

# L'ethnofiction à l'œuvre. Prisme et images de l'entité dogon

Gaetano Ciarcia

► **To cite this version:**

Gaetano Ciarcia. L'ethnofiction à l'œuvre. Prisme et images de l'entité dogon. *Ethnologies comparées*, Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie -Montpellier III, 2002, 20 p. <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/r5/g.c.htm>. <halshs-00506023>

**HAL Id: halshs-00506023**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00506023>**

Submitted on 27 Jul 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **L'ETHNOFICTION A L'ŒUVRE** **Prisme et images de l'entité dogon**

**Gaetano Ciarcia**

<http://alor.univ-montp3.fr/cerce/r5/g.c.htm>

### **Images d'un mythe ethnologique**

Une relation épistémique semble se constituer entre le montage littéraire qui structure le texte fondateur de la renommée ethnologique des Dogon de la falaise de Bandiagara, *Dieu d'eau* (1948) de Marcel Griaule, et la pratique du montage des images dans les documentaires réalisés en pays dogon par l'ethnographe et cinéaste Jean Rouch. Si l'anthropologie filmique adopte la construction descriptive des données comme une qualité heuristique, l'écriture savante a tendance, parfois, à dissimuler le processus de fabrication et/ou invention d'un récit prétendument véridique et réaliste. En ce sens, la production de Rouch, qui s'inscrit dans une perspective mythopoiétique et se veut souvent comme la *preuve* visuelle des *découvertes* griauliennes, me semble pouvoir éclairer les procédures discursives et fictionnelles à l'œuvre dans un livre comme *Dieu d'eau*, travail en quelque sorte suspendu entre création romanesque et chronique pseudo-scientifique.

Jean Rouch n'a pas publié d'études sur le pays dogon, mais il a contribué de façon déterminante à travers ses films à la notoriété de la région au plan international et à la divulgation chez une partie de ses habitants d'images emblématiques de l'importance ethnologique de leur société. Il a livré aussi d'intéressants témoignages sur sa participation aux recherches des équipes conduites par Griaule et Germaine Dieterlen. Son « coup de foudre » pour les Dogon daterait de la publication du numéro spécial de la revue d'avant-garde *Minotaure* (1933) consacré au retour de la Mission ethnologique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933), l'expédition française, dirigée par Marcel Griaule,

ayant inauguré la pratique des enquêtes intensives de terrain dans ce territoire du Soudan français de l'époque.

Sa recherche d'une sorte de correspondance poétique entre une surréaliste « beauté convulsive » et les rites funéraires dogon « reportés » par la Mission de 1931 semble avoir institué *ab origine* un lien créatif entre l'imagerie ethnologique *dogonisante* et la quête d'une jouissance esthétique. Cette fascination aurait joué un rôle prédictif, avant son premier séjour dans les lieux de ce qui était déjà et à la fois un mythe ethnologique et un mythe personnel : « Bien sûr, ce fut le grand choc dès que l'on parvint à Bongo : le spectacle fabuleux de la falaise de Bandiagara était un rendez-vous tel qu'aucune photographie, qu'aucun récit, qu'aucun film ne pourra jamais en donner une idée. D'un seul coup, je retrouvais la nostalgie adolescente, les paysages minéraux de Dalì, la perspective et la lumière dure de Chirico, l'odeur du vieux Trocadéro... » (Rouch 1978 : 9-10). Commentant le tournage du *sigi*, rite dogon qui a lieu presque tous les soixante ans, le cinéaste a précisé les conditions méthodologiques ainsi que les intentions artistiques inhérentes à son approche : « nous étions les spectateurs d'un fabuleux opéra dont nous connaissions par cœur le livret avant le premier lever de rideau... » (*ibid.* : 17). En effet, Rouch ne se limite pas seulement à suivre avec ses caméras le déroulement du *sigi* qu'il filmera à partir de 1967 et pendant sept ans, mais il le reconstitue là où, comme dans le village islamisé de Songho en 1972, il n'aurait pu filmer le rite originel. Les chercheurs s'apprêtant à admirer pour la première fois la représentation, l'Ethnologie connaît donc déjà, ou mieux, a déjà écrit ce « livret ». Bien que la pratique n'ait jamais été observée, la tradition orale, maintes fois entendue, aurait donc préparé et appelé l'intrusion ethnographique qui en reconnaît l'exactitude des dires et jouit doublement de sa beauté.

Une fois tourné le film sur le *sigi*, Rouch s'est rendu à Sangha pour montrer à quelques protagonistes les sept phases qui le composent et qui se sont déroulées au cours de la période étudiée. Se produit alors ce que le réalisateur nomme un « écho créateur » qui entérine le bouleversement de la connaissance traditionnelle du rite « parce qu'en fait, aucun Dogon (en dehors des membres de l'équipe de Germaine Dieterlen) n'a jamais suivi le Sigi pendant ces sept années » (*ibid.* : 21). C'est un *regard* extérieur qui, le premier, voit et donne à voir un rituel qu'aucun Dogon n'a jamais vu dans son intégralité. La pratique ethnologique crée donc avec ses moyens textuels et filmiques la réalité synthétique d'une pratique collective forcément parcellisée. Les *Dogon*, à travers les films que Jean Rouch leur *rend*, prennent une vision complète du *sigi*, alors qu'avant l'action se serait limitée, pour chaque individu, au cycle de trois

ans qui intéresse son village et ceux qui le précèdent et le suivent immédiatement dans l'ordre de la pérégrination du rite.

Avec Rouch, le cinéma anthropologique introduit de manière sensible l'idée que la culture dogon existe comme une mosaïque dont chaque fragment n'a de place et de sens que dans un ensemble qui n'apparaît que si l'on présente un point de vue supérieur. La mise en contexte ethnologique accentue l'importance des différents moments du rite qui désormais se répondent dans un cadre culturel unifié d'images et de textes grâce à la présence d'instruments techniques et intellectuels venus du dehors. En même temps, les ethnologues se proposent de décrire et de filmer une réalité qui existe hors de leur appréhension. S'ils n'organisent pas l'action, le déroulement de ses phases internes est assujéti à la nécessité d'un montage. À travers le *sigi*, il apparaît que l'univers religieux se pense et s'ordonne sur un plan qui transcende l'expérience des individus qui ne peuvent partager la totalité du rituel. Son itinéraire unifie donc une partie du peuple dogon et réalise, dans les lieux concernés par sa mise en œuvre, l'adhésion au sacré qui dessine son territoire et ordonne le mouvement cyclique du temps. Le *sigi* forme comme un cercle dans lequel une partie des segments qui le composent sont destinés à être imaginés, *crus* et non vus. L'ethnologie met à plat cette alternance et dispose le rituel dans un ordre linéaire, le cycle devient série. Mais ce nouvel ordre intervient sur les conditions d'instabilité du phénomène qui sont propres à son devenir historique. En fait, le dernier épisode des films de Rouch a lieu à Songho, un village islamisé, où le *sigi*, grâce à l'interprétation d'acteurs enrôlés à Sangha, est reconstruit pour l'achèvement ethnologique de la série. Du mythe on passe à la mythographie filmique puisque sans ce désir de bouclage ethnographique et dramatique le rite n'aurait pas eu lieu à Songho. Les exigences documentaires de la recherche et la tendance de l'auteur d'ethnographie contribuent à créer ce qu'il a défini comme de « l'ethnofiction », cas particulier de ce que désigne l'oxymoron inverse, également adopté par Rouch lui-même : le cinéma-vérité. Grâce à son talent tout particulier pour saisir les réactions « spontanées » des individus devant la caméra, l'ethnographe/metteur en scène a participé de façon déterminante à la théâtralisation du spectacle dont le « livret » avait été écrit ailleurs. Comme l'a bien montré un chercheur italien, Vittorio Morabito, Rouch a saisi, avec sagacité, le moment où le film devait coller à la réalité à travers l'usage du son direct et des longs plans-séquences et quand, au contraire, l'auteur devait intervenir dans le déroulement du rituel qui sans lui serait resté ethnologiquement inaccompli. Son cinéma n'enregistre pas la réalité mais la soumet au moins, à un point de vue, à un rythme, à un montage et, préalablement, à une mise en scène. Il lui est donc loisible d'assumer ce que l'ethnographie textuelle n'ose pas faire, c'est-à-dire le caractère délibérément

construit de sa documentation filmée. Par ailleurs, Gilbert Rouget a rapporté un cas, emblématique à plusieurs titres, où Rouch a remplacé les exécutants de quelques rythmes et chants dogons — il s'agissait de jeunes bergers — par un adulte plus expérimenté, capable d'une « meilleure » exécution. L'adulte en question était Amadigné, que Rouget définit comme « un informateur très sûr ». La vérité quotidienne n'a donc pas été respectée car on a voulu proposer au spectateur des « démonstrations » (*ethnographiques* ?) plus « convaincantes ». Le tournage enregistre la performance d'un adulte de quarante-huit ans qui joue des tambours dans une grotte habituellement habitée par des jeunes bergers qui s'y amusent en répétant et en improvisant certains thèmes musicaux. Rouget défend cette opération, en affirmant que : « Bien exécutées, ces batteries constituent des versions significatives de formules rythmiques jouées aussi sur d'autres instruments » (Rouget 1965 : 131). L'intention démonstrative justifierait donc ce remplacement explicite et contrôlé. L'œil de la caméra, sous lequel, y compris pour les Dogon, le réel n'est plus ce qu'il était, ouvre la possibilité de toutes les restitutions et reconstructions volontaires. Sans doute participa-t-il puissamment à la mise en spectacle par les Dogon eux-mêmes de leur tradition.

De la production filmique de Rouch, en effet, on peut retenir que parallèlement à la phase active des recherches collectives et des grandes publications produite par l'école Griaule, elle fut le lieu médiatique où se refléta sans réserve les manières, l'esprit et les retombées de l'idée d'un montage fictionnel producteur d'une *réalité*, c'est-à-dire de la réalisation d'un monde, qui avait déjà trouvé son *topos* dans *Dieu d'eau*, le texte le plus connu et en quelque sorte l'archétype du *livret* ethnologique fondateur de la notoriété de Dogon de l'agglomération de villages de Sangha, devenus les Dogon de Griaule et au fil des années dans la vulgarisation folklorique, les *Dogon* tout court.

## La découverte/création d'un monde

La découverte annoncée d'une cosmogonie riche, difficilement pénétrable par le savoir occidental, a toujours été présente dans les écrits de Marcel Griaule. Mais on doit caractériser la première phase de son travail en soulignant le rôle central qu'il attribue à la notion de *nyama*, considérée comme un principe, une essence qui envahit et, au fond, structure « de façon animiste » le rapport des Dogon avec le sacré, mais qui en même temps, investit la sphère des rapports sociaux profanes. Cette perspective sera remaniée après la cinquième expédition ethnologique dirigée par Griaule chez les Dogon de Sangha entre août et décembre 1946.

Si on suit le récit de Griaule, on apprend que cette année-là les « docteurs » du savoir dogon approchent l'ethnologue et à travers leur porte-parole, le vieux chasseur aveugle Ogotemmêli, commencent à lui révéler les mystères de la connaissance ésotérique dogon. Mystères — rappelle Griaule — qu'il avait déjà cru percevoir et dont, par une recherche acharnée interrompue par la guerre, il pensait avoir approché quelques principes. Ce moment « miraculeux » dans l'histoire de l'ethnologie et dans l'existence de Griaule culmine avec la publication de *Dieu d'eau* en 1948, un an après la mort de celui (Ogotemmêli) qui a ouvert à Griaule le chemin qui conduit, par étapes, de la « parole de face » à la « parole claire », stade ultime de la connaissance profonde des choses.

Avant de livrer les entretiens de *Dieu d'eau*, Griaule publie plusieurs articles qui annoncent son initiation à une connaissance plus complète. En effet, Griaule conçoit *Dieu d'eau* comme une œuvre révolutionnaire, destinée à transformer l'approche par l'ethnologie des civilisations « noires ». Dans quelques articles, Griaule présente ce qu'il définit comme « [...] une mythologie, une métaphysique, une religion qui fait songer à l'Égypte, peut-être à Babylone » (Griaule 1947a : 444-445). Pour la première fois dans les études ethnologiques françaises, et de façon systématique, Griaule introduit l'idée d'une grande religion. Le mythe est désormais défini comme la plus haute activité spéculative dont le chercheur occidental doit prendre connaissance de façon lente et non linéaire. Dans un autre article, Griaule s'avance au-delà du mythe de la création, conçue comme le « fruit » d'une parole divine fécondatrice : après les deux premières interventions célestes dans la création du monde, explique-t-il, est venue la troisième révélation qui a inscrit l'univers anthropisé dans la création divine. Alors toutes les institutions, toutes les œuvres humaines et terrestres ont été mises en relation avec « des données cosmologiques et mythiques » (Griaule 1947b : 1344).

Dans cette version plus complexe et moins mécanique de la culture dogon, l'idée de *nyama* tend à s'intégrer dans le réseau serré des correspondances symboliques. Dès lors Griaule souhaite soumettre toutes les institutions dogon à une recherche des rapports symboliques qui articulent le monde dans sa totalité. Cette mise en correspondance a des retombées jusque dans les moindres détails puisque le réseau de significations n'admet pas de résidus. Lorsque l'ethnographe se trouve face à des inconséquences, elles sont mises à part et considérées comme non éclaircies mais potentiellement explicables.

Cette métaphysique dépasserait les frontières du « monde noir » et expliquerait aux « Occidentaux » des conceptions qui sont aux sources de leur



histoire et de leur culture. Les traces du Zodiaque méditerranéen retrouvées chez les Dogon sont, pour Griaule, la preuve d'une métaphysique fondamentale qui a traversé les millénaires et qui, dans le pays dogon, a mystérieusement trouvé un lieu privilégié de conservation. C'est pour cela que Griaule dit s'opposer aux influences islamiques qui menacent d'appauvrir le fond mythique œcuménique qu'il a mis au jour. Il estime en effet, que la connaissance profonde des Dogon rend possible la découverte de systèmes de pensée qui remontent à des temps dont les modernes ont perdu le souvenir.

## Le livre

*Dieu d'eau* est une œuvre mixte, entre littérature et ethnographie, double séduction qui confirme les « vocations » anthropologiques que sa lecture a stimulées. Dans sa préface, Griaule souligne que son travail a pour but de bouleverser les préjugés relatifs à l'infériorité culturelle des civilisations « noires », en révélant « [...] une cosmogonie, une métaphysique, une religion, qui les met à la hauteur des peuples antiques et que la christologie elle-même étudierait avec profit » (Griaule 1948 : 4). Il se dit conscient à la fois de la fausse image exotique des Dogon, due à la mystification de quelques écrivains et du risque qu'il prend en dévoilant les résultats qu'il a atteints. Dans son introduction à la réédition du texte, Geneviève Calame-Griaule rappelle brièvement l'histoire de la « passion » de son père pour les Dogon et ce dans les termes d'un parcours initiatique devenu peu à peu conscient de lui-même. La Mission Dakar-Djibouti aurait permis d'assister au « prodigieux spectacle » des funérailles du chasseur, puis le travail de Griaule se serait poursuivi pendant quinze ans, à travers cinq missions ethnographiques, jusqu'à la rencontre avec Ogotemméli, au cours de laquelle son père aurait été sidéré « par la richesse et la complexité ordonnées des conceptions qui venaient de lui être révélées » (Calame-Griaule 1966 : II). Avec *Dieu d'eau*, l'ethnologue se serait proposé donc de publier cet enseignement tout en rendant hommage au vieux sage qui aurait révélé « au monde Blanc une cosmogonie aussi riche que celle d'Hésiode, poète d'un monde mort, et une métaphysique offrant l'avantage de se projeter en mille rites et gestes sur une scène où se meut une multitude d'hommes vivants » (Griaule 1966 : 5).

Griaule dit être devenu aux yeux des Dogon un cas exceptionnel : celui d'un Blanc, chercheur acharné, qui a déjà « démonté » certaines institutions culturelles et qui *doit* être « instruit » du système du monde, ce dont se charge Ogotemméli pendant leurs rencontres. *Dieu d'eau* nous apprend, en effet, que la décision d'informer ou plutôt de *former* Griaule est née d'un choix personnel du vieux chasseur qui, depuis longtemps, suivait à distance le travail des

ethnologues français par la médiation d'Ambibê Babadye, grand dignitaire des masques et informateur privilégié de l'équipe. En plusieurs occasions, ce dernier s'était rendu chez Ogotemméli pour l'interroger sur quelques aspects de la culture auxquels les chercheurs s'intéressaient. Griaule rappelle aussi qu'à la suite de la blessure de chasse qui l'a rendu aveugle, Ogotemméli a approfondi des connaissances dont il devait l'essentiel à son grand-père et à son père :

« [...] après son accident, il avait appris davantage encore. Replié sur lui-même, sur ses autels et sur chaque parole entendue, il était devenu l'un des plus puissants esprits des Falaises [...] » (*ibid.* : 14).

*Dieu d'eau* se présente donc comme une œuvre qui dévoile le savoir ogotemmélien ; pour Calame-Griaule, dont nous allons un moment suivre le discours, il s'agit d'une « œuvre révolutionnaire », car elle est la source d'une « découverte ethnologique » qui a inauguré l'interprétation de systèmes de pensée autres. Le texte qui rend compte de la trouvaille est lui-même exceptionnel dans la mesure où il réunit l'aisance de la vulgarisation et l'évidence de la révélation scientifique. Révélation qui revient à placer au centre du savoir le mythe, la cosmologie, les notions de personne et de *parole* dont les institutions et les pratiques quotidiennes sont à la fois le reflet et la mise en œuvre collective. La pensée symbolique est donc le pivot de cette connaissance profonde. La *parole* est le régulateur des rapports entre les éléments du cosmos et de la personne et ce au nom de son rôle et de son pouvoir démiurgiques investis à l'origine dans la fondation et le développement de la culture. En ce sens, « la civilisation dogon apparaît comme une civilisation du Verbe » (Calame-Griaule 1966 : III). Tels sont, d'après Calame-Griaule, les éléments imbriqués qui constituent le noyau de la connaissance transmise à Griaule dans ses « dialogues » avec Ogotemméli.

On peut insister sur le fait que dans *Dieu d'eau* s'effectue le saut « épistémologique » de la notion de *nyama* à celle de *parole* — conçue comme pivot d'un système cognitif défini comme une « complexité ordonnée ». La notion de force vitale subit une sorte de raffinement théorique qui correspond à la tentative de présenter la pensée dogon comme une *sophia*. Ogotemméli montre donc à Griaule comment s'opère la diffusion des forces vitales dans la société à travers la *parole*. L'idée classique de *force* est ici remplacée par celle de « mouvement de forces ». Expression qui rend compte de l'action d'éléments en opposition systématique par laquelle le caractère mécanique de l'idée de *nyama*, illustrée dans les travaux précédents, cède la place à la dynamique organique de la *parole*. L'« échange continu » de *nyama*, d'après Ogotemméli, n'est possible que grâce aux paroles qui circulent entre les hommes ; elles sont



le reflet du Verbe originaire qui a fécondé l'univers des hommes. Ogotemméli en arrive à la complète identification : « [...] la force vitale qui porte la parole, qui est la parole » (Griaule 1966 : 130).

Les recherches ultérieures de l'école griaulienne vont reprendre et approfondir ce travail autour de la *parole*, ouvert par l'échange de paroles (et donc de *force vitale* ?) entre Ogotemméli et Griaule. Fondement de la culture, véhicule des mythes fondateurs, miroir du cosmos, la parole, dans une ambiguïté théâtrale, dissimule en même temps qu'elle met en scène les institutions et les structures de la société et de la culture dogon. Pour comprendre ce monde il faut une connaissance agglutinante, où les significations des choses émergent d'un enchaînement — métaphorique et métonymique — audacieux mais sagace, dont Ogotemméli démontre la maîtrise et dont l'anthropologue devient, à son tour, le praticien et l'énonciateur. L'ésotérisme, que Griaule refuse de reconnaître comme caractéristique du savoir dogon, est néanmoins sensible dans le travail de manipulation et de *représentation* que demande la connaissance des référents symboliques et de leur ordonnancement. De plus, le savoir qu'Ogotemméli transmet à son interlocuteur ne s'épuise pas dans l'explication des pratiques sociales, mais prévoit la transmutation, quasi alchimique, du vécu et constitue, d'après Griaule, une aventure de l'esprit aux « confins des temps et de la pensée » (*ibid.* : 141). Cette entreprise cognitive est conduite, par les protagonistes de *Dieu d'eau*, avec une nonchalance qui tend à naturaliser, à *dogoniser* en quelque sorte, cette aptitude à l'exégèse du sens caché des actions qui scandent la vie quotidienne. Par là Ogotemméli ébauche une doctrine dans laquelle la connaissance de la vérité implique une fuite ou un déni de la réalité matérielle. En fait, il s'agit d'un détour pour surprendre les secrets et les mystères de l'Être dans un lieu autre et c'est seulement après ce voyage que le sage revient, transfiguré, au monde quotidien.

Ce n'est, me semble-t-il, pas un hasard si l'expérience ainsi déployée fait écho au modèle littéraire du voyage exotique.

## Le texte

Les conversations rapportées dans *Dieu d'eau* mettent en évidence une négociation continue entre les formules imagées par lesquelles Griaule tente de décrire le « système du monde » dogon et les mots d'Ogotemméli, qui fait parfois des pauses pour mieux réfléchir et mieux formuler ses théories. Longs moments réflexifs qui, vraisemblablement, comme le suggère Griaule, permettent à Ogotemméli de consulter d'autres anciens pour tirer au clair son

savoir et sa pensée. Une conversation plurielle, impliquant d'autres « docteurs » dogon, soutient donc, en coulisse, l'échange avec l'ethnologue. La décision d'Ogotemméli de prodiguer son enseignement est certes présentée comme un choix personnel par Griaule, mais elle est progressivement devenue l'option collective d'un groupe de dignitaires informés des arcanes de la culture dogon. Même s'il ne s'agit pas d'une doctrine ésotérique au sens plein du terme, l'enquête ethnographique semble avoir contribué à une sorte de *conversion ésotérique*, puisque le savoir spécialisé acquiert, dans cette situation, une dignité intellectuelle et une valeur sociale que très probablement il ne possédait pas, du moins en ces termes, avant le questionnement des ethnologues. Un « déballage » de l'information sur certaines institutions culturelles, loin de réduire les connaissances à une vulgate commune, produit d'importantes distinctions en fonction de la capacité des individus ou des groupes à administrer la possession d'informations et à répondre à la demande. Cette hiérarchie secrète traduit une forme de pouvoir et donc, indissolublement, de mystère, ce qui semble avoir produit, dans le cas des Dogon de Sangha, un halo d'ésotérisme autour de la connaissance des récits cosmogoniques.

Griaule donne lui-même de précieuses informations qui vont dans ce sens. Ainsi rappelle-t-il qu'à l'époque de ses rencontres avec Ogotemméli, un intérêt, une curiosité et un débat animent toute la population autour des travaux des ethnologues. L'équipe est aux prises avec les « révélations » d'un Bambara transplanté à Sangha, les enquêtes linguistiques et celles, particulièrement « ardues », sur les cycles de la vie dogon. Le climat est donc favorable à la construction d'un savoir dogon, construction à laquelle les informateurs et les ethnologues français participent et qui a des retombées dans la vie courante. Griaule décrit, par exemple, les bandes de petits garçons qui suivent ses mouvements et « épient » ses conversations avec Ogotemméli. La présence d'un groupe de Blancs, avides d'avoir toujours de nouvelles explications, devient un aspect de l'existence quotidienne dans cette agglomération de villages et une ressource économique pour quelques familles qui reçoivent de l'argent en échange des nombreux services que sollicite la Mission ethnologique. Depuis longtemps déjà les Dogon de la falaise de Bandiagara sont habitués à la présence de chercheurs et de touristes mais sans doute, après la pause des années de la guerre, le retour de Griaule et de ses collaborateurs a-t-il relancé et approfondi la relation en confirmant la solidité de l'axe Paris-Sangha. *Dieu d'eau* et l'élan communicatif d'Ogotemméli illustrent la vivacité de cette interaction culturelle entre un groupe de scientifiques et une communauté qui s'exprime en particulier par la rencontre entre un ethnologue ambitieux, assoiffé de connaissances, et un vieux chasseur malade qui souhaitait peut-être ouvrir le trésor de ses méditations à l'attention complaisante du Blanc.

Dans sa « Préface », Griaule ne cache pas l'ambivalence de son œuvre, à mi-chemin entre narration romanesque et compte rendu ethnologique. En effet, le résultat final est présenté comme le récit de l'expérience de l'auteur et ses choix d'écriture dénoncent ses ambitions littéraires. Les protagonistes de *Dieu d'eau* apparaissent plutôt comme des personnages qui relèvent d'un univers fictif. Griaule parle de lui à la troisième personne comme « le Blanc », « l'Européen » ou bien « le Nazaréen » ; Ogotemméli est présenté comme le détenteur d'une sagesse énigmatique, avec ses gestes fermes et mesurés il incarne le stéréotype du maître à penser oriental. De plus, et c'est là le trait le plus évident de la reconstruction fictive, Ogotemméli est souvent supposé penser ce qu'en fait Griaule lui attribue comme réflexion personnelle, ce qui implique, comme dans les contes et les romans, l'acceptation par le lecteur de la capacité narrative à énoncer le contenu de la pensée d'autrui. Le style de *Dieu d'eau* prolonge en effet la veine du Griaule romancier, qui s'était déjà manifestée dans *Les flambeurs d'hommes*, vainqueur du prix Gringoire en 1935. Ce texte avait été considéré presque à l'unanimité comme le journal romancé de sa première expédition en Abyssinie bien que Griaule le définisse, dans son introduction, comme la relation véridique de son expérience. Comme dans *Dieu d'eau*, la prétendue « description objective » qu'il revendique offre une sorte d'alibi à la reconstruction savoureuse de son travail d'ethnologue.

Les deux récits griauliens sont imprégnés de langage théâtral. A plusieurs reprises, dans *Dieu d'eau*, il est question d'une « scénographie », d'« acteurs », d'attitudes « mimées ». On a l'impression que les personnages s'accordent à un scénario. La rencontre ethnographique glisse vers sa propre mise en scène. Présentant *Les flambeurs d'hommes*, Michel Perret remarque : « Il [Griaule] veut montrer, c'est-à-dire donner à voir, en empruntant, semble-t-il aux techniques du cinéma : le livre est découpé en plans et en séquences [...]. Art du visuel et du mouvement [...]. Art de la parole aussi, marqué par la théâtralité et la dramatisation » (Perret 1991 : 20). La même technique est perceptible dans *Dieu d'eau*, même si la scène est statique. La conversation dans la cour de l'habitation d'Ogotemméli et la succession des journées finissent par former une série de séquences qui visualisent le *monde dogon*. La dimension cinématographique semble se réaliser à travers la prolifération, incessante mais découpée, de la *parole* qui s'offre à l'interprétation et à la traduction de Griaule.

Dans *Dieu d'eau*, la *parole* symbole du tout est *aduno:so*, c'est-à-dire *parole du monde*. Cette équivalence achemine ce qui deviendra un lieu commun : les Dogon appartiennent à une civilisation mystérieuse, traversée par de fascinantes correspondances symboliques entre « ciel » et « terre ». Les

secrets qui révèlent la nature de ces correspondances se fondent aussi sur l'écriture ethnologique du mythe. Le choix de rassembler les bases de cette connaissance globale dans un texte bref et à caractère vulgarisateur laisse entrevoir l'intention de simplement « donner une idée » de ce qui en réalité n'existe pas à l'état de système. Dans *Dieu d'eau*, Griaule met son lecteur dans la présence d'une réalité difficilement pénétrable. En même temps, s'appuyant sur des informations qu'il élabore de manière créative, il raconte la rencontre qui marque l'accomplissement de son entreprise de connaissance. Le tableau des correspondances, donné à la fin du texte, venant assurer, en forme de synthèse de la pensée taxinomique dogon, du caractère scientifique de son travail<sup>1</sup>.

La mise en scène d'une adhésion presque inconditionnelle à une apparente logique indigène se manifeste dans la narration du parcours ethnographique sous-jacent aux conversations avec Ogotemméli. Dès le début le vieux chasseur semble partagé entre la volonté de communiquer les secrets de la cosmogonie dogon et la discrétion que sa position de dignitaire lui impose. De cette manière il fait sentir à son interlocuteur tout le poids de la connaissance qu'il est en train de lui transmettre. Parallèlement, Griaule ne laisse rien ignorer au lecteur des conséquences pathétiques que déclenche cette pénétration ethnographique du sacré et donc de la sacralité de la désacralisation qu'Ogotemméli accomplit. Le mode de la conversation fournit la trame dramatique qui scande le passage progressif de la doctrine dogon à la doctrine anthropologique. Griaule souligne avec quelque insistance : « [...] le Blanc et son assistant noir, le sergent Koguem, étaient penchés vers le vieillard comme pour d'effroyables complots » (Griaule 1966 : 16). Les paroles de l'ancien deviennent les signes d'une sacralité qui recouvre tout le pays dogon et situent cette région en deçà de l'espace et du temps modernes, comme un cœur oublié du monde dont la connaissance offre la saisie de correspondances inattendues entre choses sacrées et choses profanes. L'attitude de l'ethnologue face à la spiritualité immanente de son expérience, se confond avec celle du pèlerin. Que le vieillard se taise devant des questions parfois pressantes du Blanc et Griaule reconnaît là le signe d'une sacralité de sa parole qui doit mûrir dans le silence avant d'être proférée. Même dans le mutisme, il y a promesse de révélation. Nous sommes donc loin de la méfiance et de l'acharnement avec lesquels Griaule organisait les « interrogatoires » pour briser les silences, les approximations et les contradictions de ses informateurs. Dans *Dieu d'eau*, le siège, par lequel l'ethnologue continue d'encercler l'objet de son désir de connaissance, se mue en une étreinte passionnée, en une

---

<sup>1</sup> Mon opinion sur les manipulations avec lesquelles Griaule a intégré les affirmations d'Ogotemméli a été enrichie par l'interprétation de ses notes de terrain (qui sont de toute façon le résultat d'une réécriture) par Anne Doquet, *Masques Dogon. Ethnologie savante, ethnologie autochtone* (Paris, Kharthala, 1999), et par une brillante communication tenue par Eric Jolly, qui a classé les archives du *Fonds Marcel Griaule*, pendant un séminaire à l'Université Paris X de Nanterre en 1998.

adhésion extatique à la *parole* de l'informateur en passe de devenir son maître. D'ailleurs, comme l'a noté Éric Jolly, reprenant une communication de Michel Izard, Ogotemméli avait cotoyé déjà l'écrivain américain James William Seabrook, qui avait anticipé dans son livre *Secrets de la jungle* (1931) la découverte littéraire des Dogon (chez Seabrook, les Habé) décrit un sacrifice-sanglant opéré par celui qui est présenté comme un « sorcier-chef de Sangha ». Jolly souligne le passage, épistémique si j'ose dire, de la figure d'Ogotemméli (Ogatembili chez Seabrook) du « sorcier fétichiste » au « grand initié » : « Hasard des procédés littéraires : les livres de Seabrook et de Griaule mettant en scène Ogotemméli décrivent tous les deux le sacrifice d'un coq sur l'autel de ce vieillard dogon. Mais si le premier auteur juge la scène 'horrible' et 'immonde' [...] le second conclut son ouvrage en évoquant le mythe et les 'raisons suprêmes de l'immolation' [...] » (Jolly 2002). D'ailleurs, les notes de terrain transcrites par Griaule lui-même révèlent que ses rapports avec Ogotemméli n'étaient pas aussi harmonieux. En plusieurs occasions, l'ethnologue s'énerve devant les contradictions de son interlocuteur et signale ses « erreurs ». Dans le texte, les choses se passent autrement : au cours de la septième journée Griaule interroge Ogotemméli sur la raison qui oblige à tromper les hommes, et il reçoit cette réponse : « [...] pour leur mieux faire comprendre les choses » (Griaule 1966 : 15). Au contact de la sagesse d'Ogotemméli, Griaule, personnage du texte *Dieu d'eau*, ne fait qu'inverser le signe d'une attitude qui reste constante dans toute sa pratique d'investigation : il recherche toujours les *secrets* qui ouvrent à une connaissance supérieure. Mais dans *Dieu d'eau*, son statut d'initié l'oblige au respect ou mieux, à la mise en scène de la patience de l'élève devant le maître qui lui annonce l'accès aux sommets du savoir. A propos de lui-même, Griaule écrit : « [...] il pensait aussi que seules importaient les idées et représentations qui tournaient dans la tête de son prestigieux informateur et que les siennes propres, pas plus que celles des spéculateurs d'Occident, n'avaient d'intérêt » (*ibid.* : 96).

La « pensée éparse » (Griaule 1937) que Griaule avait repérée dans les premiers travaux sur les Dogon lorsqu'il avait perçu l'existence d'une vive activité symbolique, se trouve maintenant hypostasiée sous forme d'une pensée systématique très articulée qui laisse cependant de la place à une surprenante créativité. L'intérêt de l'ethnologue pour la sphère symbolique ne suscite pas son équivalent pour la sphère « civile » : Griaule ne souhaite pas « entrer dans les chevauchements territoriaux, dans les querelles sans issues, dans les affaires de priorités personnelles, familiales ou tribales, dans les décomptes infinis des ascendances, des droits et prétentions [...] » (Griaule 1966 : 112). Ce rejet est d'autant plus significatif que lui-même fait allusion au lien existant entre ces « querelles » et l'organisation du « panthéon » dogon. Mais désormais tous ses



efforts se reportent du côté du fondement mythologique, la recherche labyrinthique de la vérité a donc comme contrepoint la simplification de la réalité et de la vérité des rapports sociaux. La mise au jour du rapport entre rites et institutions culturelles, qui caractérise son livre *Masques Dogons*, a cédé la place à une exégèse qui transcende l'analyse de la ritualité vécue ou « jouée ». Ce nouveau champ de la recherche se présente donc comme reconnaissance et expression d'une parole supérieure, créée par « toutes ces modalités de manipulations de l'invisible par les hommes, des hommes par l'invisible » (*ibid.* : 116).

Un cadre théorique de sa découverte du système symbolique est figuré dans le *tableau* de correspondances linguistiques que Griaule dit adopter, en référence à la notion de classes nominales : « [...] ce système repose sur une répartition des êtres, des objets, des gestes, des manières d'être, en catégories, dont chacune dispose, dans les langues noires bien conservées, d'une classe de noms à caractéristique spéciale » (*ibid.* : 137). Même si « à première vue » on ne trouve pas chez les Dogon une répartition de ce genre, l'ethnologue entrevoit « des exemples étonnants de catégories d'êtres, de choses ou abstractions apparemment disparates portant les noms de même racine et parfaitement liés dans la mythologie, dans le rite comme dans l'idée même des usagers » (*ibid.*). En associant à cette « perfection » dans les rapports entre mythe et langue ce qu'il appelle lui-même « quelques hardiesses », Griaule en vient à proposer le système des correspondances entre groupes de termes linguistiques qui seraient la base même du système religieux dogon. Le caractère apparemment décousu des discours d'Ogotemméli serait donc dans *Dieu d'eau* l'effet d'une double élaboration du système de pensée dogon : aux « manipulations » endogènes du vieux chasseur s'ajoutent les « quelques hardiesses », c'est-à-dire les manipulations exogènes du chercheur. La rencontre avec Ogotemméli a accompli le « miracle » de révéler le point suprême où confluent « les très secrets mobiles des hommes, les enchaînements du réseau, les pourquoi et les comment, les fins mécanismes de la pensée dogon » (*ibid.* : 139). Les « avenues » de cette pensée avaient déjà été repérées et parcourues, selon Griaule, par le travail des chercheurs qui avaient travaillé à Sangha, mais avec Ogotemméli l'ethnologie aurait atteint ce « haut lieu » où se dévoile la transversalité des liens symboliques qui unissent « les institutions les unes aux autres, rite par rite, loi par loi » (*ibid.*). « Avec lui — affirme Griaule — la civilisation dogon apparaissait comme un corps immense dont chaque organe avait sa fonction propre et locale comme aussi celle de contribuer au développement général de la société. Et dans ce corps entraient toutes les institutions. Aucune ne restait en marge et les unes après les autres, les plus



aberrantes en apparence, les moins expliquées prenaient place dans un système dont la charpente se montrait chaque jour avec plus de netteté » (*ibid.*).

De ses dialogues « ogotemméliens », Griaule déduit donc un jeu continu de renvois entre l'infini et la « poussière individuelle » de la culture. Le jeu des symboles révèle comment cette « poussière » contient « l'immensité de l'organisation du monde humain » (*ibid.* : 158). Pour Griaule, ces correspondances reflètent une vérité immanente ainsi que l'inquiétant et fascinant mystère de l'unité de l'histoire et de la sensibilité humaine puisque, l'exemple du Zodiaque dogon le démontre, à partir de l'interprétation développée dans *Dieu d'eau*, le cadre peut s'élargir d'abord aux Bambara puis à l'Occident méditerranéen.

La rencontre avec Ogotemméli annonce le type idéal de la relation ethnographique dé-coloniale entre l'ethnologue « initié » et ses informateurs, censé soutenir l'édifice griaulien jusqu'à nos jours. En même temps, leur *conversation* détient une valeur paradigmatique absolue puisqu'elle illustre aussi l'aboutissement méthodologique de la quête des secrets de l'Autre, comme elle est préfigurée, bien avant *Dieu d'eau*, par la découverte de James William Seabrook au pays dogon du sens « spirituel » qui se cache derrière la « lettre » des symboles. La visite révélatrice que l'écrivain américain rend au *hogon*, chef religieux traditionnel présenté comme un prêtre-roi, vivant avec sa cour dans un lieu « inaccessible », anticipe, au niveau littéraire, les entretiens de l'ethnologue français avec le vieux chasseur aveugle. D'ailleurs, Griaule évoque, sans le citer, le récit de Seabrook comme un exemple d'exotisme racoleur, auquel il oppose sa démarche. A ce propos, à partir de la publication de *Dieu d'eau*, il affirme sans cesse combien le choix d'Ogotemméli de lui livrer une partie encore secrète du savoir dogon s'explique à cause de l'assiduité qui avait caractérisé son travail d'ethnologue à Sangha. Or cette présence, loin d'être constante, avait été décidément sporadique. Néanmoins, la mise en scène de son itération produit dans *Dieu d'eau* un effet de légitimation de l'auteur aux yeux de ses lecteurs. Griaule instaure ainsi une relation logique entre son acharnement dans la recherche et la confiance qu'Ogotemméli lui aurait octroyée sept ans après son dernier séjour en 1939, pendant lequel il était resté à Sangha trois jours. L'importance de la découverte que *Dieu d'eau* inaugure est pourvue donc d'une sorte de valeur rétroactive, par rapport à laquelle Griaule se sent en devoir de rappeler la fonction fondatrice de ses recherches antérieures afin de comprendre l'élan d'Ogotemméli. La présence continue de Griaule sur le terrain aurait abouti, au fil des années, à sa rencontre « initiatique » avec Ogotemméli, après la fin de la Guerre mondiale. Je considère cette image comme faisant partie d'une mise en scène censée expliquer le passage de l'anthropologie judiciaire,

que Griaule lui-même revendiquait durant les années trente comme une des approches méthodologiques à disposition du chercheur sur le terrain, à « anthropologie enthousiaste » (Rouch 1987) de l'après-*Ogotemmêli*.

## Le paradigme exotique

Le registre fictionnel utilisé dans *Dieu d'eau*, privilégiant le thème de la conquête par l'auteur d'une connaissance cruciale décline un modèle narratif commun à une certaine littérature exotisante. On pourrait, à cet égard, diversifier les exemples ; on en retiendra deux : *She* (1885) de Henry Rider Haggard et *L'Atlantide* (1920) de Pierre Benoit. Un cadre africain déterminé (illustré par des doctes références), la subsistance d'une grande civilisation disparue ou menacée et l'évocation d'un héros énigmatique par le truchement duquel on accède à une connaissance ésotérique sont les éléments ou les ingrédients primordiaux dans la fabrication romanesque du mystère et des personnages qu'incarnent ses traqueurs. Aux *Femmes fatales*, Ayesha et Antinéa, par le biais desquelles les protagonistes des récits de Rider Haggard et Benoit découvrent un *autre* univers de signifiés, correspondent dans le roman ethnologique de Griaule la figure d'un *Homme total*, telle qu'elle est incarnée par Ogotemmêli. Les trois textes sont caractérisés par une progression qui prévoit l'*agôn* avec l'Autre, la soumission du Blanc à sa pensée et la conquête par l'explorateur de l'ailleurs. Mais cette victoire finale implique fatalement le fait que l'Européen soit désormais *possédé* : on assiste à la mise en scène d'une initiation, qui est aussi une adhésion, aux mythes et aux symboles de l'Autre. Sous la forme d'une fable, la découverte d'un lieu secret est censée révéler à ses protagonistes l'existence d'un « endroit où les forces vitales du monde existent sous une forme visible » (Rider Haggard 1985 : 21). Si le langage de l'érudition est manipulé par Rider Haggard et Benoit pour renforcer l'effet de véridicité, Griaule, à l'inverse, « traduit » la parole de l'Autre en la diluant dans la chronique romanesque. Pourtant, comme l'a bien remarqué Jean-Michel Adam, l'écriture griaulienne dans *Dieu d'eau* ne se fonde pas sur la mise en scène d'une intrigue, mais procède plutôt de l'intention de traduire « le dévidement de la parole et la description possible d'un certain nombre de données, faits et paroles » (Adam 1990 : 273). Cette technique participe en effet de la transformation de l'échange ethnographique en narration littéraire. On a vu comment ce *genre* avait déjà été abordé dans *Les flambeurs d'hommes*, mais c'est dans un autre texte de Griaule qu'il faut chercher un rapport de filiation avec *Dieu d'eau* : *Les saô légendaires* (1943).

En pays kotoko, l'ethnologue au cours de deux missions avait cru pouvoir aboutir à la découverte d'une population semi-mythique, les *Saô*, qui avait occupé la région à une époque révolue. Les missions Sahara-Cameroun (1936/1937) et Niger-Lac Iro (ou Lebaudy-Griaule 1938-1939) avaient été consacrées principalement à cet objectif. Dans ce contexte, les séjours très courts de Griaule en *pays dogon* durant le déroulement de ces expéditions s'expliquent aussi à cause de l'intérêt avec lequel l'ethnologue avait décidé d'investir de nouveaux territoires (cf. Ciarcia 2001). Le recours à l'avion permet à Griaule « d'espionner le mystère saô du haut des airs » (Griaule 1943 : 113), mais ni le repérage aérien, ni les fouilles archéologiques ne le mettront sur la piste d'une civilisation disparue riche en *mythes, révélations, coutumes insignes* (pour reprendre ses mots). En pays kotoko, Griaule est confronté à la *victoire* de l'histoire sur sa conception désormais fondamentalement essentialiste de l'ethnographie<sup>2</sup>, il doit reconnaître que ses auscultations d'une culture mythique sont gênées par le devenir des faits. Il relève avec amertume : « Où est la mosquée ? Au milieu de la place. En bon état. Dommage » (*ibid.* : 127).

Après la fin de la guerre, il revient à Sangha où il lui est plus facile de négliger le rôle de l'islam qui pourtant y est présent depuis longtemps. En pays dogon, grâce au succès de *Dieu d'eau*, une tentative de transfiguration du monde s'affirme, par le biais d'un discours exotisant. L'exhumation d'une civilisation mystérieuse, que Leo Frobenius avait déjà tentée en Afrique avant Griaule, donne vie à l'édification d'un mythe, qui sera étroitement lié à la fabrication d'un paysage idéal.

Ernest Robert Curtius a montré que depuis Homère, en passant par Théocrite et Virgile, la tradition littéraire occidentale a emprunté à l'univers mythique ses marques principales dans la désignation d'un *paysage idéal*, où l'absence de tout élément tragique coïncide avec l'image de lieux représentatifs d'une vision pacifiée de l'existence. L'Arcadie en tant que pays fabuleux, patrie d'une humanité pure, subira plusieurs transpositions géographiques au cours des siècles, mais elle demeura un lieu poétiquement sauvage par définition.

La littérature exotique a poursuivi cet œuvre d'enchantement du monde à travers une poétique du voyage et de son récit, exprimée par une formule que Jean-Claude Berchet a synthétisée ainsi « [...] moi aussi je suis allé en Arcadie ; j'en rapporte même un récit » (Berchet 1986 : 85). D'après Berchet : « Cette insertion du réel [le voyage] dans le champ imaginaire, réactive le mythe, parce qu'il lui donne un nouvel enjeu » (*ibid.*). Dans ce cadre le rôle du passeur

---

<sup>2</sup> Dans le texte, Griaule développe à plusieurs reprises l'idée d'une opposition fondamentale entre histoire et ethnographie. Un exemple de son attitude est fourni par cette affirmation : « [...] toutes ces grandes idées, toutes ces invasions, toutes ces dynasties, tous ces mouvements de cavaleries, je les aurais donnés volontiers pour une sous-ventrière » (Griaule 1943 : 53).

indigène est crucial. On a vu comment l'initiation reçue par Ogotemméli brisera la relation ethnographique d'avant-guerre en faveur d'un échange plus détendu, où la rivalité par rapport à l'*interprétation* de la réalité cède sa place à une complicité, par le *truchement* d'une initiation. Mais cette progression relève aussi d'un changement statutaire : l'ethnologue s'élève au rang d'initié, et l'interlocuteur indigène est dorénavant présenté moins comme un guide-interprète que comme un dignitaire, le *docteur* d'un savoir. Cette transformation n'est pas sans s'intégrer dans un certain contexte politique : une sorte de démocratisation, qui suit la fin de la Guerre, des rapports entre colonisateurs et colonisés. L'exotisme et l'ésotérisme littéraires peuvent articuler les formes changeantes d'un discours autant que les pratiques culturelles liées à la formation d'un *marché*. Les figures « professionnelles » du guide-interprète, de l'informateur et plus récemment, comme c'est le cas au pays dogon, du traditionaliste, expriment bien ces développements.

Griaule, en ancien militaire, avait du terrain la conception d'un espace qu'il fallait sécuriser à travers le déploiement d'une équipe. Il souligne comme « L'équipe crée donc un véritable climat de sécurité intellectuelle » (Griaule 1957 : 26) ; l'objectif principal était celui de conquérir les « zones de secret propres à chacun des informateurs » (*ibid.* : 23). D'après Griaule, les dangers qui se présentent aux ethnographes sur le terrain sont le mensonge et l'oubli de la part de leurs interlocuteurs. Ces derniers sont envisagés comme des récitants de leur culture. A cause de cette *qualité*, l'informateur est le détenteur d'une valeur qui participe de la création d'un marché de l'information ethnologique. Griaule était conscient de cette dynamique déclenchée par la présence des ethnographes sur le terrain, il affirme : « Un informateur doit être payé. Là encore ce moyen d'action se contrôle par deux idées contradictoires : mal payé un homme se décourage, dissimule, ment, se dérobe ; trop il tient avant tout à conserver sa situation, à contenter [...] » (*ibid.* : 60). Le salaire de l'informateur est donc lié à la capacité de l'ethnologue averti à évaluer les performances oratoires de son interlocuteur. Griaule remarque : « [...] il n'y a en effet aucun inconvénient à ce qu'un informateur considère les croyances et institutions de son groupe comme un stock à débiter parcimonieusement. On a alors à faire en quelque sorte à un commerçant qui dose ses révélations comme il le ferait d'une marchandise ; il suffit d'avoir l'œil sur le fléau de la balance et de vérifier les poids. Un tel homme hésitera presque toujours à vendre du faux, et les inconvénients principaux résident dans le délayage et dans l'ordre de livraison. Le premier n'est pas considérable ; le second peut faire longuement piétiner l'enquête en ne livrant les clefs de voûte que très tard, ce qui nuit aux vues d'ensemble. Un tel comportement s'observe chez les gens où l'on se rend fréquemment et qui savent l'équipe accrochée à la région » (*ibid.* : 61). Si la dernière phrase est sans

doute une référence aux enquêtes menées à Sangha, il est vrai aussi que sur ce même terrain la rencontre avec Ogotemmêli donna un nouvel élan à cette démarche marchande de l'information ethnographique et la convertit miraculeusement en initiation.

## Références bibliographiques

ADAM Jean-Michel, 1990, « Aspects du récit en anthropologie », in ADAM Jean-Michel, BOREL Marie-Jeanne, CALAME Claude, KILANI Mondher (dir.), *Le discours anthropologique*. Paris : Méridiens Klincksieck, pp. 251-283.

BENOIT Pierre, 1994 [1920], *L'Atlantide*. Paris : Albin Michel.

BERCHET Jean-Claude, 1986, « Et in Arcadia Ego ! », *Romantisme*, 51, pp. 85-104.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1966, « Avant-propos », in GRIAULE Marcel, [1948], *Dieu d'eau (entretiens avec Ogotemméli)*. Paris : Fayard, pp. I-IV.

CIARCIA Gaetano, 2001, « Dogons et Dogon. Retours au 'pays du réel' », *L'Homme*, 157, pp. 217-230.

CURTIUS Ernest Robert, 1956 [1947], *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Paris : P.U.F.

DOQUET Anne, 1999, *Les masques dogon. Ethnologie savante, ethnologie autochtone*. Paris : Kharthala.

GRIAULE Marcel, 1937, « Blasons totémiques des Dogon », *Journal de la Société des Africanistes*, VII, pp. 69-79.

GRIAULE Marcel, 1943, *Les saô légendaires*. Paris : Gallimard.

GRIAULE Marcel, 1947a, « Mythe de l'organisation du monde chez les Dogons du Soudan », *Psyché*, 6, pp. 443-453.

GRIAULE Marcel, 1947b, « Descente du troisième verbe chez les Dogons du Soudan », *Psyché*, 13-14, pp. 1333-1346.

GRIAULE Marcel, 1957, *Méthode de l'ethnographie*. Paris : P.U.F.

GRIAULE Marcel, 1966 [1948], *Dieu d'eau (entretiens avec Ogotemméli)*. Paris : Fayard.



GRIAULE Marcel, 1974, *Notes de terrain, Dogon, Ogotemméli, 1946*. Paris : Institut d'ethnologie, 11 microfiches.

GRIAULE Marcel, 1991 [1934], *Les flambeurs d'hommes*. Paris : Berg International Éditeurs.

JOLLY Éric, 2002, « Du fichier ethnographique au fichier informatique. Le fonds Marcel Griaule : le classement des notes de terrain », *Gradhiva*, 30/31, pp. 81-103.

MORABITO Vittorio, 1981, « Gli studi sui dogon : la scuola di M. Griaule e i documentari filmati di J. Rouch », *Africa*, Roma, 36, pp. 529-554.

PERRET Michel, 1991, « Présentation », in GRIAULE Marcel, 1991 [1934], *Les flambeurs d'hommes*. Paris : Berg International Editeurs, pp. 11-29.

RIDER HAGGARD Henry, 1985 [1887], *Elle-qui-doit-être-obéie*. Paris : Laffont.

ROUCH Jean, 1978, « Le renard fou et le maître pâle », in *Systèmes des signes*. Paris : Hermann, pp. 3-24.

ROUCH Jean, 1987, « Pour une anthropologie enthousiaste (Titre d'honneur pour Marcel Griaule) », in De GANAY Solange, LEBEUF Annie et Jean-Paul, ZAHAN Dominique (dir.), *Ethnologiques. Hommages à Marcel Griaule*. Paris : Hermann, pp. 307-312.

ROUGET Gilbert, 1965, « Un film expérimental : batteries dogon, éléments pour une étude des rythmes », *L'Homme*, V, 2, pp. 126-132.

SEABROOK William, 1931, *Secrets de la Jungle*. Paris : Jacques Haumont, (1ère éd. en langue anglaise 1931).