali

Date : XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 65 cm

Collection privée, États-Unis

- **Provenance :**

Collection Ladislas Segy, New York, avant 1969

- **Publication :**

Segy, Ladislas. *African Sculptures speaks*. New York, 1968. p. 154



### XIV | Statue d'ancêtre N'Duleri

Statue d'ancêtre N'Duleri, Mali

Date : XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 60 cm

Collection privée, Paris

- **Provenance :**

Collection Liz Clairborne et Arthur Ortenberg, Suisse  
Collection Anni et Ernst Winizki, Zurich



## XV | Statue d'ancêtre Tambourinaire N'Duleri

Statue d'ancêtre Tambourinaire N'Duleri, Mali

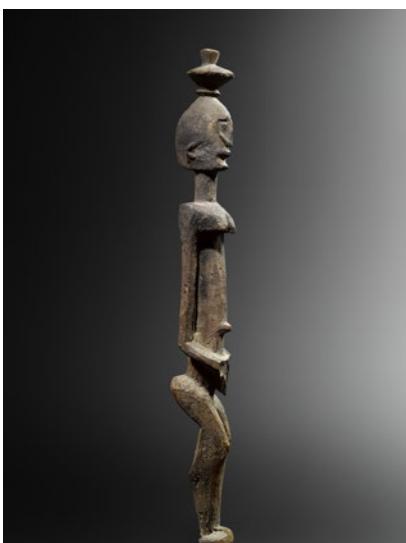
Date : XVIIIe siècle ou antérieur

Hauteur : 50 cm

Collection privée, Paris

- **Provenance :**

Charles Ratton, Paris



## XVI | Statue d'ancêtre Bombou-Toro

Statue d'ancêtre Bombou-Toro, Mali

Date : XVIIIe siècle ou antérieur

Hauteur : 70 cm

Collection privée, Madrid

- **Provenance :**

Collection M. Labrowsky, Lyon



## XVII | Statue d'ancêtre Bombou-Toro

Statue d'ancêtre Bombou-Toro, Mali  
Date : XVIII<sup>e</sup> siècle ou antérieur  
Hauteur : 91 cm  
Collection privée, Paris

- **Provenance :**  
Merton D. Simpson, New York



## XVIII | Statue Janus d'ancêtre Bombou-Toro

Statue Janus d'ancêtre Bombou-Toro, Mali  
Date : XVIII<sup>e</sup> siècle  
Hauteur : 39 cm  
Collection privée, Paris

- **Provenance :**  
Philippe Guimiot, Bruxelles
- **Publication :**  
Herbert M. Cole. *Male and Female. The couple in African sculpture.* Los Angeles. 1983. p.12



## XIX | Statue d'ancêtre Bombou-Toro

Statue d'ancêtre Bombou-Toro, Mali

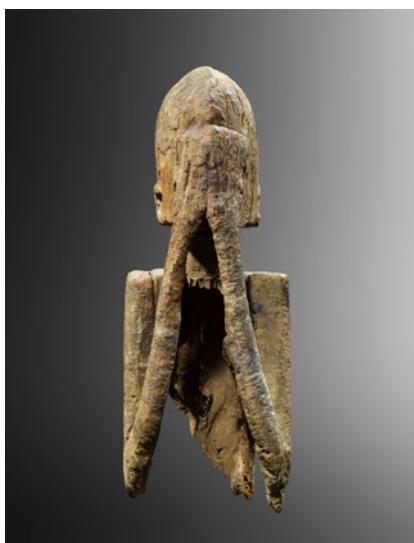
Date : XVIIIe siècle

Hauteur : 30 cm

Collection privée, Barcelone

- **Provenance :**

Lippel Gallery, Montréal, Canada, 1972



## XX | Fragment d'une statue d'ancêtre Kambari

Fragment d'une statue d'ancêtre Kambari, Mali

Date : XVIIIe siècle

Hauteur : 34 cm

Collection privée, Paris

- **Provenance :**

Collection Fernando Pujol, Barcelone

- **Publication :**

África. Colecciones privadas de Barcelona.

Fundación Francisco Godia, 2003. p.22

Art África. Fundación LaCaixa, 2005. p.36

## Glossaire

Le présent glossaire a été élaboré à partir des études citées dans la bibliographie.

<b>Amma :</b>	Dieu créateur.
<b>Amma Seru :</b>	« Témoin d'Amma ». Ancêtre primordial rattaché à l'air.
<b>Albarga :</b>	premier homme à mourir sur la Terre.
<b>Andumbulu :</b>	petits être mythiques qui peuplaient la Terre avant l'arrivée des Dogon.
<b>Arandugo :</b>	culte propitatoire pour déclencher la pluie.
<b>Aranpogu :</b>	culte pour apaiser la pluie.
<b>Awa :</b>	société masculine responsable des masques.
<b>Binu :</b>	chacun des ancêtres totémiques, dont le nombre correspond aux parties du corps de <i>Nommo</i> sacrifié et qui, ensemble, forment son corps entier ressuscité.
<b>Binu Seru :</b>	« Témoin de Binu ». Ancêtre primordial dont l'élément est l'eau.
<b>Bulu :</b>	rite agricole annuel célébré sous la protection de <i>Lebe</i> .
<b>Dama :</b>	cérémonie qui marque la fin du deuil. Elle n'est célébrée que pour les membres de l'awa et de la <i>yasiguine</i> .
<b>Dege :</b>	statue, image d'une personne.
<b>Dyongo Seru :</b>	« Témoin du remède ». Ancêtre primordial rattaché au feu. Le premier être à mourir.
<b>Ginna :</b>	grande maison familiale qui abrite l'autel pour les ancêtres.
<b>Hogon :</b>	chef religieux et politique des Dogon.
<b>Lebe :</b>	ancêtre qui incarne les forces de la terre et de la végétation.
<b>Lebe Seru :</b>	« Témoin de Lebe ». Ancêtre primordial rattaché à la terre.
<b>Mulono :</b>	membres les plus âgés de l'awa.
<b>Nommo :</b>	fils d'Amma, maître de l'eau et révélateur de la parole.
<b>Nyama :</b>	force vitale.
<b>Olubaru :</b>	catégorie de jeunes membres de l'awa instruits dans la langue sacrée du <i>sigi so</i> .
<b>Satimbe (masque) :</b>	typologie de masques du <i>dama</i> couronnée d'une figure féminine évoquant la femme qui, selon le mythe, vola les fibres et les masques aux <i>andumbulu</i> et les introduisit dans la société dogon.
<b>Sigi so :</b>	langue sacrée dans laquelle le mythe est conté.
<b>Sigui :</b>	grande commémoration de la mort d'Albarga et du renouvellement du monde qui est célébrée tous les soixante ans et dont la durée est d'environ sept ans.
<b>Soy :</b>	parole, savoir, tissu.
<b>Vageu :</b>	terme employé pour distinguer les ancêtres familiaux et l'autel sur lequel ils sont vénérés.
<b>Yurugu :</b>	jumeau rebelle de <i>Nommo</i> quand il fut transformé en renard pour le punir de sa désobéissance.

## Glossary

This glossary has been assembled from the works cited in the bibliography.

<b>Amma:</b>	Creator god.
<b>Amma Seru:</b>	“Witness of Amma”. Primeval ancestor related to the air.
<b>Albarga:</b>	First man to die on Earth.
<b>Andumbulu:</b>	Small mythical beings that populated the Earth prior to the Dogon.
<b>Arandugo:</b>	Propitiatory ritual to trigger rain.
<b>Aranpogu:</b>	Ritual meant to ease the rains.
<b>Awa:</b>	Men's society, responsible for custodianship of the masks.
<b>Binu:</b>	Each of the totemic ancestors, whose number corresponds to the parts of <i>Nommo</i> 's sacrificed body and that, taken together, form his whole resurrected body.
<b>Binu Seru:</b>	“Witness of Binu”. Primeval ancestor whose element is water.
<b>Bulu:</b>	Annual agricultural rite celebrated under the protection of <i>Lebe</i> .
<b>Dama:</b>	Funerary ceremony that marks the end of the mourning period. It is celebrated only for the members of the awa and the <i>yasiguine</i> .
<b>Dege:</b>	Statue; image of an individual.
<b>Dyongo Seru:</b>	“Witness of the remedy”. Primeval ancestor related with fire; first being to die.
<b>Ginna:</b>	Great family home where the altar for the ancestors is located.
<b>Hogon:</b>	Religious and political chief of the Dogon.
<b>Lebe:</b>	Ancestor that embodies the forces of the earth and vegetation.
<b>Lebe Seru:</b>	“Witness of Lebe”. Primeval ancestor associated with the earth.
<b>Mulono:</b>	Most elder members of the awa.
<b>Nommo:</b>	Son of Amma, master of water, revealer of the word.
<b>Nyama:</b>	Life force.
<b>Olubaru:</b>	Category of young members of the awa instructed in the sacred language of the <i>sigi so</i> .
<b>Satimbe (mask):</b>	Type of masks of the <i>dama</i> crowned by a feminine figure meant to the woman who, according to the myth, stole the fibres and masks from the <i>andumbulu</i> and introduced them into Dogon society.
<b>Sigi so:</b>	Sacred language in which the myth is told.
<b>Sigui:</b>	Major commemoration of the death of Albarga, and renewal of the world, celebrated every 60 years, and whose duration is estimated to be around seven years.
<b>Soy:</b>	Word, knowledge, fabric.
<b>Vageu:</b>	Term designating familial ancestors and the altar on which they are worshipped.
<b>Yurugu:</b>	Rebel twin of <i>Nommo</i> , turned into a fox as punishment for disobedience.

## Bibliographie

- BEDAUX, Rogier. « Tellem and Dogon Material Culture », *African Arts*, Vol. XXI, n° 4, p. 38-45.
- Bouju, Jacky. « Tradition et identité », Enquête, Usages de la tradition, 1995. En ligne depuis le 6 mars 2007. URL : <http://enquete.revues.org/document313.html>. Consulté le 12 juin 2007.
- DEMOTT, Barbara. *Dogon masks a structural study of form and meaning*, UMI Research Press, 1991.
- DOQUET, Anne. *Les masques dogon, ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Khartala, Paris, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963. ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- EZRA, Kate. *Art of the Dogon, selections from the Lester Wunderman Collection*. The Metropolitan Museum of Art, New York. 1988.
- GOODY, Jack. *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal/Universitaria, Madrid, 1985.
- GOODY, Jack (comp). *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- GRIAULE, Marcel. *Masques dogons*. Institut d'ethnologie – Musée de l'homme, Paris, 1938 (rééd. 1994).
- GRIAULE, Marcel. *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*. Fayard, Paris, 1948 (rééd. 2004).
- GRIAULE, Marcel & DIETERLEN, Germaine. « Los Dogon » in *Mundos africanos*, Fondo de cultura económica, México – Buenos Aires, p. 140-175, 1959.
- GRIAULE, Marcel & DIETERLEN, Germaine. *Le renard pâle*, Institut d'ethnologie, Paris, 1965.
- GRUNNE de, Bernard. « Ancient sculpture of the Inland Niger Delta and its influence on Dogon Art », *African Arts*, Vol. XXI, n° 4, UCLA, 1988, p. 50-55.
- GRUNNE de, Bernard. « Les grands ateliers soninké du centre du Mali », *Mains de maîtres*, Espace Culturel BBL, Bruxelles, p. 35-54, 2001.
- LANE, Paul J. « Tourism and social change among the Dogon », *African Arts*, Vol. XXI, n° 4, UCLA, 1988, p. 66-69.
- LAUDE, Jean. *African art of the Dogon, the myths of the cliff dwellers*, The Brooklyn Museum, New York, 1973.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1934.
- LEIRIS, Michel. *La langue secrète des Dogon de Sanga*, Institut d'ethnologie – Musée de l'Homme, Paris, 1948 (rééd. Jean Michel Place, 1992).
- LELOUP, Hélène & HEYMER, Kay. *Dogon meisterwerke der skulptur*, Galerie der stadt, Stuttgart, 1998.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole, I. Techniques et langage*, Albin Michel, Paris. 1964.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole, II. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris. 1965.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- PLATON. « Phèdre », *Le banquet – Phèdre*, Flammarion, Paris, 1992.
- Plusieurs auteurs. *Arte del país dogón*, Cultures del món, Castell de Bellver, Palma de Mallorca, 1994.
- Plusieurs auteurs. *Dogon*, Musée Dapper, Paris, 1994. Plusieurs auteurs. *Masques du pays dogon*, Adam Biro, Paris, 2001.
- Plusieurs auteurs. *Les mondes Dogon*, Hoëbeke – Centre culturel Abbaye de Daoulas, 2002.
- VAN BEEK W. E. A., « Functions of sculpture in Dogon religion », *African Arts*, Los Angeles, 1988, vol XXI, n° 4, p. 58-65.
- [www.dogon-lobi.ch/dogonalbum.htm](http://www.dogon-lobi.ch/dogonalbum.htm). Consulté le 8 juin 2007.



## **Remerciements**

Remerciements chaleureux pour leur soutien à :

Arantxa de Ercilla, Guilhem Montagut Jr., Rachel Montagut, Quima Torelló, Michel Djoulizibaritch

Nous tenons à exprimer notre profonde reconnaissance à :

Mr. Didier Courbon, Mr. Hervé Loevenbruck, Mr. Abel Montserrat, Mr. Thierry Morin, Mdme. Barbara Propper,  
Mr. Antonio Rico, Mr. Michel Vandenkerckhove, et à tous ceux qui ont préféré rester anonymes

Toute notre gratitude va à :

Carlos Bassó, Adrià Coll, Elena de Vargas, Marc Llopis, Mònica Marés, Nicolas Saglio

La qualité de cet ouvrage doit beaucoup à :

Hugues Dubois et Elena Martinez - Jacquet

Nos très vifs remerciements s'adressent aussi à :

Olivier Castellano

Didier et Alexandre Claes

Luc Clément

Yves - Bernard Debis

Bernard de Grunne

Bernard Dulon

Edith et Julien Flak

Noëlle Ghilain

Jean - Michel Huguenin

Anne - Catherine Kenis

Tao Kereffoff

Olivier Languevin

Javier Lentini

Pierre Loos

Pierre Moss

Adrian Shlag

Christine Valluet

Guy et Titus van Rijn

Nous voulons faire un hommage à tous ces génies méconnus qui nous ont légué  
ce grand patrimoine artistique.

**"En Afrique, le Christianisme et l'Islam sont des vernis qui s'écaillent au moindre choc.**

**Notre fond fétichiste réapparaît aussitôt."**

FÉLIX HOUPHOUËT - BOIGNY



# HOGON

CASTELLANO



# Reflexión sobre el arte y la memoria del pueblo Dogón de Malí

La superación del carácter efímero de una cultura oral a través del arte

POR ELENA MARTÍNEZ-JACQUET, HISTORIADORA DEL ARTE ESPECIALIZADA EN ARTE AFRICANO Y COMISARIA INDEPENDIENTE DE EXPOSICIONES

La memoria de las sociedades tradicionales del África negra dispone de pocos medios para perdurar. Todo cuanto construye el hombre parece condenado a lo efímero. Los poblados, con sus casas de adobe y elementos vegetales, se deshacen con las lluvias torrenciales que asolan el continente. La cultura de cada pueblo – su historia, su organización social, sus creencias, etc. –, recogida tan sólo por la tradición oral, pierde con la muerte de cada anciano instruido en ella<sup>1</sup>.

Los Dogón<sup>2</sup> de Malí parecen en cambio haber encontrado una forma de desafiar al tiempo y preservar su identidad: el arte. Pueblo de excelentes artesanos, los Dogón han desarrollado una rica cultura material en madera y hierro – entre la que destacan las máscaras y las esculturas rituales – cuyos motivos iconográficos aluden a aspectos constitutivos de la sociedad, como sus orígenes míticos, sus divinidades o sus instituciones religiosas. Su uso en el transcurso de ceremonias funerarias o del culto a los ancestros supone, además de un acto conmemorativo de los difuntos, una ocasión para reunir a la comunidad, reforzando así la cohesión y la identidad del grupo.

Símbolo y vehículo de la memoria, el arte asume en la cultura dogón una función parecida a la escritura. Una idea que invita a reconsiderar la definición de los Dogón como una cultura oral (luego efímera), evaluando cómo esta para-escritura ha podido garantizar el vigor de la cultura dogón, que describen etnólogos como Marcel Griaule y Anne Doquet.

## I. Elementos de la cultura dogón: oralidad, mito y memoria

### Los Dogón: el pueblo de la Palabra

Los Dogón poseen una cultura centenaria. Conocidos desde el siglo XV<sup>3</sup> en las estribaciones de la falla de Bandiagara, al este de Malí, el origen de los Dogón podría remontarse a los siglos XII – XIII, en la región central del Mandé<sup>4</sup>. Durante este largo tiempo, se han mantenido fieles a la Palabra para vehicular sus costumbres y sus creencias. No es que los Dogón ignoraran otros medios para ello – habían desarrollado, por ejemplo, un sistema de signos pintados de gran complejidad y probablemente supieran también de alguna forma de escritura a través de pueblos vecinos islamizados<sup>5</sup> –, sino que tan sólo la lengua hablada les parecía apta para transmitir una enseñanza que consideraban sagrada y que exigía, por otra parte, ser revelada en secreto y de forma progresiva<sup>6</sup>.

El conocimiento exhaustivo de la tradición dogón es una prerrogativa masculina. Los hombres – y en especial los ancianos – son los únicos que poseen y administran dicho saber, manifestando así su superioridad con respecto a mujeres y niños, considerados indignos de él<sup>7</sup>. El aprendizaje se lleva a cabo en el marco de la "sociedad de los hombres", o awa<sup>8</sup>: asociación en la que ingresan los hombres<sup>9</sup> de una misma comunidad tras haberse sometido a la circuncisión, y su comienzo acostumbra coincidir con la preparación de una fiesta de fin de luto o *dama*<sup>\*</sup>. Bajo la atenta supervisión de los mayores, o *mulono*<sup>\*</sup>, los muchachos reciben una larga iniciación que habrá de proporcionarles un conocimiento básico de las tradiciones, normas y obligaciones morales de todo Dogón<sup>10</sup>, así como del significado y uso de las máscaras, material indispensable para la celebración del *dama*.

A esta primera etapa de formación sucede otra de mayor trascendencia, dispensada con motivo del *Sigui*<sup>\*</sup>: el gran rito con el que el pueblo Dogón conmemora, cada sesenta años, la primera muerte humana. El acceso a tal instrucción está reservado a un número reducido de jóvenes – los *olubaru*<sup>\*</sup> –, seleccionados en una categoría de hombres designados como impuros<sup>11</sup>. Éstos reciben, en el transcurso de una retirada de tres meses en la sabana junto a la "gran máscara" emblema del awa, una enseñanza íntegra del mito original de los Dogón en la lengua secreta del *Sigui*: el

1. El intelectual maliense Amadou Hampaté Bâ (Bandiagara 1900, Abidjan 1991) resumía la fragilidad de las culturas orales con una fórmula tan bella como desoladora: "En África, cuando un anciano muere, es una biblioteca por conocer que se quema".

2. El nombre de los Dogón está íntimamente ligada a la figura de Marcel Griaule, director de la misión Dakar- Djibuti (1931-1933) que habría de dar a conocer la complejidad de la cultura dogón. Promovida por el Instituto de etnología de la Universidad de París y el museo de Historia Natural, dicha expedición tenía como objetivo recorrer el continente africano de oeste a este, recogiendo informaciones y objetos sobre las etnias visitadas. La crónica de estos dos años de travesía puede leerse en *l'Afrique fantôme* de Michel Leiris, quien tomó parte en la misión en calidad de etnólogo y lingüista. Aunque las notas tomadas por Griaule y su equipo en Sanga en el marco de esta expedición sean considerados como los primeros estudios sobre la cultura dogón, existen algunas referencias anteriores. Las primeras informaciones sobre dicho pueblo aparecen recogidas en los cuadernos de viaje del teniente Louis Desplagnes, escritos en 1905, así como en la obra que publicó en 1907 con el título de: *Le plateau central nigérien*. También el etnólogo alemán Leo Frobenius incluye en una mención especial sobre el arte dogón en *Auf dem Wege nach Atlantis* (Berlín, 1911).

3. Falgayrettes-Leveau, Christiane. "Points de vue", *Dogon*, (1994; 28).

4. La región del Mandé corresponde al centro del imperio de Malí, fundado en el siglo XIII en el suroeste de Malí y noreste de Guinea.

5. "Aduno so: la palabra del mundo; una conversación con Geneviève Calame-Griaule", *Arte del país dogón* (1994; 33).

6. En esta misma entrevista (1994; 33), la etnóloga Geneviève Calame-Griaule insiste en la desconfianza de las sociedades africanas con respecto a la escritura que, como criticaba Sócrates en el *Fedro* (1992; 190-192), posee el doble inconveniente de inmovilizar el pensamiento y de ponerlo al alcance de cualquier persona sin discriminación alguna.

7. Las mujeres son mantenidas en la ignorancia del significado profundo de las costumbres por la impureza que manifiestan a través de la menstruación (Leiris, 1948; 7), y los niños, por no haber superado su ambigüedad sexual gracias a la circuncisión.

8. La palabra awa remite tanto a la asociación de los hombres como a su material emblemático: las máscaras; así, significa tanto la "sociedad de los hombres" como la "sociedad de las máscaras". Por ser un término más preciso (y corto), emplearemos en adelante, de manera sistemática, la palabra dogón awa para designar a la "sociedad de los hombres".

9. El awa es una asociación esencialmente compuesta por hombres. No obstante, también pueden ingresar en ella las mujeres de la *yásiguine*, asociación que conmemora a la mujer que introdujo las máscaras en la sociedad dogón.

10. (Leiris, 1948; 10).

11. Ídem (1948; 15-16). El autor subraya como algunos ancianos no iniciados han llegado a poseer un conocimiento similar al de los *olubaru*, simplemente por su larga experiencia de los ritos dogón.

*sigi so*<sup>12</sup>. Así, instruidos en la palabra sagrada pronunciada bajo la protección del objeto artístico, los *olubaru* se constituyen como maestros de la memoria dogón y garantes de su transmisión.

### El mito o la identidad Dogón

La enseñanza pormenorizada del mito como culminación de la iniciación de los hombres sugiere la importancia del relato de los Orígenes para la construcción de la identidad dogón. La aportación de Marcel Griaule sobre esta cuestión es fundamental. Iniciado en los secretos de la cultura dogón por venerables ancianos – entre los que destaca el cazador ciego Ogotemméli<sup>13</sup> –, el etnólogo francés revela en sus libros *Dieu d'eau* (1946) y *Le Renard pâle*<sup>14</sup> (1965) hasta qué punto los Dogón se definen a partir del mito. Según apuntan dichos estudios, el mito otorga a los Dogón, en primera instancia, un lugar en el mundo y una historia. A través del relato de sus orígenes – que incluye la creación del universo a manos del dios *Amma\**, los detalles de la constitución de los tres clanes fundadores del pueblo dogón y su llegada a la región de Bandiagara, etc.<sup>15</sup> – los Dogón mantienen vivo el recuerdo de un pasado remoto, en el que hombres y seres míticos convivían en armonía.

Del mismo modo, el conjunto de la vida comunitaria – su actividad social, política y religiosa – transcurre en el tiempo global del mito, del que toma todo su significado<sup>16</sup>. Cada una de las cuatro instituciones que vertebran la sociedad dogón está asociada a un ancestro primordial. La unidad más elemental, la "gran familia", se encuentra relacionada con *Amma Seru\**. Dirigida por el Patriarca, su principal función radica en el culto a los ancestros de cada familia, cuyo altar – adornado con vasijas y figuras esculpidas – se encuentra en el en la "gran casa" o *ginna\**. El clan totémico constituye la segunda institución dogón. En ella se reúnen varios linajes relacionados con un mismo ancestro totémico, o *binu\**, que se encuentra a su vez relacionado con una planta o animal. Su culto está presidido por un sacerdote que representa a *Binu Seru\**. El *hogon\** - máxima autoridad religiosa<sup>17</sup> de los Dogón – encarna la tercera institución. Asociado a *Lebe Seru\**, ancestro de la Tierra y de la vegetación, el *hogon* se encarga de los cultos relacionados con la lluvia<sup>18</sup>, así como de la fiesta anual del *bulu\** que se celebra en el momento de la siembra para garantizar una

buena cosecha. El último órgano de regulación social de los Dogón es la anteriormente citada "sociedad de los hombres". Ésta, se encuentra a su vez relacionada con el ancestro Dyongo Seru\* y las muertes humanas, que conmemoran a través del *dama* y del *sigui*.

### Rito, arte y memoria

Este breve repaso de la organización social de los Dogón, además de manifestar su absoluta dependencia del mito, ha permitido apuntar la intensidad de la vida ritual. Una actividad religiosa que busca preservar el equilibrio de la comunidad honrando la memoria<sup>19</sup> de los seres que habitan el Cosmos: familiares fallecidos (*o vaseu\**), *binu*, ancestros primordiales u otros personajes del mito. Para cada culto, se requiere de un material específico que proporciona el arte, entre el que sobresalen las máscaras (antropomorfas y animales) y las figuras de madera o hierro. Dichos objetos rituales poseen una naturaleza compleja. Vehículo de comunicación entre los hombres y el Más Allá, son a su vez la materialización del *nyama\** – o fuerza vital –, de una entidad espiritual fallecida que, tras la muerte de ésta, vaga por el mundo amenazando a los vivos.

Como recuerda Bernard de Grunne, el origen de máscaras y esculturas se encuentra, en el mito, asociado con la aparición de la muerte en la Tierra<sup>20</sup>. La creación del primer objeto de arte – la "gran máscara" que daría lugar a la celebración del *sigui* – fue el remedio ideado por los adivinos dogón para protegerse del *nyama* de *Albarga\** que, bajo la apariencia de una serpiente, atacó a un recién nacido. Del mismo modo, la primera escultura humana fue tallada para contener la fuerza vital de la primera persona en fallecer bajo una apariencia humana<sup>21</sup>. Cada nueva tipología de máscaras animales y humanas empleadas para el *dama*<sup>22</sup>, a su vez, tiene como origen un desequilibrio causado por el *nyama* de un ser difunto. Esta furia del *nyama* que evoca el mito puede entenderse como un miedo al olvido. Sin el cuerpo que le ha arrebatado la muerte, su lugar en el mundo se desdibuja. Así, sus amenazas contra el orden terrestre no son sino una manera desesperada de manifestar a los vivos su presencia. Los sabios dogón, que entendieron la angustia del *nyama*, encontraron en el arte el medio para darle de nuevo una apariencia visible e inmortalizar su recuerdo.

12. Idem (1948; 12). El *sigi so* se define por oposición a la expresión *dogo so*, o "lengua de los Dogón". Reservado para el relato del mito, su uso se limita al contexto religioso.
13. Las treinta y tres conversaciones que Griaule mantuvo con Ogotemméli dieron lugar a *Dieu d'eau*; una obra de gran belleza – a medio camino entre el texto literario y el texto científico – que demostró la existencia, hasta entonces insospechada, de verdaderas cosmogonías entre los pueblos africanos.
14. Publicación coescrita por Marcel Griaule y Germaine Dieterlen. En ella se recoge la versión más completa de la cosmogonía dogón.
15. Una síntesis del mito figura en anexo.
16. Como subraya Anne Doquet (1999; 116), la cosmogonía Dogón se antoja como un sistema totalizador que integra todos los seres, cosas y fenómenos sin discontinuidad alguna.
17. Calame-Griaule (2001; 25-26), apunta que, en el pasado, el *hogon* asumía también funciones políticas.
18. El *hogon* es responsable de los altares *arandugo\**, en los que se invoca a Nommo para que desencadene la lluvia, honrándolo con ofrendas y estatuillas, así como del culto *aranpogu\**, que busca lo contrario.

19. Conviene destacar aquí el carácter conmemorativo de los ritos dogón (culto a los ancestros, ritos agrarios dedicados a *Lebe Seru*, ceremonias funerarias, etc). Como muchas sociedades tradicionales africanas, los Dogón piensan que, honrando periódicamente a sus divinidades, éstas se mostrarán dispuestas a proporcionarles protección y riquezas. Memoria y prosperidad parecen pues ir de la mano.
20. De Grunne (1988; 50). En anexo, se ofrece una explicación más detallada del mito de origen de las máscaras.
21. Ezra (1988; 21). Antes de que la muerte fuera introducida en la tierra, los ancianos perdían su apariencia humana convirtiéndose en serpientes, pero nunca desaparecían de la Tierra.
22. Griaule (1938). *Masques dogons* es el resultado de las investigaciones de Marcel Griaule para su tesis doctoral. Sus cerca de novecientas páginas poseen todavía carácter de referencia. El autor proporciona en él un exhaustivo análisis de más de sesenta tipologías de máscaras que vio danzar en varios poblados de la región de Sanga. Para cada una de ellas, ofrece una descripción detallada de sus características formales y de la danza que realizan, así como un resumen del mito que recoge el contexto de su creación.

Máscaras y esculturas poseen pues un carácter conmemorativo; una idea que corrobora su uso. Las esculturas de los ancestros familiares, así como las figuras colocadas en los altares dedicados a los *binu* se emplean como soporte de sacrificios y libaciones<sup>23</sup>. A través de estos gestos rituales, se alimenta el *nyama* de dichas entidades y por ende su recuerdo. A su vez, las danzas de las máscaras ejecutadas con motivo de un *dama* se antojan como un acto de memoria. Celebradas unas semanas o varios años después del entierro del difunto, dichas danzas recrean el *dama* en el que el difunto había participado en vida. Intervienen, enmascarados, seres y animales del mito, así como personajes de la sociedad dogón – jóvenes muchachos, el *hogon*, el herrero y su esposa, extranjeros y demás – en un intento de "presentar un resumen simbólico (de la vida), como si se garantizase así la persistencia del orden terrestre de las cosas y la vida de la sociedad"<sup>24</sup>.

Instrumento de comunicación entre los dos escenarios del mito –Tierra y Cosmos–, garante del recuerdo de los seres que en ellos habitaron y soporte de enseñanzas sagradas en el transcurso de la iniciación, el arte ritual aparece como el principal instrumento de la memoria Dogón. Una función que invita a ver en el arte una forma de escritura del mito.

## II. El arte como escritura del mito

### Arte dogón y traducción del mito

El primer elemento a evaluar antes de hablar de una escritura es la dependencia del arte con respecto al mito. Del mismo modo en que los signos gráficos se encuentran, en la escritura lineal, completamente subordinados a la lengua hablada<sup>25</sup>, cada motivo iconográfico del arte dogón tiene que servir el texto oral.

Esta idea viene corroborada por el análisis de las máscaras empleadas para el *dama* que Griaule publicó en *Masques dogons*. Apoyándose en las interpretaciones de sabios informadores y en su particular conocimiento del mito, Griaule reconoce una clara correspondencia entre las diferentes tipologías de objetos y personajes míticos. En la figura femenina de las máscaras

*satimbe\**, por ejemplo, reconoce a la mujer que robó a los diminutos *Andumbulu*\* sus máscaras y sus trajes de fibras y los introdujo en la sociedad dogón –, mientras que el etnólogo atribuye a Albarga\* los rasgos cansados de la máscara más preciada de los Dogón. Del mismo modo –y como subrayan los estudios de Jean Laude<sup>26</sup> y Jean-Louis Paudrat<sup>27</sup>– la estatuaria completa la traducción simbólica del mito. Así, los personajes a caballo, tan características de la producción dogón, han de entenderse como una figuración del *hogon* estirando el arca del mundo, al que *Nommo*, transformado en un équido, condujo hasta la primera charca<sup>28</sup>. Los taburetes compuestos por dos discos, unidos por cuatro u ocho ancestros<sup>29</sup> primordiales evocan, en cambio, la concepción dogón del universo y las representaciones de mujeres machacando mijo remiten, a su vez, al *hogon*, cuya vida espiritual asegura la germinación de los cereales.<sup>30</sup>

Algunos temas iconográficos muy representativos de la plástica dogón parecen, sin embargo, escapar al mito: unos por su origen extranjero – como los personajes erguidos con los brazos en alto tomados de los anteriores habitantes de la falla de Bandiagara: los *Tellem*<sup>31</sup> – y otros por representar a miembros reales de la comunidad, como las maternidades y las figuras de orantes empleadas, según el etnólogo Walter van Beek<sup>32</sup>, para cultos personales. Esta consideración no impide que dichos motivos puedan encontrar su sitio en el mito dogón y explicarse a través de él. Como bien apunta Jean Laude, "cuando aparece un nuevo tema, ya sea por innovación o por préstamo, no perturba necesariamente el sistema en el que se manifiesta y en el que era desconocido: se integra en él. Cuando es tomado de otra cultura, se tergiversa su significado original o incluso se pierde para ser reconvertido en la secuencia mítica que lo acoge"<sup>33</sup>. Así, se entiende que los Dogón interpreten la postura de las figuras inspiradas en el arte *Tellem* como una alusión a la crucifixión y resurrección de *Nommo*<sup>34</sup>, y que las esculturas de orantes se conviertan en figuras de ancestros al morir la persona que representaban<sup>35</sup>. Toda imagen acaba por confundirse con el mito, constituyendo lo que Leroi-Gourhan designa como una *mitografía*: equivalente manual de una mitología que, ella, descansa sobre lo verbal<sup>36</sup>.

23. Ezra (1988; 21).

24. Leiris (1948; 220) Cita original: "(Il semblerait qu'il soit nécessaire, au moment où l'âme du mort va définitivement quitter le monde des vivants), d'en présenter un raccourci symbolique, comme s'il s'agissait d'une garantie que persisteront l'ordre terrestre des choses et la vie de la société".

25. Leroi-Gourhan (1964; 271-272).

26. Laude, Jean. "Le sens de la forme, une approche des arts dogon", *Dogon*, (1994; 169-218). Este artículo es una traducción del escrito publicado en *African art of the Dogon, the myths of the cliff dwellers* NYC, 1973.

27. Paudrat, Jean Louis. "Résonances mythiques dans la statuaire du pays dogon". *Dogon*, (1994: 55-81).

28. Paudrat (1994; 72).

29. Ezra (1988; 98-99). Los Dogón conciben el Cosmos y la tierra como dos discos superpuestos, unidos por la cadena que *Amma* empleó para hacer bajar el arca del mundo a la tierra.

30. Laude (1994; 215).

31. Bedaux (1988; 44-45).

32. Van Beek (1988; 60).

33. Laude (1994; 183). Cita original: "Lorsqu'un nouveau thème apparaît, soit par innovation, soit par emprunts, il ne perturbe pas nécessairement le système où il se manifeste et où il était auparavant ignoré: il s'y intègre. Lorsqu'il est emprunté, il est gauchi dans sa signification originelle ou même complètement dépossédé de celle-ci pour être reconverti au sein de la séquence mythique qui l'accueille".

34. Paudrat (1994; p.63).

35. Van Beek (1988, p.63).

36. Leroi-Gourhan (1964; 272).

## **Forma y pensamiento del mito**

A la capacidad de los símbolos iconográficos del arte dogón para traducir aspectos del mito, ha de sumarse la aptitud de las formas para provocar el pensamiento. Una idea novedosa que Jean Laude – primer investigador en proponer una aproximación a la estatuaria dogón desde una perspectiva formal y no etnográfica – desarrolla al constatar que “para un dogón, la forma nunca es entendida de manera separa o abstracta: no ilustra un significado definido fuera de ella, sino que lo produce”<sup>37</sup>.

Partiendo de un inventario de los principales temas de la estatuaria, Laude establece un primer conjunto de obras en el que el tratamiento formal realza el vínculo entre el motivo esculpido y el mito. En él, incluye a las figuras de seres míticos representados en la actitud que les define – como los personajes con brazos en alto, imágenes de *Nommo* –, así como aquellas esculturas cuya iconografía remite tanto al orden terrestre como al tiempo total del mito: por ejemplo, las machacadoras de mijo, que evocan la actividad diaria de cualquier mujer dogón y a su vez el poder mítico del *hogon*, relacionado con la fertilidad de la tierra<sup>38</sup>. Esta categoría de objetos destaca por la precisión de sus contornos, la plenitud de sus volúmenes, la proyección de los mismos en el espacio y la notación de cierto movimiento. Todos ellos, rasgos estilísticos que dotan a la representación de dinamismo y vida, y a través de los cuales la actividad mítica desempeñada por el personaje se antoja más real y próxima.

Estas características contrastan con las que presentan, en cambio, un segundo grupo de esculturas que Laude define como de tendencia hierática, entre las que sobresalen las parejas de gemelos sentadas sobre un taburete y los personajes andróginos. Esculpidas a partir de un bloque geométrico del que toman su anchura máxima, dichas figuras constituyen creaciones artificiales. Cada elemento, concebido de manera autónoma, parece unido a otro por montaje, hasta construir una arquitectura global única. Resulta de ello unas esculturas de aspecto monumental y rígido, cuyos motivos parecen instalados en el tiempo de la eternidad. Estas formas no sirven una anécdota – como el conjunto de obras anterior – sino que ofrecen, según Laude, una síntesis de la cosmogonía, la historia y la organización de la sociedad dogón<sup>39</sup>.

Así, las parejas de gemelos, por ejemplo, aluden tanto a los primeros seres de la Creación, como a los ancestros fundadores de la sociedad dogón y evocan, por extensión, la concepción de la gemelidad – como origen de toda cosa – que prevalece en dicho pueblo<sup>40</sup>.

Como palabras asociadas de una determinada manera, las formas artísticas crean nociones que permiten pensar el mito. Más que una simple puesta en imagen simbólica, el arte se antoja, con Laude, como una escritura del mito capaz de reflexionar sobre él al tiempo que lo materializa. ¿Pero logra el arte traducir las variantes del texto oral?

## **Retórica y arte**

Los acontecimientos míticos han dado lugar a una extensa literatura oral que incluye – además del texto sagrado en *sigi so* – numerosas glosas en lengua vulgar ricas en matices. En ellas, la estructura del relato suele mantenerse. Pero a menudo cambia el modo en qué se presentan las andanzas de *Amma*, *Nommo* y demás protagonistas del mito. Como subraya Griaule, estas variaciones resultan de un esfuerzo individual<sup>41</sup>. Buscando la palabra justa, sútiles articulaciones y sugerentes modulaciones de voz con las que cautivar a su auditorio, el orador construye, en realidad, una nueva versión del mito que habrá de sumarse a las ya existentes.

La riqueza de la literatura oral encuentra su eco en el arte. Del mismo modo en qué el recitante posee instrumentos retóricos para adaptar a su gusto el discurso, el artista dispone de incontables recursos formales para interpretar a su manera los temas del arte dogón. Prueba de ello, las numerosas diferencias estilísticas que presenta la estatuaria en el tratamiento de las proporciones, la construcción de los volúmenes y la notación de los detalles anatómicos: ojos, boca, peinado, etc<sup>42</sup>.

Estas variaciones – como en el arte oratorio – no son sino una búsqueda de la Belleza. El pueblo dogón, en efecto, posee una gran sensibilidad estética. El talento y la habilidad con el cincel son recompensados con grandes elogios y nuevos encargos. Los hombres que habían destacado por sus dotes artísticas durante

37. Laude (1994; 173). Cita original: “Pour un Dogon, la forme n'est jamais saisie séparément, ni abstrairement: elle n'illustre pas un sens défini en dehors d'elle: elle le produit”.

38. Laude (1994; 215).

39. Idem (1994; 217).

40. Paudrat (1994; 60).

41. Griaule (1938; 813).

42. Leloup & Heyner (1998); De Grunne (2001).

la fabricación de las máscaras para el *dama* eran designados por los *mulono* para reparar (o reemplazar) el emblema de la "sociedad de los hombres" antes de un *sigui*<sup>43</sup>. Asimismo, las tallas de madera empleadas para el culto a los ancestros se encargaban a los mejores herreros<sup>44</sup>. Como el manejo de las palabras – bellas y sagradas –, la creación de hermosos objetos se encuentra en manos de especialistas reconocidos.

Fiel a la Palabra del mito, de la que reproduce imágenes, mecanismos de pensamiento y aspiración estética, el arte consagra a los Dogón como una cultura escrita. Así, máscaras y figuras, elevadas al rango de archivos de la memoria colectiva, han de ofrecer a los Dogón un medio para preservar su identidad y garantizar su supervivencia.

### III. La superación de la oralidad: el arte y permanencia de la cultura dogón

#### El arte o el bastión de las tradiciones dogón

Durante tiempo, la geografía abrupta de la región de Bandiagara fue el mejor aliado para la supervivencia del pueblo Dogón. Ningún enemigo había logrado penetrar en la falla e imponer allí su ley<sup>45</sup>. Pero este obstáculo no habría de ser insalvable para los militares franceses que, a finales del siglo XIX, iniciaron la ocupación de dicho territorio. La colonización constituye pues la primera – y, a su vez, la más insalvable – amenaza para el orden dogón. Como subraya Griaule<sup>46</sup>, la administración francesa desvió a los Dogón de su modelo de vida imponiendo nuevas prácticas y preocupaciones, como el desarrollo de nuevos cultivos (principalmente de cebolla) destinados en exclusiva al comercio, o la recaudación de impuestos en dinero metálico. Otra dificultad fue la implantación del servicio militar obligatorio. Al apartar a los jóvenes de su comunidad justo en la edad en qué habían de ser iniciados, las autoridades coloniales truncaron la cadena tradicional de transmisión del saber. La religión dogón, máxima recreación del mito, también fue gravemente herida en este periodo de cambios. Muchos hombres, obligados a desplazarse a grandes urbes como Mopti o Djenné para sobrevenir a las necesidades de los suyos, entraron en contacto con poblaciones islamizadas<sup>47</sup> – y, en menor

medida, cristianizadas – y se convirtieron a las religiones del Libro. La sociedad de los hombres perdió adeptos, haciendo peligrar el buen cumplimiento de la vida ritual.

Mientras otras culturas orales sometidas a cambios estructurales similares – como sus vecinos Peúles y Kurumba – sucumbieron con rapidez al proceso de aculturación, los Dogón mantuvieron su especificidad cultural gracias al arte y, especial, a las máscaras del *dama*<sup>48</sup>. Tanto por su gran poder de convocatoria, como por la naturaleza conmemorativa de tal acontecimiento, las mascaradas funerarias parecían ya predestinadas a preservar la identidad dogón. Éstas adoptaron, tras la colonización, una dimensión clásica. Como subraya Anne Doquet en *Les masques dogons*, pocas diferencias separan el *dama* que presenció en el poblado de Sanga, en 1995, con el que Griaule describió en 1938; los mismos personajes – a excepción del policía, de reciente incorporación –, una estructura narrativa similar y unos pasos de baile también parecidos caracterizan a ambas versiones<sup>49</sup>. Ajenas a los cambios acaecidos en la sociedad, las máscaras del *dama* parecen recrear con sus danzas un tiempo ideal en el que los Dogón vivían en la realidad totalizadora del mito. Ya no hay lugar para las anécdotas relacionadas con la vida del fallecido, que tantas variaciones aportaban al ritual. Sólo importa la reafirmación de unos valores tradicionales y la exaltación del sentimiento de pertenencia a la cultura dogón. Ante tal espectáculo – y como sugiere Doquet<sup>50</sup> – los Dogón habrían de reconocer en las máscaras el emblema de su identidad.

#### Arte y difusión de la cultura dogón

El apego de los Dogón por su arte y su cultura iguala, en intensidad, el interés que máscaras y figuras despertaron – y despiertan – en Occidente desde su divulgación al gran público, en los años 1930. Fascinados por la sofisticación de su simbolismo, así como por la belleza de su factura, etnólogos y coleccionistas de arte africano buscaron en dichos objetos la esencia de la cultura Dogón. Para interrogarlos, necesitaron poseerlos. Instituciones como el célebre Museo de Etnografía del Trocadéro<sup>51</sup> de París promovieron varias campañas de colecta de piezas rituales, al tiempo que marchantes de arte como Hélène Leloup desarrollaron una importante red comercial entre París y Bamako<sup>52</sup>. Entre 1945 y 1970, la gran

43. Bouju, Jacky. "La statuaire dogon au regard de l'anthropologue", *Dogon* (1994; 235).

44. En numerosas sociedades africanas, la actividad escultórica es asociada al poder creador del Dios fundador, por lo que adquiere una dimensión sagrada. Su práctica requiere de un especialista. En la cultura dogón, éste corresponde al herrero a quien Amma reveló los secretos del fuego, así como las técnicas para crear las herramientas necesarias para la escultura.

45. En su artículo "Tradition et identité" (1995), Jacky Bouju señala, no obstante, la presencia de Peúles y Túculer en territorio dogón poco antes de la llegada de los franceses. La corta duración de dicha ocupación permite pensar que poco debió alterar la sociedad dogón.

46. Griaule (1938; 815-818).

47. Como apunta Jacky Bouju (1995), los pueblos que rodean a los Dogón (Bozo, Marka, Malinké, Tuareg, etc.) practican la religión musulmana desde el siglo XVI como mínimo.

48. La relativa frecuencia de las ceremonias funerarias – cada dos o tres años – ha permitido evaluar los efectos del proceso de aculturación de los Dogón. Un análisis que no ha podido extenderse al gran rito del *sigui* puesto que el último debutó en 1966 y no se prevé el próximo hasta 2027 (*Les mondes dogon*, 2002; 38-40).

49. Doquet (1999; 270).

50. Idem (1999; 275).

51. Sólo entre 1930 y 1939, dicho museo financió cuatro misiones etnográficas en el país dogón. Reconvertido en 1937 en el Museo del Hombre, dicha institución promovió tres expediciones más dirigidas por Geneviève Calame-Griaule (1967), Germaine Dieterlen (1969) y Francine NDiaye (1971).

52. La supresión de los controles sobre la exportación de objetos etnográficos en Malí, así como los altos precios que se pagaban por ellos en el mercado internacional propició que muchos Dogón se involucraran también en el comercio de su patrimonio artístico.

mayoría del patrimonio artístico dogón se encontraba ya en vitrinas de museos o salones privados de Europa y Estados Unidos<sup>53</sup>.

Lejos de su contexto de origen, el arte dogón se tornó el vehículo de un intenso discurso – tanto académico, como de divulgación general – sobre dicha cultura. Prueba de ello, las numerosas publicaciones y exposiciones monográficas que parten de máscaras y figuras para explicar el conjunto de las tradiciones dogón. La muestra “Les mondes Dogon”, organizada en 2002 por el centro cultural de l’Abbaye de Daoulas (Francia) es un ejemplo paradigmático de esta tendencia. En ella, cerca de doscientas obras, seleccionadas por el comisario Moussa Konaté para “presentar una civilización singular”<sup>54</sup>, revelaron a un amplio público las creencias, los mitos, la organización social y demás costumbres de los Dogón. Ciertamente, algunos comentarios acompañaban las piezas aclarando su significado<sup>55</sup>, pero la fuerza de las imágenes artísticas resultaba por sí sola elocuente.

Así, aparece cómo el arte puede, además de preservarla, asumir también la difusión de la cultura dogón hasta límites insospechados. Una particularidad que separa un poco más dicho pueblo de culturas orales “puras” – como los Nuba del Sudán – que, para ser explicadas en otro contexto, requieren de un material producido fuera de ellas: fotografías, grabaciones sonoras y documentos filmicos, etc.

#### Arte, recuperación de la tradición y folclore

Mientras que en Occidente la cultura dogón resplandecía, la pérdida de las costumbres se aceleró en la región de Bandiagara a partir de los años 1960. El traslado del arte ritual a Europa había privado a los Dogón de sus propias referencias, acelerando de este modo el proceso de aculturación que se había iniciado con la colonización. No obstante, un retorno a la Tradición habría de ser posible. Las piezas expoliadas – o vendidas por los propios Dogón – se conservaban intactas, mientras que su significado sagrado había sido fijado a través de la escritura en libros de etnografía y catálogos de exposición. Objetivada de tal manera, la cultura dogón pudo ser recuperada. Francine NDiaye, en el preámbulo de *Masques du pays Dogon*<sup>56</sup>, ofrece un ejemplo de ello. Según apunta, los Dogón encontraron en las descripciones pormenorizadas de

Griaule sobre las máscaras modelos para la creación de nuevos objetos, así como la explicación que hoy ofrecen sobre sus ritos y creencias.

Este rodeo por la literatura sobre arte dogón sugiere, no obstante, una distancia entre las costumbres recuperadas y las de origen. Dicha reserva tiene que ver, en primer lugar, con el carácter dogmático del texto escrito. Tumbada sobre el papel, la tradición ha perdido los matices y el vigor propio de la oralidad para tornarse una verdad inmutable. La imagen que los libros ofrecen a los Dogón de su cultura es pues parcial y unificadora<sup>57</sup>. En este punto, surge otra duda. ¿Cómo ha podido darse este retorno libreco a la tradición en una sociedad que – como subraya Anne Doquet<sup>58</sup> – posee un índice de alfabetización muy bajo? La respuesta, según la misma autora, se encuentra en la militancia de algunos intelectuales urbanitas que, nostálgicos de la especificidad dogón, creen necesario “descender a la fuente (entiéndase, el libro) para animar esta población ignorante que piensa que, una vez islamizados, todo debe ser abandonado”<sup>59</sup>.

Fosilizada por la escritura e instrumentalizada por una élite, la cultura dogón ha adquirido el carácter reflexivo – y en cierto modo artificial – del folclore. Las máscaras, cuyo uso venía marcado por el calendario religioso, participan hoy también en numerosas festividades malenses – como el festival organizado en abril de 2005 por la asociación “Ginna Dogon”<sup>60</sup> –, y en danzas organizadas para los numerosos turistas que visitan cada año el país Dogón. En estas actuaciones de carácter profano, las máscaras escenifican de manera teatral<sup>61</sup> algunas costumbres y pasajes del mito dogón, ofreciendo la imagen de un pueblo anclado en un pasado ancestral. Accesibles a mujeres, niños y extranjeros, las mascaradas han perdido su carácter sagrado para asumir una función pedagógica.

53. Doquet (1999; 118). Destacan por su calidad las colecciones de arte dogón del Metropolitan Museum de Nueva York – que se benefició de donaciones sucesivas de Lester Wunderman, probablemente el mayor coleccionista de arte dogón –, del Museo Dapper de París, así como del museo del Quai Branly, donde se conservan las piezas colectadas por Louis Desplagnes entre 1905 y 1907, así como el material recogido por el equipo de Griaule.

54. *Le monde* (21/06/2002) “Le Finistère invite le pays Dogon à l’abbaye de Daoulas”. Artículo firmado por Emmanuel de Roux : “Si deux cents pièces sont réunies à Daoulas, Moussa Konaté, le commissaire de l’exposition, n’a pas voulu privilégier la dimension esthétique des objets rassemblés ici, mais présenter une civilisation singulière. Objectif atteint”.

55. Éstos siempre se antojan necesarios cuando se evoca una realidad ajena a la cultura que la recibe.

56. NDiaye (2002; 8).

57. La tradición dogón se reduce, por ejemplo, en *Dieu d’eau* a la versión que da de ella un único informador. Por muy instruido que fuere el anciano Ogotemméli, resulta improbable que lograra abarcar toda la sabiduría de su pueblo.

58. Doquet (1999; 244). La autora menciona, como obstáculo añadido, la dificultad para hacerse, en Malí, con unos libros de arte editados en otros continentes y, además, carísimos..

59. Idem (1999; 272). Cita original: “Pour que notre culture soit gardée, il faudra que nos intellectuels descendent à la source pour encourager cette population qui est ignorante et qui croit que, une fois islamisée, il faut tout abandonner”. Así contestaba en 1994 Amatégue Ogobara Dolo – informador habitual de Anne Doquet – a la pregunta de la etnóloga sobre el desenlace previsible del declive de la religión tradicional.

60. Bouju (1995): la creación en Bamako el año 1992 de la “Asociación malense por la protección y la Promoción de la Cultura Dogon: *Ginna Dogon*” ha de verse como un síntoma de lo que la autora llama el urbano y que aquí hemos asociado a la construcción de un folclore dogón.

61. Lane (1988; 66-69).

## Conclusión

Capaz de consignar a través de sus formas – como si de una forma de escritura se tratara – la complejidad, los matices y el vigor del pensamiento mítico dogón, el arte constituye el principal vehículo de la tradición. Su uso en el contexto de la iniciación como soporte de enseñanzas sagradas, así como su función conmemorativa en ritos funerarios y en el culto a los ancestros aseguran la transmisión de los principios que sustentan la identidad dogón: su historia, sus creencias, su organización social, etc. Garante de la memoria en el seno del pueblo que le dio forma, el arte ha sido también un vehículo de difusión de la cultura dogón más allá de la región de Bandiagara. Máscaras y esculturas dogón – que desde mediados del siglo XX se encontraban en las principales colecciones occidentales de arte africano – fueron divulgadas en numerosas exposiciones y publicaciones, dando a conocer así a un amplio público la especificidad cultural que encierran sus símbolos. A su vez, dichos objetos han proporcionado a los Dogón modelos y referencias para reivindicar su singularidad, amenazada por los efectos de la colonización y de la modernidad. Así, aparece como el arte ritual ha permitido a los Dogón preservar su especificidad más que cualquier otra sociedad tradicional africana.

Dicha capacidad merece, no obstante, ser matizada pues no parece indefinida. La existencia de esta forma de arte depende de un contexto preciso. Se trata de unos objetos eminentemente funcionales, creados por encargo y en vistas de un uso concreto que determina un modo de vida y unas creencias tradicionales. Si este marco desaparece – o pierde fuerza – el arte ritual ya no es necesario y el mensaje que posee se pierde con él. Tal circunstancia está dándose actualmente en la sociedad dogón. La voluntad de Malí de abrirse al mundo tras su autonomía en 1960, así como el fenómeno creciente del turismo ha acelerado el proceso de modernización de la cultura dogón. El modelo social ha cambiado: los niños acuden a la escuela, mientras los hombres parten a las ciudades para trabajar. Del mismo modo, la religión tradicional ha perdido fuerza con la progresión del Islam y la ausencia de ancianos sacerdotes instruidos en ella. En este contexto, el arte ritual dogón ha perdido su razón de ser. Sus formas perduran todavía a través de objetos de inspiración tradicional, como las máscaras empleadas en celebraciones profanas y las esculturas decorativas que abundan en mercados de artesanía y aeropuertos, pero su significado ha perdido vigencia.

Ante la imposibilidad de reflejar la mutación de la cultura dogón, la práctica artística ha tenido que reinventarse a partir de nuevos soportes y técnicas. La pintura, la fotografía y la escultura sustentan, en la actualidad, la reflexión sobre la identidad dogón de una nueva generación de artistas entre los que destacan el dibujante Alaye Atô y Amahigüere Dolo, cuyas esculturas abstractas inspiradas en personajes del mito, sintetizan la búsqueda de una harmonía entre el pasado y presente sobre la que construir el futuro de los Dogón. ¿Podrán estas propuestas construir y tornarse el emblema de una nueva identidad dogón, como lo hiciera el arte tradicional?. Sólo el tiempo conoce la respuesta.

### 1. El mito dogón

*Esta síntesis del mito dogón se inspira especialmente en los trabajos de Griaule (Masques dogons, Dieu d'eau y Le Renard pâle), así como en el resumen que ofrece de él Geneviève Calame-Griaule en Masques du pays dogon (2001; 16-30).*

#### La creación del mundo

En el Origen, el dios *Amma* creó el universo a partir de una placenta – o “huevo del mundo” – en la que colocó las semillas que, mezcladas con su saliva, que darían vida a dos parejas de gemelos mixtos o andróginos. Sobrevino entonces un acontecimiento perturbador: uno de los dos gemelos (*Ogoyne*) huyó del huevo, llevando consigo un trozo de la placenta – en la que *Amma* había inscrito también signos que resumían su Palabra – que se habría de transformarse en la Tierra; una desobediencia que constituye tan sólo el primer desorden causado por *Ogoyne*. Harto de tantas fechorías, *Amma* le castiga transformándolo en el zorro *Yurugu*\*. Dicha medida no habría de ser suficiente para restablecer el equilibrio en el mundo y el dios se vería obligado a crucificar a *Nommo*, el otro gemelo varón que permanecía en el huevo. Consumado el sacrificio, la sangre y los miembros descuartizados de *Nommo* se tornaron astros, animales y plantas comestibles. Acto seguido, *Amma*, depositó en un arca todos los elementos de la creación – almacenados en una diminuta semilla – así como a *Nommo* resucitado, las cuatro parejas mixtas de gemelos primordiales y al herrero.

#### La bajada del arca, la revelación de la Palabra y la constitución de la sociedad dogón

La bajada del arca así cargada a la Tierra marca el inicio del segundo tiempo de la Creación. En él, los ancestros recibieron de *Nommo* la facultad de hablar. Sentado en la charca primordial, el hijo de *Amma* expectoró hilos de algodón y los tejío gracias a su lengua que le sirvió de lanzadera. Al tiempo que tejía, *Nommo* iba hablando y sus palabras se fueron fijando en la tela. Estas palabras fueron recibidas por *Binu Seru* quien las repercutió en su tambor y las comunicó así a sus hermanos. La primera palabra fue también, pues, la primera tela y la primera pieza musical. Del mismo modo, palabras sucesivas instruyeron a los ancestros en las técnicas del hierro y de la agricultura. Dotados de los medios para organizarse y prosperar, los ancestros empezaron a cultivar el campo que se había formado en el lugar donde el arca se había posado y se constituyeron en una sociedad. Los cuatro varones: *Amma Seru*, *Lebe Seru*, *Binu Seru* y *Dyogu Seru* intercambiaron sus gemelas para formar familias y de la descendencia de *Lebe* surgió el pueblo Dogón. En efecto, *Lebe* había engendrado a dos hijos, quienes a su vez dieron lugar a las cuatro tribus originales de los Dogón: *Dyon*, *Ono*, *Aru* y *Dommo*. Los nacimientos se multiplicaron y el pueblo Dogón creció considerablemente, tanto más que, por aquél entonces, los hombres no conocían la muerte y, al llegar a una edad avanzada, se transformaban simplemente en serpientes.

### **La muerte y la introducción de las máscaras**

La muerte no tardaría, no obstante, en imponerse entre los hombres a raíz de un desorden iniciado por una mujer del poblado de Yugo Dogoru. Al pasear por la sabana, ésta sorprendió a un grupo de *Andumbulu* – pequeños seres míticos que poblaban la región del Mandé – que celebraban una fiesta en honor a sus muertos, ataviados con faldas de fibras, capirotes trenzados y máscaras de madera. Fascinada, la mujer secuestró a un anciano *Andumbulu* llamado *Albarga\** y trajo todo el material sagrado que pudo a su poblado. Allá, los hombres se hicieron con el botín y obligaron al viejo a revelarles los secretos de las máscaras.

*Albarga* había advertido a los Dogón del peligro que conllevaba transgredir las reglas sagradas del porte de las máscaras. Pero el día en que sobrevino su metamorfosis en serpiente, el anciano sorprendió a unos jóvenes enmascaradas que se dirigían de manera despreocupada hacia el poblado. Furioso ante tanta frivolidad, *Albarga* les profirió incontables insultos en lengua vulgar, en vez de emplear el idioma de los espíritus que correspondía a su nueva situación. Esta falta habría de condenarle a ser expulsado del mundo, con la muerte. Su fuerza vital – o *nyama* – vagó, no obstante, un tiempo más en la tierra. En su errar, amenazó a un recién nacido. Para protegerse de sus acciones malignas, dogón siguieron los consejos de los adivinos y tallaron una "Gran Máscara" (*imina na*) en forma de serpiente, a la que honraron con danzas y sacrificios. Así fue celebrado el primer *sigui*.

### **La migración hacia la falla de Bandiagara**

Tras imponerse la muerte entre los humanos, los Dogón abandonaron su región original – el Mandé –, para huir del avance del Islam conducidos por *Lebe*, iniciaron su migración hacia la región de Bandiagara siguiendo tres direcciones. Unos partieron por el norte de la zona de los lagos, otros atravesaron el Mandé, mientras que los últimos cruzaron la zona del Yatenga, situada en el actual Burkina Faso. Al llegar a la falla, los Dogón se encontraron con los Tellem; un pueblo de cazadores y recolectores que, según la tradición oral dogón, habitaba en cavernas escarbadas en la ladera de la falla, y cuya existencia ha confirmado la etno-arqueología.

## 2. Léxico

El presente léxico ha sido elaborado a partir de los estudios citados en la bibliografía.

**Amma:** Dios creador.

**Amma Seru:** "Testigo de Amma". Ancestro primordial relacionado con el aire.

**Albarga:** Primer hombre en morir sobre la tierra.

**Andumbulu:** Pequeños seres míticos que poblaban la Tierra antes de que llegaran los Dogón.

**Arandugo:** Culto propiciatorio para desencadenar las lluvias.

**Arapogu:** Culto a través del cual se busca apaciguar las lluvias.

**Awa:** Sociedad masculina encargada de las máscaras.

**Binu:** Cada uno de los ancestros totémicos, cuyo número corresponde a las partes del cuerpo de *Nommo* sacrificado y que, en su conjunto, forman su cuerpo entero resucitado.

**Binu Seru:** "Testigo de Binu". Ancestro primordial cuyo elemento es el agua.

**Bulu:** Rito agrario anual celebrado bajo la protección de *Lebe*.

**Dama:** Ceremonia funeraria que marca el fin del luto. Se celebra únicamente para los miembros del awa y de la *yasiguine*.

**Dege:** Estatua; imagen de una persona.

**Dyongo Seru:** "Testigo del remedio". Ancestro primordial relacionado con el fuego; primer ser en morir.

**Ginna:** Gran casa familiar en la que se halla el altar para los ancestros.

**Hogon:** Jefe religioso y político de los Dogón.

**Lebe:** Ancestro que encarna las fuerzas de la tierra y de la vegetación.

**Lebe Seru:** "Testigo de Lebe". Ancestro primordial vinculado a la tierra.

**Mulono:** Miembros más ancianos del awa.

**Nommo:** Hijo de Amma, maestro del agua y revelador de la palabra.

**Nyama:** Fuerza vital.

**Olubarú:** Categoría de jóvenes miembros del awa instruidos en la lengua sagrada del *sigi so*.

**Satimbe** (máscara): Tipología de máscaras del *dama* coronada por una figura femenina que evoca la mujer que, según el mito, robó las fibras y las máscaras a los *andumbulu* y las introdujo en la sociedad dogón.

**Sigi so:** Lengua sagrada en la que se relata el mito.

**Sigui:** Gran conmemoración de la muerte de *Albarga*, y del renueve del mundo que se celebra cada sesenta años y cuya duración se estima en torno a siete años.

**Soy:** Palabra, conocimiento, tejido.

**Vageu:** Término con el que se distinguen a los ancestros familiares y al altar en el que se veneran.

**Yurugu:** Gemelo rebelde de *Nommo*, transformado en zorro como castigo por su desobediencia.

**Exposition organisée à l'occasion du Parcours des Mondes**

**10 - 15 Septembre 2019**

**Curateur :** Guilhem Montagut

**Coordination :** Mònica Marés

**Editeur :** Tribal Arts Classics, BCN

**Texte :** Manuscrit originel en espagnol par Elena Martinez-Jacquet

**Photographie :** Hugues Dubois

**Traduction :** Index Traducciones (français)  
Patrick H. Bones Interpret (anglais)

**Impression :** Gràfiques Ortells S.L. ([www.ortells.net](http://www.ortells.net))

**ISBN :** 978-84-09-13689-6

**Montagut Gallery**

Calle Pau Claris, 163  
08037 Barcelona, Espagne  
M. +34 678 027 692  
[info@galeriamontagut.com](mailto:info@galeriamontagut.com)  
[www.galeriamontagut.com](http://www.galeriamontagut.com)









Montagut Gallery

Barcelona