



Ornements, corps et musique au fil du temps chez les Samburu du Kenya.

Giordano Marmone

► To cite this version:

Giordano Marmone. Ornements, corps et musique au fil du temps chez les Samburu du Kenya.: Pour une approche esthétique-sonore des images du fonds Roumeguère du musée du quai Branly. [Rapport de recherche] musée du quai Branly - Jacques Chirac. 2015. halshs-02185327

HAL Id: halshs-02185327

<https://shs.hal.science/halshs-02185327>

Submitted on 16 Jul 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Ornements, corps et musique au fil du temps chez les Samburu du Kenya.
Pour une approche esthétique-sonore des images du fonds Roumeguère du musée du quai Branly



Jeunes femmes secouant leurs colliers *mborro* lors d'une session de danse cérémonielle.
Cliché J. Roumeguère (1970-71). Musée du quai Branly **PF0139269**

Giordano MARMONE

*Lauréat d'une bourse d'étude pour la documentation
des collections du musée du quai Branly 2014-2015*

Note de recherche

Octobre 2015

Sommaire

Avant-propos.....	3
Introduction.....	4
1 Les Samburu : la société, le système d'âge et l'histoire d'un peuple de pasteurs.....	7
1.1 Éléments d'histoire et de géographie	8
1.2 Perles, ornements, explorateurs et marchands	10
2 La continuité retrouvée : le « fonds Roumeguère » du musée du quai Branly	15
2.1 Pour une analyse historique du patrimoine ornemental des Samburu	17
2.2 Les années du terrain de Jacqueline Roumeguère (1966 – 2006).....	19
3 Parures et âges de la vie : L'histoire des ornements samburu dans les images du fonds Roumeguère	21
3.1 Filles et garçons non-initiés	21
3.2 Les Lmurran	31
3.3 Les femmes	39
3.4 Les anciens	47
4 Vieux et nouveaux ornements : fabrication, usage, commercialisation.....	49
4.1 Fabrication et commercialisation des ornements du passé au présent	53
4.2 Des ornements aux objets rituels : changement <i>versus</i> conservation	55
5 Ornements et pratique musicale : une évolution complémentaire	62
5.1 L'ornement comme instrument musical : danse, corps individuel et corps collectif du passé au présent.....	69
5.2 Les danses cérémonielles des Samburu dans les images du fonds Roumeguère	71
Conclusion	80
Annexe 1 : Traduction des termes vernaculaires	82
Annexe 2 : Traduction de trois chants cérémoniels samburu enregistrés par Jacqueline Roumeguère	83
Bibliographie.....	86
Table des figures	87
Table des extraits audiovisuels et sonores	90

Avant-propos

Mes recherches sur le patrimoine musical des Samburu du Kenya ont débuté en 2009 dans le cadre d'un mémoire de Master soutenu à l'université de Bologne, en Italie. Tout en étant, à cette époque, un « novice » en anthropologie et en ethnomusicologie, je me suis rapidement rendu compte qu'on ne pouvait prétendre procéder à une analyse fine des structures sociales des Samburu sans y associer l'étude détaillée des pratiques chorégraphico-musicales et des objets ornementaux qui caractérisent cette population de pasteurs. Ces aspects de la culture des Samburu n'avaient retenu l'attention des spécialistes que de façon très marginale, alors qu'ils avaient rencontré un certain succès auprès des touristes et des passionnés de cultures africaines (certains photographes et écrivains en ayant même tiré des revenus substantiels).

Pour ma recherche doctorale, j'ai donc souhaité approfondir cette question, en envisageant les processus de modification des ornements corporels et des répertoires musicaux en tant qu'activité de reproduction et de régénération du système social des Samburu. C'est dans ce contexte que j'ai sollicité une bourse d'étude pour la documentation des collections du musée du quai Branly en 2014 ; mon projet portait sur le corpus d'objets et le matériel photographique et audio du « Fonds Roumeguère », donné au musée en 2011 par les héritiers de Jacqueline Roumeguère-Eberhard, chercheuse au CNRS, spécialiste des cultures maasaï et samburu.

Grâce au soutien du musée du quai Branly qui m'a ouvert les portes de cette collection, j'ai pu, au cours de l'année 2014-2015, entamer une analyse approfondie du matériel iconographique (décembre 2014) et procéder à un examen ponctuel des objets du fonds (février 2015). Ce travail est à l'origine de la note de recherche achevée en octobre 2015. Une enquête de terrain en pays samburu (de juin à septembre 2015), entreprise initialement pour des raisons indépendantes du projet d'étude du fonds Roumeguère, a permis d'illustrer cette note avec de nouveaux clichés photographiques (mis en regard avec ceux pris, à l'époque, par Jacqueline Roumeguère) et surtout de l'enrichir grâce à des entretiens portant sur l'évolution du patrimoine ornemental des Samburu et sur les appellations vernaculaires des objets de la collection, etc.

Je dois remercier pour sa patience, sa disponibilité et sa compétence Frédérique Servain-Riviale, chargée des bourses d'étude pour la documentation des collections, avec laquelle j'ai analysé la totalité des photographies du fonds relatives à l'Afrique orientale au début de mon enquête, pour sélectionner les 396 images sur lesquelles j'ai concentré mon travail ultérieur, et qui s'est personnellement engagée, entre autres choses, à relire et à corriger le brouillon de ma note de recherche. Je remercie aussi Carine Peltier, responsable de l'iconothèque, et Claire Schneider, chargée du fonds sonore et audiovisuel du musée du quai Branly pour leurs lectures attentives de mon manuscrit et leurs remarques et conseils qui ont contribué de manière significative à l'approfondissement de ce travail. Mes remerciements s'adressent aussi à Hélène Joubert, responsable de l'unité patrimoniale Afrique, et Gaëlle Beaujean-Batzler, responsable de collections Afrique, ainsi qu'à Anne-Marie Peatrik, ma directrice de thèse à l'université Paris Ouest (LESC).

Introduction

[T]he *moran* are flamboyant in their dress and a constant focus of attention. Body decoration is not a refined art among them, although they frequently apply abstract designs in orange to their faces and red ochre to their heads, round their necks and over their shoulders, down to their breast bones in a V. They take infinite trouble to braid each other's long, ochred hair which can sometimes reach down to the waist. Above the forehead, the hairs may be tied in a short bunch or fashioned in a fringe which looks rather like the sort of sunshade worn by tennis players. The *moran* insert round ivory plugs with holes in the centers in their pierced earlobes and loop loosely over their ears a small metal chain made of copper wire which act as chinstrap. Two long strings of beads are slung over their shoulders and across their chest like cross-strap, while numerous beaded necklaces and bracelets add a splash of colour to their singular appearance (Pavitt 1991, 131).

Cette description des parures des guerriers samburu, par Nigel Pavitt, anthropologue et photographe, ouvre le chapitre « *The moran* » (les guerriers) de son ouvrage *Samburu*, son livre le plus connu et l'un des albums photographiques consacrés aux peuples pasteurs d'Afrique orientale les plus vendus au monde. Le thème central du terrain qu'il a mené au début des années 1990 reflète, de façon directe et indirecte, le vif intérêt des occidentaux, spécialistes ou non, pour « l'art africain » et les populations qui, à travers leur pratiques coutumières - codes vestimentaires, danses et, plus généralement, tous les dispositifs esthétiques considérés comme « autres » - représentent le stéréotype classique d'une humanité à la culture intacte, éloignée des influences de l'économie globale et, surtout, encore vivante et fièrement montrée.

Déjà en 1965, lors de la publication de son premier ouvrage, *The Samburu. A Study of Gerontocracy in a Nomadic Tribe*, l'anthropologue anglais Paul Spencer présentait un peuple de pasteurs est-africains, jusque-là peu connu, aux ornements cérémoniels flamboyants et majestueux. Il s'adressait alors à un public de spécialistes. Toutefois Spencer ne consacra que quelques mots à la description des caractéristiques de ces parures.

En 2005 Kyoko Nakamura, de l'Université de Kyoto, a publié *Adornments of the Samburu in Northern Kenya: A Comprehensive List*, le seul ouvrage scientifique entièrement consacré à l'analyse des ornements des Samburu, et introduit par Paul Spencer en personne qui témoignait là à nouveau de son intérêt pour cette thématique, à laquelle il n'avait pu consacrer que de brefs passages dans son premier ouvrage. Le classement des parures, des vêtements et des objets ornementaux que Nakamura propose est le plus précis et le plus exhaustif jamais publié dans les études ethnologiques des peuples de cette zone géographique. Cependant sa recherche se référait à un présent a-temporel et aucune notion de changement n'y était envisagée¹.

Le patrimoine ornemental des Samburu a donc fait l'objet de plusieurs albums photographiques destinés à un large public, d'un ouvrage ethnographique et, plus récemment, de diverses publications d'anthropologues et de touristes. En revanche, l'autre grande forme d'expression artistique et intellectuelle de ce peuple, à savoir la musique, n'a suscité aucune

¹ Depuis Nakamura a consacré son travail à la question de l'évolution du patrimoine esthétique des Samburu mais, malheureusement, ses publications sont exclusivement en langue japonaise.

recherche ; elle est restée en marge des problématiques académiques et des recherches de terrain des ethnologues, qui se rendent pourtant de plus en plus nombreux dans le Samburu County. Les vingt pages de l'article *Dance as Antithesis in the Samburu Discourse* de l'omniprésent Spencer, publiées en 1985, demeurent encore aujourd'hui la seule source d'informations sur ce domaine si vaste et à peu près inexploré.

Ce qui a manqué jusqu'à présent, tant du côté des études sur l'ornementique que, de façon encore plus manifeste, du côté des analyses musicales, est une perspective prenant en compte le passage du temps et la notion de changement. Or, on le verra dans les développements ci-dessous, ces processus temporels représentent les deux grands agents de reproduction et de renouvellement des institutions et de la structure sociale des Samburu.

L'intérêt du « fonds Roumeguère » naît justement de la possibilité qu'il offre de confronter les données provenant des recherches les plus récentes avec les données passées et de reconstituer une chronologie et une histoire qui fassent apparaître les processus au travers desquels ce peuple a continué de faire évoluer ses codes esthétiques et ses modalités d'expression musicale. Il ne s'agira donc pas ici de réaliser une « histoire de la photographie chez les Samburu ». L'objectif de cette note de recherche est de montrer comment le renouvellement répété des dispositifs ornementaux et musicaux ne relève pas exclusivement du domaine de l'art, mais est en réalité le moyen par lequel les jeunes générations poursuivent le travail de réflexion sur le passé, le présent et le futur entrepris par leurs prédécesseurs et leurs ancêtres, consolidant par là même la pérennité de leur système social fondé sur des classes d'âge.

Dans un cadre de recherche où les thèmes du changement et de la modification du corpus ornemental et des répertoires musicaux ont reçu une si faible attention de la part des spécialistes, le « fonds Roumeguère » représente ainsi une source précieuse de données provenant d'une période peu documentée. Le fonds doit son nom à Jacqueline Roumeguère-Eberhard, anthropologue, directrice de recherche au CNRS, qui a résidé à plusieurs reprises au Kenya pour de longs séjours entre 1966 et 2006, soit un laps de temps de quarante années, devenant ainsi une spécialiste de la culture et de la langue maasäi ; elle a consacré une partie significative de ses terrains à l'observation des cérémonies « d'initiation » chez les cousins septentrionaux des Maasai, les Samburu.

La collection proprement dite contient les données recueillies par Jacqueline Roumeguère tout au long de sa carrière de chercheuse dans les différentes enquêtes qu'elle a conduites durant cinquante années environ, en Afrique australe, en Centrafrique et au Kenya. Le fonds est constitué de 9199 photographies (diapositives sur film souple), 42 objets (surtout des parures d'origine maasäi et samburu), 52 enregistrements audio de cérémonies diverses, de rituels d'initiation, d'entretiens et de chants traditionnels, ainsi que de nombreuses notes de terrain. Dans le cadre de notre projet d'étude du fonds, nous avons sélectionné 397 photographies pour la plupart prises chez les Samburu du sud de la région éponyme ; nous avons retenu la totalité des 42 objets et deux enregistrements audio, respectivement de 47 et 6

minutes². L'analyse des éléments ainsi sélectionnés s'est déroulée en trois phases (réparties à leur tour en plusieurs séances) entre la fin de l'année 2014 et le début 2015.

Un premier examen du corpus des photographies nous avait amené à penser que la période couverte par ces images pouvait s'étendre sur trois décennies, des années 1960 aux années 1980. Une telle éventualité ouvrait des perspectives d'étude passionnantes, car aucun chercheur n'a jamais pu suivre cette population pendant si longtemps, en produisant une quantité de données aussi régulière et substantielle. Malheureusement une analyse plus approfondie a révélé que la quasi-totalité des photographies prises dans la région samburu remontent aux seules années 1970, à peu d'exceptions près. La traduction des chants enregistrés par Roumeguère, réalisée sur le terrain en septembre 2015, a aussi montré que seul un des deux enregistrements retenus (heureusement le plus long) concernait la tradition musicale des Samburu. L'autre -un long récit chanté à deux parties appelé *oko*- a probablement été recueilli en terre maasäi. Le matériel du fonds Roumeguère relatif au peuple samburu s'est ainsi révélé plus limité que ce que les premières analyses avaient laissé espérer. Dans le domaine musical proprement dit, les données utilisables pour notre enquête documentaire se sont révélées plutôt maigres : une dizaine de photographies et dix minutes d'enregistrement. En revanche, nous avons sous-évalué l'intérêt du corpus des objets ; l'analyse de certaines parures, du point de vue de leurs qualités sonores, a pu nourrir des hypothèses intéressantes concernant l'évolution de leur utilisation, plus particulièrement dans le domaine musical.

Quoiqu'il en soit, le fonds Roumeguère demeure une source importante d'informations pour l'histoire très peu documentée des Samburu. Jacqueline Roumeguère, en effet, a été la première anthropologue travaillant auprès du peuple samburu à utiliser systématiquement l'appareil photo pendant ses terrains, ce qui rend unique son héritage scientifique. Dans une société où la modification des dispositifs esthético-musicaux est non seulement structurelle mais aussi, comme on le verra plus loin, structurante, les images prises il y a quarante ans par la chercheuse française deviennent fondamentales pour saisir dans la longue durée les processus à l'œuvre et leurs effets sur l'organisation sociale et politique des Samburu.

² MQB - Fonds Audiovisuel - Mission Kenya, Samburu, 1977 - CDR-648

1 Les Samburu : la société, le système d'âge et l'histoire d'un peuple de pasteurs

Appartenant au groupe linguistique des nilotiques orientales, les Samburu sont des pasteurs semi-nomades spécialisés dans l'élevage de bovins (*bos indicus*), chèvres, moutons et, dans une moindre mesure, de dromadaires. Leur société se caractérise par l'existence de groupes d'âge masculins de deux catégories : les statuts d'âge (ou échelons d'âge) et les promotions générationnelles. Après la circoncision, les garçons âgés de 14 à 20 ans deviennent dans le même temps membres de la dernière promotion ouverte et de l'échelon d'âge des *Imurran*³ (guerriers). Leur présence au sein du groupe des *Imurran* est transitoire : après une période de 7 à 15 ans, ils changeront de statut et deviendront des anciens (*lpayani*), d'abord en étant promu à l'échelon des anciens juniors, puis à celui des anciens confirmés. Au contraire, le lien des individus avec leur promotion générationnelle se poursuit jusqu'à la mort. Les passages successifs dans le système des échelons ont donc lieu au sein de la génération d'appartenance, avec tous les membres de cette dernière.

L'affiliation à un statut d'âge induit l'acquisition d'une série de droits et de devoirs (et la perte d'autres) qui placent les individus dans un cadre réglementé d'actions et d'interactions au sein de la communauté et de ses institutions. Les rapports entre guerriers et anciens, guerriers et femmes épousées, anciens et filles célibataires etc., se basent sur une sorte de "protocole" de prescriptions formalisées qui émane directement du système d'âge et qui se modifie au fil du temps selon les changements de statuts des hommes et des femmes. La répartition des tâches liées à l'économie pastorale, à la gestion du pouvoir politique et à l'organisation militaire est probablement l'une des fonctions les plus évidentes de ce système social. Les guerriers, loin d'être réellement engagés à plein temps dans la pratique du conflit, constituent la principale source de main-d'œuvre pour le soin du grand bétail, auquel ils dédient une grande partie de leur énergie. Leur rôle est, en général, de conduire les bovins aux pâturages, de s'occuper de leur santé et de les protéger des animaux sauvages et des tentatives de vol de la part des autres populations pastorales de la région. Les épisodes d'action militaire, au contraire, sont aujourd'hui très sporadiques et ne représentent qu'une partie minime de leurs activités. Cependant l'ethos des *Imurran* et l'image qu'ils projettent à l'extérieur semblent être marqués presque exclusivement par la notion de guerre⁴.

Le parcours social des filles et des femmes, de la naissance à l'excision puis au mariage, est considérablement différent. Chez les Samburu, les groupes d'âge concernent exclusivement le monde masculin ; les femmes, quant à elles, ne sont sujettes à aucune forme d'affiliation officielle, qu'il s'agisse d'une promotion générationnelle déterminée ou de l'un des deux statuts d'âge. Cependant le lien intime (d'amitié ou d'amour) très profond que les filles, jusqu'au mariage, établissent avec les guerriers, les amène souvent à être considérées comme des membres de la promotion générationnelle des *Imurran*. Pour indiquer leur âge, les femmes

³ Voir Annexe 1 : Termes vernaculaires.

⁴ L'appellation occidentale de " guerriers " ne reflète guère l'origine réelle du mot *Imurran* qui est plutôt liée au concept d'initiation et à l'expérience de la circoncision (*murataré* en langue samburu).

adultes font référence à la génération des guerriers avec lesquels elles ont « dansé » pendant leur jeunesse⁵.

Dès lors qu'elles sont mariées, les femmes intègrent le groupe générationnel de leur époux tout en n'en devenant pas officiellement membres. Ce repositionnement social - après l'abandon de leur statut de filles célibataires - au sein d'une classe d'épouses partageant les mêmes droits et les mêmes devoirs ne repose pas sur une notion d'âge (à la différence des hommes).

Ce système social, jugé en voie de disparition à maintes reprises tant par les représentants du gouvernement colonial que par certains anthropologues (Spencer 1965, 1996), a au contraire préservé sa raison d'être et la fonctionnalité de ses institutions jusqu'au XXI^e siècle. Les motifs de sa persistance sont multiples. Si la nécessité d'exercer un contrôle sur le territoire - au travers d'une section militairement active (les *Imurran*) dirigée par un centre de pouvoir politico-religieux (les anciens) - a partiellement perdu de son importance après l'occupation anglaise puis la segmentation du pays en régions ethniquement caractérisées (le District Samburu, le District Turkana, etc.), l'exigence d'imposer une hiérarchisation des individus et une division des tâches trouve encore aujourd'hui dans le système des échelons d'âge un modèle d'organisation sociale performant.

1.1 Éléments d'histoire et de géographie

La présence actuelle des Samburu dans la région éponyme - le Samburu County - située au nord du Kenya est le fruit d'une série complexe d'événements - migrations, sécheresses, guerres et alliances - à propos desquels il demeure encore aujourd'hui fort ardu d'établir la succession et la chronologie exacte. L'histoire qui précède l'occupation coloniale se mélange parfois avec le mythe et les récits relatifs à des faits antérieurs à cette époque relèvent souvent de la légende. Pourtant il est vraisemblable que les Samburu, comme d'autres peuples d'origine nilotique du Kenya, aient été les protagonistes d'une migration commencée dans les territoires du Soudan du sud entre le XV^e et le XVI^e siècle. Les raisons de ce long déplacement de masse, qui doit avoir impliqué des milliers de personnes et des centaines de communautés, sont totalement inconnues. Il est certain en revanche que les Samburu, qui représentaient à l'origine une branche de la section Laikipiak du groupe maasaï (Spencer 1973: 149), habitaient au début du XIX^e siècle la région du lac Baringo, aujourd'hui au Kenya centre-occidental. Ils s'étaient constitués en tant qu'entité « indépendante » environ deux siècles auparavant : selon la reconstruction historique proposée par Straight (2007 : 31), les noms des promotions générationnelles les plus anciennes - rappelés par ses informateurs - datent de la fin du XVII^e siècle. D'après Spencer (1973), les premières promotions générationnelles d'origine déjà clairement « samburu » remonteraient au début du XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit, avant 1840, au temps de la génération appelée *Lkipiku*, peut-être sous la pression des Maasaï Laikipiak ou à cause d'une importante perte de bétail (Spencer 1973 : 152), les Samburu entament une

⁵ Si une femme dit avoir dansé quand elle était célibataire avec les *Imurran* de la promotion générationnelle *Ikishili* (circonscrit à partir de 1962 et devenus anciens en 1975), on devra imaginer que, entre les années 1960 et le début des années 1970, elle devait avoir entre douze et dix-sept ans.

deuxième migration - cette fois-ci vers le nord - qui les amènera dans le territoire qu'ils occupent aujourd'hui.

Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, la terre des Samburu devient la destination d'un nombre croissant de voyageurs, aventuriers et missionnaires d'origine occidentale. Les étapes de l'histoire de cette population commencent ainsi à devenir moins lacunaires. Aux récits des commerçants d'ivoire swahili ou arabes, les seuls qui se risquaient avec leurs caravanes dans les régions les plus internes, viennent lentement se substituer des reconstructions orales et des ouvrages - pas toujours plus crédibles que ceux diffusés précédemment - en langue anglaise, allemande, française, etc.

A la fin du mois de février 1888, au cours de leur expédition dans les territoires au nord du lac Baringo, le lieutenant Ludwig Von Höhnelt et le comte Samuel Teleki, deux explorateurs passés à l'histoire comme les « découvreurs » du lac Turkana, entrent en contact, avec une population d'éleveurs qu'ils identifient aux Burkineji, « ceux aux chèvres blanches » en langue *maa*. Le théâtre de cette rencontre est le mont Nyiro, à quelques dizaines de kilomètres de leur destination, aujourd'hui à l'extrême nord du territoire samburu. C'étaient les premiers Européens à traverser cette région et, très probablement, les premiers blancs à entrer en contact avec les Samburu.

La longue occupation coloniale britannique commence quelques années plus tard, au début du XX^e siècle, et ouvre définitivement les portes de l'Occident à la découverte des populations « guerrières » d'Afrique orientale. La perception stéréotypée de ces sociétés – vouées, selon certaines visions romanesques divulguées par les explorateurs ou par les administrateurs et les missionnaires, à la violence et au conflit permanent - a rendu célèbre nombre de populations pastorales et agro-pastorales de la région et notamment les locuteurs de langue *maa*, dont les plus connus sont certainement les Maasaï. Au début du XX^e siècle les Samburu étaient en train de sortir de la période la plus sombre de leur histoire. Une longue épidémie de peste bovine avait décimé leur bétail. A l'arrivée des colons anglais, ceux qui n'avaient pas choisi de se disperser en trouvant refuge auprès d'autres populations pastorales de la région étaient engagés dans la difficile tâche de reconstituer leurs troupeaux. Affaiblis et appauvris, les Samburu étaient devenus une cible parfaite pour les raids de leurs ennemis. Dans ce contexte, l'apparition du gouvernement colonial britannique se révéla être la seule opportunité pour sortir d'une condition de marginalité et de danger : les Anglais cherchaient des référents locaux dans les territoires du nord, les Samburu avaient le besoin urgent d'un allié assez puissant pour les aider à regagner une position dominante sur leur territoire. Pourtant cette assistance militaire aura un coût très élevé.

L'histoire légendaire des migrations et des batailles mythiques s'arrête ici et, avec l'entrée en scène du gouvernement colonial britannique, elle laisse place à une histoire « administrative » enregistrée au travers de documents officiels. Les Samburu furent enfermés dans des frontières géographiques artificielles (celles du Samburu District, devenu Samburu County en 2012). Leur autonomie fut fortement limitée et toutes leurs activités devinrent l'objet d'une observation permanente et d'un minutieux travail de rédaction de rapports destinés aux fonctionnaires coloniaux. Avec l'apparition ultérieure des premiers anthropologues, entre 1950 et 1960, tous les aspects de la vie, de la société et des mœurs des Samburu devinrent accessibles en Afrique et en Occident.

1.2 Perles, ornements, explorateurs et marchands

Comme l'on a vu brièvement plus haut, le Kenya septentrional en général et la terre des Samburu en particulier n'étaient pas si isolés qu'on pourrait le croire, même avant l'arrivée de Von Höhnelt et Teleki. Quand les deux explorateurs traversèrent le territoire des Reshiat (Daasanach), au nord du lac Turkana, au mois d'avril 1888, ils observèrent pour la première fois un type particulier de perles rouges, désignées par les autochtones sous le nom de *mborro* et utilisées comme principal ornement de collier féminin. En partageant une idée très répandue à l'époque à propos des populations dites primitives, Von Höhnelt et Teleki considéraient les Reshiat, les Burkineji (Samburu) et les autres populations avec lesquelles ils étaient entrés en contact pendant leur voyage, comme des tribus totalement isolées du monde extérieur. La présence dans cette région de ces mystérieuses perles rouges était donc inexplicable.

Mborro beads are about the size of a hazel-nut, of an irregularly round shape, and are made out of transparent quartz of a cornelian red colour. They are evidently of native manufacture, though we could not ascertain by what means the holes were bored in the balls of quartz. The Reshiat did not make them themselves, but got them in barter from the Marle, a tribe living on the northern shore of Lake Stefanie. Most of Reshiat women wore two or three of these beads, each treaded by itself on a hair from the tail of a giraffe, and only few had more than this. None of our people had ever seen any beads at all like these, and, in spite of all later inquiries, we were never able to ascertain where they came from originally. (Höhnelt 2012 [1894] : vol. II, 167).



Figure 1 : Les perles rouges *mborro* encore présentes aujourd'hui chez les Samburu et les Rendille sur le collier cérémoniel féminin qui porte le même nom. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)

En réalité ce qu'ils étaient en train d'observer correspondait à l'une des traces les plus évidentes d'une relation très ancienne qui avait existé pendant des siècles entre plusieurs populations est-africaines et des marchands arabes et swahili, et touchait au du commerce de l'ivoire. Depuis le XV^e siècle au moins, des perles en verre d'origine vénitienne avaient été

utilisées comme monnaie d'échange. Les *mborro*, de leur côté, semblent être de fabrication plus récente. Elles figurent dans le catalogue "Giacomuzzi" (1852-70) et ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle qu'elles se diffusèrent en Afrique de l'est (Straight 2002 : 10), juste quelques dizaines d'années avant la visite de Teleki et Von Höhnel.



Figure 2 : Usage cérémoniel des colliers *mborro* chez les femmes samburu. Cliché J. Roumeguère (1970-71). Musée du quai Branly **PF0139268**

Les arabes furent donc parmi les premiers à établir des contacts réguliers avec les peuples pastoraux et agro-pastoraux de cette région. Leurs représentations caricaturales de ces communautés, élaborées pour décourager d'éventuels concurrents dans l'approvisionnement et la vente de l'ivoire, ont largement contribué à la création de nombre de stéréotypes qui perdurent malheureusement encore aujourd'hui. Cependant nous leur devons aussi les premières et plus anciennes descriptions des Samburu qui nous soient parvenues.

Le 10 décembre 1858, dans une lettre adressée à Antoine d'Abbadie et publiée dans le journal de la Société de Géographie en 1859, Léon des Avanchers, un missionnaire apostolique français, écrit:

Pendant tout le temps de mon voyage sur la côte, tout mon temps et tous les moyens qui ont été en mon pouvoir ont été employés à me rendre compte de la géographie de ce pays. [...] Dans ce but, je me suis mis en rapport avec tous chefs des caravanes qui pénètrent dans l'intérieur du continent. [...] [L]e chef le plus intelligent que j'aie rencontré, est certainement *Hadji Abd-el-Nour*, cheikh de Brawa qui m'a donné de nombreux renseignements ; il m'a tracé une carte qui atteste tous les pays qu'il a parcourus [...].

Le lac Boo est le même que le lac *Abbola* marqué dans le bassin du Bahar-el-Abiad. Seulement sa position est beaucoup plus sud ; car dans le pays des Boren il n'y a aucun lac. [...]

Les environs du lac sont habités par les Rendilé-Gallas, qui sont de couleur rougeâtre, portent des longs cheveux et ont de nombreux troupeaux (Léon des Avanchers 1859 : 154-163).

La description du territoire et des populations de l'intérieur que le cheikh Hadji Abd-el-Nour propose à Des Avanchers est d'interprétation difficile - peut-être un peu imprécise - mais recouvre une grande importance historique. Le lac Boo auquel il se réfère est probablement le lac Turkana, appelé *Baso* ou *Mbaso* par les locaux, et renommé lac Rudolf par Teleki, qui le « découvre » officiellement quelque trente ans plus tard. L'appellation « Rendilé-Gallas » pour la population aux « longs cheveux » qui habite près du lac est vraisemblablement le résultat d'un malentendu. Les Rendille étaient, et sont encore, des éleveurs spécialisés de dromadaires. En revanche la référence un peu vague à « des nombreux troupeaux » semble plutôt faire référence au bétail d'origine bovine. En outre les jeunes Rendille n'ont commencé à imiter le style de la chevelure des Samburu que très récemment. À l'époque des voyages de Hadji Abd-el-Nour, les seuls dans le territoire environnant le lac Turkana à pouvoir être qualifiés de « rougeâtres », à porter les cheveux longs et à élever des bovins étaient les Samburu. Le témoignage cité plus haut pourrait donc être la première description qui nous soit parvenue de ce peuple.

Quelques années plus tard, en 1888, l'expédition guidée par le comte Teleki emmène pour la première fois des Européens à la rencontre des « Burkineji ». Son compagnon de voyage Ludwig Von Höhnel écrira dans son ouvrage *Discovery of lakes Rudolf and Stefanie*, publié en 1894 :

They resemble greatly in appearance to the people of Nyemps, and like them indulge in few personal ornaments. The hair is worn cut short, and the lobes of the ear are distended. The men often wear a piece of coarse stuff made of sheep's wool and looking like sackcloth, either hung from the shoulders or the loins, or fastened on the right shoulder. Some of them, however, go about naked. The men get the material from their own garment from the Rendile, a tribe totally different from themselves, who also live in Samburu. The women and children wear kid-skins like those affected by the Masai. Their favourite ornament is brass wire [...]. (Höhnel 2012 [1894], vol II, 74).

En 1892, à cinq ans de distance de son premier voyage, le lieutenant Von Höhnel revient en Afrique orientale avec William A. Chanler, explorateur puis homme politique américain, pour explorer le territoire environnant le mont Kenya. Ils seront les premiers occidentaux à rencontrer les Meru Tigania et Igembe. Désireux de connaître les fameux éleveurs de dromadaires Rendille, ils traversent le territoire des Samburu et entrent en contact avec un groupe d'anciens puis avec un bataillon d'une centaine de *Imurran*. Dans son livre *Through jungle and desert. Travels in Eastern Africa*, Chanler décrira ainsi ces deux rencontres :

[T]he men were really fine-looking fellows; and I was at once stuck with the fact that their features were entirely different from those of any other natives of East-Africa whom I had seen. They approached nearer the Somali type - having regular features, full-rounded chins, and fine, bold eyes. In color they were brown rather than black. The lobes of their ears were stretched, after the Masai fashion (Chanler 1896, p. 281).

On our way to the new zeriba we were approached by a band of 100 Samburu, or Berkenedji. They exactly resembled Masai warriors, wore their hair in the same style of tonsure, and were armed in identical manner (*ibidem*, p. 306).

A partir des détails sur lesquels Von Höhnel attire l'attention du lecteur, on peut proposer plusieurs considérations. Les hommes rencontrés par son groupe portent les cheveux coupés courts et ont les lobes percés et dilatés. Aucune référence n'est faite à d'éventuelles boucles d'oreilles ou aux cheveux longs et rouges observés par le cheikh Hadji Abd-el-Nour. On peut donc imaginer que les seuls représentants masculins de la communauté samburu venus rencontrer les deux Européens étaient des membres du statut d'âge des anciens. En effet chez les Samburu les règles esthético-sociales encore en vigueur de nos jours imposent aux hommes, une fois achevée la longue période de l'état de guerrier (*Lamurrano*) et pour rendre manifeste le passage à l'échelon d'âge ultérieur, de se libérer des écarteurs en ivoire - ou plus récemment en plastique - qu'ils portent aux oreilles et de couper leurs cheveux. Selon la description, de leur côté les femmes mariées semblaient apprécier particulièrement les ornements composés par des fils de cuivre (« brass wire »). Des objets similaires font aujourd'hui encore partie de la tenue des femmes les plus âgées.

La caractéristique des lobes écartés est mentionnée à plusieurs reprises dans l'ouvrage de Chanler qui évoque en outre les cheveux « en style maasaï » des guerriers – faisant ainsi référence à la coutume des *Imurran* samburu de porter, déjà à l'époque, de longues tresses parsemées d'ocre rouge.

Les trois écrits mentionnés plus haut fournissent de précieuses informations sur les ornements et, plus généralement, sur l'aspect des Samburu pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, avant l'arrivée des colons britanniques. Il semble, par exemple, que les longs cheveux parsemés d'ocre et les boucles d'oreille rondes en ivoire – aujourd'hui devenues très rares - faisaient partie de la tenue des guerriers dès l'époque précoloniale et que la tradition de se couper les cheveux au moment du passage au statut d'âge des anciens était, elle aussi, bien présente. En revanche, ces derniers ne portaient apparemment pas les boucles d'oreilles en fer des hommes adultes qui sont aujourd'hui un signe distinctif de première importance.

Curieusement la rencontre entre les Samburu et les occidentaux – successivement les explorateurs dotés des premiers appareils photographiques, les colons puis les anthropologues – , tout en engendrant chez les non-spécialistes un vif intérêt pour la « beauté sauvage » de cette population, ne parvint pas à stimuler une véritable réflexion académique sur les ornements et leur valeur sociale avant les années 1990. La pénurie d'images antérieures à la seconde moitié du XX^e siècle et la nature sporadique de toutes sortes de témoignages de terrain sur le sujet ont certainement rendu très complexe la recherche sur le patrimoine ornemental des Samburu.



Figure 3 : Image tirée du film *Mogambo* dirigé par John Ford (1953)

2 La continuité retrouvée : le « fonds Roumeguère » du musée du quai Branly

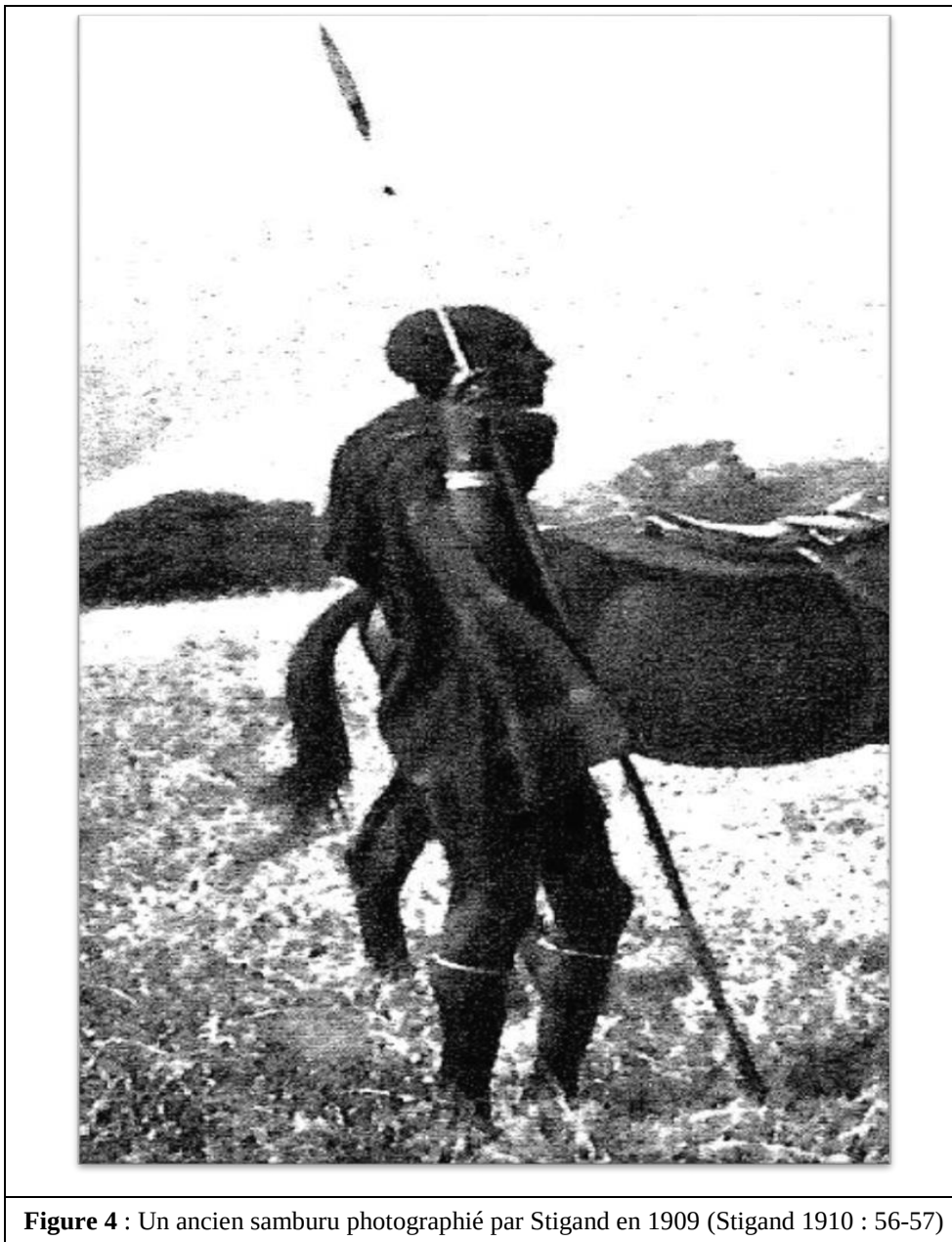
Les *Imurran* qui secouent de façon menaçante leurs lances contre Clark Gable en fuite dans la savane dans le film *Mogambo* (1953) représentent le stéréotype classique de l'homme africain fier et sauvage qui s'était affirmé dans nombre de romans d'aventure de l'époque. L'importance historique de ces images va pourtant au-delà du simple intérêt pour le cinéma des années 1950. Ces guerriers, initiés au sein de la promotion générationnelle appelée *Ikimaniki* (ouverte en 1948 et fermée en 1962), sont en effet les premiers membres de la communauté samburu à avoir été montrés par le biais d'images en couleurs à un large public hors du continent africain. Bien que la date de réalisation du film (1953) ne soit pas si éloignée dans le temps et malgré la présence d'appareils photo dès le début du XX^e siècle au Kenya, les images concernant des hommes ou des femmes samburu antérieures à celles du film de John Ford se comptent sur les doigts de la main. Il est donc fort probable que les images des *Imurran* de *Mogambo* soient parmi les plus anciennes et – certainement – les plus nettes et lisibles jamais réalisées jusqu'alors.

Ces jeunes hommes à la peau « rougeâtre », aux cheveux longs et aux lobes écartés par des grandes boucles d'oreille en ivoire semblent directement sortis des récits d'explorateurs de la fin du XIX^e siècle. Aux temps des *Ikimaniki*, ni les colons - qui exerçaient depuis longtemps une énorme pression au travers de l'administration pour « domestiquer » la nature incontrôlable des guerriers – ni les influences du monde occidental n'étaient encore parvenus à altérer de façon significative le mode de vie des *Imurran* et à en pénétrer les mœurs. Il est donc plausible que l'aspect des guerriers rencontrés par Hadji Abd-el-Nour au XIX^e siècle n'ait pas été si différent de celui restitué par John Ford presque cent ans plus tard (à l'exception des vêtements qui, d'après Von Höhnel en 1888, étaient alors généralement en peau de bovin ou d'ovin et non en tissu coloré).

C'est seulement à partir des années '50 – environ soixante ans après le voyage de Von Höhnel et Teleki – que la qualité et la quantité d'images provenant du territoire samburu commence à être suffisante pour fournir aux chercheurs le matériau permettant d'analyser les évolutions du patrimoine ornemental samburu et leurs implications sociales. En 1958 Paul Spencer, le premier anthropologue à avoir travaillé avec les Samburu, entame une recherche de terrain qui se poursuivra durant cinq ans, jusqu'en 1963. Le travail qu'il a devant lui est énorme : comprendre et décrire l'ensemble de la structure sociale des Samburu, ses « classes d'âge », ses hiérarchies, ses clans et sous-clans, ses cérémonies. Le temps et l'énergie à consacrer à l'analyse des parures et des ornements étaient dans ce contexte forcément limités. Son ouvrage novateur intitulé « *The Samburu. A Study of Gerontocracy in a Nomadic Tribe* » ne contient que deux photographies de *Imurran* et une autre représentant des anciens bénissant un couple de jeunes mariés. Si le matériel était encore insuffisant, la voie était désormais ouverte : les Samburu étaient rentrés de plain pied dans le monde de la recherche académique occidentale.

De nouvelles générations de chercheurs poursuivront le travail de Spencer avec des équipements plus modernes et performants (appareils photographiques de plus en plus légers et précis, caméras et enregistreurs feront leur entrée en scène). Pour autant, l'étude des ornements

corporels - comme celle de la musique, autre grand absent dans les travaux de recherche sur les Samburu - sera encore une fois reléguée à l'arrière-plan, jusqu'à la fin des années 1990.



Les périodes qui apparaissent comme les plus « problématiques », du fait d'une quasi absence ou du moins d'une quantité réduite de données iconologiques relatives à l'objet de cette recherche, sont en premier lieu l'époque précoloniale (aucune image disponible) et, dans une moindre mesure cependant, les années de l'occupation britannique. Si ces observations peuvent paraître superflues voire triviales, il n'en est pas moins étonnant de constater que les choses ne changent pas significativement après l'indépendance du Kenya, quand l'obtention des visas de séjour devient de plus en plus facile et que nombre d'anthropologues et de touristes commencent à arriver régulièrement dans le pays.

Chez les Samburu les choses se passent différemment. Après la publication du livre de Paul Spencer en 1965, la sensation que les pistes de recherche sont désormais assez réduites sur

ce terrain-là pousse beaucoup de chercheurs à regarder ailleurs. Spencer continue ses enquêtes pendant quelque temps puis, laissant son terrain initial, il se déplace chez les Maasaï. Pendant au moins deux décennies, les Samburu ne semblent pas attirer l'attention des chercheurs. C'est précisément à cette époque que Jacqueline Roumeguère s'installe au Kenya, précédant ainsi l'arrivée - au cours des années 1990 - d'une nouvelle génération d'anthropologues (Straight, Holtzman, etc.) qui parvient à s'affirmer et à renouveler l'intérêt de la communauté scientifique vis-à-vis de cette population.

En 2011 le « fonds Roumeguère » est donné au musée du quai Branly par les héritiers de Jacqueline Roumeguère-Eberhart, anthropologue française et directrice de recherche au CNRS, décédée en 2006. Ce qui rend unique cette collection relative aux peuples maasaï et samburu est l'intervalle temporel au cours duquel les données ont été recueillies. En effet, à la différence de la majorité de ses collègues chercheurs, Jacqueline Roumeguère, au lieu d'organiser des terrains plus ou moins longs alternés à des périodes de travail en occident, décide de résider au Kenya de façon permanente entre 1966 et 2002. Ces trente-six ans presque ininterrompus passés sur un terrain devenu sa maison lui ont donné la possibilité de s'immerger dans les cultures maasaï (pendant la quasi-totalité de son long séjour) et samburu (principalement au cours des années 1970) comme personne d'autre ne l'avait fait auparavant. Son travail de recherche est de ce fait porteur d'une qualité unique, à savoir une continuité d'observation - d'autant plus précieuse s'agissant de populations où le temps joue clairement un rôle dans la structuration de la société, ce que Bernardi (1952 : 321) désigne par l'expression « structural time ».

2.1 Pour une analyse historique du patrimoine ornemental des Samburu

S'il est possible de s'appuyer sur quelques images relatives au début de la période coloniale, le véritable travail de reconstitution historique des changements affectant les ornements corporels samburu, leur fabrication, leur aspect et leur valeur sociale, ne peut produire de résultats satisfaisants que sur la période qui s'étend des années 1950 jusqu'à nos jours, en mobilisant les données recueillies lors de nos propres terrains de recherche.

Les ornements sont soumis à des processus de transformation liés aux événements historiques les plus divers (guerres, alliances, conquêtes territoriales, assimilation de traditions nouvelles importées voire imposées, découverte ou disparition des matériaux de fabrication, etc.). Le cas des Samburu est particulièrement intéressant de ce point de vue. Leur patrimoine ornemental a considérablement changé au cours des cinquante dernières années mais, au contraire de la grande majorité des populations dites « traditionnelles » qui ont subi une forte réduction de leurs espaces d'expression à la suite de l'intrusion parfois violente du monde occidental dans leur style de vie, les Samburu ont multiplié les couleurs, cherché des nouveaux matériaux et créé des nouveaux objets. Les ornements ont vu leurs dimensions augmenter et leur complexité croître. Avant d'analyser la nature et les raisons de ces changements, il convient de définir les objets dont il est question et de préciser à quelle période et par qui ils ont été élaborés et portés.

Il est permis de débiter l'analyse par la comparaison de deux clichés, l'un datant des années cinquante (Fig. 5) et le second, pris en 2013 (Fig. 6), de façon à mettre en évidence les

changements affectant les ornements portés par les *Imurran*, la catégorie sociale probablement la plus représentée au niveau iconologique au cours des cinquante dernières années. Les sujets représentés sur les deux photographies appartiennent au même groupe d'âge, facilement identifiable à la nature des parures. Mais les différences, d'une époque à l'autre, sont frappantes. En dépit de la qualité inférieure de l'image la plus ancienne, on constate une tendance évidente sur le cliché le plus récent à la multiplication des perles et à la diversité des couleurs, des formes et des matériaux. Le contexte esthétique reste clairement reconnaissable comme « typiquement samburu ». Peut-on identifier des étapes dans les modifications des ornements corporels, des pigments et des couleurs ? Il convient de souligner que ce processus de transformation des parures ne concerne pas seulement les guerriers. Enfants, femmes, anciens, tous ont participé d'une façon ou d'une autre à la réinvention permanente de leur patrimoine ornemental et vestimentaire. Les images et les objets du « fonds Roumeguère » nous offrent la possibilité d'observer la nature et la profondeur des changements qui ont eu lieu au cours des dernières décennies.



Figure 5 : *Lmurran* de la promotion générationnelle *Ikimaniki*. Carte postale ; Fin des années 1950.
Collection personnelle Marmone



Figure 6 : *Lmurran* de la promotion générationnelle *Ikishami*. Cliché G. Marmone (Mougour, 2013)

2.2 Les années du terrain de Jacqueline Roumeguère (1966 – 2006)

Les travaux de Jacqueline Roumeguère chez les Maasai, les Samburu et les Rendille, couvrent une période qui démarre immédiatement après l'indépendance du Kenya, en 1963, et s'étend jusqu'au début des années 2000. Il s'agit de quarante ans de grandes transformations au sein du pays et notamment pour ces communautés pastorales. Le départ des colons ouvre la voie à la perspective d'un retour à un style de vie pleinement « traditionnel » (Spencer 1965). Du côté des anciens surtout, il est vécu dans l'espoir de récupérer au moins partiellement l'autorité politique et le contrôle territorial dont ils avaient été privés par l'administration britannique. Le nouveau gouvernement du Kenya indépendant, guidé par Jomo Kenyatta, n'avait en effet ni l'intention, ni les moyens économiques d'exercer un véritable contrôle sur les activités des populations qui occupaient les périphéries du pays. On est très loin de l'âge d'or de l'autorité coloniale quand, chez les Samburu, les guerriers de la promotion générationnelle *Imekuri* (ouverte en 1936) furent contraints par les administrateurs anglais d'achever en quelques mois toutes leurs cérémonies de mûrissement, dans le but de passer à l'échelon des anciens - trois ans seulement après leur circoncision (Spencer 1973 : 163).

Le départ des Britanniques apporte aux Samburu le sentiment d'une liberté reconquise. Les membres de la promotion générationnelle *Ikishili*, les premiers guerriers depuis des décennies à ne pas avoir été soumis à un contrôle gouvernemental rigoureux, reprennent les raids contre les populations voisines – une pratique qui avait été presque totalement arrêtée par les colons – et commencent à participer activement au commerce illégal de l'ivoire, en décimant les populations d'éléphants et de rhinocéros de leur territoire⁶. À côté d'une reprise

⁶ La responsabilité de la disparition totale de ces animaux de la partie septentrionale de la région est encore aujourd'hui, peut-être de façon un peu sommaire, imputée aux *Ikishili*.

des activités traditionnelles surtout par les *Imurran* et les anciens, on enregistre l'affirmation croissante d'un modèle économique d'inspiration occidentale⁷ et une multiplication des établissements scolaires qui, au fil des années, atteindront même les villages les plus reculés. Ces deux éléments, fils de l'expérience coloniale mais aussi du nouveau cours imprimé par le gouvernement de Kenyatta et de ses successeurs, changeront à jamais et en profondeur la société des Samburu.

⁷ Le commerce de l'ivoire va clairement dans cette direction.

3 Parures et âges de la vie : L'histoire des ornements samburu dans les images du fonds Roumeguère

Le processus de transformation des ornements corporels qui s'est produit chez les Samburu au cours des dernières décennies n'a pas avancé à la même vitesse pour toutes les catégories sociales. On montrera que les membres de la classe d'âge des *Imurran* ont toujours été de loin les plus actifs en matière de réinvention de leur patrimoine ornemental (mais aussi musical, chorégraphique, etc.). Femmes, anciens et non-initiés ont aussi participé à ce processus dont il demeure difficile de préciser quand il a débuté mais qui semble accompagner toute l'histoire de ce peuple dès qu'on a des traces de son existence.

3.1 Filles et garçons non-initiés

➤ Parures féminines

Parmi toutes les catégories sociales samburu, celle des non-initiés (à l'exception des filles de 14 à 20 ans) est celle qui exerce le contrôle le plus faible sur la façon de s'habiller et de décorer son corps. Tout semble être régi par les choix des adultes et, plus généralement, par une série de règles liées aux rituels auxquels fillettes et garçons doivent participer dans leur parcours de mûrissement.

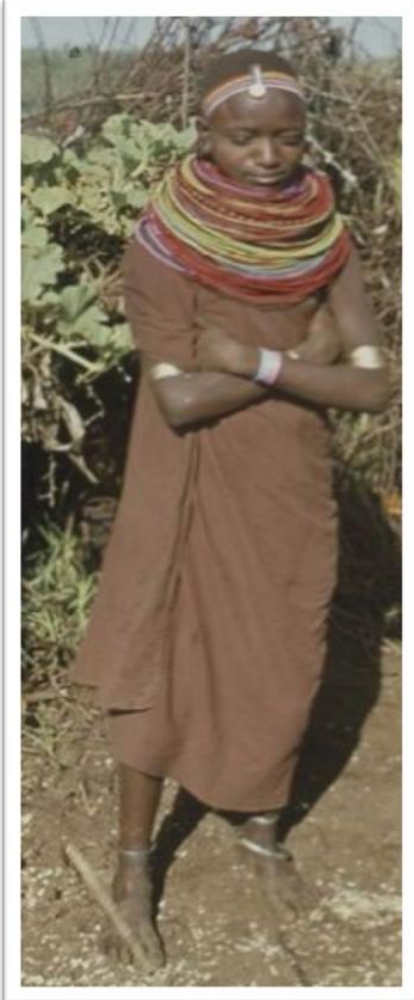


Figure 7 : Fille célibataire. Cliché J. Roumeguère - détail (septembre 1972). Musée du quai Branly
PF0149472

Quelques illustrations témoignent des changements qui se sont produits sur les parures portées par les filles célibataires (les seules parmi les non-initiés à façonner leur tenue et leurs ornements) sur une période d'environ quarante ans. Les figures 7 et 11 montrent deux filles du même âge dans leur tenue classique. Le bandeau de perles multicolores porté par la fille au début des années 1970 est aujourd'hui réservé aux seules occasions cérémonielles. A cette exception près, les autres éléments de parure ne diffèrent pas de façon substantielle. Les nombreux colliers de perles sont présents dans les deux cas, ainsi que les bracelets, les brassards et les chevilliers. Si les objets dans leur valeur intrinsèque n'ont pas subi de variations particulières, il faut néanmoins souligner un élément fondamental, à savoir la substitution du métal par du plastique et des perles en verre d'origine tchèque. Seuls les chevilliers conservent aujourd'hui encore une partie en étain ou en fer, tant chez les filles que chez les femmes épousées (Fig. 11). Le matériel utilisé pour la fabrication des bracelets et des brassards a en revanche complètement changé à partir des années 1990. L'extinction du métal dans la fabrication des ornements des Samburu est désormais presque définitive ; il a été remplacé par du plastique pour des raisons d'ordre pratique et esthétique : il est coloré, léger, bon marché et n'abîme pas la peau.



Figure 8 : Filles célibataires. Cliché J. Roumeguère (1969-73). Musée du quai Branly **PF0139276**



Figure 9 : Une fille et deux fillettes. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly **PF0145118**



Figure 10 : Une fille et plusieurs fillettes. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013)



Figure 11 : Fille célibataire. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013)

Les chaînes multicolores de perles en verre des filles ont été remplacées aujourd'hui par des chaînes du même matériel mais de couleur exclusivement rouge. Le type de chaînes le plus ancien (composé par des séries de perles rouges, vertes, bleues et blanches) persistait encore chez les femmes adultes de la génération des filles photographiées par Jacqueline Roumeguère tout au long des années 1970 (Fig. 9). Un autre élément important, à souligner à partir de l'observation des images proposées ici, porte sur la réduction graduelle du nombre des bijoux « traditionnels » notamment chez les fillettes et plus généralement chez les enfants. Les figures 9 et 10 montrent des fillettes de trois/sept ans parées de façon très différente : dans les années 1970 elles portaient des chevilliers et des chaînes de perles autour du cou. Aujourd'hui les parures corporelles se sont réduites au minimum. La raison de cette diminution radicale de la quantité d'ornements chez les enfants est certainement à mettre en relation avec la scolarisation et ses règles de comportement. Les lois kenyanes interdisent aux écoliers de fréquenter les cours - devenus théoriquement obligatoires dès années 1980 - avec des objets qui puissent indiquer leur appartenance « tribale ». C'est la raison pour laquelle les parents évitent désormais de faire porter des ornements à leurs enfants (ou de leur percer les oreilles) jusqu'au moment où il décident si la fille ou le garçon poursuivra effectivement ses études ou entrera dans le système éducatif traditionnel pour contribuer à l'économie familiale. L'analyse du processus de transformation des ornements et des modifications du rapport de la communauté à

ces derniers paraît donc extrêmement efficace pour comprendre les phénomènes d'évolution des rôles sociaux et les techniques de construction des identités individuelles et collectives.

La nudité est un autre sujet intéressant à analyser à partir des images proposées plus haut. Comme dans nombre de populations extra-européennes pour lesquelles la nudité des seins faisait partie des usages locaux, cette coutume a commencé à disparaître chez les Samburu avec l'arrivée des missionnaires chrétiens. De nos jours les filles apprennent à se couvrir complètement le corps dès leur plus jeune âge. Au cours des dernières années, en outre, les autorités kenyanes ont fortement découragé la prise de vues d'enfants déshabillés par les touristes occidentaux dans le but d'éviter tout usage illégal. Pourtant une certaine tolérance à l'égard de la nudité féminine persiste dans le domaine cérémoniel.



Figure 12: Un groupe de filles célibataires lors d'une danse cérémonielle. Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly [PF0149099](#)



Figure 13 : Filles en tenue cérémonielle. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly **PF0139898**



Figure 14: Groupe de filles célibataires lors d'une cérémonie. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly **PF0145112** (détail)



Figure 15 : Filles en tenue cérémonielle. Cliché G. Marmone (Lodungokwe, 2012)

Le moment des danses cérémonielles – à l’occasion de mariages, de circoncisions, d’excisions etc. – est le plus attendu par les jeunes, qu’ils soient *Imurran* ou filles célibataires (*ntoyé*, sing. *ntito*). Le contexte musical est en effet le plus propice pour montrer sa vigueur physique et sa beauté au reste de la communauté au travers des mouvements chorégraphiques, du chant et, bien sûr, des ornements et du maquillage. Les colliers féminins étaient encore très simples au début de l’époque coloniale quand le commerce massif de perles d’origine européenne, entamé au début du XX^e siècle dans toute l’Afrique de l’est, n’avait pas encore eu de répercussions importantes sur les dispositifs esthétiques des Samburu. Depuis ces colliers ont connu une constante augmentation en termes de dimensions et ceux que l’on peut observer aujourd’hui atteignent des tailles considérables.

Les photographies datant des années 1970 du « fonds Roumeguère » (Fig. 12, 13 et 14) montrent des filles samburu élégamment habillées et parées d’ocre rouge lors d’une session de danse. La comparaison avec une image plus récente (Fig. 15) met en évidence toutes les transformations intervenues en quarante ans. Les tenues cérémonielles en question sont parfois si différentes d’une époque à l’autre qu’elles semblent ne pas se rattacher aux traditions de la même population. Les bandeaux, qui constituaient la seule décoration de tête jusque dans les années 70, ont été enrichis depuis par des structures en plastique entourées de perles de verre, des objets métalliques et de fausses fleurs. La figure 13 montre l’un des premiers modèles de *saen le nkwe* (littérairement « les perles de la tête »), l’ensemble de perles et chaînes utilisées pour décorer le visage. Comme on peut l’observer, ce type d’ensemble a lui aussi été l’objet de profondes modifications. Au fil du temps, les colliers sont devenus de plus en plus complexes

tout en conservant le même volume : le rouge qui prédominait dans les années 1970 a cédé la place à un immense kaléidoscope de couleurs et de formes géométriques obtenues par un minutieux travail manuel. Il en est de même pour les bracelets : très simples dans le passé, ils ont vu aujourd'hui leur taille augmenter sensiblement, leur nombre croître et leur facture devenir plus complexe (ils se composent à présent d'une structure interne en caoutchouc entourée par une longue chaîne de perles multicolores).

Certains types de parures corporelles ont connu une évolution inverse, marquée au contraire par une simplification, voire une disparition qui peut affecter les objets eux-mêmes, les formes ou les matériaux.. Tel est le cas des boucles d'oreille et des pendants, totalement disparus aujourd'hui, ou des grands brassards en cuivre qui ont été remplacés, comme on l'a souligné plus haut, par des brassards en plastique considérablement plus petits. Le long pendant accroché à la partie postérieure des colliers et qui se prolonge tout au long du dos (*lpisiai*) est lui aussi en voie de disparition.

Le patrimoine ornemental des Samburu procède donc d'une activité d'élaboration et de réinvention artistique extrêmement dynamique où des transformations très profondes peuvent se produire au sein d'une même génération.



Figure 16 : Femme et enfant. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly **PF0145125**

➤ Parures des jeunes garçons

Chez les enfants mâles et les jeunes garçons incirconcis (*layok*, sing. *layéni*), au contraire, les ornements corporels, généralement très simples et en nombre réduit, ont fait l'objet de changements beaucoup moins rapides en restant à peu près inchangés durant les dernières décennies. L'image ci-dessus (Fig. 16) montre un enfant avec les ornements typiques de sa catégorie d'âge et de genre : un bracelet, un collier en perles vertes et la *ntoré*, un tour de reins dont la couleur varie selon le clan d'appartenance et qui indique sa condition de non-initié.



Figure 17 : Deux enfants. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013)

La tendance récente à couvrir la nudité des enfants (comme celle des adultes) a rendu la *ntoré* moins visible qu'autrefois mais celle-ci reste toujours présente du fait de sa valeur cérémonielle : les garçons et les filles doivent se libérer symboliquement de cet ornement pendant le rituel de circoncision ou d'excision qui précède le passage à l'âge adulte, de façon à montrer explicitement l'abandon officiel de leur statut précédent.

Le collier en perles vertes (Fig. 17) fait lui aussi encore partie des parures associées à l'enfance. Sur l'exemple illustré, il est composé de perles en verre alternant avec des dents de dik-dik, un animal considéré comme proche des garçons incirconcis qui sont les seuls à avoir le

droit de le chasser et de se nourrir de sa viande. La chasse au dik-dik est d'ailleurs la seule pratiquée chez les Samburu.

Les transformations du patrimoine ornemental des jeunes non-initiés apparaissent de façon plus évidente lorsque ceux-ci atteignent l'âge de s'occuper du grand bétail, de créer des groupes semblables à ceux des guerriers et de danser ensemble. Il n'y a pas très longtemps, ces garçons incirconcis, d'environ 10 à 15 ans, portaient encore des boucles d'oreille de la dimension de celles des *Imurran* et s'habillaient exclusivement avec des couvertures (*ntarakodi*) coupées pour mieux s'adapter à leur taille. Aujourd'hui ces couvertures classiques sont systématiquement portées avec des t-shirts ou des chemises de style occidental et les boucles d'oreilles se font de plus en plus rares en raison des interdits imposés dans le cadre scolaire. Lorsque des parents choisissent de percer les oreilles de leurs enfants, cela signifie qu'ils ont pris la décision de ne pas les éduquer à la manière occidentale et que ceux-ci suivront un parcours d'apprentissage « traditionnel », en s'occupant du bétail puis en devenant guerriers à part entière, après la circoncision.



Figure 18 : Quatre *layok*. Deux d'entre eux portent des boucles d'oreilles. Cliché G. Marmone (mont Nyiro, 2013)



Figure 19 : Un garçon incirconcis avec les oreilles percées et des écarteurs.
Cliché G. Marmone (mont Nyiro, 2015)

3.2 Les Lmurran

Plus encore que celui des filles célibataires, le patrimoine ornemental des membres de l'échelon d'âge des guerriers est depuis longtemps connu, admiré et commercialisé en Afrique et à l'étranger. Pourtant cette large panoplie de colliers, bracelets, jambières, brassards, etc., n'a cessé d'être modifiée et continue de l'être aujourd'hui encore. Les images du fonds Roumeguère permettent d'observer et d'analyser de façon détaillée ces transformations, en suivant un parcours chronologique qui débute à l'époque de la promotion générationnelle *lkishili*, dans les années 1960 et 1970, et se poursuit jusqu'à nos jours, l'ère des guerriers de la génération *lkishami*.



Figure 20 : Groupe d'*Imurran* de la génération *Ikishili* participant à l'initiation d'un nouveau guerrier. Cliché J. Roumeguère (mai 1970). Musée du quai Branly **PF0139243**

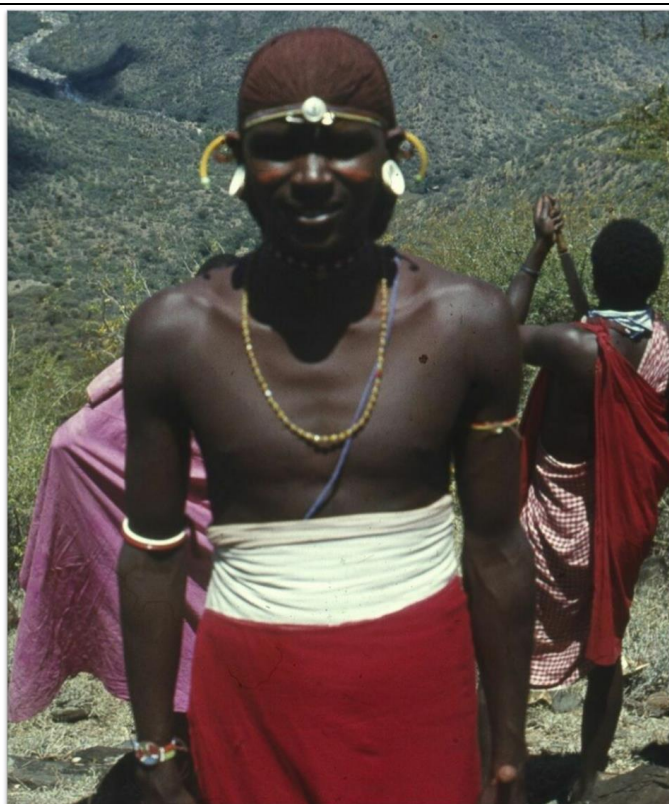


Figure 21 : Guerrier de la promotion *Ikishili* trois ans avant de la fermeture de son groupe générationnel. Cliché J. Roumeguère (1973). Musée du quai Branly **PF0148231**



Figure 22 : Un *Imurrani* probablement de la génération *Ikiroro* coiffant son camarade. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly **PF0145131**

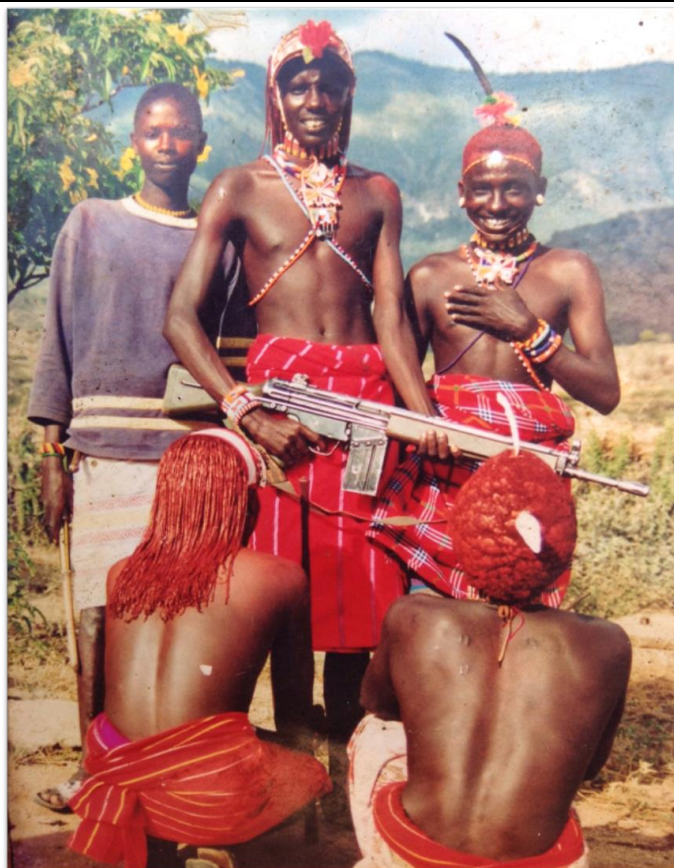


Figure 23 : Quatre guerriers de la promotion générationnelle *Imooli* (ouverte en 1990) et un garçon incirconcis, futur *Imurrani* de la génération *Ikishami*. Cliché Personne inconnue (mont Nyiro, fin des années 1990). Archives privées.



Figure 24 : Trois *Imurran* de la génération *Ikishami*. Cliché G. Marmone (Lpous, 2013)

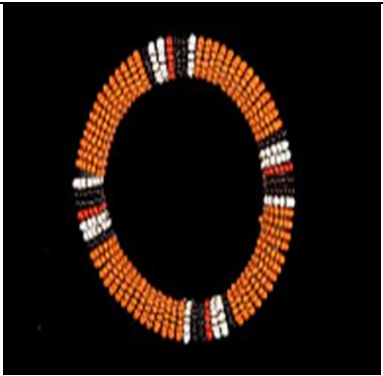
Cette galerie de photographies – à laquelle il convient d’ajouter les figures 3 et 5 – met en évidence les caractéristiques vestimentaires et ornementales des membres de l’échelon d’âge des guerriers, dans ce cas représentants de cinq promotions générationnelles différentes, ouvertes et fermées tout au long des derniers 67 ans :

- *Ikimaniki* (1948-1962) – Fig. 3 & 5
- *Ikishili* (1962-1975) - Fig. 20 & 21
- *Ikiroro* (1975-1990) – Fig. 22
- *Imooli* (1990-2005) – Fig. 23
- *Ikishami* (2005- encore ouverte) – Fig. 24.

Les différences qui émergent de cette analyse sont parfois évidentes, parfois plus subtiles. On observe aussi un certain degré de continuité esthétique entre générations adjacentes, surtout pendant la période qui précède les années 1990, avant que des transformations majeures ne soient introduites par les *Imurran* de la promotion générationnelle *Imooli*.

La tendance à diversifier les matériaux utilisés pour la création des ornements et à augmenter la quantité de perles et de couleurs au fil du temps a déjà été observée chez les filles célibataires. Chez les *Imurran* ce processus a conduit à des résultats encore plus éclatants. La comparaison entre les images des guerriers *Ikimaniki* (Fig. 3 & 5) et *Ikishami* (Fig. 24) montre l'ampleur de cette métamorphose : de la tête aux bras, en passant par le cou et la poitrine, tous les ornements ont vu leur taille s'accroître et ont été recouverts de perles colorées. Les tours de cou (*ngoro*), très simples dans les années 60' et 70', sont devenus de plus en plus volumineux : si à l'époque des *Ikimaniki* ils n'étaient composés que d'un lacet en cuir orné d'une chaîne de perles, avec les *Imooli* leurs dimensions et la quantité de perles ont considérablement augmenté alors que le cuir était complètement éliminé. Il est intéressant de noter, à partir des images proposées plus haut, que l'un des éléments les plus représentatifs – ou du moins considérés comme tels en Occident - de la tenue « traditionnelle » des guerriers samburu, à savoir les grands colliers de perles et de plastique qui se prolongent du cou à la poitrine (*linkan* et *ngarewa*), est au contraire d'acquisition plutôt récente. Encore totalement absent encore chez les *Ikiroro*, sa création date des années 1990.

Jusqu'à la génération *Ikiroro* les bracelets étaient surtout de deux types. Le plus ancien était formé par un simple cercle en fer que les *Imurran* ne pouvaient porter qu'après avoir tué un ennemi au cours d'un raid. L'autre, plus récent, en cuir et en perles, était façonné en forme de montre, d'où son nom *saa*⁸ (Fig. 20, 21 & 25). Avec les guerriers de la promotion *Imooli* ces deux formes commencent à être abandonnées et remplacées par un type de bracelet plus coloré, fabriqué avec des matériaux moins onéreux, caractérisé par des motifs géométriques plus élaborés et désigné sous le nom de *marnai* (pl. *marnani*) (Fig. 26). Ces modèles existent encore aujourd'hui chez les *Ikishami* (Fig. 27) mais leur taille a considérablement augmenté et ils recouvrent la moitié de l'avant-bras des guerriers⁹. De leur côté les *saa* ont été remplacées au fil du temps par des vraies montres richement décorées de perles en verre (Fig. 24 : au bras gauche de deux *Imurran* de la génération *Ikishami*).

		
Figure 25 : Bracelet modèle <i>saa</i>. Années 1970-80. Fonds Roumeguère, musée du quai Branly, 71.1995.16.21	Figure 26 : Bracelet modèle <i>marnai</i>. Années 1990. Fonds Roumeguère, musée du quai Branly, 71.1995.16.31	Figure 27 : Bracelet modèle <i>marnai</i>. 2013. Coll. Pers. G. Marmone.

⁸ « Montre » est la traduction exacte du nom vernaculaire *saa*, mot d'origine swahili.

⁹ Durant mon dernier terrain, en 2015, j'ai observé l'émergence d'un nouveau modèle de bracelet *marnai*, curieusement de taille plus petite, qui commence à être porté par les plus jeunes de la promotion *Ikishami*.

Les parures de tête ont elles aussi beaucoup évolué, surtout à partir des années 1990. Fausses fleurs et plumes semblent entrer durablement dans la tenue des guerriers pour la première fois avec la promotion des *Imooli* et deviennent encore plus voyantes avec celle des *Ikishami*. Les visières en plastique, perles et chaînes métalliques (*Lkutubet*) ont fait l'objet d'un travail de réinvention constant. Chez les *Ikimaniki*, mais encore chez les *Ikishili* et les *Ikiroro*, elles se présentaient simplement comme une mèche de cheveux qui couvrait partiellement le front et les yeux et qui était maintenue en position verticale par des lacets en cuir ou des chaînes de perles (*minkii*, Fig. 28). L'intensification de l'usage de perles et autres ornements (comme les boutons et les coquilles) a rendu nécessaire le recours à un soutien en plastique, normalement obtenu en coupant en deux une boîte de gras alimentaire, pour soutenir le poids d'une chevelure devenue trop lourde à cause de la charge de décorations.

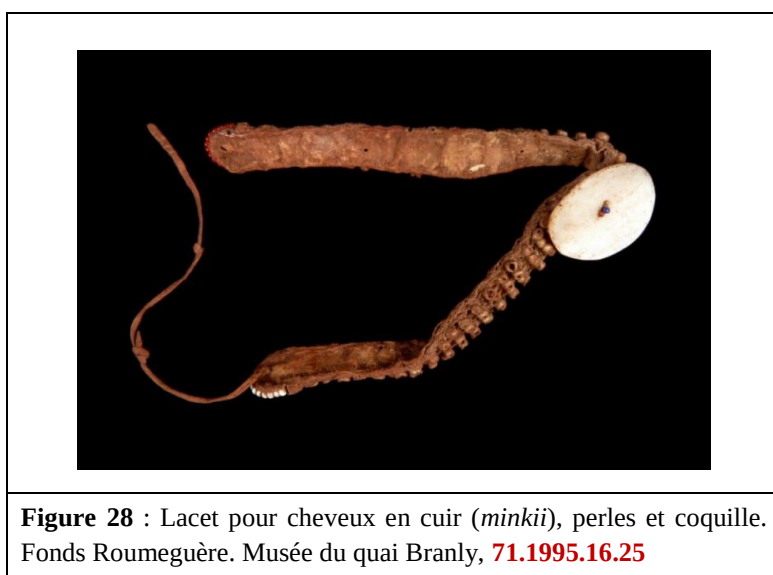


Figure 28 : Lacet pour cheveux en cuir (*minkii*), perles et coquille. Fonds Roumeguère. Musée du quai Branly, 71.1995.16.25

On assiste ainsi à deux étapes de transformation. Dans la promotion des *Imooli* d'abord, la mèche, couverte de perles et boutons, était supportée par une sorte d'armature sur laquelle étaient disposées les tresses frontales des *Imurran*. Plus récemment, la présence des tresses devenue superflue, l'armature en plastique perd sa fonction de soutien aux cheveux pour se transformer en véritable objet de décoration à l'identité propre. Dès lors, une fois libéré de sa fonction initiale de soutien, le *Lkutubet* (appelé aussi *emaa* dans le sud de la région) a pu être embelli par des perles multicolores, des chaînes, des fleurs et des plumes en devenant la parure flamboyante qu'on peut observer sur les figures 29 et 30. Pourtant, malgré ces transformations substantielles, il continue à être associé aux guerriers portant de longues tresses et reste considéré comme étant peu adapté aux chevelures courtes.

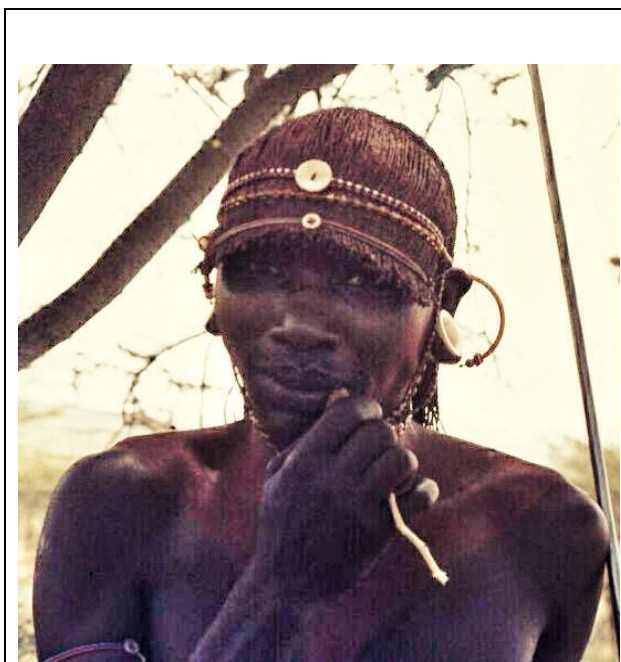


Figure 29 : *Lkutubet* dans sa version ancienne. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly **PF0139927** (détail).

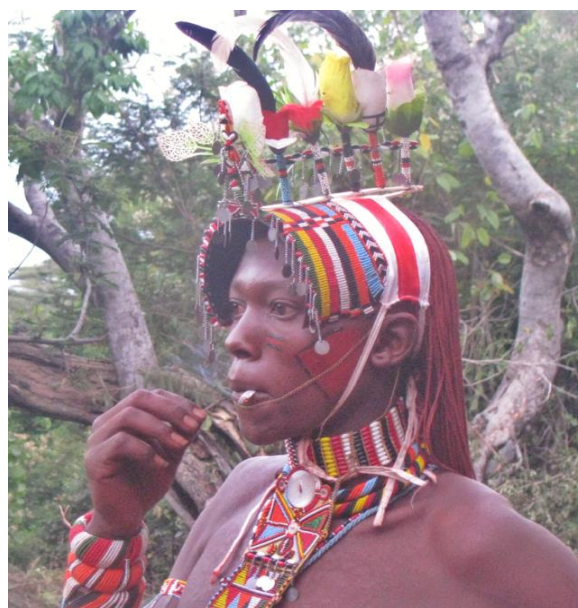


Figure 30 : *Lkutubet* dans sa version moderne. Cliché G. Marmone (Simalé, 2012)

À côté de ce processus de réinvention lié à l'acquisition de nouveaux matériaux, on a assisté au fil du temps chez les *Imurran* (comme pour les filles célibataires) à une perte progressive d'éléments ornementaux ou à la réduction de leurs dimensions. Le cas des bracelets en métal, indiquant le meurtre d'un ennemi (ou d'un lion) de la part d'un guerrier, a déjà été mentionné plus haut. Ceux-ci ont commencé à disparaître dès l'époque coloniale : porter ostensiblement un signe témoignant que l'on avait commis ce qui était devenu un crime contre la loi aurait pu coûter très cher aux *Imurran* samburu. Moins évidentes sont les raisons qui ont conduit à l'extinction des grands boucles d'oreilles en ivoire, l'un des éléments distinctifs les plus caractéristiques de la tenue des guerriers. Dans ce cas aussi l'exercice du pouvoir politique et législatif au niveau local ou national a joué un rôle déterminant. L'introduction de règles pour la protection de la faune sauvage et l'instauration de l'interdit de chasse visant à limiter le braconnage et le commerce illégal d'ivoire ont certainement contribué à la disparition de ces éléments de parure. Les boucles d'oreilles des guerriers étaient en effet obtenues en coupant une section des défenses d'éléphants. Mais, comme on l'a évoqué plus haut, ce sont surtout les grands changements sociaux survenus au sein de la communauté samburu pendant les dernières décennies qui ont déclenché un profond bouleversement des paradigmes esthétiques auxquels on s'intéresse ici. L'impact du système éducatif d'origine occidentale et ses règles comportementales et vestimentaires ont eu pour conséquence l'abandon de toute activité liée à l'état de guerrier de la part des écoliers et, plus encore, celui de toutes les parures associées. Aujourd'hui il est considéré comme plus prudent de ne pas percer les oreilles d'un enfant si l'on veut lui laisser ouvertes des possibilités d'avenir. Ce même discours concerne aussi les adultes. Un homme aux lobes écartés risquera sérieusement d'être marginalisé, fort probablement traité de broussard dans les grandes villes kényanes et aura du mal à trouver un travail en dehors du système économique local.

Le renouveau ornemental dans la tenue des *Imurran*, pourtant, a rendu cette disparition moins traumatisante. Dans le passé l'austérité relative des parures corporelles faisait des boucles d'oreilles des accessoires absolument indispensables (Fig. 31). Au fil du temps la multiplicité des possibilités décoratives offertes par le plastique, les perles de verre et les couleurs flamboyantes des maquillages a conduit à une perte partielle de leur valeur esthétique (Fig. 32). Et aujourd'hui ces grandes boucles d'oreilles sont de plus en plus fréquemment remplacées par des clips en plastique blanc qui simulent la couleur de l'ivoire et ne nécessitent pas, pour être portés, d'avoir les lobes percés (Fig. 33).



Figure 31 : Un *Imurrani* portant une boucle d'oreille en ivoire. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly **PF0145111** (détail)



Figure 32 : Un des rares *Imurran* portant aujourd'hui des boucles d'oreilles en ivoire, de dimensions plus réduites que par le passé. Cliché G. Marmone (Mont Nyiro, 2015).



Figure 33 : *Lmurrani* avec un clip en plastique. Il a fréquenté l'école primaire pendant son enfance et ses parents ne lui ont pas percé les oreilles. Cliché G. Marmone (Simalé, 2012)

3.3 Les femmes

Chez les Samburu, les femmes occupent un rôle de première importance. Bien que le système politique, gérontocratique à pouvoir diffus, soit surtout géré par les anciens (*lpayani*), l'autorité des femmes épousées est hors de discussion dans les domaines suivants : les enfants, les rituels liés au monde féminin, l'approvisionnement alimentaire et l'économie familiale. Aux femmes les plus âgées revient en outre un pouvoir de bénédiction cérémonielle, normalement considéré dans la littérature académique comme une prérogative exclusive des hommes.



Figure 34 : Femme et enfant. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly **PF0145129**

Comme pour les guerriers et les filles célibataires, le patrimoine ornemental des femmes (*nkaebartak* si elles n'ont pas encore d'enfants ; *ntomonok* ou *ngorio* si elles ont déjà accouché d'un ou de plusieurs enfants) a lui aussi fait l'objet d'un processus de transformation. Influencé par les échanges avec les populations voisines, par l'école ou le contact avec de l'économie de marché, etc., il témoigne d'une évolution des paramètres esthétiques locaux, qui se traduit par des phénomènes analogues à ceux qui ont été précédemment soulignés : disparition graduelle des ornements en métal, usage de plus en plus fréquent du plastique, augmentation des dimensions des colliers et réduction de celles des boucles d'oreilles. Certaines spécificités cependant sont propres aux ornements féminins.

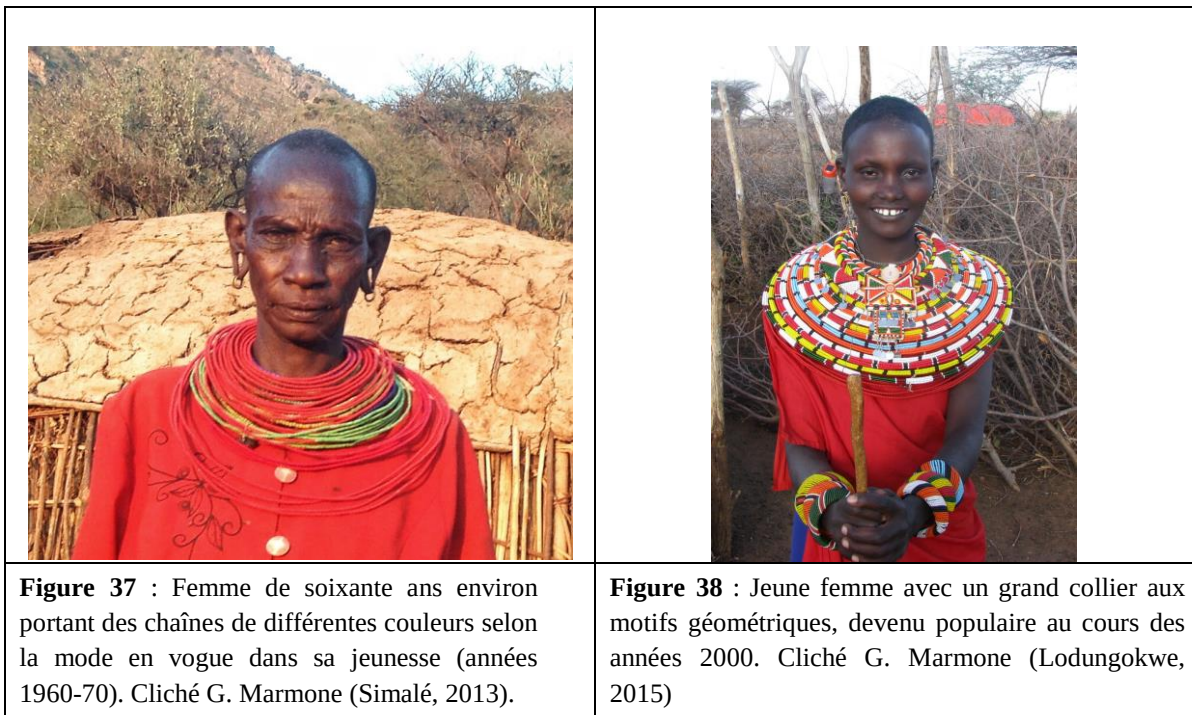


Figure 35 : Un groupe de femmes observe une mère qui rase les cheveux de son fils avant son initiation à l'état du guerrier. Cliché J. Roumeguère (mai 1970). Musée du quai Branly **PF0135479**



Figure 36 : Groupe de femmes au retour du marché. Cliché G. Marmone (mont Nyiro, 2013)

A partir de l'époque coloniale, avec le renforcement des rapports commerciaux entre occidentaux et locaux qui facilite l'accès aux matériaux (perles et objets ornementaux), la structure des colliers des femmes mariées a commencé à acquérir une complexité de plus en plus marquée. Il en est ainsi de la superposition de plusieurs niveaux de chaînes de perles, chacune ayant sa propre valeur sémiologique indiquant le statut des femmes et leur parcours social. Il s'agit là d'une technique ornementale relativement récente mais qui avait déjà cours à l'époque des terrains de Jacqueline Roumeguère. L'aspect de ces colliers a pourtant beaucoup changé au cours des quarante dernières années. Il est intéressant de noter par exemple que les grands colliers polychromes aux motifs géométriques portés par les femmes (Fig. 36) sont totalement absents sur les images plus anciennes. Ce modèle de collier, s'il est aujourd'hui associé au statut de «femme mariée», peut aussi être porté par les filles célibataires à l'occasion de cérémonies particulières. Il n'a commencé à se répandre qu'au début des années 2000. La majorité des femmes épousées avant cette date porte donc encore aujourd'hui un modèle différent, notamment celui qui est illustré sur les clichés remontant au début des années 1970 (Fig. 34 & 35). Cela signifie qu'au travers de l'analyse des parures féminines, il devient possible d'entrevoir une manière de caractériser l'âge qui, quoique différente du système en vigueur chez les hommes, est assimilable à une sorte de classification para-générationnelle – dans certains cas opérante au niveau social et cérémoniel – rendue explicite par l'usage d'ornements de facture différente.



Comme les colliers, les boucles d'oreilles sont des éléments ornementaux à haute valeur sémiologique qui permettent de caractériser le statut des femmes. Le moyen le plus sûr pour distinguer une jeune femme épousée d'une fille célibataire est de regarder ses lobes : la présence de cercles en cuivre plus ou moins volumineux indique clairement un lien matrimonial (Fig. 41) ; des écarteurs en bois ou des clips en plastique (semblables à ceux

observées chez les *Imurran*) soulignent au contraire l'appartenance à la catégorie des filles (*ntoyé*). En revanche, il n'existe aucune distinction de cet ordre entre non-mariées excisées et non-excisées.

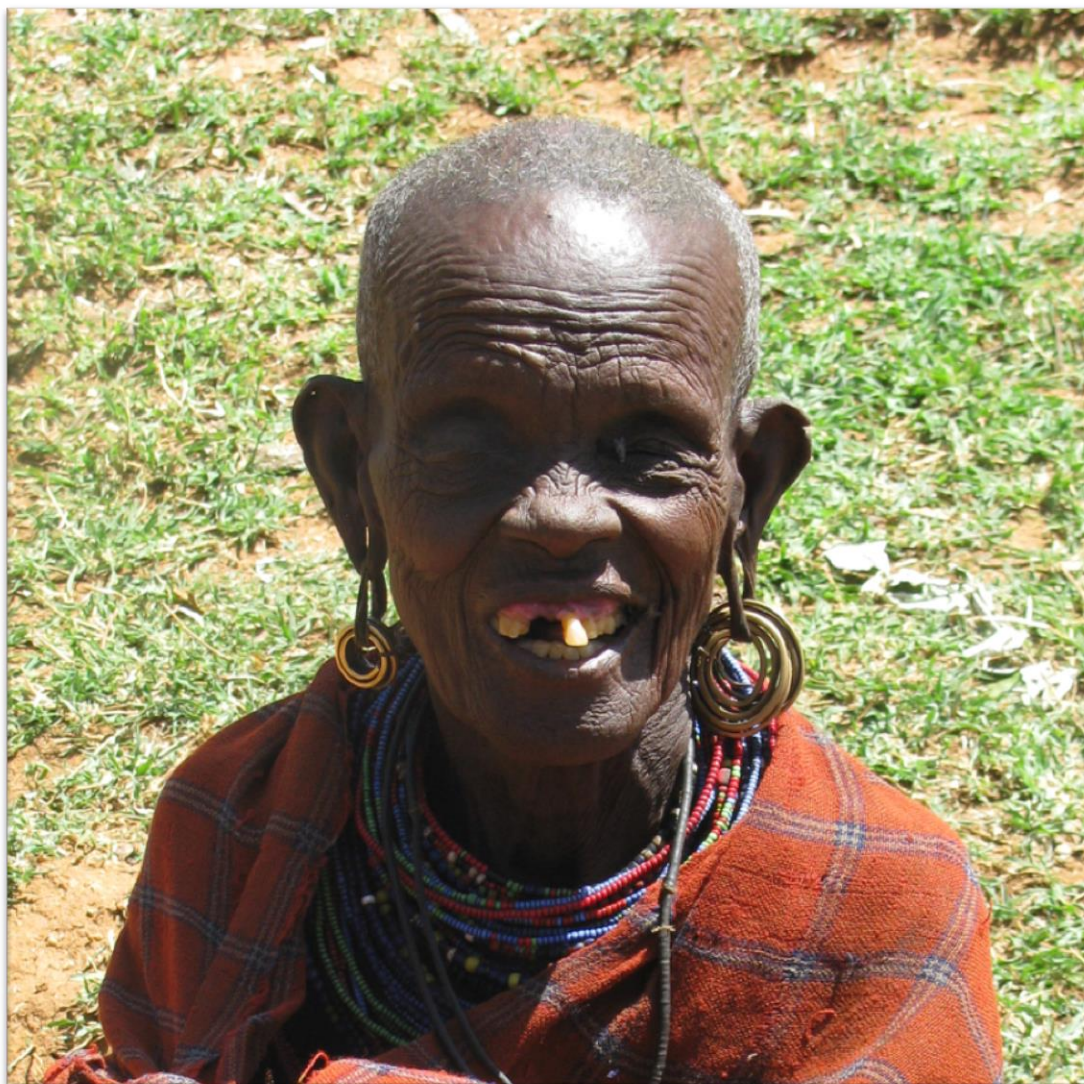


Figure 39: Vieille femme d'environ quatre-vingt ans avec une boucle d'oreille en cuivre de grandes dimensions insérée directement dans le lobe. Cliché G. Marmone (Lodokejek, 2009)



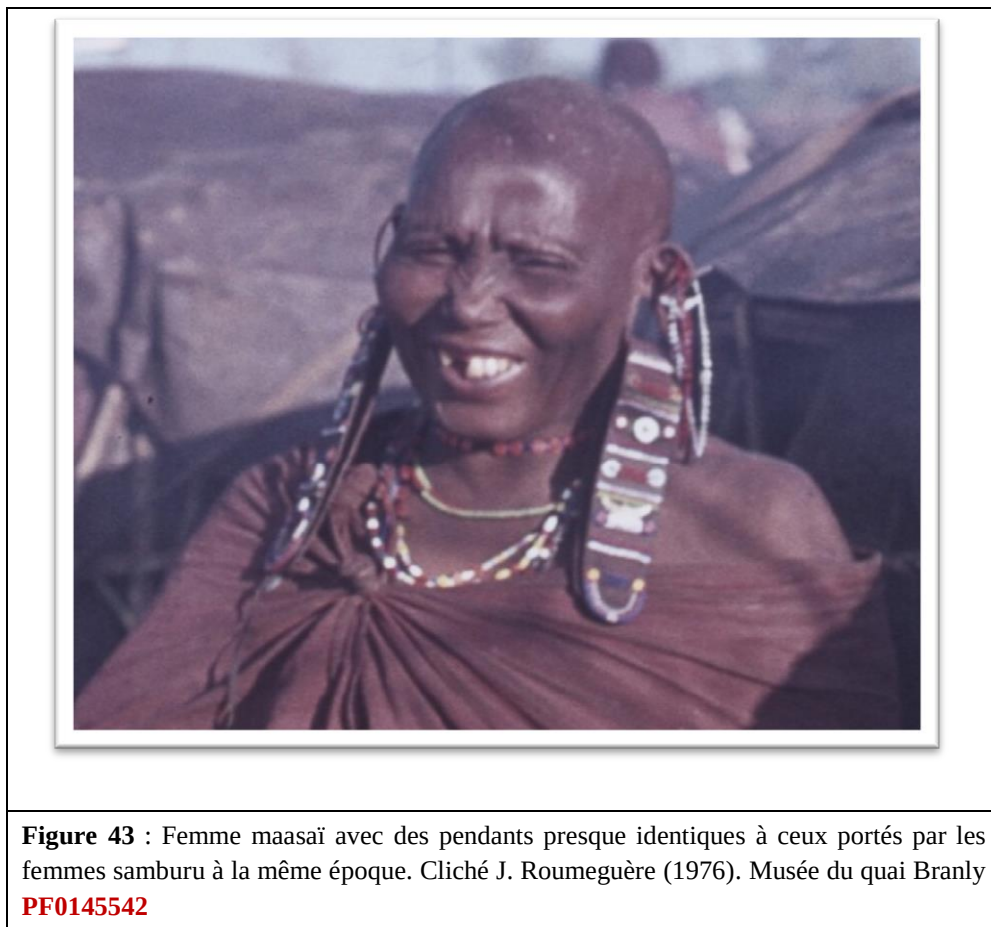
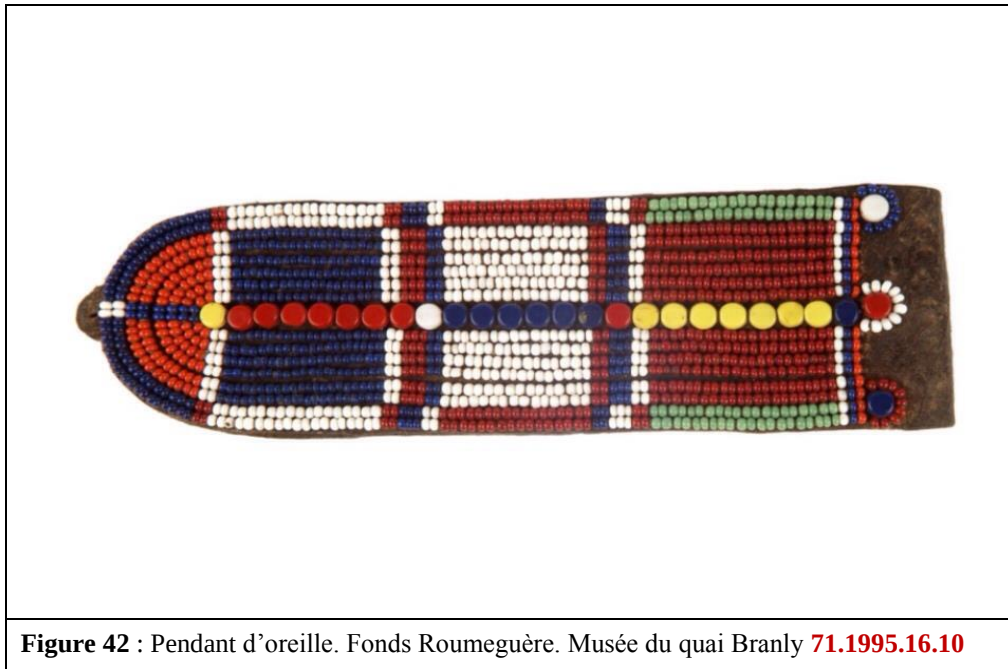
Figure 40 : Femme de cinquante ans environ avec une boucle d'oreille en cuivre moins volumineuse. Cliché G. Marmone (Lodokejek, 2009)



Figure 41: Fille mariée de moins de vingt ans avec le modèle le plus récent de la même boucle d'oreille : le cercle en cuivre, beaucoup plus petit, est traversé par une chaîne de perles liée au lobe qui peut être enlevée à volonté. Cliché G. Marmone (Tuum, 2014)

Si les cercles en cuivre ont vu leurs dimensions se réduire au fil des années (un phénomène qui devrait désormais nous être familier), ils sont encore présents chez les *nkaebartak* (épousée sans enfants) et les *ntomonok* (épousée devenue mère). Cette persistance dans le temps, à laquelle font contrepoids les changements radicaux précédemment évoqués, souligne à notre avis non seulement l'importance de ces éléments de parures mais aussi celle de ce matériau (*Surutieï* en langue locale) – dont l'usage est attesté dans les sources littéraires les plus anciennes (Höhnel 1894) – pour le monde féminin samburu. Il est permis d'explorer le parcours historique de cet ornement à travers la comparaison de photographies mettant en scène quatre femmes appartenant à trois générations différentes (Fig. 35, 39, 40 & 41). Sur la figure 35, prise au début des années 1970, la femme à gauche porte un cercle en cuivre très volumineux mais tout à fait conforme en termes de dimensions aux normes esthétiques de son époque. La vieille femme représentée sur la figure 39 portait en 2009 le même modèle de boucle d'oreille consistant en un fil de cuivre replié à l'intérieur du lobe percé. Les figures 40 et 41 témoignent de la réduction progressive de la taille du cercle métallique et, sur les modèles les plus récents, de l'ajout d'une chaîne de perles qui apporte de la couleur, facilite son enlèvement et, surtout, ne demande qu'une petite perforation du lobe pour y insérer la boucle. La tendance récente à éliminer tout ornement qui, pour être porté, nécessite une altération permanente et visible du corps est vraisemblablement à l'origine de ce processus de réduction des dimensions de certaines parures. Les femmes sont donc intervenues sur le corpus ornemental qui leur est propre en l'adaptant aux exigences actuelles.

L'évolution a été différente pour les longs pendants d'oreilles en cuir et perles multicolores (Fig. 42), qui sont tombés en désuétude dès la fin des années 1990 (Fig. 16, 34 & 35). Largement utilisés dans le passé, ils ont presque totalement disparu aujourd'hui. Avec les grands brassards en cuivre (Fig. 35), eux aussi devenus très rares, et les colliers plats répandus dans les années 1980, ces pendentifs représentaient l'une des dernières manifestations esthétiques du lien entre les Samburu et leurs cousins maasaï. Ces deux peuples, qui autrefois faisaient partie du même groupe et avaient une tradition ornementale commune, ne partagent plus à présent que de vagues similitudes vestimentaires et semblent avoir définitivement pris des chemins distincts. L'extinction (pas encore définitive) de ces pendants chez les Samburu pourrait relever, au moins partiellement, d'un processus de différenciation stylistique « inter-tribale ».



3.4 Les anciens

Les anciens font partie de la catégorie sociale qui se livre moins que les autres (mis à part les enfants mâles) à l'emploi de parures corporelles. Les couleurs et les grandes parures de leur jeunesse guerrière font place à l'austérité – une austérité qui semble refléter sur un plan visuel l'éthos de leur statut. L'énergie vitale irrésistible des *Imurran*, leur véhémence adolescente - parfois irresponsable - s'évanouissent une fois franchie la frontière de l'échelon d'âge des *lpayani*, pour céder la place à des qualités morales ou stratégiques comme la réflexion, la patience et l'aptitude à la médiation qui sont plus adaptées au rôle de leaders de la communauté. Ce passage d'une liberté presque hédoniste aux responsabilités politico-sociales n'a pas lieu du jour au lendemain ; elle est au contraire le fruit d'un long processus de mûrissement marqué et officialisé par quatre cérémonies - appelées *Imuget* - célébrées respectivement au tout début (*Imuget le nkweny* et *Imuget le watanta*), à la moitié (*Imuget le nkarna*) et à la fin (*Imuget le lain'goni*) du *Lamurrano*, l'état du guerrier.

L'acquisition de l'autorité politique et religieuse par les anciens se traduit, d'un point de vue esthétique, par l'adoption d'une allure décidément plus sobre pour marquer une distance explicite vis-à-vis des membres de l'échelon d'âge des guerriers, sur lesquels ils doivent exercer une fonction de contrôle et d'éducation.



Figure 44 : Un ancien photographié par J. Roumeguère en 1977. Musée du quai Branly
PF0150770



Figure 45 : Un ancien en 2012. Cliché G. Marmone (Ngaruni, 2012)

Les images ci-dessus (Fig. 44 & 45), prises à trente-cinq ans d'écart, montrent deux anciens dans leur tenue typique : chapeau, boucles d'oreilles métalliques indiquant leur statut de *lpayani* confirmés, chaînes de perles de différents matériaux. La simplicité de leur équipement ornemental offre un net contraste avec ce qu'on a observé dans le cas des guerriers, des filles célibataires et des femmes épousées. Mais l'aspect le plus frappant est sans doute la

similitude des éléments de parure portés par ces anciens appartenant à deux générations éloignées dans le temps. Bien sûr des changements se sont produits entre l'époque précoloniale (Von Höhnelt et Chanler ne font référence ni à des boucles d'oreilles ni à des chapeaux d'aucune sorte) et aujourd'hui (les t-shirts et les chemises sont à présent très communs), il reste néanmoins intéressant de remarquer une certaine permanence dans les parures ornementales propres aux anciens.

L'usage des ornements comme marqueurs d'une distance temporelle et sociale entre promotions générationnelles successives est clairement observable chez les guerriers, porteurs d'un élan novateur tant dans le domaine vestimentaire que, par exemple, dans le domaine musical ou encore militaire. Mais la pratique semble perdre sa fonction génésique une fois que les hommes endossent le statut d'anciens. A ce stade les différences entre les promotions générationnelles s'affaiblissent pour aboutir, chez les *lpayani*, au renforcement d'un « esprit de corps » - basé sur l'appartenance au même échelon - qui rend possible une gestion plus solide et cohérente des questions politiques, économiques et religieuses liées à leur communauté. Les institutions font ainsi l'objet d'un processus de personnification du pouvoir, soutenu par le système des classes d'âge. Les anciens ne sont pas perçus comme de simples administrateurs politiques mais au contraire, d'une certaine manière, leur corps incarne l'ordre social et ses règles communes. L'aspect extérieur des anciens est donc un élément fondateur du mécanisme de mise en présence du pouvoir chez les Samburu. Leur patrimoine ornemental et vestimentaire évolue sur un axe temporel extrêmement étendu qui rend presque imperceptibles les mutations esthétiques survenues au fil du temps. Cette cristallisation apparente de la représentation d'eux-mêmes que les *lpayani* transmettent aux membres de leur communauté contribue donc à l'affirmation d'une idée d'immutabilité et, par conséquent, de pérennité des institutions.

4 Vieux et nouveaux ornements : fabrication, usage, commercialisation

L'analyse proposée dans le chapitre précédent a mis en évidence le dynamisme à l'œuvre dans le processus de création esthétique du patrimoine ornemental des Samburu. La grande majorité des éléments de parures observés jusqu'ici a été soumise à des modifications constantes, parfois très profondes, parfois plus superficielles, qui, presque toujours, ont pu être mises en relation avec des phénomènes sociaux complexes tels que la scolarisation, l'introduction de l'économie de marché, l'augmentation des possibilités professionnelles hors du contexte traditionnel, etc. Les trois principales tendances, identifiées à plusieurs reprises dans cette recherche, sont : 1) la réduction des dimensions voire la disparition des parures trop envahissantes ou considérées comme « inconfortables » ; 2) la substitution du métal par du plastique ; 3) l'agrandissement des ornements amovibles. Ce dernier élément – probablement en lien avec les autres – est à la base des évolutions récentes les plus évidentes au sein du corpus ornemental des Samburu et a une incidence sur l'image des *Imurran*, des filles et des femmes qui s'est affirmée au niveau iconologique dans le monde. Ces transformations, qui montrent de façon évidente de quelle manière les sociétés dites « traditionnelles » sont en réalité des acteurs pleinement insérés dans la modernité, sont pourtant très difficilement reconnues comme telles par les observateurs non-spécialisés. Paradoxalement l'usage de ces parures est en effet souvent interprété comme une preuve de conservatisme culturel et de difficulté à s'adapter au changement.

On peut s'interroger sur les raisons qui ont conduit les Samburu à choisir d'investir sur les dimensions et sur la complexité de certains ornements. Cette question est encore plus intéressante si l'on tient compte du processus d'occidentalisation et de conversion religieuse qui a concerné la majorité des populations indigènes d'Afrique sub-saharienne – y compris les Samburu – et qui a très souvent conduit à l'atrophie, voire la disparition, de toute forme de production artistique basée sur des critères et des savoirs locaux.

Chez les Samburu, les ingérences du monde occidental et du gouvernement central ont produit une fracture sociale très profonde entre, d'un côté, les femmes et les hommes éduqués à l'école – auxquels il est demandé de s'éloigner de leur culture d'origine considérée comme « primitive » et violente – et de l'autre, les membres de la communauté qui suivent les lois et les règles de vie locales¹⁰. Les premiers refusent pour la plupart de porter des ornements qui pourraient les identifier à des Samburu « traditionnels ». Les seconds, à l'inverse, poursuivent leur œuvre de réinvention du patrimoine ornemental en multipliant les objets, les couleurs et la quantité de perles. Cette tendance à amplifier les pratiques ornementales locales, absolument inhabituelle au XXI^e siècle, peut s'expliquer par l'analyse de deux phénomènes.

¹⁰ Il faut souligner que, dans certains cas, cette distinction n'est pas si nette. Nombreux sont les ex-écoliers qui adoptent un style de vie traditionnel faute d'avoir trouvé des opportunités en dehors du système économique pastoral. De la même façon les exemples de *Imurran*, qui abandonnent leurs parures et coupent leurs longues tresses pour chercher un travail en ville lorsque leurs familles ne disposent pas du nombre de vaches nécessaire à payer pour eux le prix d'une fiancée, ne sont pas rares.

Comme on l'a précédemment mentionné, au cours des soixante-cinquante dernières années on a assisté à une disparition graduelle de tous les ornements considérés comme trop « stigmatisants » ou simplement trop inconfortables - lourds, difficiles à enlever et douloureux à porter - pour faciliter l'insertion dans le nouveau contexte socio-économique qui s'était affirmé avec l'occupation anglaise. Les écoles, les hôpitaux, la sédentarisation et les nouvelles opportunités de travail ont altéré radicalement le style de vie des Samburu et leurs habitudes dans les domaines vestimentaire, alimentaire et cérémonial entre autres. Pendant toutes ces années, il est cependant demeuré incontournable de rendre explicite son propre statut – et donc rester reconnaissable - dans une société où l'aspect extérieur est une émanation directe du système d'âge. Les parures, les boucles d'oreilles, les brassards ont le pouvoir d'encadrer les individus dans un réseau d'interactions humaines et de groupes initiatiques. Cette nécessité est devenue encore plus pressante avec l'instauration de la scolarité obligatoire au début des années 1980, l'amélioration des transports (qui a rendu plus simples les déplacements pour des raisons professionnelles et plus fréquentes les visites des touristes) et la conversion progressive au christianisme d'une large partie (encore minoritaire cependant) de la communauté samburu. Ces métamorphoses drastiques des dispositifs spatiaux, religieux et sociaux d'inspiration occidentale, souvent perçues comme des intrusions dans la vie quotidienne et cérémonielle des individus, ont stimulé une réaction interne dans la société visant à imposer des critères esthétiques plus caractérisants d'un point de vue sémiologique et plus éclatants du point de vue ornemental. À l'impossibilité de se procurer les grandes boucles d'oreilles en ivoire, élément distinctif de leur statut d'âge, les *Imurran* répondent avec des parures de plus en plus volumineuses et des coiffures flamboyantes. À la disparition graduelle des grands ornements en cuivre (boucles d'oreilles, brassards, etc.), les femmes réagissent avec plus de couleurs et plus de complexité dans leurs colliers et leurs bandeaux. L'abandon des éléments ornementaux considérés comme « problématiques » – pour les raisons exposées plus haut – a stimulé un travail de réinvention de tous ces objets (parures, bracelets, brassards, anneaux, etc.) qui peuvent définir le statut d'un individu et exalter son aspect extérieur, tout en préservant la nécessité d'être cachés au moment opportun sans laisser de trace sur le corps. Les éléments décoratifs qui ont survécu à cette mutation des paradigmes socio-esthétiques - ou qui ont été créés *ex novo* dans ce contexte - deviennent plus grands, plus voyants et demandent pour leur fabrication une expertise de plus en plus raffinée. Les petites perles en verre d'origine tchèque commencent ainsi à recouvrir même les accessoires les plus insignifiants. La direction prise est donc claire : à une époque où la pression de l'influence occidentale devenait presque irrésistible, les Samburu ont profité des nouvelles opportunités commerciales offertes par l'économie globalisée pour donner plus de vigueur aux expressions esthétiques locales, en canalisant les processus de changement dans l'espace artistique et politique traditionnel.



Figure 46 : Une simple corde en cuir utilisée pour serrer un brassard, recouverte de perles en verre et de petits pendants en métal, devient un précieux objet de parure. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)

Ce travail de réflexion sur les critères de création et de renouvellement du corpus ornemental mis en place par les Samburu joue, de plus, un rôle essentiel dans le parcours de stabilisation, de renforcement et de pérennisation du système d'âge. Plus généralement, l'activité d'élaboration artistique stimule la participation des individus au processus de réification des groupes générationnels au travers d'une mobilisation intellectuelle qui exalte la vitalité de l'organisation sociale. L'exemple de la pratique de composition chorégraphique et musicale est, à ce propos, particulièrement explicite.

Chez les Samburu, l'ouverture d'une promotion générationnelle correspond toujours à la création d'un nouveau répertoire de danses et chants. Toute la communauté, en fait, attend de la part des guerriers qu'ils remplacent, au fil des années, une partie du corpus musical des groupes d'âge précédents avec des compositions originales. On utilise à ce propos la dénomination de « chants générationnels » car ceux-ci sont créés et ne peuvent être exécutés que par les membres d'une seule génération, pendant les quinze ans de l'état du guerrier, voire dans quelques cas particuliers après le passage à l'échelon des anciens. Ce répertoire acquiert, au fil du temps, un statut de « propriété intellectuelle » reconnu par le reste de la communauté. Il représente l'héritage le plus important qu'une promotion laisse à la postérité et, finalement, la seule trace de longue durée de son existence.

Une question se pose alors : pourquoi les Samburu accordent-ils une si grande importance à l'activité compositrice et au renouvellement de leur patrimoine chorégraphico-musical et, *a contrario*, si peu à la préservation des répertoires anciens ? Les raisons principales sont essentiellement au nombre de deux.

La première fait référence à la substance même de la musique samburu, une musique où les textes chantés et leur contenu sémantique recouvrent un rôle majeur, qui dépasse largement celui des mélodies sur lesquels ils se déploient. En composant leur corpus de chants, les membres d'une promotion développent un récit collectif de leurs expériences en tant que *Imurran* qui doit « parler leur langue » – parfois au travers d'un vrai jargon connu par les seuls guerriers – et, à chaque rotation générationnelle, proposer une nouvelle vision du monde, de la société et des pratiques locales. Les anciens, loin d'avoir une attitude conservatrice à ce propos, encouragent les jeunes à s'éloigner des répertoires du passé pour construire une identité musicale (et finalement sociale) indépendante. Les *Imurran*, disent-ils, doivent trouver leurs mots et parler de leurs histoires. Les chants des générations anciennes sont l'apanage de ses membres et de personne d'autre.

La deuxième raison, sans doute plus subtile et difficile à saisir, est liée au processus de conservation et de reproduction du système d'âge. On a vu que les attentes de la communauté (et des anciens en particulier) par rapport à la création d'un nouveau corpus de chants et de danses de la part des guerriers ne relèvent pas d'un simple intérêt esthétique. La participation active des *Imurran* à la composition d'un répertoire qui leur est propre représente une preuve claire de la solidité et de la vitalité des institutions samburu. À travers la création des textes et des chants, qui sont la narration de leurs raids, de leurs rapports avec les anciens et de leur travail en tant que protecteurs du bétail, les guerriers montrent qu'ils sont en mesure de développer une réflexion organisée sur leur société, ses coutumes et ses règles et, surtout, de s'engager dans le processus de développement de leur héritage culturel. Les éléments de nouveauté qu'ils apportent constituent le moyen grâce auquel le groupe réussit à assimiler et réinventer le présent en y intégrant des critères d'interprétation locaux. Le travail de composition et de transformation du patrimoine musical des Samburu, opéré en première instance par les *Imurran*, peut donc être perçu comme un effort intellectuel qui vise à repenser le système social pour l'adapter à la modernité et assurer sa survie.

Notre analyse de l'évolution des traditions ornementales samburu nous amène finalement à des conclusions analogues : l'habileté d'imaginer et de mettre en place un processus de changements graduels mais constants, respectueux des modèles traditionnels – au niveau esthétique, musical ou politique – est le signe le plus évident de la force et de la vitalité de ce type de sociétés. C'est précisément pour cette raison que, dans le contexte du système d'âge – au sein duquel chaque promotion générationnelle doit montrer qu'elle est en mesure de garantir la perpétuation des institutions – ces capacités d'auto-renouvellement social et artistique sont recherchées et encouragées.

4.1 Fabrication et commercialisation des ornements du passé au présent

Cette digression dans le domaine musical a enfin montré les raisons profondes du phénomène de transformation continue du corpus ornemental des Samburu mis en évidence sur le plan historique grâce aux images et aux objets du fonds Roumeguère.

Il convient maintenant d'appréhender l'évolution des techniques de fabrication et de diffusion des parures ornementales. Si les formes, les matériaux et les dimensions des colliers, des bracelets, des brassards, etc., ont subi au fil du temps des changements aussi importants, cela signifie que le savoir-faire de production a lui aussi évolué dans le même temps.

La première question qu'il faut se poser est la suivante : qui sont les hommes et les femmes qui ont travaillé et travaillent pour fabriquer les parures corporelles précédemment analysées?

La réponse à cette question n'est pas si évidente et ouvre la voie à la compréhension d'un autre aspect du phénomène de transformation sociale dévoilé par l'étude des pratiques ornementales du peuple samburu. A l'époque des enquêtes de Jacqueline Roumeguère ces ornements faisaient très rarement l'objet d'une vraie commercialisation. Souvent les producteurs étaient en même temps ceux qui les avaient portés au cours des cérémonies ou dans la vie quotidienne. Cette production était donc un travail de création qui se fondait sur les attentes esthétiques d'un individu. Dans le cadre imposé par la mode de son temps, celui-ci pouvait élaborer son propre ornement en suivant ses goûts personnels et en imaginant l'usage qu'il en pourrait en faire.

Les catégories sociales les plus actives dans la production des parures étaient (et sont encore à l'heure actuelle) en premier lieu les guerriers et les filles célibataires, puis les femmes épousées. Anciens et enfants (surtout mâles), probablement en raison de la quantité limitée de leurs ornements, n'y participaient que marginalement. Si les principaux acteurs de ce travail sont toujours les mêmes aujourd'hui, on peut souligner qu'il existe un écart majeur sur l'axe passé/présent quant à la fabrication des ornements les plus complexes, notamment les colliers des femmes et des *Imurran* et les *Lkutubet* (Fig. 29 & 30). Ces objets sont en effet ceux qui portent la trace la plus évidente d'une forme de réinvention très marquée amorcée par la disparition progressive du cuivre et de l'ivoire dont l'usage remontait aux époques coloniale et précoloniale. La réduction de l'espace réservé à ces matériaux a conduit à une augmentation de la taille et, surtout, de la complexité structurelle et chromatique des autres ornements. Aujourd'hui les colliers, tout comme les *Lkutubet*, sont si élaborés et demandent un tel niveau d'expertise que pour les réaliser, la majorité des femmes, des filles et des guerriers préfèrent dépenser de l'argent pour les acheter plutôt que les fabriquer eux-mêmes en risquant d'obtenir un résultat médiocre. Leur travail se limite souvent à la simple modification d'éléments secondaires et à leur manutention pour en préserver l'intégrité au fil du temps.

La nécessité d'avoir à disposition des ornements de plus en plus voyants et complexes a entraîné une forme jusqu'alors inédite de professionnalisation qui a conduit nombre de femmes – surtout à Maralal, la capitale du County – à s'engager dans la fabrication et la vente de parures corporelles. Les accessoires les plus recherchés et les plus vendus sont évidemment les plus grands et les plus difficiles à élaborer. Si les bracelets, les anneaux et les brassards sont encore très souvent produits aujourd'hui par les personnes qui les porteront ou par de petits

vendeurs locaux, les grands colliers féminins, les colliers cérémoniels des *Imurran* et les *Lkutubet* sont à présent l'objet d'une activité commerciale qui rayonne depuis Maralal et atteint chaque coin de la région, jusqu'aux villages les plus reculés et les moins faciles d'accès. Les femmes qui les fabriquent représentent une catégorie professionnelle absolument nouvelle ; elles ont été les protagonistes d'un processus de spécialisation qui trouve son origine dans la nécessité d'une avancée des techniques d'élaboration de ces parures. Ce commerce représente en outre une source de revenus essentielle pour nombre de familles qui, à travers la vente de ces objets, peuvent améliorer leurs conditions de vie.

Les marchés de Maralal – et désormais de tous les villages samburu d'une certaine importance - sont aujourd'hui approvisionnés régulièrement par des centaines de colliers, de bracelets et de bandeaux multicolores qui font la joie des touristes - auxquels ils sont parfois vendus au double du prix – mais qui sont conçus principalement pour le commerce local. Pour un grand collier ou un *Lkutubet*, une femme ou un guerrier peut dépenser entre 2500 et 4500 Ksh (20-40€ environ), une quantité d'argent qu'il ne possède que très rarement en liquide mais qu'il peut récupérer en vendant une chèvre ou un mouton de taille moyenne. Ce genre d'ornements est donc considéré comme un article de luxe qu'il faut posséder pour des raisons sociales et cérémonielles, mais dont l'achat demande des efforts économiques considérables.

L'un des effets secondaires de cette professionnalisation de l'activité de fabrication des ornements corporels a été de pousser encore plus loin le niveau de complexité structurelle de certains accessoires. Les évolutions récentes au sein du patrimoine ornemental samburu ne relèvent donc pas exclusivement d'une remise en question des critères esthétiques locaux, mais aussi de l'introduction d'un système commercial d'inspiration occidentale fondé sur le modèle de l'offre et de la demande que les femmes maîtrisent avec adresse.

Le phénomène de commercialisation des ornements samburu et de semi-professionnalisation des processus de fabrication a aussi été favorisé par la diffusion de nouveaux matériaux, plus faciles à repérer et moins coûteux, tels que les petites perles en verre d'origine tchèque et les supports en plastique ou en caoutchouc tirés d'objets d'usage quotidien comme les boîtes de gras alimentaire et les pneumatiques des voitures. La comparaison avec des colliers anciens – mais encore employés pour un usage cérémoniel - comme les *mborro* (Fig. 1 & 2) rend évidentes toutes les transformations structurelles et le renouvellement des matériaux qui se sont produits au cours des cinquante dernières années.

Comme on l'a souligné précédemment, les premiers témoignages qui attestent de l'existence des *mborro* remontent à la fin du XIX^e siècle. Les photographies les plus anciennes montrant l'usage de ce collier chez les Samburu remontent au début des années 1920 (Johnson 1924). Le *mborro* est donc le collier le plus ancien encore en circulation aujourd'hui parmi ceux de la tradition ornementale de ce peuple et aucun de ses exemplaires n'est de fabrication récente. S'il faisait autrefois partie de la tenue habituelle des femmes, à présent - à cause de sa vétusté et de l'impossibilité de remplacer ses perles rouges vénitiennes qui depuis longtemps ne sont plus commercialisées – il a acquis un rôle exclusivement cérémoniel. Il se compose de filaments noirs d'origine animale ou végétale serrés ensemble par des bandeaux en cuir situés dans la partie postérieure. À l'avant, les filaments noirs - constitués auparavant par des longs poils tirés de la queue des girafes – traversent des perles rouges de forme ovale d'origine vénitienne appelées « cornaline d'Aleppe » en italien ou plus simplement « perles de

cornaline ». Produites à Venise à partir du XVIII^e siècle et conçues spécifiquement pour le commerce avec les populations traditionnelles d'Afrique et du continent américain, elles étaient fabriquées à la main et obtenues par la superposition d'une couche de verre de couleur rubis sur une base de blanc clair ou de jaune clair (Augusto Panini, communication personnelle). Bien qu'elles aient été diffusées jusqu'aux années 1930, leur disponibilité sur les marchés du Samburu County était forcément limitée et leur prix plus élevé que ceux des matériaux standardisés d'aujourd'hui. Dans son article dédié à l'histoire du collier et des perles *mborro*, Straight écrit :

Older samburu women told me that their mothers had sent men to trading centers to buy the beads as late as the 1930s, although it is possible that old beads may have been sold well after new ones became unavailable (Straight 2002, p. 11).

L'approvisionnement des *mborro* était donc parfois confié aux hommes, qui pour mener à bien cette tâche, devaient atteindre des marchés éloignés de plusieurs heures – voire plusieurs jours – de marche. Entrer en possession de ces perles n'était en général pas si simple. Quant aux poils de girafe, ils ont toujours été associés à des fibres végétales pour permettre d'assurer le poids trop important des perles. Ces fibres végétales d'*hyphaene coriacea* (Pavitt 1991, 32) étaient pour leur part le fruit d'échanges et provenaient surtout des territoires rendille.

Les matériaux qui composent le *mborro* sont à présent presque impossibles à trouver au Kenya. Mais même durant les époques précoloniale et coloniale - quand les perles vénitiennes faisaient office de monnaie d'échange – leur disponibilité restait limitée et n'aurait jamais pu engendrer une production en série d'ornements destinés au commerce comme celle que l'on peut observer aujourd'hui. Les perles tchèques au contraire, produites de manière industrielle pour le marché mondial, sont disponibles partout dans la région samburu à des prix très bas (un sachet contenant plusieurs centaines de perles peut coûter environ l'équivalent de cinq euros alors que pour les vraies cornalines d'Aleppe qui ne sont généralement disponibles qu'en Europe et en Amérique du nord il faut dépenser 2-3 euros/pièce). L'introduction des perles importées de la République Tchèque, signe de la participation active des Samburu dans les processus d'échanges globaux, a rapidement modifié non seulement les techniques de fabrication des ornements, mais aussi le rapport entre les individus et leurs éléments de parure. Les prix réduits, les couleurs flamboyantes et la polyvalence d'usage de ces perles ou celle d'autres matériaux largement diffusés aujourd'hui, sont des éléments qui ont contribué à la ré-invention du patrimoine ornemental samburu en stimulant l'exploration de nouvelles possibilités chromatiques ou structurelles et en ouvrant la voie à une forme inédite de production professionnalisée.

4.2 Des ornements aux objets rituels : changement *versus* conservation

La perspective historique sur laquelle notre analyse peut s'appuyer grâce aux images et aux objets du fonds Roumeguère nous a permis d'identifier un processus de renouvellement du corpus d'accessoires et d'ornements corporels probablement très ancien – et peut-être directement lié au fonctionnement du système social à classes d'âge – qui, chez les Samburu, est devenu particulièrement évident au cours des cinquante dernières années.

A côté des ornements, cérémoniels ou non, dont il a été question jusqu'ici, les images du fonds montrent un autre type d'objets qui se caractérise au contraire par son degré de permanence. Il s'agit des accessoires rituels liés surtout à la circoncision, à l'initiation à l'état du guerrier et à l'excision.

Prenons comme exemple la tenue des participants au *Lmuget le nkweny* (littéralement « la cérémonie des oiseaux ») et celle des novices pendant la période qui précède cet événement d'importance capitale dans la société samburu. Le *Lmuget le nkweny* sanctionne en fait l'intégration des garçons, circoncis un mois auparavant, dans le groupe des *lmurran* et donc l'entrée officielle de ces derniers dans le système des classes d'âge et de génération. Il s'agit d'un moment fondamental dans la vie des hommes et celle de leurs familles. Les garçons commencent leur parcours au sein des institutions de leur communauté. Ils se transforment en sujets politiques, membres d'un groupe d'âge organisé autour d'une structure hiérarchique interne plus ou moins visible qui peut exercer un poids dans le processus de *decision-making*. En tant que guerriers, ils auront le prestige qui est dû aux défenseurs de la communauté, le droit d'exprimer leur sexualité avec les filles célibataires (sans que cela se traduise en paternité) mais aussi une série de devoirs tels que l'obéissance à l'autorité des anciens et la dévotion au travail lié à l'économie pastorale.

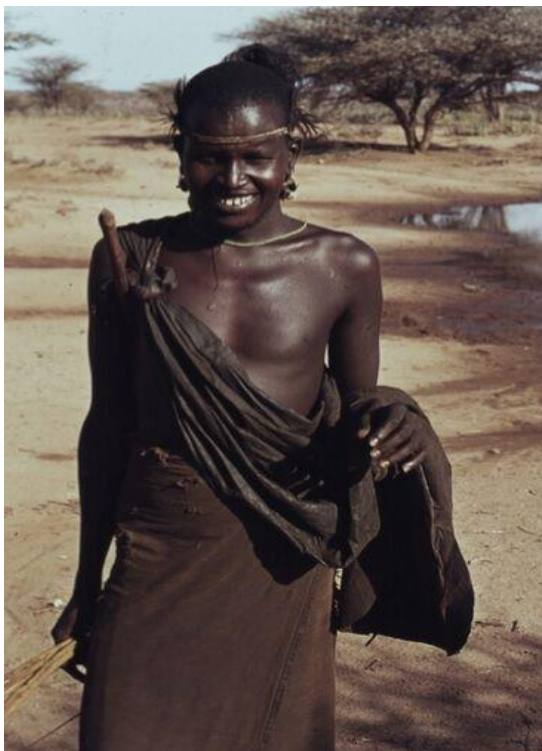


Figure 47 : Un néo-circoncis (*laebartani*) pendant la période de séparation liminaire qui précède l'initiation à l'état du guerrier. Les jeunes dans sa condition, aujourd'hui comme hier, passent environ un mois dans la brousse à chasser des petits oiseaux avec lesquels ils décochent leurs têtes. Cliché J. Roumeguère (1977). Musée du quai Branly **PF0150791**



Figure 48 : Le même garçon, photographié de dos, montre l'ensemble de sa tenue. Cliché J. Roumeguère (1977). Musée du quai Branly **PF01507**

La comparaison entre les deux images ci-dessous (Fig. 49 & 50), prises à trente-cinq ans de distance l'une de l'autre, montre de profondes analogies dans la manière de se vêtir. Dans les deux cas les novices portent sur la tête un bandeau auquel ils ont accroché les oiseaux qu'ils ont chassés tout au long du mois qui a suivi leur circoncision, ainsi que deux plumes noires d'autruche. Autour du cou ils portent le collier de perles vertes qui indique leur appartenance au groupe des garçons non-initiés et aux oreilles, des boucles d'oreilles en cuivre. Soit le bandeau avec ses « décorations » animales, soit le collier sera abandonné au cours de la cérémonie des oiseaux. La valeur symbolique de cette action est très claire : les néo-circoncis, qui ne sont plus des enfants mais qui ne sont pas encore des guerriers, se libèrent des objets liés à leur statut précédent pour montrer de façon explicite qu'ils sont désormais prêts à accéder à l'échelon des *Imurran*.

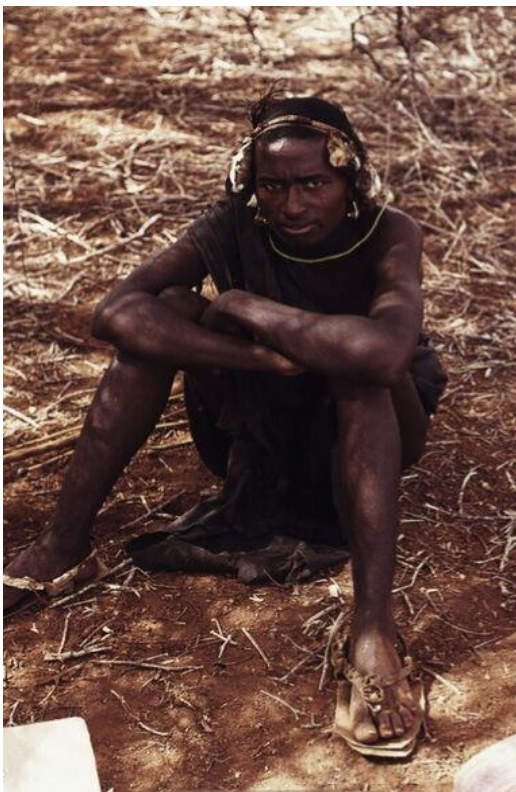


Figure 49 : Un néo-circoncis en attente de son initiation à l'état du guerrier. Cliché J. Roumeguère (1977). Musée du quai Branly **PF0150794**



Figure 50 : Un néo-circoncis le jour du *Lmuget le nkweny*. Cliché G. Marmone (Lokoupé, 2012)

De façon surprenante, les éléments centraux de la tenue des néo-circoncis qui participent à la cérémonie des oiseaux semblent n'avoir guère changé au fil des années. Le manteau en peau de chèvre ou de mouton noircie avec du charbon, qui souligne le statut liminaire des novices, coincés dans un espace suspendu entre l'enfance et l'état du guerrier, est clairement visible sur les deux images. Les sandales en cuir, utilisées au cours de nombre de cérémonies de la circoncision au mariage, sont aujourd'hui encore un accessoire considéré comme indispensable. Le cuivre et la peau des animaux d'élevage sont des matériaux qui

autrefois faisaient partie de la tenue habituelle des hommes et des femmes ; ils ont été remplacés durant le siècle dernier par le verre, le plastique, la laine et le nylon. Toutefois, peut-être du fait de leur importance historique, leur usage a été maintenu, voire accru, au niveau cérémoniel. Les techniques de fabrication de ces vêtements et accessoires ont donc été sauvegardées quasi à l'identique de façon à préserver les dispositifs initiatiques de référence.



Figure 51 : Cette image montre une partie des objets qui constituent la tenue des néo-circoncis : le bandeau orné de plumes d'autruche et de carcasses d'oiseaux, les boucles d'oreilles cérémonielles en cuivre, le collier vert des garçons incirconcis et le pendant en perles bleues et ailes de coléoptère (pas clairement visibles dans cette photographie) qui descend le long du dos. Cliché G. Marmone (Lodokejek, février 2009)



Figure 52 : Un néo-initié sort de la hutte de sa mère habillé pour la première fois en guerrier. Cliché J. Roumeguère (mars 1977). Musée du quai Branly **PF0150251**



Figure 53 : Un néo-initié en 2009. Cliché G. Marmone (Lodokejek, février 2009)



Figure 54 : La mère d'un novice porte autour de son cou le bandeau et le pendent desquels son fils s'est libéré pendant son initiation à l'état du guerrier. Cliché J. Roumeguère (1977-79). Musée du quai Branly **PF0150657**



Figure 55 : Une mère participe au *Imuget le nkweny* de son fils en 2009. Le bandeau avec les plumes d'autruche et les carcasses des oiseaux est autour de son cou. Cliché G. Marmone (Lodokejek, février 2009)



Figure 56 : Bâton en bois, résine et perles. Visible sur les figures 47 & 48, il est utilisé comme réservoir de résine pour les pointes des flèches avec lesquelles les néo-circoncis chassent les oiseaux (Nakamura 2005, pp. 112-113). Fonds Roumeguère. Musée du quai Branly. **71.1995.16.54**



Figure 57 : Sandales cérémonielles en cuir. Visibles sur les figures 49 & 58, elles font partie de la tenue cérémonielle des jeunes garçons qui s'apprentent à être circoncis, des néo-circoncis, des filles célibataires le jour qui précède leur excision, des hommes et des femmes le jour de leur mariage. Fonds Roumeguère. Musée du quai Branly. **71.1996.66.2.1-2**

Comme on l'a précédemment souligné au sujet de la tenue des anciens, les institutions samburu ont subi de profondes transformations au fil des années, mais, dans le même temps, elles ont continué à transmettre à l'extérieur une image d'immuitabilité, de résistance au changement et finalement de force imperturbable. Les cérémonies qui officialisent la transition des individus d'un statut à l'autre sont l'expression la plus explicite de la capacité de cette société à répliquer ses propres structures et à pérenniser l'autorité politique des anciens et le caractère central du rôle des femmes et des guerriers dans le contexte socio-économique local. Les rites dits « de passage » comme l'excision, l'entrée dans le *Lamurrano*, etc., sont donc la quintessence de ce processus de mise en présence du système d'âge : les actions, les objets, les accessoires, les vêtements qui les caractérisent véhiculent la représentation d'une forme d'ordre supérieur et inaltérable qui, depuis des temps immémoriaux, règle les activités des êtres humains. La tenue des novices qui participent au *Lmuget le nkweny*, comme celle de leurs mères et de leurs pères, a très peu changé depuis l'époque des terrains de Jacqueline Roumeguère. Ce phénomène paraît d'autant plus intéressant qu'une large partie du patrimoine ornemental a fait l'objet *a contrario* de transformations parfois radicales.



Figure 58 : Deux filles, en attente de leur excision, portent aux pieds des sandales cérémonielles en cuir.
Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)

5 Ornaments et pratique musicale : une évolution complémentaire

A côté de leur rôle social, cérémoniel ou de parure, les ornements corporels des Samburu, au moins depuis l'époque des premiers témoignages photographiques dont nous disposons, recouvrent une importance capitale dans le domaine musical et représentent souvent le seul « instrument » utilisé pour accompagner le chant et la danse. Les grandes parures féminines et masculines, les brassards, les anneaux, mis en mouvement par le corps des danseurs, engendrent des sons percussifs qui changent par rapport à la nature du matériau avec lequel ils sont fabriqués. Les perles en verre, les chaînes en métal et les supports en plastique produisent un effet sonore riche de nuances qui se mélangent et s'accordent rythmiquement avec la voix, le claquement des mains et la pression des pieds sur le sol.

A partir du début du XX^e siècle les dimensions et la complexité des ornements samburu n'ont fait qu'augmenter. Ces modifications structurelles ont forcément eu des répercussions sur leur fonction musicale et, plus généralement, sur l'ensemble des composantes kinésiques du patrimoine chorégraphique de ce peuple. Les mouvements corporels qui donnent forme au geste dansé ont dû s'adapter à ces transformations mais, en renversant le concept, on peut aussi imaginer que la pratique musicale ait parallèlement stimulé la recherche de nouvelles solutions sonores et donc conditionné les modalités évolutives des parures.

Les ornements corporels utilisés aujourd'hui sont en effet des instruments à percussion beaucoup plus performants que ceux du passé. Leur forme, la superposition d'éléments différents et les matériaux dont ils sont composés rendent plus simple leur mise en mouvement et plus efficace leur usage musical. Les colliers les plus anciens qui apparaissent sur les images du fonds Roumeguère sont tantôt de taille très réduite (dans le cas des *Imurran*), tantôt aussi volumineux que ceux qui sont fabriqués aujourd'hui (dans le cas des femmes et des filles). Plus que les dimensions, ce sont les disparités en termes de matériaux et de structure qui conditionnent le plus le résultat sonore produit par les ornements et les parures qu'on a analysés.

Les images ci-après montrent des exemples de l'usage musical des colliers chez les femmes et chez les guerriers. En observant ces photographies, il apparaît clairement que les *Imurran* sont ceux qui ont travaillé le plus pour augmenter l'efficacité sonore de leurs ornements. Les grandes parures qui s'étendent du cou à la poitrine, apparues à partir des années 1990, ne représentent pas seulement une acquisition essentielle au niveau esthétique mais elles sont utilisées, conjointement aux autres ornements, comme des vrais instruments de musique qui transforment en son tout mouvement chorégraphique.



Figure 59 : Une jeune femme secoue son collier *mborro* lors d'une session de danse cérémonielle. Cliché J. Roumeguère (1970-71). Musée du quai Branly **PF0139269**



Figure 60 : Une femme participe à l'exécution du *Lolmon'gi*, une danse féminine. Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly **PF0149102**



Figure 61 : Des femmes secouent leurs colliers lors d'une danse cérémonielle. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013)



Figure 62 : Un *Imurrani* de la génération *Ikishili* habillé et maquillé pour participer à des danses cérémonielles. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly **PF0139918**

Quant aux femmes, en l'absence d'enregistrements anciens, il demeure difficile d'établir les différences de timbres des sons produits par leurs colliers. Toutefois il apparaît clairement sur deux clichés du fonds Roumeguère (Fig. 59 & 60) que les parures féminines faisaient fonction d'instrument à percussion dans les années 1970. Les matériaux qui les composaient étaient relativement différents de ceux qui sont utilisés à présent et, par conséquent, le son qu'ils produisaient devait nécessairement avoir d'autres caractéristiques. Ainsi sur la figure 59, la danseuse représentée secoue un collier *mborro*, composé de grandes perles en verre (longues d'au moins un centimètre) et fibres d'*hyphaene coriacea*. Aujourd'hui la force sonore des ornements féminins et masculins repose surtout sur la présence de chaînes et de breloques métalliques (Fig. 61 & 63) qui, mises en mouvement par les danseurs, s'entrechoquent ou frappent les autres composantes de l'accessoire auquel elles sont accrochées. Les colliers anciens tels que les *mborro* devaient donc produire un son moins puissant et moins varié que celui que l'on peut entendre aujourd'hui, dominé par la percussion des chaînes métalliques et enrichi par la superposition de plusieurs niveaux de perles et de différents types de matériaux.



Figure 63 : Danse d'un groupe de *Imurran* lors d'une cérémonie d'excision. Au travers du mouvement rythmique du torse ils produisent un son percussif généré par les chaînes et les breloques métalliques accrochées à leurs ornements. Cliché G. Marmone (Simalé, 2012)

En ce qui concerne les parures masculines, les différences sonores entre le passé et le présent sont encore plus évidentes. La comparaison des figures 62 et 63 met en évidence la portée musicale des transformations esthétiques qui ont eu lieu au sein du patrimoine ornemental des guerriers. Les tours de cou très simples et légers des années 1970 n'avaient pas vocation à améliorer les prestations chorégraphiques des *Imurran*. Les brassards, les bracelets et les *Lkutubet*, quant à eux, n'auraient pu que très difficilement produire des sons bien définis. Ces accessoires n'avaient pas de fonction musicale ; leur fabrication ne répondait qu'à des critères décoratifs.

Ce que révèle donc l'étude de l'évolution du rôle des ornements dans le domaine musical, porte encore une fois sur le processus de modification et d'accentuation des caractères culturels locaux évoqué plus haut. Si une grande partie de la société samburu a suivi – essentiellement au cours des trente dernières années – un parcours d'occidentalisation et d'abandon progressif des pratiques coutumières, une autre partie aussi importante a continué, suivant une démarche diamétralement opposée, à adopter une approche novatrice et moderne – au sens local – pour renforcer des dispositifs esthétiques, artistiques et politiques traditionnels. La transformation des ornements corporels en instruments musicaux, en particulier chez les

Imurran, représente un exemple indiscutable de l'exigence de réformer le geste chorégraphique et musical en l'enrichissant de nuances sonores inédites.



Figure 64: Le brassard, les bracelets et les anneaux du guerrier figuré au premier plan sont décorés par des chaînes métalliques qui résonnent au moindre mouvement. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)



Figure 65 : Anneau de doigt, orné d'une chaîne et d'une breloque métallique. Collection personnelle G. Marmone

L'introduction de différents types de perles en verre ou en plastique et de chaînes en aluminium (*ntaragragi* en langue samburu) [Fig. 63 à 65], à partir des années 1990 (Nakamura 2005), a donné une nouvelle caractérisation sonore même aux mouvements les plus simples comme le claquement des mains, la flexion du torse ou l'extension du cou tant chez les femmes que chez les hommes. Les *ntaragragi* abondent sur les ornements portés sur les parties du corps les plus actives du point de vue chorégraphique (les bras, la tête, le cou et la poitrine notamment) et constituent l'élément le plus efficace pour la production du son. La danse atteint ainsi une nouvelle dimension esthétique – d'abord explorée par les femmes puis, plus récemment par les guerriers et les anciens – où le mouvement et le son se mélangent pour produire un acte musical complexe et aux multiples facettes. Bien entendu, cet usage des ornements n'est pas nouveau, s'agissant de parures corporelles utilisées comme des idiophones - probablement les objets sonores les plus anciens de l'histoire de l'humanité (Schaeffner 1999 [1968]). Toutefois on ne peut s'empêcher de constater que, chez les Samburu, l'efficacité musicale des accessoires ornementaux a fait l'objet d'une attention particulière au cours des vingt dernières années, et a été inspirée par la disponibilité de nouveaux matériaux comme le plastique et l'aluminium.

Les ornements modernes semblent donc avoir acquis un nouveau statut, à mi-chemin entre parure et instrument de musique. En réalité, leurs transformations structurelles ne font que s'inscrire dans un plus large processus de réinvention du patrimoine intellectuel des Samburu qui, comme on l'a vu, fait non seulement partie intégrante des mécanismes « socio-poïétiques » visant à maintenir le système d'âge mais, surtout, tire avantage de l'intégration dans le marché global pour répondre à une demande de changement stimulée par des besoins mûris au niveau local.

5.1 L'ornement comme instrument musical : danse, corps individuel et corps collectif du passé au présent

Le son produit par les ornements transforme donc le corps humain en instrument de musique. Les gestes dansés ne relèvent plus exclusivement du domaine de la kinésique mais jouent un rôle évident dans la création de matière sonore. Le mouvement chorégraphique devient ainsi le véhicule d'un message esthétique qui n'est plus seulement visible mais aussi audible. Comme on vient de le souligner précédemment, chez les Samburu le rôle musical du corps des danseurs a subi des transformations profondes et rapides durant les deux dernières décennies. Les évolutions introduites dans leur patrimoine ornemental ont vraisemblablement aussi largement contribué aux processus de redéfinition ontologique des anciens schémas chorégraphiques.

Les images et les objets du fonds Roumeguère nous montrent que, dans un passé relativement récent, les colliers, les bracelets et les brassards des *Imurran* étaient fabriqués à des fins essentiellement décoratives. Chez les femmes et les filles célibataires, au contraire, dès les années 1970, les grandes parures de perles multicolores et les *mborro* étaient utilisés pour produire du son et leur contribution rythmique aux chants et aux danses des répertoires féminins était déjà bien ancrée. Le contexte de la pratique musicale a aujourd'hui beaucoup changé : les guerriers jugent désormais essentiel l'apport sonore des *ntaragragi* dans l'exécution de leurs danses, qui n'étaient auparavant accompagnées que par la voix, les claquements de mains ou le son des pieds percutant le sol. L'usage musical qu'ils font désormais de leurs ornements égale, voire dépasse, celui qui caractérise l'activité musico-chorégraphique des femmes.

Les sessions de danse, en particulier à l'occasion de cérémonies d'une certaine importance, ont le pouvoir d'attirer des dizaines d'individus des deux sexes et de tous les âges (à l'exception des garçons incirconcis) qui n'attendent que ce genre d'événements pour montrer leurs compétences musicales, leurs prouesses physiques et la beauté de leurs ornements et de leur maquillage. Les solistes s'imposent alors comme les protagonistes absolus des exécutions musicales : leur voix ressort au-dessus de tous les sons et de toutes les autres voix du chœur. Leur présence est absolument indispensable au bon déroulement de la session de danse. Les autres participants ont en revanche plus de difficulté à sortir du rang individuellement et à faire émerger leur contribution musicale parmi les nombreux guerriers, filles, femmes et anciens réunis pour l'occasion. Les techniques vocales propres à la tradition musicale samburu, celles des hommes en particulier, offrent cependant des opportunités pour se distinguer dans la masse des danseurs et des chanteurs qui accompagnent les solistes : l'une des possibilités, par exemple, est de créer des *ostinati* vocaux originaux avec des syllabes non-significatives qui se mélangent aux autres pour donner forme à une texture polyphonique et polyrythmique complexe. Les membres du chœur peuvent choisir de s'adapter à la formule mélodico-rythmique de base ou, justement, de proposer des variations qui établissent une distinction entre leur voix et celles de leurs camarades.

Avec l'introduction récente de nouveaux types d'ornements et de nouveaux matériaux de fabrication, les parures corporelles ont commencé à constituer un moyen performant pour élaborer de nouvelles solutions timbriques et rythmiques et donner de la sorte une nuance originale à sa propre performance musicale. Tout en exécutant les mêmes mouvements

chorégraphiques, à travers le choix d'une tenue plutôt que d'une autre, un guerrier peut décider de produire des sons différents de ceux des autres danseurs et individualiser ainsi sa présence au sein du chœur.

Les trois *Imurran* représentés sur la figure 64 portent tous des ornements qui diffèrent par leur structure et peuvent dès lors produire des résultats distincts au niveau sonore. Le guerrier du premier plan porte des *ntaragragi* sur les bras (brassard et bracelets) et sur les doigts (anneaux), mais ni sur le torse, ni sur le cou. Son choix est clairement celui de donner de l'emphase au son du claquement de ses mains en l'enrichissant d'une sonorité métallique pour se distinguer de ses voisins. Le deuxième guerrier, en position centrale, ne porte pas d'anneaux ; son collier n'est composé que de perles de verre (comme celui du premier *Imurrani*) ; par contre, des *ntaragragi* sont visibles sur ses *nkerin* (les longues chaînes de perles orange et bleues qui se croisent sur la poitrine). Si son claquement de mains produit un son percussif ordinaire, lorsqu'il saute les *ntaragragi* sont stimulés par le mouvement ascendant et descendant de son corps et font fonction de hochet. Le troisième guerrier, le seul soliste parmi les trois, a décidé comme le précédent de ne pas mettre en évidence le son du claquement des mains (en tant que chanteur il n'en a pas de nécessité particulière). Il a choisi en revanche de se concentrer sur les ornements de la partie supérieure de son corps : le collier qu'il porte est beaucoup plus volumineux que ceux de ses camarades et il est de plus agrémenté de dizaines de *ntaragragi*, comme l'est aussi son *ldarantcha*, la structure de plastique, perles, plumes et fleurs artificiels qui orne sa tête. Le choix de ces ornements lui permet de produire du son pendant la phase des sauts verticaux et, surtout, durant les danses qui impliquent un mouvement rythmique du torse, du cou et de la tête.

Les différences ainsi observées sur un nombre réduit de *Imurran* (seulement trois) laissent facilement imaginer l'énorme variété de solutions ornementales qui sont aujourd'hui à disposition des guerriers, des filles et des femmes samburu. L'usage musical des ornements, devenu de plus en plus efficace au cours des dernières années, a conduit à une profonde altération du rapport entre les danseurs tant au niveau individuel que collectif. Comme on l'a souligné précédemment, dans le passé les ornements étaient tous fabriqués par les individus mêmes qui les portaient ensuite ; ils étaient élaborés selon leurs exigences et leurs désirs. La semi-professionnalisation récente de la production des ornements les plus complexes a été la cause d'une uniformisation stylistique du patrimoine ornemental des Samburu ; mais elle a aussi offert la possibilité de choisir parmi des dizaines de types différents d'accessoires. Paradoxalement au lieu de réduire l'offre, la fabrication en série a accru le choix, grâce aussi à la multiplication des matériaux aujourd'hui disponibles sur les marchés du Samburu County. Du point de vue musical et chorégraphique, l'existence d'une telle diversité d'ornements adaptés à la fonction d'idiophones – du fait de la présence de chaînes d'aluminium *ntaragragi* ou d'autres matériaux comme le plastique et le verre – a permis aux Samburu de transformer la relation et les équilibres entre les individus et le groupe de danseurs. Le corps d'un guerrier ou d'une femme qui exécute des mouvements chorégraphiques de concert avec les autres participants à une session de danse a le pouvoir de produire un son original, généré par les différents ornements choisis parmi les nombreuses variétés de bandeaux, brassards, colliers et anneaux. Le danseur peut aussi, comme l'on a vu, décider de donner une caractérisation sonore articulée à un geste plutôt qu'à un autre. Son rapport avec le « corps collectif » des danseurs est

donc aujourd'hui beaucoup plus complexe qu'autrefois : l'individu en effet devient le protagoniste d'une série de relations au groupe qui se développent sur plusieurs niveaux. Il produit d'une part des mouvements codifiés au niveau chorégraphique qui sont analogues à ceux des autres danseurs, mais d'autre part son corps, au travers de ses ornements, génère des sons qui, au contraire, mettent l'accent sur sa particularité. Grâce à l'analyse des images du fonds Roumeguère il est permis d'affirmer que le rapport entre individu et corps collectif a été lui aussi l'objet d'une évolution dans le domaine musical, étroitement liée aux changements survenus sur le patrimoine ornemental du peuple samburu. A l'époque des terrains de Jacqueline Roumeguère, les ornements des *Imurran* ne jouaient qu'un rôle musical limité et les guerriers ne disposaient que de leurs voix pour exprimer leur individualité; Le même discours vaut aussi pour les filles et, dans une certaine mesure, pour les femmes. Aujourd'hui le corps de chaque danseur, s'il est encore perçu comme partie intégrante d'un plus grand « organisme » socio-musical, peut, au travers de ses parures, s'imposer sur le plan esthétique et sonore comme une entité distincte, produit d'une réflexion et d'une compétence personnelle.

5.2 Les danses cérémonielles des Samburu dans les images du fonds Roumeguère

Il nous a semblé important de consacrer quelques lignes plus spécifiquement dédiées à l'analyse chorégraphique, étant donné l'intérêt du fonds Roumeguère dans ce domaine. Les images de danses sont en effet parmi les plus anciens témoignages photographiques de la pratique musicale des Samburu conservés au sein d'une institution.

Les Samburu n'ont attiré l'intérêt des anthropologues qu'assez tardivement, si l'on établit une comparaison avec d'autres populations d'Afrique subsaharienne. Mais, au cours des soixante dernières années, ils ont suscité une discussion très vive parmi les spécialistes. Les travaux produits par au moins trois générations de chercheurs, entre la fin des années 1950 et aujourd'hui, ont donné lieu à une production scientifique qu'on pourrait qualifier de relativement importante : six ouvrages qui touchent les domaines les plus divers, du système social à l'alimentation, et des dizaines d'articles publiés entre 1965 et 2015. Sans compter les romans, les albums photographiques et les livres écrits par les missionnaires, les bénévoles et les touristes qui sont entrés en contact avec le peuple samburu.

Dans ce corpus à la fois riche et hétérogène, l'espace réservé à l'étude des pratiques chorégraphico-musicales des Samburu occupe une place très marginale, pour utiliser un euphémisme. En réalité l'ensemble des réflexions sur le sujet se limite à un seul article – *Dance as Antithesis in the Samburu Discourse* (Spencer 1985) – et quelques mentions plus sporadiques dans des ouvrages ou des articles ne traitant pas spécifiquement d'ethnomusicologie (Spencer 1965, Pavitt 1990, Straight 2005). On ne discutera pas ici des raisons de ce manque d'intérêt scientifique apparent pour la culture musicale samburu. On se limitera à souligner l'importance des données du fonds Roumeguère dans un contexte où les sources documentaires de première main antérieures aux années 1990 sont extrêmement rares, voire inexistantes.

L'analyse de la tradition et de la pratique musicale d'une société « à classes d'âge » comme celle des Samburu, où le temps est investi d'une fonction structurelle qui façonne les hiérarchies politiques et règle les interactions entre individus, doit forcément prendre en

compte une perspective historique pour expliquer ses dynamiques de transformation (ou de conservation) et son rôle dans le processus de création des différents groupes d'âge. Les informations qu'on possède sur l'évolution des chants et des danses cérémonielles, par exemple, sont extrêmement lacunaires. La description la plus ancienne de ce répertoire, proposée par Paul Spencer sur la base des données qu'il a recueillies entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 pendant son premier terrain de recherche, n'était corroborée par aucune image et les schémas chorégraphiques n'étaient décrits qu'en quelques mots. Par la suite, les danses cérémonielles des Samburu sont retournées dans l'ombre et pendant cinquante ans elles ont surtout attiré l'attention des touristes, beaucoup plus que celle des chercheurs.

Au travers des images du fonds Roumeguère, conservées au musée du quai Branly depuis 2011, on peut aujourd'hui essayer de reconstituer – au moins partiellement – le déroulement des danses cérémonielles du peuple samburu telles qu'elles étaient pratiquées il y a quarante ans, pour comprendre si elles ont été l'objet d'une œuvre de préservation ou bien au contraire de changements survenus au fil des années.

La trame des danses cérémonielles s'organise aujourd'hui presque partout dans la région samburu en trois sessions distinctes qui se déroulent à trois moments différents de la journée et de façon quasi identique à l'occasion de chaque cérémonie d'une certaine importance, des mariages aux circoncisions. Chacune des trois sessions implique différentes catégories sociales ; tous les membres de la communauté (exception faite des enfants incirconcis) participent aux célébrations à tour de rôle. Le tableau ci-après présente les différents paramètres du déroulement des danses cérémonielles :

Sessions de danses		Nom des danses Extraits audiovisuels	Durée	Illustrations
Vers 10h - 11h du matin	Danses des femmes mariées	<i>Ntorosi</i> 👁️ Extrait 1	60 mn env.	Fig. 66 à 68
		<i>Lolmon'gi</i> 👁️ Extrait 2	30 mn env.	Fig. 69 - 70
Vers 12h - 13h	Danses des anciens et des femmes mariées	<i>Mparinkoi</i>	20 à 30 min env.	Fig. 71
		<i>Lkukorri</i>	30 à 40 min env.	
		<i>Maasani</i> ou <i>Lparo</i>	30 min env.	Fig. 76 à 78
A partir de 14h - 15h	Danses des <i>Imurran</i> et des filles célibataires	<i>Mparinkoi</i> 👁️ Extrait 3	20 à 30 min env.	Fig. 72 - 73
		<i>Lkukorri</i> 👁️ Extrait 4	30 à 40 min env.	Fig. 74 - 75
		<i>Lparo</i> (ou plus rarement <i>Maasani</i> , de plus en plus considérée comme une danse des anciens) 👁️ Extrait 5	40 à 50 min env.	
		Danses locales créées par les guerriers et les filles, parfois différentes d'un endroit à l'autre 👁️ Extrait 6	jusqu'à 4 heures	

L'analyse des images du fonds Roumeguère nous amène à une découverte tout à fait intéressante : le déroulement et les dispositifs chorégraphiques des danses précédemment mentionnées n'ont subi presque aucune modification au fil des années. *Maasani* est la seule

danse qui, tout en étant encore exécutée, semble avoir partiellement perdu son lien avec les jeunes générations.



Figure 66: Un groupe de femmes mariées exécute la danse *Ntorosi* à l'occasion d'un mariage. Cliché J. Roumeguère (1970). Musée du quai Branly **PF0135469**



Figure 67: Un groupe de femmes danse et chante *Ntorosi*. Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly **PF0149098**



Figure 68: Une exécution de *Ntorosi* lors d'un mariage en 2014. Cliché G. Marmone (Waso Rongai)



Figure 69: Des femmes dansent *Lolmon'gi*. Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly
PF0149106



Figure 70: Un groupe de femmes mariées danse *Lolmon'gi* à l'occasion d'une circoncision. Cliché G. Marmone (Lodungokwe, 2012)



Figure 71: Scène de la session de danse des anciens et des femmes mariées - groupe en train d'exécuter *Mparinkoi*. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly **PF0139936**



Figure 72: *Mparinkoi* exécutée par les *Imurran* et par les filles célibataires. Cliché J. Roumeguère (1974-75).
PF0139895



Figure 73: *Imurran* et filles exécutant *Mparinkoi* en 2013. Cliché G. Marmone (Mougour)



Figure 74 : *Lkukorri* exécutée par les guerriers. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly
PF0139904



Figure 75: *Lkukorri* exécutée par les *Imurran* en 2013. Cliché G. Marmone (Mougour)



Figure 76: Guerriers et filles célibataires dansent *Maasani*. Cliché J. Roumeguère (1974-75). **PF0139901**



Figure 77: Une deuxième image de *Maasani* tirée de la même session de danse. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly **PF0139902**



Figure 78: *Maasani* exécutée par les filles célibataires et les *Imurran* en 2012. Cliché G. Marmone (Lantaré)

Les mouvements chorégraphiques et les corps de ces femmes, de ces guerriers, de ces anciens et de ces filles, cristallisés dans le temps et immortalisés par l'appareil photo de Jacqueline Roumeguère, nous racontent une histoire inédite et presque totalement inconnue. Ils nous décrivent un contexte social et intellectuel d'une époque encore assez proche, où innovation et conservation coexistent et contrôlent deux sphères différentes de la vie de cette communauté. Les efforts d'innovation, dans le domaine ornemental ou musical, mais aussi économique et politique, permettent à la société samburu de s'adapter au changement sans être phagocyté par ce dernier, et de stimuler une nouvelle réflexion sur le patrimoine culturel local à chaque rotation générationnelle. Les tendances conservatrices en revanche, observées surtout dans le domaine cérémoniel, visent à la préservation du système d'âge et à celle des institutions qui doivent apparaître immuables ou même « hors du temps ».

Les corps dansant de ces hommes et ces femmes, leurs ornements et leurs objets cérémoniels nous permettent de jeter un éclairage plus éclairé sur les modalités et les dynamiques de conservation ou de transmission intergénérationnelle des savoir-faire artistiques, des compétences rituelles et des répertoires musicaux. La comparaison entre le passé et le présent nous révèle ici des schémas chorégraphiques inaltérés et des trames de danses fidèlement sauvegardées au fil des décennies dans un milieu qui a connu pourtant de profonds changements socio-économiques. Les danses cérémonielles dont on a montré les images plus haut ont été préservées intactes par au moins quatre promotions générationnelles (mais il est fortement probable que leur nombre soit plus élevé). La réitération de ces dispositifs kinésiques évoque donc de façon évidente la tentative et la volonté de relier les groupes d'âge dans une dimension historique trans-générationnelle qui projette les pratiques locales à valeur cérémonielle sur une échelle temporelle transcendante qui dépasse le monde sensible.

Si le geste est resté inchangé, la musique, elle, a subi des transformations parfois considérables, surtout dans le répertoire masculin. L'enregistrement du chant associé à la danse

appelée *Lkoukorri*, effectué par Jacqueline Roumeguère en 1977 (MQB – Fonds audiovisuel – Mission Kenya, Samburu, 1977 – CDR-000668 & CDR-000548)¹¹, montre des différences importantes au niveau mélodique, par rapport à sa version moderne. On a vu précédemment que, tout en effectuant les mêmes mouvements chorégraphiques au sein d'un groupe de danseurs, les individus ont la possibilité de rendre unique leur contribution à travers le choix d'ornements sonores particuliers qui engendrent un effet musical original. Dans ce dernier cas, on peut substituer les individus par les promotions générationnelles et le groupe de danseurs par l'ensemble des différents groupes d'âge qui ont exécuté la même danse au fil du temps, mais le principe demeure identique : les mouvements chorégraphiques sont préservés alors que les expressions sonores ou chantées peuvent varier considérablement d'une génération – ou d'un individu – à l'autre. Ce double plan de performance, qui combine une tendance à la sauvegarde et à la répétition et une activité de renouvellement constant du patrimoine cultural local, nous interroge sur la signification sociale de ces processus dans le contexte du système d'âge. Dans le cas des danses et de la musique en particulier, on observe d'un côté une série d'actions codifiées et de schémas chorégraphiques qui, par une reproduction presque inaltérée à chaque occasion cérémonielle, consolident le lien des groupes d'âge avec leur communauté, ses institutions et son passé ; et de l'autre, la musique et les textes chantés, fruit du travail de composition et de réflexion des membres d'une promotion générationnelle, qui, au contraire, mettent l'accent sur une forme d'individuation générationnelle et sur sa capacité à innover. Pratique musicale et patrimoine ornemental semblent, en définitive, être gouvernés par les mêmes dynamiques de changement et de conservation. Une analyse fondée sur une perspective historique suffisamment ample est donc absolument nécessaire pour comprendre en profondeur des processus sociaux et intellectuels qui se développent sur un axe temporel de plusieurs décennies et sur plusieurs générations.

Conclusion

Le fonds Roumeguère du musée du quai Branly constitue une source d'informations essentielle sur les populations pastorales d'Afrique de l'Est. Notre recherche, consacrée à l'analyse des phénomènes de renouvellement et de réinvention du patrimoine ornemental et musical des Samburu, a été inspiré par la possibilité unique de confronter mes propres données de terrain, collectées lors de séjours effectués entre 2009 et 2014, aux images, enregistrements et objets issus d'un travail de recherche mené longtemps auparavant, tout au long des années 1970. Comme on l'a signifié à plusieurs reprises dans les pages qui précèdent, une compréhension approfondie des dynamiques de construction du système social et de création du savoir au sein de sociétés « à classes d'âge » n'est pas envisageable, sauf à considérer un cadre temporel suffisamment étendu comme tel était ici le cas. Le fonds Roumeguère ouvre au chercheur la porte d'un passé apparemment « récent » mais qui est, en réalité, en Occident comme ailleurs, très éloigné à bien des égards. Si nul ne peut nier les changements survenus en Occident au cours des quarante-cinquante dernières années, on ne s'est jusqu'à présent que peu

¹¹ Voir annexe 2.

intéressé aux transformations qui ont affecté les populations dites « traditionnelles » comme les Samburu durant la même période. La vulgate eurocentrée diffusée par certains organes d'information, ainsi que par certaines ONG et par le monde religieux d'inspiration chrétienne, a tendance à considérer ces populations comme enfermées dans un passé éternel dans lequel rien ne peut changer sans l'intervention de l'aide humanitaire et sans l'introduction de l'éducation occidentale, seules « cures » à l'impossibilité de sortir d'une immobilité ontologique et fatale.

L'étude des données du fonds Roumeguère permet un changement de perspective radical. Confrontées aux images les plus récentes, les photographies et les objets du fonds témoignent, chez les Samburu, d'un profond processus de transformation des dispositifs esthétiques, élaboré et mis en place au niveau local mais, comme on l'a montré, complètement intégré dans les dynamiques d'innovation globales et nationales. L'accélération et l'intensification de ces changements, observées surtout à partir des années 1990, ont été stimulées, en effet, par une plus grande disponibilité de nouveaux matériaux décoratifs dans les marchés de la région, par la semi-professionnalisation du travail de fabrication des ornements corporels, mais aussi, peut-être, par une vision différente des rapports avec les communautés « traditionnelles » de la part du gouvernement central qui, après les premières élections multipartis en 1992, a ouvert la voie après des décennies de répression à une politique de patrimonialisation des pratiques locales. Les Samburu, le gouvernement kenyan et le marché global sont donc, d'une façon ou d'une autre, tous impliqués dans le parcours de réinvention du patrimoine ornemental qu'on a analysé ici. Le peuple samburu, loin de représenter une entité isolée, à l'écart des dynamiques de transformations mondiales, montre au contraire qu'il est en mesure de jouer un rôle de protagoniste et de profiter des nouvelles possibilités offertes par le commerce international pour les adapter aux besoins et aux critères locaux.

Le travail de recherche de Jacqueline Roumeguère, au regard de la problématique adoptée dans cette recherche, constitue un témoignage déterminant pour étudier l'évolution des caractères esthétiques d'une communauté entière. Il nous interroge en retour sur la pertinence du concept de « tradition », souvent interprété comme une simple réitération des mêmes dispositifs culturels dans un cadre temporel suspendu, mais qui, comme nous espérons l'avoir démontré, commence à révéler son ambiguïté et son approximation théorique. Il apparaît désormais clairement que les processus d'innovation et d'interaction stimulés par la mondialisation, ne sont pas une prérogative exclusive de certaines populations ou de certaines zones géographiques, mais concernent l'humanité entière et atteignent chaque coin de la planète. Les communautés locales comme celle des Samburu proposent leur propre interprétation de la modernité, mettant en œuvre des critères spécifiques. Comme toutes les populations au monde, occidentales ou non, les Samburu *sont* modernes dans la mesure où ils s'insèrent pleinement dans le flux d'élaboration et de partage des savoirs locaux – qui deviennent donc collectifs – et des échanges matériels au sein du marché global. La modification constante de leur patrimoine culturel, commencé à l'aube de leur histoire et jamais interrompue, fait partie intégrante d'un processus intellectuel, commun à tous les groupes humains du monde, qui se base sur une analyse du présent visant à fournir les outils nécessaires à la construction du futur.

Annexe 1 : Traduction des termes vernaculaires

Termes généraux :

- *Burkineji* : “ceux aux chèvres blanches”. Autre nom des Samburu (rarement utilisé).
- *Laebartani* (pl. *laebartak*) : garçon circoncis qui n’a pas encore intégré le statut d’âge des guerriers.
- *Lamurrano* : l’état du guerrier.
- *Layeni* (pl. *layok*) : enfant (ou garçon) incirconcis.
- *Lmurrani* (pl. *lmurran*) : guerrier, littéralement « celui au penis circoncis ».
- *Lpayan* (pl. *lpayani*) : ancien.
- *Maa* : famille linguistique. Sous-groupe appartenant à la famille des langues nilotiques.
- *Murataré* : circoncision.
- *Nkaebartani* (pl. *nkaebartak*) : fille mariée sans enfants.
- *Ngoroyeni* (pl. *ngorio*) : Fille ou femme mariée qui a accouché un ou plus enfants.
- *Ntomononi* (pl. *ntomonok*) : Fille ou femme mariée qui a accouché un ou plus enfants (plus spécifiquement : fille ou femme mariée qui allaite un enfant).
- *Ntarakodi* : manteau coloré produit de manière industrielle.
- *Ntito* : jeune fille célibataire.
- *Surutieï* : cuivre.

Ornements :

- *Ldarantcha* : littéralement « pont ». Ornement pour la tête composé par une structure en plastique décorée avec des perles, des plumes et des fausses fleurs.
- *Linkan* : collier de perles.
- *Lkutubet* : visière en plastique ornée avec des perles multicolore.
- *Lpisiai* : pendant accroché à la partie postérieure des colliers des filles célibataires et des femmes et qui se prolonge le long du dos.
- *Marnai* (pl. *marnani*) : Bracelet en caoutchouc entouré de perles.
- *Mborro* : ancien collier des femmes mariées, aujourd’hui utilisé exclusivement en domaine cérémonial.
- *Minkii* : ancien ornement des guerriers. Il était accroché aux tresses frontales des guerriers quand le *Lkutubet* était composé par une mèche de cheveux durcie avec du gras.
- *Ngarewa* : pendant accroché au linkan qui se prolonge jusqu’à la poitrine.
- *Ngoro* : tour de cou.
- *Nkerin* : chaînes de perles de deux types différents qui se croisent en formant un X sur la poitrine des guerriers.
- *Ntaragrag* (pl. *ntaragragi*) : petite chaîne métallique accrochée aux parures.
- *Ntoré* : tour de rein des filles célibataires et des enfants mâles.
- *Saa* : bracelet des guerriers en forme de montre réalisé avec du cuir et des perles.
- *Saen le nkwe* : litt. « les perles de la tête ». Ornement pour la tête des filles célibataires et des femmes.
- *Surutiei le ngeok* (pl. *surutià le ngiyya*) : boucles d’oreille en cuivre.

Annexe 2 : Traduction de trois chants cérémoniels samburu enregistrés par Jacqueline Roumeguère

Note de traduction- Giordano Marmone : L'enregistrement référencé au musée du quai Branly sous la cote [MQB – Fonds audiovisuel – Mission Kenya, Samburu, 1977 – CDR-000668 & CDR-000548] contient de plus larges séquences. Le minutage indiqué ci-dessous correspond à une séquence de cet enregistrement référencée ici :

🔗 Extrait 7

Lkukorr

- 00.01 *Kirraga Nturbelu nerraga Ntungai*
On a dormi à Nturbelu et on a dormi à Ntungai
- 00.06 *Kepudi ngusoro narok soito*
Ils [les ennemis] se cachent dans la 'savane sans arbres' (*ngusoro*) aux pierres noires
- 00.10 *Ewon kirishiaki Siampu ngosheke*
Nous restons dans l'"estomac" du [mont] Siampu
N.D.T. : L'"estomac du mont" désigne la montagne à mi-hauteur
- 00.15 *Roroki Neipiapu laimesioloni*
Salue le malfaiteur de Neipiapu
- 00.20 *Na lomom okuni nadun'goki eiro*
[Je vais vous donner] trois nouvelles [et après] je vais terminer pour [laisser] parler [les autres]
N.D.T. : *nadun'goki*¹² : litt. Couper pour
- 00.25 *Kore kununa te nkini sukume*
Quand nous nous sommes réunis sur la petite colline
- 00.29 *Kodoru mugurri e lbaa likiweni*
Les mares du canal où on se trouvait [sont devenues] rouges

[Autre chant – non traduit]

Lkukorr onyekie

Lkukorr rouge

- 00.48 *Katalakine eboku laimesioloni*
Je ne suis pas arrivé à bloquer le malfaiteur
- 00.52 *Ikira yoo mélidi nanga*
Nous sommes ceux qui ne font pas de nœuds [à nos] paréos
N.D.T. : le nœud est fait par le devin pour protéger les personnes. Avec cette phrase, le soliste veut signifier que les guerriers partent en raid sans consulter le devin, et donc sans la permission des anciens.
- 00.56 *Mélidi musana naata lorika*
[Ceux qui] ne font pas de nœuds au 'vieux [paréo] qui a une bande' (le paréo cérémoniel)
- 01.01 *(Le nanu?) paye inchoo lpurkel*
(incompréhensible) ... de manière que tu nous donnes la plaine désertique [?]

¹² *n'g* correspond à la nasale vélaique voisée [ŋ]

- 01.10 *Tonin'go Imurran lalimu te loirewa*
Écoutez les guerriers auxquels je réponds dans le lieu chaud
- 00.15 *Tonin'go Imurran lalimu meti n'goji*
Écoutez les guerriers qui ne sont pas ici auxquels je réponds
- 01.20 *Kakirru yamiyami Etokoe*
Je le dis à Etoke qui se secoue
[N.D.T. : Il se secoue car il est impatient de partir en raid]
- 01.25 *Ikimbun'gie ngishu eperi te amatisho*
On a pris [enlevé] les vaches qui dormaient dans le lieu où elles s'abreuvent
- 01.30 *Ngaroni narewa nimia nanyor*
Ngaroni la chaude n'emmène pas mon 'ami' [N.D.T. : litt. 'celui que j'aime']
- 01.35 *Nimia loyolo Imotony Itoilo*
N'emmène pas celui qui connaît la voix du vautour
- 01.40 *Nimia latirikie Imurran oshomo Ntutu*
N'emmène pas celui qui guide les guerriers qui sont partis pour Ntutu
- 01.44 *Latirikie Imurran oshomo Ntowon*
Celui qui guide les guerriers qui sont partis pour Ntowon
- 01.50 *Kelepo Lekurayo ntaliani e nkare*
Lekuraye trayait la [vache] italienne 'de l'eau' [N.D.T. : la vache italienne arrivée par bateau]
- 01.55 *Kelepo Lekurayo ntaliani e nkare*
Lekuraye trayait la [vache] italienne 'de l'eau' [N.D.T. : la vache italienne arrivée par bateau]
- 02.00 *Kelepo Lonjikunye mara natipo*
Lonjikunye trayait la [vache] pie et rayée
- 02.05 *Kelepo Lerringato reyo nanyekie*
Lerringato trayait la vache rouge volée
- 02.10 *Nkiten'g e Lpartoko lemesapisho*
La vache de Lpartoko qui ne ment pas
- 02.15 *O lkaria likitari lmelepisho*
Avec les ocres [N.D.T. : les guerriers parsemés d'ocre] on a frappé ceux qui ne traient pas [N.D.T. : peut-être les Somalis]
- 02.20 *Inin'g inchuneti e lwampa likibaye*
Écoute les éloges pour le [adressé au] groupe de 'ceux qui partent en raid' [qui s'est réuni] récemment
- 02.25 *Kaper Laresoro le ndonyo e nanga*
Je dors à Laresoro [le lieu] de la colline avec le drapeau [N.D.T. : peut-être le drapeau des colons anglais]
- 02.29 *Kaper Lependera Lpus oti nkalo*
Je dors à Lpus, près de Lependera
- 02.34 *Nikiperi Ngapuli ngutuk e lkirre*
Et nous avons dormi à Ngapuli près de la frontière [litt. : à la bouche de la frontière]
- 02.39 *Na kore ake ikiweni te nkini sukume*
Quand nous nous sommes arrêtés sur la petite colline
- 02.43 *Neibulekenyu ngoito to lkinya ikipuo*
La route a commencé à changer alors qu'on allait à Lkinya
- 02.48 *Nanin'g nkurroto eiru ntoliut e ngiten'g*
J'ai entendu le cri de la pauvre vache

- 06.15 *Ana kishomo apa lkume nikinyorra o ntawo*
Quand nous sommes allés chez les Turkana nous ‘sommes devenus amis de’ [avons volé] la génisse
- 06.20 *Ana kata ikitumo yoo no reyo*
Cette fois-là où nous avons trouvé [volé] la vache [N.D.T. : reyo : vache des ennemis]
- 06.22 *Artam o saal nalepo yoo te akuya enye. Anatanya Lkurrani e malmalie mapiki nchangar*
Nous [gardons] 49 [vaches] à lait chez son grand-père [N.D.T. : le soliste s’adresse à quelqu’un dans le groupe de danseurs]. Lkurrani a empêché les vaches [de retourner à l’enclos] plus tard et je le lui ai reproché
- 06.35 *Artam epuono lashau lo litiko e mopuo*
Ils ont marqué 40 veaux de ‘ceux qui suivent’ [N.D.T. : de ceux qui les ont volés] et [ces veaux] ne vont nulle part [N.D.T. : ce qui signifie qu’ils en ont désormais la propriété]
- 06.49 *Maitan’gasa na udoto an’g pikiro o iye*
Portons-les rapidement à notre ‘trou’ [N.D.T. : le lieu où on se cache] de façon qu’on puisse parler avec toi
- 07.10 *Iye apa eitejewa lkurrusho mpere*
Dans le passé tu as été sauvé par les lances de ceux qui font la rumeur [N.D.T. : une évocation des forgerons, selon mon assistant de terrain]
- 07.12 *Ana nabo kenya tola naewa nikiranyi neiloplopye nkaruni lenye o lkulie*
Celle [la vache] que tu as amenée et [pour laquelle] on chante, elle va rejoindre [le troupeau] pendant son ‘jour du pâturage’ et celui des autres
[N.D.T. : Le jour pendant lequel les bovins sont emmenés au pâturage alterne avec le jour de l’abreuvement]

Bibliographie

- Avanchers, L. des**, 1859 – « Esquisse Géographique des Pays Oromo ou Galla, des Pays Soomali, et de la Côte Orientale d’Afrique », *Bulletin de la Société de Géographie*, Quatrième série, Tome XVII, pp. 153-170.
- Bernardi, B.**, 1952 - « The Age-System of the Nilo-Hamitic Peoples : A Critical Evaluation », *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 22, No. 4 (Oct., 1952), pp. 316-332.
- Chanler, W. A.**, 1896 - *Through Jungle and Desert, Travels in Eastern Africa*, London, Macmillan.
- Höhnel, L. Von**, 2012 [1894] - *Discovery of Lakes Rudolf and Stefanie. A Narrative of Count Samuel Telekis Exploring & Hunting*, vol. II, London, Longmans, Green and Co.
- Johnson, M. E.**, 1924 - *Camera Trails in Africa*, New York, The Century Company.
- Kratz, C. A.**, 1994 - *Affecting Performance: Meaning, Movement, and Experience in Okiek Women’s Initiation*, Washington, D.C., Smithsonian Institute Press.
- Nakamura, K.**, 2005 - *Adornements of the Samburu In Northern Kenya. A Comprehensive list*, Kyoto, The Center for African Area Studies, Kyoto University.
- Pavitt, N.**, 1991 - *Samburu*, London, Kyle Cathie Limited.
- Roumeguère-Eberhardt, J.**, 1977 - Enregistrements de terrain, MQB – Fonds Audiovisuel – Mission Kenya, Samburu, 1977 – CDR-648.
- Spencer, P.**, 1963 - *The Samburu: A Study of Gerontocracy in a Nomadic Tribe*, London, Routledge and Kegan.
- _____ 1973 - *Nomads in Alliance. Symbiosis and growth among the Rendille and Samburu of Kenya*, London, Oxford University Press.
- _____ 1985 – « Dance as Antithesis in the Samburu Discourse », in P. Spencer (ed), *Society and the Dance. The Social Anthropology of process and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 140-163.
- _____ 1996 - « Dance and the Cosmology of Confidence », in D. J. Parkin, H. Fisher (eds), *The politics of Cultural Performance*, Oxford, Berghahn Books, pp. 181-197.
- Stigand, C. H.**, 1910 - *To Abyssinia through an Unknown Land*, Philadelphia, J. R. Lippincott Company.
- Straight, B.**, 2002 - « From Samburu Heirloom to New Age Artifact : The Cross-Cultural Consumption of Mporo Marriage Beads », *American Anthropologist*, New Series, Vol. 104, No. 1 (Mar., 2002), pp. 7-21.
- _____ 2005 - « Cutting Time: Beads, Sex and Songs in the Making of Samburu Memory », in W. James and D. Mills (eds), *The qualities of Time: Temporal Dimensions of Social Form And Human Experience*, Oxford and New York, Berg, pp. 267-283.
- _____ 2007 - *Miracles and Extraordinary Experience in Northern Kenya*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Table des figures

Figure 1 : Les perles rouges <i>mborro</i> encore présentes aujourd’hui chez les Samburu et les Rendille sur le collier cérémoniel féminin qui porte le même nom. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)	10
Figure 2 : Usage cérémoniel des colliers <i>mborro</i> chez les femmes samburu. Cliché J. Roumeguère (1970-71). Musée du quai Branly PF0139268	11
Figure 3 : Image tirée du film <i>Mogambo</i> dirigé par John Ford (1953)	14
Figure 4 : Un ancien samburu photographié par Stigand en 1909 (Stigand 1910 : 56-57)	16
Figure 5 : <i>Lmurran</i> de la promotion générationnelle <i>Ikimaniki</i> . Carte postale ; Fin des années 1950. Collection personnelle Marmone	18
Figure 6 : <i>Lmurran</i> de la promotion générationnelle <i>Ikishami</i> . Cliché G. Marmone (Mougour, 2013).....	19
Figure 7 : Fille célibataire. Cliché J. Roumeguère - détail (septembre 1972). Musée du quai Branly PF0149472	21
Figure 8 : Filles célibataires. Cliché J. Roumeguère (1969-73). Musée du quai Branly PF0139276	22
Figure 9 : Une fille et deux fillettes. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly PF0145118	23
Figure 10 : Une fille et plusieurs fillettes. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013)	23
Figure 11 : Fille célibataire. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013).....	24
Figure 12 : Un groupe de filles célibataires lors d’une danse cérémonielle. Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly PF0149099	25
Figure 13 : Filles en tenue cérémonielle. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly PF0139898	26
Figure 14 : Groupe de filles célibataires lors d’une cérémonie. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly PF0145112 (détail)	26
Figure 15 : Filles en tenue cérémonielle. Cliché G. Marmone (Lodungokwe, 2012)	27
Figure 16 : Femme et enfant. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly PF0145125	28
Figure 17 : Deux enfants. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013).....	29
Figure 18 : Quatre <i>layok</i> . Deux d’entre eux portent des boucles d’oreilles. Cliché G. Marmone (mont Nyiro, 2013)	30
Figure 19 : Un garçon incirconcis avec les oreilles percées et des écarteurs. Cliché G. Marmone (mont Nyiro, 2015).....	31
Figure 20 : Groupe d’ <i>lmurran</i> de la génération <i>Ikishili</i> participant à l’initiation d’un nouveau guerrier. Cliché J. Roumeguère (mai 1970). Musée du quai Branly PF0139243	32
Figure 21 : Guerrier de la promotion <i>Ikishili</i> trois ans avant de la fermeture de son groupe générationnel. Cliché J. Roumeguère (1973). Musée du quai Branly PF0148231	32
Figure 22 : Un <i>lmurrani</i> probablement de la génération <i>Ikiroro</i> coiffant son camarade. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly PF0145131	33
Figure 23 : Quatre guerriers de la promotion générationnelle <i>Imooli</i> (ouverte en 1990) et un garçon incirconcis, futur <i>lmurrani</i> de la génération <i>Ikishami</i> . Cliché Personne inconnue (mont Nyiro, fin des années 1990). Archives privées.....	33
Figure 24 : Trois <i>lmurran</i> de la génération <i>Ikishami</i> . Cliché G. Marmone (Lpous, 2013)	34
Figure 25 : Bracelet modèle <i>saa</i> . Années 1970-80. Fonds Roumeguère, musée du quai Branly, 71.1995.16.21	35
Figure 26 : Bracelet modèle <i>marnāi</i> . Années 1990. Fonds Roumeguère, musée du quai Branly, 71.1995.16.31 ..	35
Figure 27 : Bracelet modèle <i>marnāi</i> . 2013. Coll. Pers. G. Marmone.....	35
Figure 28 : Lacet pour cheveux en cuir (<i>minkii</i>), perles et coquille. Fonds Roumeguère, musée du quai Branly, 71.1995.16.25	36
Figure 29 : <i>Lkutubet</i> dans sa version ancienne. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly PF0139927 (détail).....	37
Figure 30 : <i>Lkutubet</i> dans sa version moderne. Cliché G. Marmone (Simalé, 2012).....	37
Figure 31 : Un <i>lmurrani</i> portant une boucle d’oreille en ivoire. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly PF0145111 (détail)	38
Figure 32 : Un des rares <i>lmurrani</i> portant aujourd’hui des boucles d’oreilles en ivoire, de dimensions plus réduites que par le passé. Cliché G. Marmone (Mont Nyiro, 2015).....	38
Figure 33 : <i>Lmurrani</i> avec un clip en plastique. Il a fréquenté l’école primaire pendant son enfance et ses parents ne lui ont pas percé les oreilles. Cliché G. Marmone (Simalé, 2012)	39
Figure 34 : Femme et enfant. Cliché J. Roumeguère (1974-79). Musée du quai Branly PF0145129	40

Figure 35 : Un groupe de femmes observe une mère qui rase les cheveux de son fils avant son initiation à l'état du guerrier. Cliché J. Roumeguère (mai 1970). Musée du quai Branly PF0135479	41
Figure 36 : Groupe de femmes au retour du marché. Cliché G. Marmone (mont Nyiro, 2013)	41
Figure 37 : Femme de soixante ans environ portant des chaînes de différentes couleurs selon la mode en vogue dans sa jeunesse (années 1960-70). Cliché G. Marmone (Simalé, 2013).	42
Figure 38 : Jeune femme avec un grand collier aux motifs géométriques, devenu populaire au cours des années 2000. Cliché G. Marmone (Lodungekwe, 2015)	42
Figure 39 : Vieille femme d'environ quatre-vingt ans avec une boucle d'oreille en cuivre de grandes dimensions insérée directement dans le lobe. Cliché G. Marmone (Lodokejek, 2009)	43
Figure 40 : Femme de cinquante ans environ avec une boucle d'oreille en cuivre moins volumineuse. Cliché G. Marmone (Lodokejek, 2009)	44
Figure 41 : Fille mariée de moins de vingt ans avec le modèle le plus récent de la même boucle d'oreille : le cercle en cuivre, beaucoup plus petit, est traversé par une chaîne de perles liée au lobe qui peut être enlevée à volonté. Cliché G. Marmone (Tuum, 2014)	44
Figure 42 : Pendant d'oreille. Fonds Roumeguère. Musée du quai Branly 71.1995.16.10	46
Figure 43 : Femme maasaï avec des pendants presque identiques à ceux portés par les femmes samburu à la même époque. Cliché J. Roumeguère (1976). Musée du quai Branly PF0145542	46
Figure 44 : Un ancien photographié par J. Roumeguère en 1977. Musée du quai Branly PF0150770	47
Figure 45 : Un ancien en 2012. Cliché G. Marmone (Ngarouni, 2012)	47
Figure 46 : Une simple corde en cuir utilisée pour serrer un brassard, recouverte de perles en verre et de petits pendants en métal, devient un précieux objet de parure. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)	51
Figure 47 : Un néo-circoncis (<i>laebartani</i>) pendant la période de séparation liminaire qui précède l'initiation à l'état du guerrier. Les jeunes dans sa condition, aujourd'hui comme hier, passent environ un mois dans la brousse à chasser des petits oiseaux avec lesquels ils décorent leurs têtes. Cliché J. Roumeguère (1977). Musée du quai Branly PF0150791	56
Figure 48 : Le même garçon, photographié de dos, montre l'ensemble de sa tenue. Cliché J. Roumeguère (1977). Musée du quai Branly PF01507	56
Figure 49 : Un néo-circoncis en attente de son initiation à l'état du guerrier. Cliché J. Roumeguère (1977). Musée du quai Branly PF0150794	57
Figure 50 : Un néo-circoncis le jour du <i>Lmuget le nkweny</i> . Cliché G. Marmone (Lokoupé, 2012)	57
Figure 51 : Cette image montre une partie des objets qui constituent la tenue des néo-circoncis : le bandeau orné de plumes d'autruche et de carcasses d'oiseaux, les boucles d'oreilles cérémonielles en cuivre, le collier vert des garçons incirconcis et le pendant en perles bleues et ailes de coléoptère (pas clairement visibles dans cette photographie) qui descend le long du dos. Cliché G. Marmone (Lodokejek, février 2009)	58
Figure 52 : Un néo-initié sort de la hutte de sa mère habillé pour la première fois en guise de guerrier. Cliché J. Roumeguère (mars 1977). Musée du quai Branly PF0150251	59
Figure 53 : Un néo-initié en 2009. Cliché G. Marmone (Lodokejek, février 2009)	59
Figure 54 : La mère d'un novice porte autour de son cou le bandeau et le pendant desquels son fils s'est libéré pendant son initiation à l'état du guerrier. Cliché J. Roumeguère (1977-79). Musée du quai Branly PF0150657	59
Figure 55 : Une mère participe au <i>Imuget le nkweny</i> de son fils en 2009. Le bandeau avec les plumes d'autruche et les carcasses des oiseaux est autour de son cou. Cliché G. Marmone (Lodokejek, février 2009)	59
Figure 56 : Bâton en bois, résine et perles. Visible sur les figures 47 & 48, il est utilisé comme réservoir de résine pour les pointes des flèches avec lesquelles les néo-circoncis chassent les oiseaux (Nakamura 2005, pp. 112-113). Fonds Roumeguère. Musée du quai Branly. 71.1995.16.54	60
Figure 57 : Sandales cérémonielles en cuir. Visibles sur les figures 49 & 58, elles font partie de la tenue cérémonielle des jeunes garçons qui s'apprentent à être circoncis, des néo-circoncis, des filles célibataires le jour qui précède leur excision, des hommes et des femmes le jour de leur mariage. Fonds Roumeguère, musée du quai Branly, 71.1996.66.2.1-2	60
Figure 58 : Deux filles, en attente de leur excision, portent aux pieds des sandales cérémonielles en cuir. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)	61
Figure 59 : Une jeune femme secoue son collier <i>mborro</i> lors d'une session de danse cérémonielle. Cliché J. Roumeguère (1970-71). Musée du quai Branly PF0139269	63

Figure 60 : Une femme participe à l'exécution du <i>Lolmon'gi</i> , une danse féminine. Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly PF0149102	63
Figure 61 : Des femmes secouent leurs colliers lors d'une danse cérémonielle. Cliché G. Marmone (Simalé, 2013).....	64
Figure 62 : Un <i>Imurran</i> de la génération <i>Ikishili</i> habillé et maquillé pour participer à des danses cérémonielles. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly PF0139918	65
Figure 63 : Danse d'un groupe de <i>Imurran</i> lors d'une cérémonie d'excision. Au travers du mouvement rythmique du torse ils produisent un son percussif généré par les chaînes et les breloques métalliques accrochées à leurs ornements. Cliché G. Marmone (Simalé, 2012)	66
Figure 64 : Le brassard, les bracelets et les anneaux du guerrier figuré au premier plan sont décorés par des chaînes métalliques qui résonnent au moindre mouvement. Cliché G. Marmone (Simalé, 2014)	67
Figure 65 : Anneau de doigt, orné d'une chaîne et d'une breloque métallique. Coll. personnelle G. Marmone	68
Figure 66 : Un groupe de femmes mariées exécute la danse <i>Ntorosi</i> à l'occasion d'un mariage. Cliché J. Roumeguère (1970). Musée du quai Branly PF0135469	73
Figure 67 : Un groupe de femmes danse et chante <i>Ntorosi</i> . Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly PF0149098	73
Figure 68 : Une exécution de <i>Ntorosi</i> lors d'un mariage en 2014. Cliché G. Marmone (Waso Rongai).....	74
Figure 69 : Des femmes dansent <i>Lolmon'gi</i> . Cliché J. Roumeguère (22-23 janvier 1973). Musée du quai Branly PF0149106	74
Figure 70 : Un groupe de femmes mariées danse <i>Lolmon'gi</i> à l'occasion d'une circoncision. Cliché G. Marmone (Lodungokwe, 2012).....	75
Figure 71 : Scène de la session de danse des anciens et des femmes mariées - groupe en train d'exécuter <i>Mparinkoi</i> . Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly PF0139936	75
Figure 72 : <i>Mparinkoi</i> exécutée par les <i>Imurran</i> et par les filles célibataires. Cliché J. Roumeguère (1974-75). PF0139895	76
Figure 73 : <i>Imurran</i> et filles exécutant <i>Mparinkoi</i> en 2013. Cliché G. Marmone (Mougour)	76
Figure 74 : <i>Lkukorri</i> exécutée par les guerriers. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly PF0139904	77
Figure 75 : <i>Lkukorri</i> exécutée par les <i>Imurran</i> en 2013. Cliché G. Marmone (Mougour)	77
Figure 76 : Guerriers et filles célibataires dansent <i>Maasani</i> . Cliché J. Roumeguère (1974-75). PF0139901	78
Figure 77 : Une deuxième image de <i>Maasani</i> tirée de la même session de danse. Cliché J. Roumeguère (1974-75). Musée du quai Branly PF0139902	78
Figure 78 : <i>Maasani</i> exécutée par les filles célibataires et les <i>Imurran</i> en 2012. Cliché G. Marmone (Lantaré)	79

Table des extraits audiovisuels et sonores

👁 Extrait 1 : Ntorosi – Danses et chants cérémoniels féminins.....72 <i>Ntorosi</i> - Danses et chants exécutés ici par deux groupes de femmes à l'occasion d'un mariage. Enregistré à Lantaré (Samburu County) le 15 mai 2012 par Giordano Marmone (Durée : 6.41 minutes). 👁 Extrait 2 : Lolmon'gi – Danses et chants cérémoniels féminins.....72 <i>Lolmon'gi</i> - Danses et chants ici exécutés lors d'une cérémonie d'excision et de rites de fertilité Enregistré à Tuum (Samburu County) le 3 août 2015 par Giordano Marmone (Durée : 1.25 minutes) 👁 Extrait 3 : Mparinkoi - Danses et chants cérémoniels des hommes (guerriers et anciens) et danses des filles et femmes mariées.....72 <i>Mparinkoi</i> - Danses et chants ici exécutés par des guerriers et des filles célibataires à l'occasion d'un mariage Enregistré à Lantaré (Samburu County) le 15 mai 2012 par Giordano Marmone (Durée : 3.05 minutes) 👁 Extrait 4 - Lkukorri : Danses et chants cérémoniels des hommes (guerriers et anciens).....72 - Section 1 : 0.00 - 1.01 - Section 2 : 1.01 - 02.05 - Section 3 : 2.05 - 3.10 (<i>Lkukorr onyiekie</i>) Enregistré à Lantaré (Samburu County) en 15 mai 2012 par Giordano Marmone (Durée : 3.10 minutes) 👁 Extrait 5 : Maasani - Danses et chants cérémoniels des hommes (guerriers et anciens) et danses des filles et femmes mariées72 Maasani exécuté à l'occasion d'une circoncision Enregistré à Lolua (Samburu County) le 29 avril 2012 par Giordano Marmone (Durée : 2.15 minutes) 👁 Extrait 6 : Danses locales et chants créés par les guerriers et les filles.....72 Séquence de danses et de chants mettant en scène toute la communauté, exécutés à l'occasion d'un mariage. Enregistré à Simalé (Samburu County) le 10 septembre 2014 par Giordano Marmone (Durée : 2.46 minutes) 👁 Extrait 7 : Enregistrement réalisé par Jacqueline Roumeguère en 1977.....83 Séquence d'un enregistrement réalisé par Jacqueline Roumeguère en 1977 [cote : MQB – Fonds audiovisuel – Mission Kenya, Samburu, 1977 – CDR-000668 & CDR-000548]	72 72 72 72 72 72 72 72 72 72 83
---	---