

Les signatures des dieux

Graphismes et action rituelle dans les religions afro-cubaines

par Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzi

Cet article s'intéresse aux graphismes en usage au sein des religions afro-cubaines, notamment dans le palo monte et l'abakuá. Il examine comment ces signes, appelés *firmas* ou « signatures », participent à la dramaturgie rituelle. Qu'il s'agisse d'une cérémonie collective ou, plus modestement, d'un « travail » magique pour un patient, les graphismes saturent l'espace, les artefacts et les corps des participants. Ils servent à figurer les esprits des morts, les dieux, les astres ou tout autre agent non humain mobilisé par le rite. Ils donnent également à voir les actions invisibles que ces entités sont censées accomplir. Ils constituent en somme des diagrammes de l'action rituelle : à la fois une représentation de ses parties invisibles et le schème organisateur qui structure son déroulement. Combinant les approches sémiotique et pragmatique, l'article étudie à la fois ce que représentent les signes graphiques et ce qu'ils permettent de faire.

mots clés

religions afro-cubaines
(palo monte, abakuá),
signes graphiques,
firmas, rituel, magie



Cienfuegos, juillet 2012. Lorsque nous arrivons chez Andrés, il est en train de réaliser un «travail» pour Pedro, un Cubain émigré aux États-Unis, revenu au pays pour régler un problème familial. Sur le sol de la cour, Andrés a tracé à la craie un pentacle orné de motifs parmi lesquels on reconnaît un soleil, une lune, une étoile filante, des vagues ou encore la croisée d'un chemin. Une collection d'effigies sculptées et d'amulettes est disposée autour du dessin. Pedro se tient immobile au centre du pentacle; des signes de craie marquent son front, ses bras et ses jambes. À ses pieds, trois œufs de poule, eux-mêmes couverts de signes. Andrés et ses assistants s'affairent autour de lui (fig. 1).

Il s'agit du début d'un rituel du palo monte, une religion afro-cubaine dont les initiés, appelés *paleros*, tirent leur pouvoir des liens qu'ils ont noués avec l'esprit d'un mort (le *nfumbi*) hébergé à l'intérieur d'un chaudron (la *nganga*¹). Le dessin tracé au sol, tout comme les signes qui ornent le corps de Pedro et les œufs, sont quant à eux appelés des *firmas*, des «signatures». Celles-ci interviennent dans presque tous les rites du palo monte, qu'il s'agisse d'une grande cérémonie collective ou d'un modeste «travail» (*trabajo*) pour un patient (les *paleros* mènent souvent une activité de devin-guérisseur). Comme l'a affirmé Hector, l'un de nos interlocuteurs *paleros*, «la *firma* est fondamentale, elle communique avec le mort du chaudron». Sans elle, le rituel «ne fonctionne pas», a-t-il précisé. Elier, l'un de ses coreligionnaires, nous a déclaré pour sa part qu'elle assure (ou garantit) le rituel: «*La firma da seguridad al trabajo.*» Cet article s'attache à élucider le sens de ces propos à travers un examen détaillé de la place que tiennent les signatures graphiques dans le palo monte. Nous cherchons à comprendre comment les *firmas* participent de manière efficace à la dramaturgie rituelle.

Nous nous intéressons avant tout aux graphismes dans leurs contextes d'usage. On ne saurait par conséquent se contenter des reproductions des *firmas* dans les *libretas*, ces cahiers dans lesquels les adeptes consignent leur savoir religieux. Comme Erwan Dianteill l'a montré, ces documents jouent un rôle important dans la transmission des savoirs et ceux du palo monte sont pour l'essentiel des recueils de *firmas* (Dianteill 2000: 208). Mais la compilation de dizaines de dessins ne suffit pas à en saisir les logiques d'usage, même lorsqu'elle est assortie d'une brève description écrite de leur mode d'emploi, comme c'est parfois le cas. Tout au plus ces recueils permettent-ils de prendre la mesure de la variété des *firmas* et de dégager leurs principes de composition formelle. Les exégèses des pratiquants à propos du symbolisme des dessins et des motifs qui les composent ne constituent pas non plus la meilleure entrée pour étudier les *firmas*. Les exégèses spontanées sont plutôt rares et les réponses improvisées aux questions des anthropologues se révèlent très variables selon les informateurs et souvent décevantes. Les pratiquants peuvent utiliser les *firmas* de manière routinière sans pour autant éprouver le besoin d'en systématiser les principes dans une ethnothéorie unique et cohérente. Mieux vaut alors les interroger directement sur le mode d'emploi de telle ou telle *firma* en la leur faisant tracer au sol et montrer comment ils l'utilisent concrètement ou, mieux encore, observer *in situ* ces usages au cours des performances rituelles.

1. Le lexique du palo monte inclut de nombreux termes issus du kikongo (une langue bantoue d'Afrique centrale). Pour une monographie détaillée du culte, voir Kerestetzi à paraître. Les données présentées ici proviennent des enquêtes menées par Katerina Kerestetzi depuis 2003 à Cienfuegos (une ville d'environ 150 000 habitants située à 250 kilomètres de La Havane), ainsi que de d'un terrain effectué en commun à l'été 2012 (financé dans le cadre du programme «Anthropologie de l'art : création, rituel, mémoire» [ANR-08-CREA-053-02] dirigé par Carlo Severi).

ci-contre

fig. 1

Rituel du palo monte, Cienfuegos, 2012. Photo Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzi.

2. Parmi les travaux récents sur les systèmes d'écriture, voir Glassner 2009 ; Délégage 2013.

3. Rappelons qu'un index est un signe qui établit une connexion entre l'objet qu'il dénote et la personne qui l'interprète : « *It is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand.* » (Peirce 1955 : 107)

Les *firmas* doivent être envisagées comme des graphismes « en actes », c'est-à-dire qui contribuent de manière effective à l'action rituelle, tout comme la parole, mais dans un autre registre (Severi et Bonhomme 2009). Nous proposons ainsi d'étudier de manière conjointe ce que représentent les signes graphiques et ce qu'ils permettent d'accomplir. Cette approche peut être qualifiée de sémio-pragmatique. Sur son versant pragmatique, elle s'inspire des travaux d'Alfred Gell (1998) ou encore de Carlo Severi (Severi 2007 ; Fausto et Severi [dir.] 2014). Comme l'art et les artefacts magico-religieux selon Gell, les graphismes sont moins une forme de communication symbolique qu'un moyen d'action sur le monde : ils rendent manifeste, comme nous le verrons, l'action des agents non humains mobilisés par le rituel. En affirmant cependant que seul le langage constituait un véritable système signifiant, Gell a adopté une position trop radicale contre les approches sémiotiques en anthropologie.

On ne peut complètement faire abstraction de la sémiotique des *firmas*, ne serait-ce que parce que les pratiquants eux-mêmes en parlent parfois en termes de communication, de signes ou de symboles. Il ne s'agit pas de rabattre indûment les signes graphiques sur le langage. Nous ne considérons d'ailleurs pas les *firmas* comme des écritures : nous préférons parler de graphismes ou de dessins. Une écriture, au sens strict, est un système graphique de notation du langage (ou en tout cas de certains discours) – ce que ne sont pas les *firmas*². Il ne s'agit pas d'une forme d'écriture, mais « d'une culture graphique auxiliaire des arts magiques », à l'image des signes de la magie européenne (Grévin et Véronèse 2004 : 345). Notre analyse des graphismes n'accorde par conséquent aucun primat à la sémosis linguistique et s'inspire plutôt de la sémiotique générale de Charles Sanders Peirce (comme Gell lui-même l'avait d'ailleurs fait). De même que la plupart des signes selon Peirce (1955), les *firmas* possèdent à la fois des aspects symboliques, iconiques et indexicaux. En adéquation avec notre insistance sur les contextes d'usage, nous mettons alors l'accent sur l'ancrage indexical des graphismes en montrant qu'ils permettent de connecter dans un espace unifié les différents éléments du dispositif rituel (les participants, les artefacts et les agents non humains³). Pour formuler le problème dans toute sa généralité, il s'agit en somme d'examiner quel type de ressource sémiotique et pragmatique le médium graphique offre au rituel magico-religieux.

Bien qu'il soit centré sur les *firmas* du palo monte, ce travail possède également une ambition comparatiste. De nombreuses autres traditions religieuses font usage de graphismes rituels, qu'il s'agisse des mandalas hindous, diagrammes géométriques servant de support aux techniques de visualisation des divinités (Padoux [dir.] 1986), des peintures de sable symbolisant les esprits qui interviennent au cours des cérémonies de guérison des Navajos (Luckert 1979), des motifs graphiques *guruwari* représentant les ancêtres totémiques chez les Walbiri du désert australien (Munn 1986 [1973]) ou encore des signes au kaolin du culte d'Olokun au Nigeria (Rosen 1989). Toutes ces représentations partagent avec les *firmas* le fait de servir à figurer ou présentifier des entités invisibles.

Nous nous en tenons cependant à un comparatisme régional. À Cuba, l'emploi de graphismes n'est pas spécifique au palo monte, mais se retrouve

plus largement au sein du complexe des religions afro-cubaines. La société secrète abakuá fait un usage abondant de symboles graphiques nommés *anaforuanas* ou *gandós*, étroitement apparentés aux *firmas* du palo monte dans leur usage comme dans leur forme, et d'ailleurs parfois appelés de la même façon ⁴. Les *firmas* interviennent également de manière ponctuelle dans la santería, notamment lors de l'initiation (Cabrera 2003). Le culte d'ifá emploie lui aussi des graphismes appelés *atenas*, combinaisons de signes divinatoires qui permettent la circulation de l'*aché*, l'énergie vitale (Konen 2009). On peut dès lors parler de graphismes rituels afro-cubains, même si, dans le cadre de cet article, nous privilégions ceux du palo monte pour lesquels nous disposons de données ethnographiques de première main.

Au-delà de Cuba, plusieurs religions afro-caribéennes et afro-brésiliennes emploient des graphismes similaires aux *firmas*, tant du point de vue de leurs usages rituels et des conceptions qui les sous-tendent que de leur style esthétique: ainsi en va-t-il des vèvé du vaudou haïtien, des *pontos riscados* («points rayés») de l'umbanda au Brésil ou encore des «sceaux» des Églises spirituelles baptistes dans les Petites Antilles britanniques ⁵. La comparaison entre ces différents graphismes rituels afro-américains permet de mettre l'accent sur ce qu'ils ont en commun. Dans cette perspective, la première partie de l'article aborde l'épineuse question de la matrice culturelle de ces systèmes graphiques et de leur origine africaine putative. Les trois parties suivantes détaillent les contextes d'usage des graphismes en examinant successivement leur rapport à l'identité, à l'espace et à l'action rituelle.

Des cosmogrammes transatlantiques?

Selon une thèse très populaire au sein des études afro-américaines, les *firmas* seraient des cosmogrammes africains ayant traversé l'Atlantique jusqu'à Cuba. L'un de ses principaux avocats, l'historien de l'art Robert Farris Thompson, s'est attaché à mettre au jour les continuités culturelles entre l'Afrique et les Amériques noires, tant du côté des formes artistiques que des visions du monde qu'elles véhiculeraient (Thompson et Cornet 1981; Thompson 1984 et 1993). L'examen de ses théories est d'autant plus indispensable que Thompson est le seul à avoir proposé une analyse d'ensemble des graphismes rituels afro-américains qui nous intéressent ici. Selon lui, les *firmas* du palo monte trouveraient leur origine dans l'iconographie traditionnelle des Bakongo. Il voit également une influence kongo dans les signes du vaudou haïtien, de l'umbanda et des Églises spirituelles baptistes. Quant aux graphismes de l'abakuá, il les fait dériver du *nsibidi*, un système pictographique commun à diverses populations de la région de la Cross River au sud-est du Nigeria (les Efik, les Ekoï et les Ejagham notamment) (fig. 2).

Même si elle semble avoir pour elle l'attrait de l'évidence, la thèse de l'origine africaine des systèmes graphiques du palo monte et de l'abakuá s'avère plus problématique qu'il n'y paraît. Il ne s'agit pas de nier l'existence d'un substrat africain dans les religions afro-cubaines: il y a sans conteste des traits culturels kongo dans le palo monte, efik dans l'abakuá et yoruba dans la santería et l'ifá, comme le révèle leur panthéon, leur mythologie, leur langue rituelle ou leur art liturgique. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait une continuité directe entre les systèmes graphiques africains

⁴ Sur les graphismes abakuá, voir Cabrera 1975; León 1975; Brown 2003.

⁵ Seuls les vèvé haïtiens ont fait l'objet d'une étude détaillée (McCarthy Brown 1975); l'ouvrage de Milo Rigaud (1974) sur le même sujet n'a aucune valeur scientifique. Sur les *pontos riscados* de l'umbanda et les sceaux des Églises spirituelles baptistes, on trouvera des éléments d'information respectivement dans Giobellina Brumana et Gonzales Martinez (1989), Simpson (1966) et Henney (1974). Signalons que les sceaux spirituels baptistes sont les seuls qui incluent des signes alphabétiques (en leur donnant une valeur acronymique, par exemple «Z» pour Zion).

6. Les quelques travaux sur le *nsibidi* sont souvent anciens et toujours lacunaires : MacGregor 1909 ; Dayrell 1910 et 1911 ; Talbot 1912 (notamment chap. XXVIII et appendice G) ; Campbell 1983 ; Battestini 2006.

7. Sur la diversité des systèmes graphiques africains, voir Griaule et Dieterlen 1951 ; Calame-Griaule et Lacroix 1969 ; Kubik 1986 ; Dalby (dir.) 1986 ; Harney, Kreamer et Roberts (éd.) 2007.

et leurs équivalents cubains. L'«épistémologie vérificationniste» qui sert de socle aux thèses de Thompson ainsi qu'à une large frange des études afro-américaines souffre de faiblesses évidentes, comme cela a déjà été souligné (Palmié 2008). Hantés par la question des origines, les travaux de ce genre sont prompts à délivrer des certificats d'africanité, au prix de rapprochements hasardeux et d'une certaine réification des cultures.

Stephan Palmié (2010) a par exemple montré que les rapports historiques entre l'abakuá et sa source supposée chez les Efik du Nigeria – la société secrète masculine ekpe – ne sauraient être trop simplement conçus comme un héritage en ligne directe. Dans cette perspective, on peut mettre en question l'idée répandue selon laquelle le système graphique de l'abakuá serait «clairement lié» à celui du *nsibidi*, comme Palmié l'affirme pourtant lui-même (*ibid.*). Les ressemblances visuelles entre les signes de l'abakuá et ceux du *nsibidi*, sur lesquelles Thompson s'appuie pour étayer sa thèse, sont trop superficielles et hasardeuses pour être probantes⁶. Les deux systèmes graphiques semblent en outre répondre à des usages différents. Combinés de manière à former des séquences narratives, les pictogrammes du *nsibidi* peuvent servir à noter des messages ou de petits récits, soit en étant associés à des discours oraux dont ils sont les supports visuels (par exemple des historiettes didactiques), soit pour communiquer une information à distance (transmission de missives, affichage d'avis publics), soit pour consigner la mémoire collective (minutes judiciaires, histoires familiales). Le *nsibidi* remplit ainsi des fonctions différentes de celles assumées par les graphismes abakuá : ces derniers « ne sont pas écrits pour être interprétés par autrui, ni pour consigner des faits dans la mémoire collective » (León 1975 : 353), mais ils sont, comme nous le verrons, directement associés à l'action rituelle. Il faut cependant distinguer, au sein du *nsibidi*, les signes connus du plus grand nombre de ceux réservés aux initiés d'ekpe, dont l'usage pourrait se rapprocher de celui des graphismes abakuá. Il semblerait que la société secrète fasse une utilisation à la fois emblématique et magique des signes, mais on sait trop peu de choses de ces usages ésotériques pour se prononcer avec certitude. Si l'hypothèse d'une filiation entre le *nsibidi* et les signes abakuá ne saurait donc être écartée, la continuité est toutefois moins évidente qu'on ne l'affirme généralement.

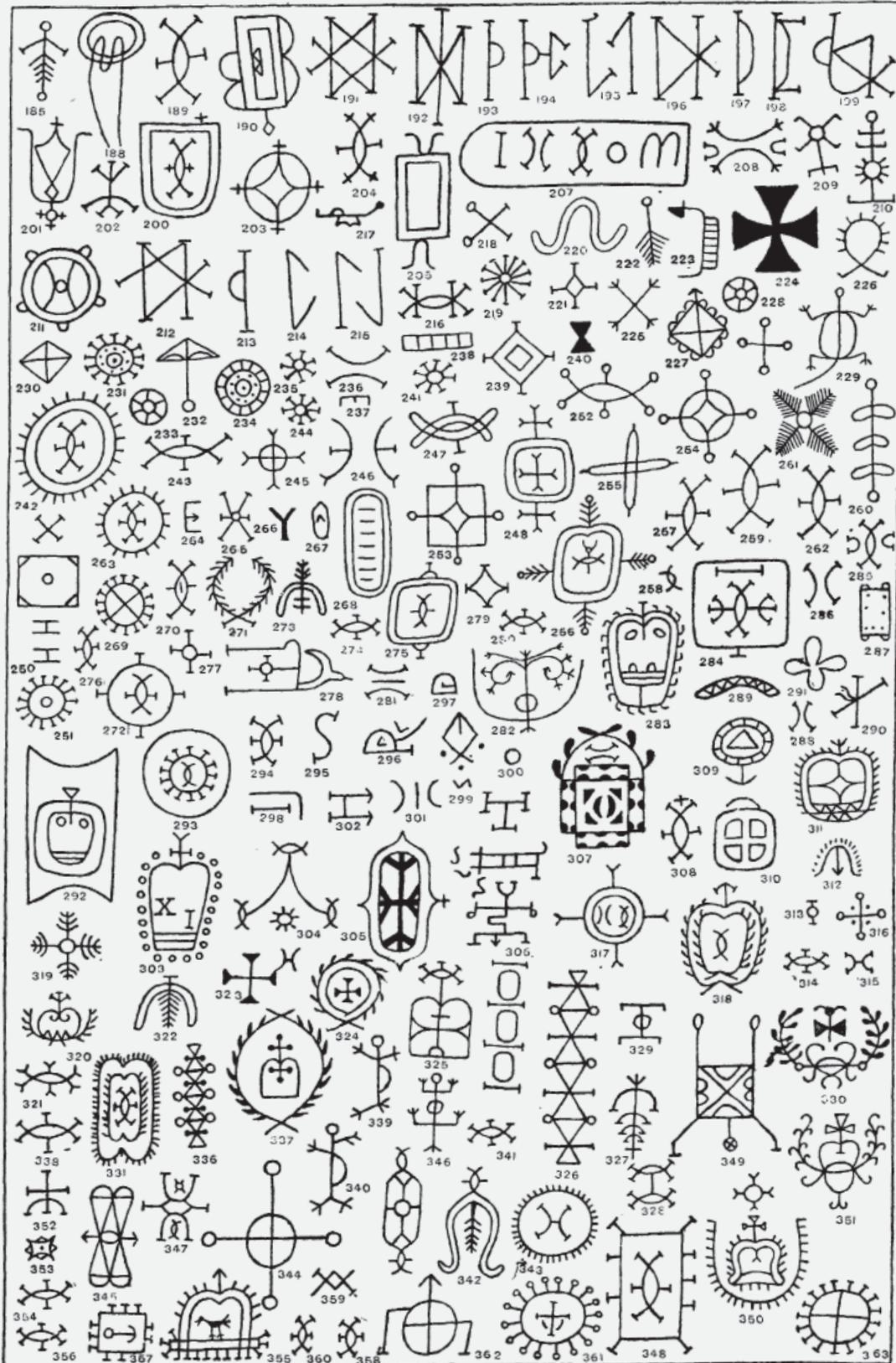
Le lien entre l'iconographie kongo et les graphismes du palo monte s'avère plus fragile encore. La démonstration de Thompson, largement reprise au sein des études afro-américaines (par exemple Martínez-Ruiz 2013), se fonde sur la présence supposée d'un «cosmogramme» en forme de croix cerclée de part et d'autre de l'Atlantique. Il s'agit toutefois d'un motif géométrique élémentaire qu'on retrouve sans surprise dans le répertoire iconographique de nombreuses cultures, en Afrique ou ailleurs⁷. L'argument est d'autant moins probant que le cosmogramme kongo reste sous-déterminé graphiquement puisqu'il se déclinerait d'après Thompson selon différentes formes : croix simple, cerclée ou bouletée, voire spirale ou losange (alors que dans le palo monte, le motif dominant est une croix fléchée et cerclée dont chacun des quadrants contient une croix ou un cercle miniature).

Thompson soutient en outre qu'à travers le motif graphique, le palo monte aurait également conservé la cosmologie que celui-ci servirait à représenter.

ci-contre

fig. 2
Signes du *nsibidi* (Nigeria),
in Dayrell 1911 : planche
LXVII.

Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. XLI, 1911, Plate LXVII.



FURTHER NOTES ON 'NSIBIDI SIGNS.

8. Sur la biographie de Fu-Kiau, voir Mbelolo ya Mpiku 1972 : 147-148.

9. Pour une critique des thèses de Fu-Kiau par un historien congolais, voir Batsikama ba Mampuya 1974. Ce dernier lui reproche notamment « sa manie de vouloir expliquer la sagesse ancestrale par des mythes de sa propre création » (p. 264).

La croix cerclée résumerait la conception de l'univers selon les Bakongo : la ligne horizontale symbolise la rivière séparant le monde des vivants de celui des morts ; la ligne verticale, le lien qui les unit ; le cercle, l'éternelle circularité de l'existence, pensée à l'image du mouvement du soleil. Il est vrai que la croix cerclée et fléchée est souvent conçue comme un cosmogramme par les *paleros* eux-mêmes. Fernando Ortiz (1952 : 168-171) cite d'ailleurs l'interprétation d'un motif cruce-circulaire par des « *sacerdotes y hechiceros congos en Cuba* » qui se révèle étonnamment proche de la version kongo. Mais les exégèses des initiés à propos de la signification du motif sont en réalité assez variables. Parmi nos interlocuteurs *paleros*, l'interprétation de loin la plus courante consiste plutôt à faire du cosmogramme une sorte de rose des vents : le cercle représente le monde entier ; la croix fléchée, les points cardinaux associés aux quatre vents (*los cuatro vientos*). L'argument cosmologique est donc plus précaire qu'il n'y paraît.

Un autre argument à l'encontre de la thèse continuiste est que l'existence même du cosmogramme kongo peut être mise en doute : il s'agit en bonne partie d'une tradition inventée. Dans les publications de Thompson, comme dans celles de ses épigones, la preuve de l'existence du cosmogramme s'appuie sur une source unique : les spéculations de Fu-Kiau, un intellectuel kongo. Dans sa recension de l'un des ouvrages de Thompson, Jan Vansina (1982 : 30) le compare d'ailleurs à un Marcel Griaule qui aurait trouvé en Fu-Kiau son Ogotemmêli, prenant au pied de la lettre les exégèses personnelles de son informateur pour en faire la philosophie de tout un peuple. Il est vrai que Fu-Kiau est un personnage fascinant⁸. Né en 1934 au Bas-Congo, formé par les missionnaires protestants, il s'installe à Kinshasa à l'indépendance du pays et intègre l'Éducation nationale. En 1964, après avoir déjà publié plusieurs essais, il retourne dans sa région natale pour y fonder une « Académie congolaise ». C'est là qu'il rédige en kikongo une étude ethno-philosophique, publiée dans une version bilingue à Kinshasa en 1969. Cet essai, qui s'attache à reconstruire la cosmologie implicite de la pensée kongo, est illustré par une cinquantaine de dessins de l'auteur, dont plusieurs versions du fameux cosmogramme. Selon Fu-Kiau, ce dernier symboliserait aussi bien la trajectoire du soleil et le cycle de l'existence que les migrations historiques des Bakongo ou la carte des provinces de leur ancien royaume. Il est cependant difficile de faire la part entre les données ethnographiques, recueillies de la bouche des « anciens » ou tirées de l'ethnologie missionnaire, et les spéculations personnelles de l'auteur⁹. Dans l'introduction de l'essai, John Janzen note d'ailleurs que les ethnographes « pourraient être enclins au scepticisme », n'ayant jamais eu connaissance d'un tel « système cosmographique », d'autant que la plupart des Bakongo ignorent eux-mêmes presque tout de cet héritage culturel.

Cela n'a pas empêché Fu-Kiau d'être cité comme une autorité par des spécialistes des Bakongo tels que Janzen ou Wyatt MacGaffey. Dans son ouvrage sur la religion kongo, ce dernier reproduit l'un des dessins de Fu-Kiau, mais précise qu'il s'agit d'un « diagramme », un schéma permettant de représenter la cosmologie implicite des rites et des mythes (MacGaffey 1986 : 43-44). Certes, en suivant Fu-Kiau, il ajoute qu'au cours de certaines cérémonies religieuses la cosmologie se trouve traduite « microcosmographiquement » dans l'espace du rite (*ibid.* : 107). Mais il ne soutient pas de

manière claire l'existence d'un cosmogramme indigène doté d'une réalité graphique autonome. Thompson, de son côté, s'embarrasse de moins de scrupules. Il fait du schéma de Fu-Kiau la figure fondamentale du répertoire iconographique kongo et, pour consacrer l'existence du cosmogramme, le baptise en reprenant des termes vernaculaires, mais détournés de leur sens originel ¹⁰. L'invention du cosmogramme kongo repose ainsi sur une opération de décontextualisation et d'abstraction qui vise à en faire l'expression visuelle d'une cosmologie collective. Une fois perpétré ce premier coup de force avec le concours de Fu-Kiau, Thompson peut ensuite « reconnaître » le cosmogramme kongo de l'autre côté de l'Atlantique, dans les dessins du palo monte, de l'umbanda ou du vaudou haïtien. Il faut cependant admettre que cette tradition inventée a connu un beau succès : l'influence des thèses de Thompson au sein des études afro-américaines et, plus largement, auprès d'intellectuels afrocentristes et d'adeptes des religions afro-cubaines a contribué à conférer une certaine réalité au cosmogramme kongo. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Fu-Kiau a fini par émigrer aux États-Unis où il a continué à publier et à donner des conférences, se rapprochant des milieux afrocentristes américains.

La thèse continuiste s'avère donc fragile. Attribuer, de manière rigide, une origine nigériane au système graphique de l'abakuá et congolaise à celui du palo monte est d'autant plus contestable que les deux cultes font en réalité usage des mêmes signes (et aux mêmes fins rituelles). La croix fléchée et cerclée est par exemple un motif commun aux deux religions. Cette figure leur sert de base pour composer des dessins plus complexes par redondance iconographique. Croix, cercles et flèches sont dupliqués à différentes échelles. S'y ajoutent d'autres motifs géométriques (lignes sinueuses, spirales, triangles...) ou figuratifs (têtes de mort, astres...). Cela peut donner lieu à des dessins sophistiqués, souvent organisés selon une symétrie axiale ou radiale. Si les possibilités graphiques sont infinies et exploitées de manière toute personnelle par les pratiquants, le palo monte et l'abakuá recourent cependant aux mêmes motifs et aux mêmes procédés de composition.

L'obsession de la « quête de l'Afrique » (Capone 1999) au sein des études afro-américaines conduit en outre à sous-estimer les apports pourtant décisifs de la magie européenne aux religions nées dans le creuset caribéen ou brésilien. Si, dans leur forme et leur usage, les graphismes de l'abakuá et du palo monte, mais également ceux du vaudou haïtien, de l'umbanda et des Églises spirituelles baptistes partagent un air de famille, celui-ci ne tient sans doute pas tant à leurs racines africaines qu'à l'influence ubiquitaire de la magie européenne. Celle-ci est lisible dans le vocabulaire et les conceptions de la magie qui sous-tendent l'usage de tous ces graphismes rituels. Ces derniers sont généralement désignés par le terme « signature » ou « sceau » (par exemple *firma* ou *sello* dans les religions afro-cubaines, *seal* dans les Églises spirituelles baptistes) : il s'agit vraisemblablement d'un héritage de la magie talismanique européenne et de la théorie des signatures sur laquelle elle s'appuie depuis la Renaissance. Celle-ci affirme l'existence de liens d'influence entre les mondes céleste et terrestre, entre autres sous forme d'effluves descendant des astres sur la terre (Walker 1958). Par ce biais, les puissances célestes imprimeraient

10. Selon Robert Farris Thompson, le cosmogramme serait nommé (*dijyowa* ou *dikenga*, termes qui, en réalité, désignent respectivement la fosse cruciforme et l'enceinte circulaire de deux anciennes sociétés secrètes des Bakongo.

11. Sur la ressemblance entre les *vèvè* haïtiens et les talismans européens, voir Célius 2005 : 87.

12. Sur les livres de magie d'un guérisseur haïtien, voir Tavernier 1993.

leur sceau ou leur signature sur notre monde matériel, tout imprégné de sympathies occultes. En reproduisant sur des talismans les images de ces puissances célestes (ou infernales) ou les signes kabbalistiques qui leur sont associés, il serait alors possible de capter et canaliser leur influence à des fins précises. Les discours des *paleros* cubains, qui disent des *firmas* qu'elles permettent de « capturer » la puissance des astres, des dieux ou des morts, font directement écho à ces conceptions de la magie.

L'apport de la magie européenne concerne également l'iconographie elle-même. Si la ressemblance visuelle avec les dessins talismaniques n'est pas frappante dans le cas des graphismes afro-cubains, elle l'est davantage dans celui des *vèvè* haïtiens, des sceaux des Églises spirituelles baptistes, et surtout des *pontos riscados* de l'umbanda ¹¹. Les talismans européens prennent habituellement la forme de cercles ou de pentacles à l'intérieur desquels sont représentés les symboles des puissances que l'on souhaite conjurer – modèle que les *pontos riscados* reproduisent à l'identique. Les signes talismaniques sont en outre conçus comme un équivalent graphique des incantations, qui servent également à conjurer les esprits. Cette équivalence se retrouve dans l'umbanda, les *pontos riscados* étant systématiquement associés à des chants appelés *pontos cantados*. Cette filiation qui mène des talismans aux graphismes rituels de l'umbanda est corroborée par les références explicites à la magie européenne dans les recueils de *pontos riscados e cantados* destinés aux adeptes (par exemple Zespo 1951).

Cette influence de la magie talismanique sur les graphismes rituels afro-américains s'appuie sur une circulation continue d'ouvrages de l'Europe vers les Amériques depuis le ^{xvi}^e siècle (Davies 2009). Au ^{xix}^e et au ^{xx}^e siècles, certains des livres de magie les plus populaires sur le Vieux Continent (les *Clavicules de Salomon*, le *Grimoire du pape Honorius*, le *Livre de saint Cyprien*, les *Livres de Moïse*, le *Petit Albert*) connaissent également un grand succès en Amérique du Sud et dans les Caraïbes ¹². Cette importation latino-américaine de la littérature ésotérique va largement au-delà du cas, déjà bien documenté, d'Allan Kardec et du spiritisme. Les adeptes du palo monte, de l'umbanda ou du vaudou haïtien ont depuis longtemps accès (sous forme d'éditions importées ou de rééditions locales) aux livres de magie d'origine européenne, qui comportent presque toujours une partie illustrée sur les talismans ; et ils s'en sont vraisemblablement inspirés pour élaborer leurs propres graphismes rituels, tant du point de vue de l'iconographie que des conceptions et des usages. Le périple transatlantique des cosmogrammes jusqu'à Cuba a en définitive emprunté des voies plus tortueuses que la ligne droite que Thompson voudrait tracer entre l'Afrique et les Amériques noires.

Signes d'identité

Les graphismes rituels afro-américains reposent tous sur un même principe sémiotique, en bonne partie hérité de la magie talismanique européenne comme nous venons de le voir : les dessins représentent les signatures des agents non humains mobilisés au cours des cérémonies. Les *vèvè* du vaudou haïtien sont les signatures des divinités *Iwa*. Les *pontos riscados* de l'umbanda sont celles des esprits désincarnés (*exus*), des Indiens (*caboclos*) ou des anciens esclaves (*pretos velhos*). Les *firmas* du palo monte sont

elles aussi des signatures, comme l'indique clairement leur nom¹³. Leurs signataires peuvent être des *nfumbis*, les esprits des morts hébergés dans les chaudrons des initiés. Cela peut être également des *mpungus*, divinités (tels Siete Rayos, Lucero, Sarabanda et Mama Chola) qui sont souvent associées aux *orichas* de la santería. Les *firmas* peuvent enfin représenter des astres (le Soleil, la Lune) ou des puissances naturelles personnifiées (comme Remolino, le Tourbillon), eux-mêmes souvent associés à des *mpungus*. Ces signatures peuvent être des figurations stylisées (les *nfumbis* sont par exemple représentés par des têtes de mort, Remolino par une spirale, la Lune par un croissant) ou bien des dessins plus complexes et abstraits, les choix iconographiques variant selon les adeptes. Les variations sont d'autant plus importantes que les *firmas* ne sont pas des représentations *in abstracto* des entités, mais correspondent toujours à des fins rituelles précises : la signature d'une même divinité se décline de différentes manières selon le travail que l'on veut lui faire accomplir.

L'une des signatures les plus importantes pour les pratiquants du palo monte est celle qui est dessinée au fond du chaudron et dote la *nganga* d'une identité singulière. Il s'agit de l'emblème de sa divinité tutélaire, de son *mpungu*¹⁴. Au *mpungu* principal (il en existe une douzaine) sont généralement associés les attributs secondaires d'autres entités afin de lui conférer des traits de caractère additionnels et donc des fonctionnalités spécifiques. Tel *palero* «travaille» par exemple avec Sarabanda *con camino de* (littéralement «avec chemin de», mais on pourrait traduire par «marchant avec») Siete Rayos, Ronca Pecho, Cuatro Nsila, Monte Suelto. La signature d'une telle divinité combine alors les emblèmes de ses différentes composantes (une entité principale et quatre entités secondaires dans cet exemple). Ce mode de composition se retrouve dans l'umbanda au Brésil, où l'on peut «croiser» les emblèmes de plusieurs divinités dans un même *ponto riscado* afin d'associer leur puissance.

Comme Béatrice Fraenkel (1992) l'a bien montré dans son histoire de la signature, celle-ci est à la fois un signe d'identité et de validation : apposer une signature ou un sceau au bas d'un document le transforme en un acte juridique. C'est pourquoi la signature ne relève pas uniquement d'une étude sémiotique centrée sur le rapport entre le signe et ce qu'il représente, mais également d'une approche pragmatique qui s'intéresse aux actes d'inscription : qu'est-ce que les signes permettent d'accomplir ? Cette question des pouvoirs prêtés aux signes graphiques est d'autant plus incontournable que l'on a ici affaire à des signatures magiques. Contrairement aux signatures autographes qui nous servent à parapher des documents, les graphismes rituels afro-américains sont des signatures allographes : le scripteur (en l'occurrence le pratiquant qui trace le dessin) est distinct du signataire, l'agent non humain que la signature représente et dont elle tire son autorité. Tracer une signature permet alors au scripteur de faire appel à son signataire, de s'autoriser de lui pour accomplir un rituel.

Les graphismes rituels servent en effet à invoquer les entités qu'ils représentent. Ils s'accompagnent d'ailleurs souvent d'incantations orales. Dans l'umbanda, comme nous l'avons vu, l'invocation des esprits associe le chant et le dessin. Dans le vaudou haïtien, l'officiant prie devant chaque

13. Les pratiquants utilisent parfois également les termes *emblemás* et *sellos*, voire, d'une manière plus générale, *signos*, *señales* ou *símbolos*.

14. Sur la fabrication d'une *nganga*, voir Kerestetzi 2011.



vèvé pour faire « descendre » le *Iwa* qui lui correspond. Mais, plus qu'un simple support de l'invocation orale, le dessin en est un équivalent graphique (sans pour autant qu'il existe de correspondance systématique entre l'ordre du discours et l'ordre graphique). Dans le palo monte, les *firmas* ne sont pas automatiquement accompagnées de chants : les graphismes possèdent par eux-mêmes le pouvoir d'évoquer les entités dont ils sont les emblèmes. De là l'ambivalence sémiotique des signes magiques selon les conceptions locales des adeptes : ils servent autant à rendre présent qu'à représenter ¹⁵. Comme le note Alfred Métraux (1958 : 147), « [les] vèvé manifestent sous une forme tangible la présence de la divinité ». C'est une présence agissante : les graphismes servent à agir sur les entités qu'ils présentent ou, plus exactement, à les faire agir. Lorsque l'un de nos interlocuteurs *paleiros* affirme par exemple que les *firmas* « communiquent » avec les astres, il ne faut pas entendre cette expression en un sens étroitement linguistique. La communication consiste ici plutôt à établir un contact avec des forces cosmiques pour faire circuler leur énergie vers la Terre : faisant face au ciel, la *firma* tracée au sol capte la puissance des astres. Par exemple, pour capturer la force du Soleil, on dessine sa *firma* sur une feuille de papier sur laquelle, à midi précis, on pose un verre rempli d'eau. En se diffractant à travers le liquide, les rayons de l'astre à son zénith illuminent alors le papier. Le pratiquant n'a plus qu'à plier celui-ci en quatre pour y stocker l'énergie solaire qu'il pourra ensuite mobiliser à sa guise, généralement pour une opération de magie bénéfique.

Les *firmas* sont des substituts rituels des entités qu'elles représentent. Cela apparaît clairement dans les cérémonies qui mobilisent des incarnations matérielles des divinités (chaudrons, effigies sculptées, pierres, etc.) : on peut poser réellement ces « dieux objets » (Augé 1988) sur la *firma* ou bien se contenter de dessiner leur emblème. Le mode d'emploi de certaines *firmas* exige par exemple que l'on place une bougie allumée sur le dessin afin de mobiliser la puissance de Guinda Vela. Mais il est également possible de dessiner la bougie, notamment s'il s'agit d'une *firma* inscrite sur papier. Il arrive aussi fréquemment que le chaudron soit directement posé sur la *firma* ou bien que le signe et l'objet soient associés de manière redondante.

La fonction emblématique des *firmas* ne concerne pas uniquement les divinités ; elle s'étend également aux initiés et aux collectifs qu'ils forment. Les graphismes de l'*abakuá* incluent par exemple les emblèmes des charges liturgiques (*plazas*) et des loges (*potencias*) de la société secrète (León 1975 : 341). Les insignes statutaires identifient les dignitaires religieux en fonction de leur titre, chacun correspondant à une charge spécifique – on en compte jusqu'à vingt-cinq par loge. L'un des premiers graphismes *abakuá* répertoriés dans les archives est d'ailleurs l'insigne statutaire qu'un certain Margarito Blanco, fondateur d'une loge à La Havane, a fait figurer à côté de sa propre signature au bas d'un document daté de 1839 (Brown 2003 : 54). Les emblèmes collectifs permettent, quant à eux, d'identifier chaque loge, mais aussi les liens généalogiques ou d'alliance qui l'unissent à d'autres loges. Il est en effet possible de combiner différents emblèmes dans une même *firma*, à la manière de l'héraldique européenne dont les règles de composition autorisent l'association des armes des parents ou des conjoints. Les loges

¹⁵. Sur la distinction entre représentation et présentification dans le domaine des figurations religieuses, voir Vernant 2007 (1983). La première est une figuration iconique fondée sur la ressemblance, tandis que la seconde vise à établir un contact avec une puissance invisible en la localisant dans une forme précise (iconique ou non) et en un lieu déterminé : elle est l'index de sa présence.

ci-contre

fig. 3

Pancho et sa cape brodée, Cienfuegos, 2012. Photo Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzi.

étant attachées à des territoires mythiques en Afrique (appelés *tierras*), ces emblèmes composés représentent ainsi l'identité collective sous la forme d'une carte relationnelle.

Comme les signatures des divinités, les insignes identitaires servent de substituts rituels des initiés ou des collectifs qu'ils représentent. Ainsi, lorsqu'une loge abakuá organise une cérémonie, les emblèmes des autres loges invitées sont dessinés dans le temple «comme témoignage graphique de leur présence [*para dejar constancia grafica de su presencia*]» (León 1975: 347). On retrouve ici le principe de redondance sémiotique: la présence des membres d'une loge est mise en relief par la représentation graphique de la «puissance» (*potencia*) qu'ils forment en tant que collectif. Mais le dessin peut aussi constituer une forme de présence à lui seul: il est possible de tracer l'insigne d'un dignitaire décédé pour le faire participer en esprit à une cérémonie. Insignes et emblèmes permettent en outre d'accomplir des actions spécifiques, par exemple de conférer des titres. Lydia Cabrera (1975: 152-153) décrit une cérémonie au cours de laquelle des initiés sont élevés à de nouvelles charges: les impétrants doivent s'agenouiller sur les insignes des *plazas* tracés autour du cercle sacré *arakasuaka* dessiné au sol. L'investiture fait en principe l'objet d'une autorisation préalable: on trace le signe de Sikán (l'un des principaux personnages mythiques de l'abakuá) d'où part une ligne ondulée au bout de laquelle figure l'insigne de la *plaza* concernée (*ibid.*: fig. 79-98). Cet exemple illustre bien le caractère performatif des graphismes rituels. Le dessin accomplit ce qu'il décrit: Sikán autorisant l'élévation à une nouvelle charge.

Bien que les insignes statutaires et les emblèmes collectifs soient caractéristiques de l'abakuá, on les retrouve parfois dans le palo monte. Ainsi, Pancho, l'un de nos interlocuteurs *paleros*, chef de culte à Cienfuegos, a-t-il doté son temple d'un emblème, appelé *firma de la casa* («signature de la maison»), qu'il trace au sol lors de chaque cérémonie et qui sert de support à toutes les opérations rituelles. La liturgie qu'il a élaborée se distingue en outre par l'omniprésence des insignes identitaires. Lors des cérémonies, les initiés sont tous vêtus d'une cape et d'un bandeau brodés de leur grade hiérarchique (fig. 3). Les initiés décédés peuvent eux aussi être présentifiés graphiquement. Dans un coin de la pièce, Pancho va par exemple tracer l'insigne de son défunt *padrino* («parrain», c'est-à-dire initiateur) afin qu'il puisse prendre part à la cérémonie (fig. 4). Mais ce sont là des façons de faire atypiques, à mettre en rapport avec le fait que Pancho pratique une variante originale – et même assez personnelle – du palo monte. La gamme des potentialités sémiotiques des graphismes rituels est donc exploitée de manière variable selon les religions, mais aussi selon le style personnel de chaque chef de culte.

Si le palo monte ne comporte habituellement ni insignes statutaires ni emblèmes collectifs, ses adeptes emploient en revanche un autre type de signe d'identité. Alors que, dans l'abakuá, l'identité graphique des initiés est centrée sur leur rang hiérarchique ou leur groupe d'appartenance, elle prend une forme plus personnelle dans le palo monte. Ce dernier repose sur un éthos religieux plus individualiste: chaque *palero* est autorisé, voire encouragé, à développer un style personnel dans sa pratique religieuse.

ci-contre

fig. 4

Insigne du *padrino* de Pancho, Cienfuegos. Collection personnelle d'un informateur.



Il n'est dès lors pas surprenant que les *firmas* des *paleros* soient des signatures individuelles. Tout nouvel initié reçoit un nom rituel, combinaison unique d'éléments hétérogènes auxquels il est personnellement associé : des noms de *mpungus*, des phénomènes naturels ou même des traits de caractère. À ce nom composé correspond également une *firma* personnelle, elle-même composite. Nom et signature seront ensuite utilisés en de nombreuses occasions, notamment lors des étapes qui scandent le parcours religieux ou le cycle de vie du pratiquant. À sa mort, c'est grâce à cette *firma* tracée sur son dos qu'il sera identifié et accueilli dans l'au-delà.

La signature et le nom d'un initié doivent être employés avec précaution. Un adepte ne prononce jamais son nom complet en public, mais seulement une version abrégée. De même, il ne trace jamais sa signature à la vue de tous, mais seulement une ébauche tronquée. Cette politique du secret vaut pour tous les types de *firmas*, les dessins étant généralement effacés à l'issue de chaque rituel. Il s'agit de protéger un savoir ésotérique jalousement gardé, mais aussi de se protéger soi-même des gens malveillants, comme le dit bien le chant entonné lorsqu'on efface une *firma* : « Efface la trace, les langues des Congos sont piégeuses, les sorciers sont cancaniers [*Borra rastro, lenguas congas son tramposas, los brujos son chismosos*] ». Les signatures personnelles font l'objet d'une vigilance particulière car elles exposent directement leurs signataires. Il est en effet possible de nuire à un initié en traçant sa *firma*. Cette forme de magie (ou plutôt de sorcellerie) sympathique confirme que la signature est un substitut rituel du signataire : le signe graphique permet d'agir sur ce qu'il représente, que ce soit une divinité ou un initié.

Espaces graphiques

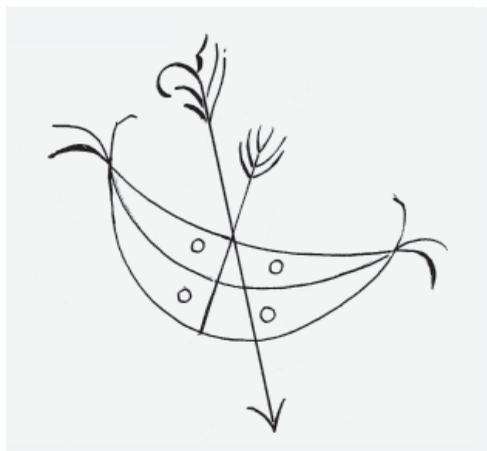
Si les *firmas* servent à invoquer les entités qu'elles représentent, elles permettent en outre de les ancrer dans l'espace du sanctuaire. Les graphismes jouent en effet un rôle prépondérant dans l'organisation de l'espace cérémoniel. Qu'ils soient permanents ou bien effacés à l'issue du rituel, les dessins saturent l'espace. À l'intérieur des *cuartos de fundamento* (« pièces de fondement », c'est-à-dire les sanctuaires), on les trouve sur tout type de surface : sol, murs, tables, portes et fenêtres. Les artefacts en sont eux aussi recouverts : le chaudron, les tambours et même les objets les plus anodins comme les noix de coco, les œufs ou les cigares dont les *paleros* se servent pour leurs rituels. Les corps des participants sont également marqués : ceux des initiés, des patients et même des animaux destinés aux sacrifices. Les *firmas* remplissent une fonction de consécration : « signer » quelque chose, c'est le revêtir d'un caractère sacré et le rendre apte à participer de manière efficiente au rituel. Tracer une *firma* au sol permet ainsi de transformer temporairement un lieu profane en un espace rituel (par exemple lorsqu'une cérémonie se tient à l'intérieur d'un domicile). Pour consacrer un corps ou un objet, il n'est pas nécessaire de dessiner un graphisme élaboré, un simple trait de *cascarilla* (poudre de coquille d'œuf) ou une croix suffisent souvent.

Ce pouvoir consacrant des *firmas* apparaît clairement dans les rites d'initiation du palo monte. L'un des termes servant à désigner l'initiation – *rayar*, « rayer » (et, par substantivation, *rayamiento*) – est d'ailleurs employé

par les adeptes comme un quasi-synonyme du verbe *firmar*. Ce terme renvoie aux scarifications (généralement en forme de croix ou de lignes parallèles) faites sur le corps de l'aspirant. Celles-ci consacrent l'intégration du néophyte à la communauté religieuse en opérant une transformation de sa personne. Les morts sont en effet censés « pénétrer » le corps de l'initié par ses scarifications et le « signer » ainsi de manière indélébile. Cette signature initiatique se retrouve dans les autres religions afro-cubaines. Dans la santería, on trace au sommet du crâne rasé du nouvel initié un motif en forme de cercles concentriques qui représente le siège sur lequel viendra « s'asseoir » sa divinité tutélaire (Gobin 2012 : 67 sq.). Dans l'abakuá, l'initiation s'achève également par le tracé sur la tête du néophyte du symbole sacré *arakasuaka* (un cercle divisé par une croix), emblème de Mokongo, l'un des personnages mythiques de la société secrète. Comme le note à ce sujet Cabrera (1975 : 4), « les signes dessinés sur le corps du récipiendaire lors des épreuves initiatiques – *rayas*, *firmas*, *marcas* – l'uniront jusqu'à la mort, et au-delà, à la force mystérieuse, aux esprits des défunts et à ses coréligionnaires, par des liens plus forts encore que ceux du sang ».

L'espace cérémoniel, par sa profusion graphique, semble peuplé des puissances invisibles dont les signatures laissent deviner la présence. Comme William Hanks (1996 et 2001) et Charles Stépanoff (2013 et 2014) l'ont montré à propos de pratiques chamaniques chez les Mayas et en Sibérie, toute performance rituelle suppose une transformation symbolique de l'espace ordinaire afin de donner à imaginer la coprésence des humains et des esprits. Ainsi, dans le chamanisme iakoute, « l'action rituelle mobilise un cadre spatial composite fait d'un espace réel immédiatement sensible pour l'assistance et d'un espace virtuel, scène invisible postulée et point d'ancrage des esprits auxiliaires » (Stépanoff 2014 : 142). Au cours de la performance, une série d'indices linguistiques, gestuels et visuels (les chants et les postures du chamane, les dessins sur son costume et son tambour, l'agencement de la yourte) sert à susciter chez les participants « cette puissante opération d'imagination qui consiste à percevoir un cadre spatial lointain dans l'espace immédiat » (*ibid.* : 113). Dans le palo monte et l'abakuá, ce travail de l'imagination s'appuie notamment sur le dessin : l'espace rituel y est, en bonne partie, un espace graphique. Lorsqu'on trace au sol une *firma* pour en faire le centre de l'action rituelle, on définit un nouvel espace indexical en créant un champ de coprésence qui rassemble tous les participants, humains et non humains.

Le chamanisme sibérien, comme d'ailleurs celui des Mayas, est associé à une cosmologie très structurée : le cosmos y est organisé en différents lieux peuplés par différentes catégories d'entités. L'espace virtuel de la cérémonie chamanique – cette scène invisible sur laquelle se joue l'action rituelle – renvoie ainsi à un monde lointain, un *là-bas* qui s'oppose à *l'ici* de l'univers ordinaire. La performance du chamane consiste alors à conjuguer ces deux espaces par la mise en scène de deux mouvements contraires, l'un centripète (le chamane fait venir les esprits), l'autre centrifuge (le chamane se transporte dans leur monde). On trouve dans l'abakuá des formes analogues de conjugaison rituelle des espaces, mais aussi des temporalités. Les cérémonies mettent en scène les mythes d'origine de la société secrète : en jouant les événements qui ont eu lieu dans une Afrique mythique, les participants se projettent dans un espace-temps lointain. Les graphismes



ci-dessus

fig. 5

Insigne de Sikán dans l'abakuá, in Cabrera 1975 : 73.

ont un rôle important dans cette dramaturgie mythico-rituelle, comme l'illustre l'emblème de Sikán, véritable leitmotiv graphique de l'abakuá (fig. 5). Revêtant l'aspect d'une calebasse à l'intérieur de laquelle se trouvent quatre cercles, ce dessin évoque la découverte de l'esprit tutélaire de la société secrète : une femme nommée Sikán pêche dans sa calebasse un étrange poisson, incarnation d'un esprit appelé Tanze ; plus tard, les hommes sacrifieront Sikán et s'approprièrent l'esprit. Deux des cercles dessinés dans la calebasse symbolisent les yeux de Sikán ; les deux autres, ceux de Tanze. Le graphisme offre ainsi une condensation visuelle du récit d'origine. Il est « le précipité d'un mythe », à la manière des signes dogons selon Griaule (Griaule et Dieterlen 1951 : 6). L'emblème de Sikán est parfois complété par des lignes ondulées, fléchées ou empennées qui évoquent d'autres détails du récit : la rivière où Sikán a pêché Tanze, un palmier au bord de la rive, un serpent lové dans l'arbre. Les graphismes possèdent, selon les adeptes, « le pouvoir de récréer le lieu où les premiers rites se déroulèrent à l'origine » (Cabrera 1975 : 98). Dessinant une sorte de « carte cosmologique » (Brown 2003 : 54), ils permettent d'ancrer l'espace-temps distant du mythe dans le présent du rite.

Contrairement à l'abakuá, le palo monte n'est pas associé à une mythologie élaborée. Par conséquent, alors que les interlocuteurs abakuá de Cabrera lui ont, semble-t-il, livré d'abondantes exégèses à propos des graphismes et de leur symbolisme mythico-rituel, les *paleros* se contentent habituellement d'expliquer le mode d'emploi de leurs *firmas* : à quoi elles servent, quelles entités elles permettent d'invoquer, comment exécuter le rituel. Les dessins ne renvoient à aucun passé mythique ni à aucune cosmologie organisée. Ils servent seulement à capter toutes sortes de puissances (celles des astres, de la nature, des dieux ou des morts) pour les faire converger dans l'espace du temple selon un mouvement centripète. Certes, comme nous l'avons vu, la croix fléchée et cerclée qui constitue la figure de base du palo monte est, selon les initiés eux-mêmes, une représentation du cosmos. Mais il s'agit d'un cosmogramme virtuel, sans épaisseur cosmologique ni profondeur mythologique : une forme vide dont les quadrants peuvent être remplis par n'importe quel autre signe – le Soleil, un tourbillon, l'esprit d'un mort – en fonction des objectifs du rituel en cours (fig. 7). En traçant ce cosmogramme pour l'enrichir ensuite à leur gré, les *paleros* se donnent les moyens de mobiliser tout l'univers dans l'espace cérémoniel.

Le cosmogramme – et en réalité toute *firma* composée à partir de cette figure de base – remplit une fonction de spatialisation : le cercle circonscrit l'espace du rituel ; la croix lui confère un centre ; les flèches, une orientation. Ce sont des index spatiaux : des signes qui pointent vers – ou plutôt créent – un nouvel espace de référence. Tracer une *firma* au sol sert tout d'abord à centrer l'action rituelle. C'est sur le dessin ou autour de lui que sont disposés les artefacts (les objets à consacrer, les offrandes ou tout autre adjuvant de l'action rituelle) et que viennent se placer les participants : au centre, la personne au bénéfice de laquelle le rituel est accompli ; autour d'elle, les officiants. La *firma* définit ainsi un « sous-espace centré » (Hanks 1996 : 180), foyer vers lequel convergent les gestes des participants et l'attention des spectateurs. Les *vèvè* jouent un rôle similaire dans le vaudou haïtien (McCarthy Brown 1975 : 80 sq.). Ils représentent un équivalent graphique

ci-contre

fig. 6

Andrés traçant une *firma*, Cienfuegos, 2012. Photo Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzi.





du poteau-mitan du temple, *axis mundi* qui relie le monde des humains et celui des divinités (les *Iwa* «descendent» le long du poteau pour posséder les adeptes). Les dessins sont tracés de manière radiale autour du poteau. De sa base part une première ligne qui représente une projection au sol de l'axe vertical. Une seconde ligne, perpendiculaire à la première, différencie la gauche (associée aux *Iwa petro*, «chauds» et dangereux) de la droite (associée aux *Iwa rada*, plus pacifiques). Ces deux lignes forment le canevas de la plupart des dessins. Si le poteau-mitan définit le centre principal de l'espace cérémoniel, les *vèvè* déterminent des centres subsidiaires vers lesquels se déplace temporairement l'action rituelle (l'officiant dépose des offrandes au pied de chaque emblème et prie à côté pour faire venir l'*Iwa* concerné). Les temples du palo monte étant quant à eux dépourvus de poteau-mitan, ce sont les *firmas* qui confèrent un centre *sui generis* à l'action rituelle.

Tracer une *firma* sert en outre à circonscrire l'espace rituel. Dans le palo monte, les autels qui regroupent les chaudrons et tous les «dieux objets» des initiés sont presque toujours domestiques. Ils doivent cependant rester isolés de l'espace habité, car les «morts obscurs» qu'ils hébergent, réputés jaloux et violents, pourraient nuire aux autres membres du foyer (notamment au conjoint de l'adepte). Pour se prémunir d'une telle menace, l'autel est généralement installé dans une cabane au fond de la cour de la maison. Lorsque, faute de place, les adeptes sont contraints de le garder à l'intérieur de leur habitation, ils utilisent parfois une *firma* pour séparer symboliquement l'espace rituel de l'espace domestique. Le dessin tracé tout autour de l'autel permet de «fermer les yeux» des morts, autorisant ainsi les membres du foyer à vivre en paix. Pour les mêmes raisons, des signes apotropaïques sont souvent dessinés aux endroits des seuils, spécialement sur la porte de la pièce où est installé l'autel, aussi bien sur le panneau interne (pour cantonner les esprits du palo monte à l'intérieur du sanctuaire) que sur le panneau externe (pour protéger l'autel contre les influences néfastes de l'extérieur et les mauvais sorts des sorciers). Les *firmas* permettent de compartimenter les espaces, comme le confirme un menu incident observé sur le terrain. La scène se passe au domicile d'une famille de Cienfuegos dont les membres pratiquent différentes religions. Juana, la mère de famille, à la fois spirite et *santera*, organise ce jour-là une messe spirite afin d'honorer ses parents défunts. Au moment où ces derniers s'approprient à posséder les médiums, son fils Hector, *palero*, se précipite dans la cour où se trouve son autel personnel et trace tout autour une *firma* afin de maintenir séparés les morts du palo monte et ceux du spiritisme, qui sont réputés ne pas faire bon ménage. Sans cette précaution rituelle, les morts obscurs et violents du palo monte auraient pu faire irruption dans la cérémonie pour s'en prendre aux morts familiaux, entraînant la fuite de ces derniers, considérés comme plus faibles, et signant ainsi l'échec du rite spirite. Ce compartimentage graphique des religions offre une illustration quasi littérale du «syncretisme en mosaïque» cher à Roger Bastide (1967 : 159).

Tracer une *firma* au sol sert enfin à orienter l'action rituelle, comme en témoignent l'omniprésence des flèches dans les dessins, mais aussi la symbolique des points cardinaux (rappelons que le cosmogramme du palo monte s'apparente à une rose des vents). Cette fonction directionnelle apparaît

ci-contre

fig. 7

Firma du palo monte, Cienfuegos, 2012. Photo Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzi.

16. Sur l'analyse du rituel en termes de relations agents-patients, voir Gell 1998.

17. Mais il peut parfois s'agir d'une autre entité invisible, par exemple un esprit maléfique que l'on cherche à conjurer.

clairement dans le cas des *firmas* qui visent à purifier un lieu en chassant les mauvaises influences (*malas influencias*) qui le polluent. Les cérémonies *paleras* débutent souvent par un rite consistant à « fermer les quatre coins » (*cerrar las cuatro esquinas*) du lieu où elles se déroulent. Le chef de culte trace devant l'autel un quadrilatère qui représente la maison. De ses coins partent quatre flèches pointées vers l'extérieur. Une cinquième, nettement plus longue, part du centre du quadrilatère et traverse toute la pièce jusqu'au seuil (réel) de l'habitation. Elle matérialise l'expulsion du mal hors de la maison, tandis que les autres flèches représentent sa dispersion aux quatre vents. L'officiant dépose ensuite cinq amulettes sur les coins et au centre du quadrilatère. Après un rite de purification incluant le sacrifice d'un coq au-dessus de la *firma*, quatre assistants ramassent chacun une amulette et, en suivant la grande flèche, sortent en courant de la maison pour aller les déposer aux quatre coins du bâtiment (la cinquième amulette au centre du dessin est quant à elle placée sur le chaudron, foyer de l'espace rituel). Ces amulettes protègent l'habitation en évitant que le mal n'y pénètre à nouveau. La *firma* représente à la fois une carte de l'espace rituel et une sorte de boussole qui oriente les actions qui s'y déroulent. Le dessin, mais aussi les opérations réalisées sur lui décrivent, de manière anticipée et souvent à une échelle réduite, les gestes ensuite accomplis par les participants : la course des assistants suit le trajet de la flèche ; les amulettes sont déposées aux quatre coins de la maison, après l'avoir été sur leur représentation graphique. Comme on le voit, la *firma* dirige de manière très concrète l'action rituelle. À l'image des figures de la magie européenne, ce graphisme rituel constitue la « représentation spatialisée d'une opération magique » (Grévin et Véronèse 2004 : 345).

Diagrammes d'action

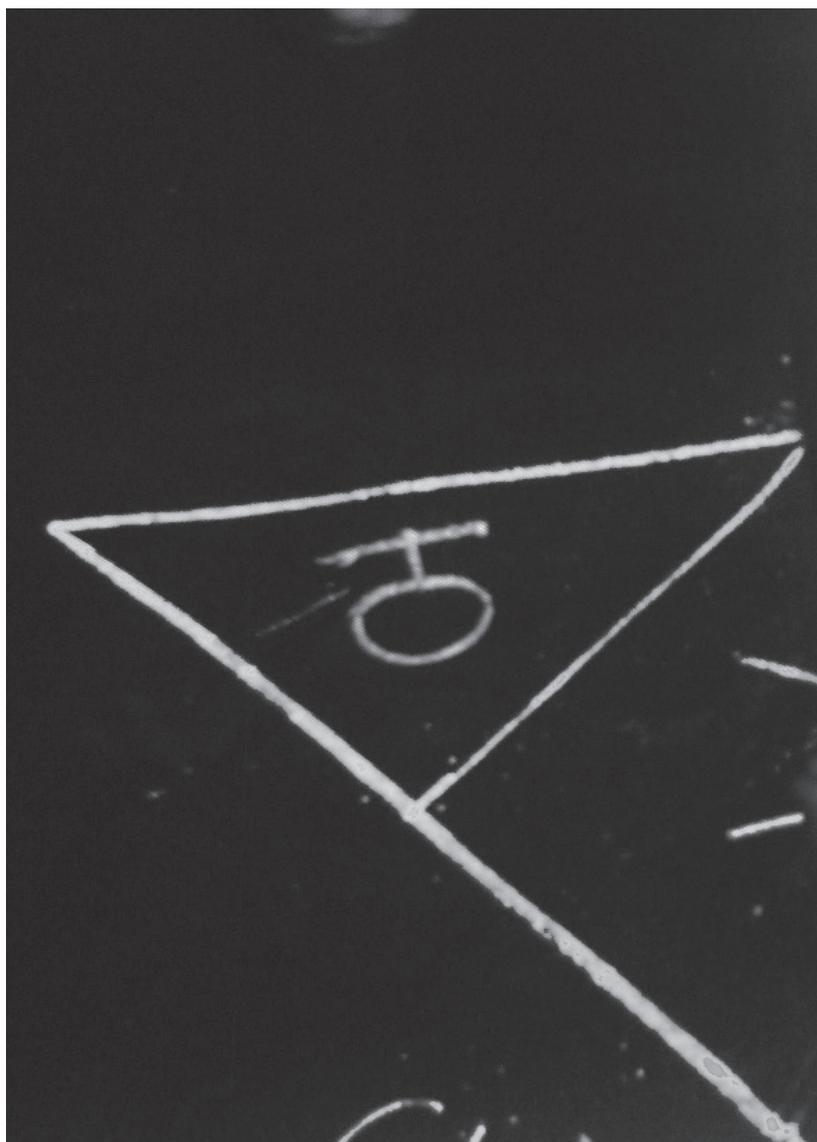
Comme le précédent exemple le laissait déjà entrevoir, les graphismes ne servent pas seulement à organiser l'espace du rituel et à en figurer les agents invisibles : ils représentent également les actions elles-mêmes. Les flèches sont en effet des signes d'action : elles indiquent souvent des mouvements et pas seulement des points cardinaux (tout comme la spirale signale un mouvement tourbillonnant). Dans l'abakuá par exemple, lors des funérailles d'un initié, on trace une tête de mort figurant le cadavre, d'où part une flèche ornée, vers son extrémité, d'un symbole représentant l'esprit en partance du défunt. De même, dans le palo monte, pour faire sortir le mort du chaudron et l'envoyer accomplir une mission (on appelle cela *mandar el muerto*), par exemple pour qu'il nuise à quelqu'un, on trace une flèche qui part de la *nganga* et pointe vers un papier sur lequel a été inscrit le nom de la victime. Toutes ces flèches figurent une action exercée par un agent sur un patient¹⁶. L'agent, à l'origine de la flèche, est habituellement une entité invisible représentée par sa signature graphique ou par un artefact (ici, c'est le *nfumbi* dans le chaudron). Le patient, vers lequel pointe la flèche, est l'individu au bénéfice (ou au détriment) duquel le rituel est accompli¹⁷. Il est présent en personne ou bien par l'intermédiaire d'un substitut placé sur la terminaison de la flèche, tel que des ongles, des cheveux, une photographie ou son nom écrit sur un papier. Un troisième exemple, tiré des rites d'initiation du palo monte ainsi qu'ils sont accomplis au sein du temple dirigé par Pancho, confirme le rôle des flèches dans la figuration de l'action. L'initié se tient au centre de la *firma de la casa* tracée au sol. Une flèche



fig. 8
Rituel de conjuration du
palo monte, Cienfuegos,
2007. Extrait du film
Les Morts du palo monte
(Grégory Fornal et Katerina
Kerestetzi, 2007).

fig. 9

Une initiation au palo monte chez Pancho, Cienfuegos. Collection personnelle d'un informateur.



a été dessinée sur chacun de ses mollets: celle de gauche pointe vers le haut, celle de droite, vers le bas (fig. 9). Ce dispositif graphique donne à voir l'intégration du néophyte au groupe initiatique local (dont la *firma de la casa* est l'emblème), mais également l'action transformative du rituel sur sa personne: le sens contraire des flèches symbolise la circulation à travers le corps de l'initié des énergies canalisées par la *firma*.

Les signes d'action servent à rendre tangibles les opérations magiques, autrement invisibles, que le rite est censé accomplir. Cette figuration est parfois amplifiée par des procédés non graphiques: les signes sont recouverts d'alcool ou de poudre à fusil que l'on enflamme (en veillant à diriger le feu dans le sens de la flèche). Ce procédé est notamment employé pour figurer des actions agressives. De façon similaire, pour conjurer des esprits maléfiques, on trace la *firma* de Remolino (Tourbillon) que l'on asperge d'alcool avant de l'enflammer. Se tenant les mains, les participants assemblés



en cercle tournent alors autour du dessin. Le mouvement d'air induit par la ronde fait s'élever les flammes en une colonne de feu tourbillonnante, qui est censée brûler l'esprit maléfique. Ce genre de spectacle pyrotechnique accomplit ainsi ce que la *firma* décrit par des moyens graphiques. Les signes d'action témoignent à ce propos du même genre d'ambivalence sémiotique que les signes d'identité: on pourrait dire aussi bien que le dessin accomplit par lui-même ce qu'il représente ou qu'il représente ce que le rite accomplit par d'autres moyens (ou, en tout cas, prétend accomplir).

Les signes graphiques permettent également de qualifier les actions rituelles qu'ils figurent: l'action exercée sur le patient peut lui être bénéfique ou maléfique. C'est tout d'abord la couleur qui caractérise le type d'action que le dessin est censé accomplir: une *firma* tracée à la craie blanche (ou à la poudre de coquille d'œuf) signale une action bénéfique, tandis que le noir de charbon est employé pour les maléfices. La qualification passe

18. Une autre manière de faire consiste à ajouter des motifs figuratifs au dessin. Par exemple, pour accomplir un maléfice, il suffit de tracer sur la *firma* la représentation d'un démon (*chichiricú*).

également par ce que l'on pourrait appeler des signes déterminatifs. La plupart des *firmas* comportent des croix et des cercles miniatures. Ces motifs désignent respectivement le positif (ou le bien) et le négatif (ou le mal), selon l'interprétation la plus courante (mais certains adeptes inversent la valence). Les dessins alternent souvent les croix et les cercles afin de figurer l'équilibre ou l'entrecroisement entre le bien et le mal. Il suffira alors de substituer certains cercles par des croix (ou inversement) pour infléchir l'action de la *firma* dans un sens maléfique ou bénéfique¹⁸.

Même si, pour les besoins de l'argumentation, nous avons présenté de manière séparée les signes liés à l'identité, à l'espace et à l'action, la plupart des *firmas* combinent en réalité ces différents types de signes pour former un schème graphique synthétique. Le dessin ne constitue donc pas seulement le support de l'action rituelle, mais plutôt son principe général d'organisation : il en livre le schéma d'ensemble, comme le révèle l'exemple suivant. Il s'agit d'une cérémonie de conjuration du palo monte appelée *rompimiento* («rupture»). Le rituel décrit ici est accompli pour un homme victime d'un collègue de travail jaloux qui lui aurait «collé sur le dos» l'esprit maléfique d'un mort. Le *palero* commence par identifier à l'aide d'un procédé divinatoire les *mpungus* qui assisteront le mort de son chaudron pour délivrer le patient de l'esprit qui le tourmente : ce sont Lucero, divinité associée au carrefour, qui «ouvre et ferme les chemins de la vie», et Siete Leguas (Sept Lieues), divinité belliqueuse. Il trace ensuite au sol une longue ligne qui part du chaudron à l'intérieur du sanctuaire et le long de laquelle sont ordonnées les différentes parties de la *firma* (fig. 10). Il y pose une bougie afin d'«éclairer les chemins du mort», puis dessine l'emblème de Sarabanda (divinité tutélaire de sa *nganga*), en forme de croix fléchée et cerclée. Cela symbolise de manière redondante le chaudron, qui est donc présent à la fois matériellement et graphiquement. Sur cette représentation est placée l'effigie sculptée de Lucero, dont la présence est elle aussi redoublée par le dessin d'un carrefour dont les terminaisons fléchées pointent vers l'extérieur. À sa croisée est dessiné un visage stylisé figurant l'esprit maléfique qui «bloque le chemin» du patient (d'où sa localisation au milieu du carrefour). L'officiant trace ensuite l'emblème de Siete Leguas (une croix et une ligne ondulée, toutes deux fléchées), puis celui de Remolino Cuatro Vientos (Tourbillon Quatre Vents) : une croix fléchée pour les Quatre Vents combinée à une spirale pour le Tourbillon. Enfin, à l'extrémité de la *firma*, sur la terminaison de la flèche qui pointe vers le nord graphique, la figure de l'esprit maléfique est à nouveau dessinée. Cette orientation graphique est largement indépendante de l'orientation cardinale réelle. L'espace rituel ne suppose pas un référentiel allocentrique absolu ; il est d'abord et avant tout orienté par rapport au sanctuaire et au chaudron.

Une fois la *firma* tracée, le patient vient se tenir debout sur l'emblème de Remolino Cuatro Vientos et y demeure jusqu'à la fin du rituel (fig. 8). De la poudre à fusil est posée sur trois des quatre flèches représentant les vents cardinaux. Celui du sud doit rester vide, et il n'est d'ailleurs pas fléché car il pointe vers le sanctuaire et il faut éviter d'y diriger l'esprit maléfique. Après avoir invoqué les diverses entités figurées par la *firma*, l'officiant, secondé par son assistant, procède à la purification (*limpieza*) du patient : il effectue devant lui des signes de croix à l'aide d'une bougie allumée,

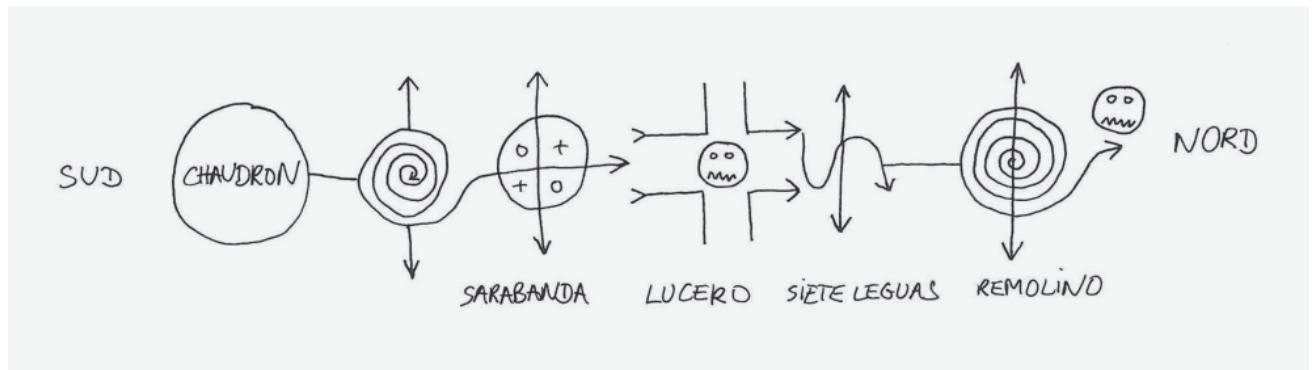
puis frotte son corps avec un cigare à l'intérieur duquel de la poudre à fusil a été insérée. Puis, pour renforcer l'efficacité de l'opération, il récite une prière. Comme le montre l'exemple ci-dessous, les prières et les chants du palo monte incluent une description, à visée performative, de l'action en cours d'accomplissement (redondance verbale parallèle à celle, graphique, des *firmas*¹⁹):

Permission à son ange gardien, à Remolino, à Siete Leguas. Remolino et Siete Leguas vont enlever le mal qui pèse sur ce fils. L'heure est venue que les mauvaises choses s'en aillent et que les bonnes choses viennent. Je demande la permission au *nfumbi* de ce chaudron pour qu'il [le patient] ne soit plus victime de trahisons et de tromperies.

Le cigare purificateur est ensuite placé sur la figure de l'esprit maléfique à l'extrémité de la flèche du nord. Il est arrosé d'alcool, tout comme les deux autres flèches couvertes de poudre à fusil, et le feu est mis à l'alcool et à la poudre. L'officiant entonne alors une série de chants dont plusieurs vers décrivent l'action en cours, par exemple «le feu brûle le mal» ou «c'est en soufflant que le mal s'éloigne». À ce moment, il prend une gorgée d'alcool qu'il recrache en l'enflammant entre les bras et les jambes du patient, en dirigeant la flamme vers le nord graphique. Il frotte ensuite le corps de ce dernier à l'aide d'un bouquet de plantes médicinales, puis le frappe du plat d'une machette (elle-même «signée»). Il pose celle-ci sur le symbole de l'esprit maléfique, avec le cigare, et déclare enfin : «Pour qu'ils [les morts] ne viennent plus jamais l'importuner.»

19. Sur le caractère performatif de la parole magique, voir Tambiah 1968.

fig. 10
Schéma de la *firma* pour le rituel de conjuration du palo monte.



La fonction rectrice remplie par la *firma* ressort nettement de cet exemple tiré du palo monte (mais on aurait pu trouver de nombreux exemples similaires dans l'abakuá). Le dessin sert en premier lieu à figurer la série des agents non humains mobilisés pour la conjuration : c'est d'abord Sarabanda, qui représente le mort du chaudron, cheville ouvrière du rite magique, puis ses auxiliaires, Lucero, Siete Leguas et Remolino Cuatro Vientos. À travers la ligne fléchée qui part du chaudron, le dessin symbolise également l'action que le mort et ses auxiliaires invisibles sont censés exercer sur le patient et l'esprit maléfique qui le harcèle, tous deux alignés le long de la *firma*. La flèche indique en outre le mouvement d'expulsion de l'esprit maléfique, dont la figuration dédoublée précise justement les deux positions successives : d'abord interposé entre le chaudron et le patient

20. Sur le diagramme comme technologie de l'intellect, voir Goody 1979.

au début du rituel ; puis déporté à l'extrémité de la *firma*, au-delà du patient, à l'issue de la conjuration. L'action d'ensemble est donc clairement campée par le dessin : l'esprit maléfique est délogé du carrefour où il bloquait le patient, puis il est chassé au loin, vers le nord graphique, avant d'être dispersé par le Tourbillon aux quatre vents (la description graphique de l'action est rehaussée par l'artifice pyrotechnique). Si le Tourbillon représente le dernier acte de la conjuration, la délivrance finale du patient, il définit du même tenant le centre principal de l'action rituelle puisque c'est sur cette partie du dessin que le patient se tient pendant toute la cérémonie et que l'officiant et son assistant, qui s'activent autour de lui, déposent les adjuvants matériels de l'opération (le cigare, le bouquet, la machette).

En somme, les *firmas* permettent de focaliser l'attention des participants et, partant, de guider et coordonner leurs conduites. Comme l'a bien noté Argeliers León (1975 : 353) à propos de l'abakuá, les graphismes rituels servent à « stimuler l'action ». Le dessin figure ce que les participants – humains ou non – sont en train de faire ensemble. Il constitue un script graphique de l'action rituelle, ou plutôt un diagramme de celle-ci, c'est-à-dire une représentation schématique de ses constituants et des relations qui les unissent²⁰. L'iconicité des *firmas* ne dérive donc pas tant de celle de certaines de leurs composantes graphiques (une spirale ou un croissant servant par exemple à représenter le Tourbillon ou la Lune), mais plutôt de celle de la structure d'ensemble du dessin (un diagramme étant un signe de type iconique comme Peirce [1955 : 105] l'a bien montré). Les rapports entre les différentes parties du dessin reproduisent ceux entre les principaux éléments du rituel : les agents (humains ou non) qu'il mobilise, les actions (manifestes ou non) que ceux-ci accomplissent et l'espace dans lequel ces dernières s'inscrivent.

On peut parler d'une syntaxe graphique (et non linguistique) de l'action rituelle à propos des relations de combinaison entre les différents types de signes d'identité, de signes d'action et d'index spatiaux. Cependant, du fait de la substituabilité entre les signes et ce qu'ils représentent, un agent ou un artefact pourra intervenir (et une action être accomplie) soit réellement, soit sous forme graphique, soit même des deux façons étant donné la fréquente redondance sémiotique. Est alors spécialement confiée au médium graphique la figuration des agents non humains (notamment ceux dépourvus d'incarnation matérielle) et des actions invisibles qu'ils sont censés accomplir. Les *firmas* dessinent les parties manquantes, immatérielles ou invisibles de l'action rituelle et elles les mettent en relation avec ses éléments tangibles : les artefacts, les participants humains et leurs actions manifestes. C'est pourquoi il faut envisager les graphismes dans leurs contextes d'usage, lorsqu'ils sont associés aux autres éléments du dispositif rituel, et non de manière abstraite.

Si, d'un point de vue formel, une *firma* résulte d'une synthèse entre différents types de signes graphiques, d'un point de vue pragmatique, elle opère ce qu'on pourrait appeler une synthèse de l'hétérogène : les éléments graphiques sont connectés à des éléments non graphiques qui sont matériellement intégrés dans l'espace du dessin. De manière générale, tout rite magico-religieux prétend instaurer un « régime de co-activité » entre

ses officiants et des agents non humains (Pitrou 2012). Par leurs actes, les premiers cherchent à faire faire quelque chose aux seconds, par exemple à ce qu'ils agissent sur le patient au bénéfice (ou au détriment) duquel le rituel est accompli. Dans cette logique, les graphismes des religions afro-cubaines permettent de donner à voir la connexion et l'enchaînement entre les actions manifestes des officiants et celles, moins directement perceptibles, des agents non humains. C'est en cela qu'ils sont de véritables diagrammes de l'action rituelle, des descriptions graphiques de sa chaîne opératoire²¹ : à la fois une représentation de ses parties invisibles et le schème organisateur qui structure son déroulement. En définitive, la *firma* dessine l'épure de l'action pour en guider l'accomplissement.

21. Sur la notion de chaîne opératoire appliquée au rituel, voir Lemonnier 2004.

École normale supérieure / Laboratoire d'anthropologie sociale
julien.bonhomme@ens.fr

CNRS/Laboratoire d'anthropologie sociale
katerina.kerestetzi@college-de-france.fr

Bibliographie

Les signatures des dieux. Par Julien Bonhomme et Katerina Kerestetzi

Augé, Marc

1988 *Le Dieu objet*. Paris, Flammarion.

Bastide, Roger

1967 *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Paris, Payot.

Batsikama ba Mampuya

1974 « À propos de "La cosmogonie kongo" », *Cultures au Zaïre et en Afrique* 4 : 239-264.

Battestini, Simon

2006 « L'écriture *nsibidi* de la Cross-River (Nigeria) », in Simon Battestini (dir.), *De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain*. Paris, L'Harmattan : 245-262.

Brown, David H.

2003 *The Light Inside: abakuá Society, Arts and Cuban Cultural History*. Washington, Smithsonian Institution Press.

Cabrera, Lydia

1975 *Anaforuana: Ritual y simbolos de la iniciacion en la sociedad secreta abakuá*. Madrid, Ediciones R.

2003 *La Forêt et les dieux: religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*. Paris, Jean-Michel Place (trad. française de *El Monte*, 1954).

Calame-Griaule, Geneviève et Lacroix, Pierre-Francis

1969 « Graphies et signes africains », *Semiotica* 1(3) : 256-272.

Campbell, Kenneth F.

1983 « Nsibidi update », *Arts d'Afrique noire* 47 : 33-46.

Capone, Stefania

1999 *La Quête de l'Afrique dans le candombé: pouvoir et tradition au Brésil*. Paris, Karthala.

Célius, Carlo A.

2005 « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva* (n.s.) 1 : 71-94.

Dalby, David (dir.)

1986 *L'Afrique et la lettre. Africa and the Written Word*. Paris, Fête de la Lettre.

Davies, Owen

2009 *Grimoires: A History of Magic Books*. Oxford, Oxford University Press.

Dayrell, Elphinstone

1910 « Some "Nsibidi" signs », *Man* 10 : 113-114.

1911 « Further notes on Nsibidi signs with their meanings from the Ikom district, Southern Nigeria », *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 41 : 521-540.

Déléage, Pierre

2013 *Inventer l'écriture*. Paris, Les Belles Lettres.

Dianteill, Erwan

2000 *Des dieux et des signes: initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*. Paris, Ehess.

Fausto, Carlos et Severi, Carlo (dir.)

2014 *L'Image rituelle: agentivité et mémoire*. Paris, L'Herne (« Cahiers d'anthropologie sociale » 10).

Fraenkel, Béatrice

1992 *La Signature. Genèse d'un signe*. Paris, Gallimard.

Fu-Kiau kia Bunseki-Lumanisa, Andele

1969 *N'Kongo ye nza yakun'zungidila. Nza-Kôngo. Le Mukongo et le monde qui l'entourait. Cosmogonie-Kôngo*. Kinshasa, Office national de la recherche et de développement.

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon.

Giobellina Brumana, Fernando et Gonzales Martinez, Elda

1989 *Spirits from the margin. Umbanda in Sao Paulo*. Stockholm, Almqvist & Wiksell.

Glassner, Jean-Jacques

2009 « Essai sur une définition des écritures », *L'Homme* 192 : 7-22.

Gobin, Emma

2012 *Un complexe sacerdotal cubain: les santeros, les babalaos et la réflexivité critique*. Nanterre, université Paris Ouest Nanterre La Défense, thèse de doctorat.

Goody, Jack

1979 *La Raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*. Paris, Minuit.

Grévin, Benoît et Véronèse, Julien

2004 « Les "caractères" magiques au Moyen Âge (xii^e-xiv^e siècle) », *Bibliothèque de l'École des chartes* 162(2) : 305-379.

Griaule, Marcel et Dieterlen, Germaine

1951 *Signes graphiques soudanais*. Paris, Hermann (« L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique » 3).

Hanks, William F.

1996 « Exorcism and the description of participant roles », in Michael Silverstein et Greg Urban (éd.), *Natural Histories of Discourse*. Chicago, University of Chicago : 160-220.

2001 « Copresence and alterity in Maya ritual practice », in William F. Hanks, *Intertexts: Writings on Language, Utterance, and Context*. Lanham, Rowman & Littlefield : 221-248.

Harney, Elisabeth, Kreamer, Christine Mullen et Roberts, Mary Nooter (éd.)

2007 *Inscribing Meanings: Writing and Graphic Systems in African Art*. Washington, National Museum of African Art-5 Continents.

Henney, Jeannette H.

1974 « Spirit-possession belief and trance behavior in two fundamentalist groups in St. Vincent », in Felicitas D. Goodman, Jeannette H. Henney et Esther Pressel, *Trance, Healing, and Hallucination: Three Field Studies in Religious Experience*. New York, Wiley : 3-109.

Kerestetzi, Katerina

2011 « Fabriquer une *nganga*, engendrer un dieu (Cuba) », *Images Re-vues* 8 [en ligne].

À paraître *Vivre avec les morts: réinvention et transmission religieuse dans le palo monte (Cuba)*. Paris, Karthala.

Konen, Alain

2009 *Rites divinatoires et initiatiques à La Havane. La main des Dieux*. Paris, L'Harmattan.

Kubik, Gerhard

1986 « African graphic systems », *Muntu* 4-5 : 71-136.

Lemonnier, Pierre

2004 « Mythiques chaînes opératoires », *Techniques et Culture* 43-44 : 25-43.

León, Argeliers

1975 « Simbolos graficos de la sociedad secreta Abakua », *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Volkerkunde Dresden* 34 : 339-354.

Luckert, Karl W.

1979 *Coyoteway. A Navajo Holyway Healing Ceremonial*. Tucson, University of Arizona Press.

MacGaffey, Wyatt

1986 *Religion and Society in Central Africa. The BaKongo of Lower Zaire*. Chicago, University of Chicago Press.

MacGregor, J.K.

1909 « Some notes on Nsibidi », *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 39 : 209-219.

Martínez-Ruiz, Bárbaro

2013 *Kongo Graphic Writing and Other Narratives of the Sign*. Philadelphia, Temple University Press.

Mbelolo ya Mpiku

1972 « Introduction à la littérature kikongo », *Research in African Literatures* 3(2) : 117-161.

McCarthy Brown, Karen

1975 *The Vèvè of Haitian Vodou: A Structural Analysis of Visual Imagery*. Ann Arbor, Temple University, thèse de doctorat.

Métraux, Alfred

1958 *Le Vaudou haïtien*. Paris, Gallimard.

Munn, Nancy

1986 [1973] *Walbiri Iconography. Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*. Chicago, University of Chicago Press.

Ortiz, Fernando

1952 *Los Instrumentos de la música afrocubana*, vol. III. La Havane, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

Padoux, André (dir.)

1986 *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme*. Paris, CNRS Éditions.

Palmié, Stephan

2008 « On predications of Africanity », in Stephan Palmié (éd.), *Africas of the Americas: Beyond the Search for Origins in the Study of Afro-Atlantic Religions*. Leyde, Brill : 1-37.

2010 « Ekpe/Abakuá in Middle Passage: Time, space, and units of analysis in African American historical anthropology », in Andrew Apter et Lauren Derby (éd.), *Activating the Past: Historical Memory in the Black Atlantic World*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing : 1-45.

Peirce, Charles Sanders

1955 « Logic as semiotic: The theory of signs », in Justus Buchler (éd.), *Philosophical Writings of Peirce*. New York, Dover : 98-119.

Pitrou, Perig

2012 « Figuration des processus vitaux et co-activité dans la Sierra Mixe de Oaxaca (Mexique) », *L'Homme* 202 : 77-111.

Rigaud, Milo

1974 *Ve-Ve. Diagrammes rituels du Voudou*. New York, French and European Publications.

Rosen, Norma

1989 « Chalk iconography in Olokun worship », *African Arts* 22(3) : 44-53.

Severi, Carlo

2007 *Le Principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris, Rue d'Ulm-musée du quai Branly.

Severi, Carlo et

Bonhomme, Julien (dir.)

2009 *Paroles en actes*. Paris, L'Herne (« Cahiers d'anthropologie sociale » 5).

Simpson, George Eaton

1966 « "Baptismal", "Mourning", and "Building" Ceremonies of the Shouters in Trinidad », *Journal of American Folklore* 79 : 537-550.

Stépanoff, Charles

2013 « Dessins chamaniques et espace virtuel dans le chamanisme khakasse », *Gradhiva* (n.s.) 17 : 144-169.

2014 « Technologies cognitives du voyage chamanique. Cas iakoutes », in Fausto et Severi 2014 : 112-146.

Talbot, P. Amaury

1912 *In the Shadow of the Bush*. Londres, Heinemann.

Tambiah, Stanley J.

1968 « The magical power of words », *Man* (n.s.) 3(2) : 175-208.

Taverne, Bernard

1993 « Les livres du pouvoir, le pouvoir des livres. À propos de la bibliothèque d'un "docteur-feuille haïtien" », *L'Ethnographie* 89(2) : 43-64.

Thompson, Robert Farris

1984 *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York, Vintage Books.

1993 *Face of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York, Museum for African Art.

Thompson, Robert Farris et Cornet, Joseph

1981 *The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds*. Washington, National Gallery of Art.

Vansina, Jan

1982 « Recension de R.F. Thompson, *The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds* », *African Arts* 16(1) : 23, 25, 28, 30-31, 33, 87 et 96.

Vernant, Jean-Pierre

2007 [1983] « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Œuvres*, t. I. Paris, Seuil : 546-558.

Walker, Daniel P.

1958 *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. Londres, Warburg Institute.

Zespo, Emanuel

1951 *Pontos cantados e riscados da Umbanda*. Rio de Janeiro, [éditeur anonyme].