

Louis Perrois

## Pour une anthropologie des arts de l'Afrique noire

## « L'art nègre » et les arts africains

Le « musée imaginaire » est finalement la forme la plus élaborée et la plus subtile de l'ethnocentrisme des grandes cultures. Jean Laude soulignait : « C'est le danger des musées imaginaires : ils émoussent notre faculté de saisir les caractères originaux d'un art, ils réduisent tous les arts de tous les pays et de tous les temps à quelques dénominateurs communs mais fallacieux : le sens propre à chacun d'eux, c'est-à-dire non seulement sa signification mais aussi l'ensemble des valeurs qu'il polarise se noie dans une masse indifférenciée, dans un miroitement aux effets purement rétinien. »

Cette mise au point de ce spécialiste s'il en est de l'art nègre en rapport avec l'art moderne européen, demande à être constamment rappelée tant la tentation de récupération des arts exotiques reste grande alors qu'on pourrait penser, après cinquante ans d'expositions, de livres, d'études et de réflexion scientifique, avoir enfin atteint le seuil d'une vision en phase avec des réalités vécues ailleurs.

En fait, il s'agit toujours d'admettre que les gens vivent autrement, pensent et créent différemment. Les progrès dans cette perspective sont plus lents qu'on ne l'imagine. En histoire de l'art, même si celle-ci inclut les « arts primitifs », les modèles de référence restent la sculpture antique grecque et la peinture européenne, chacune considérée comme le type « classique » par excellence. La doctrine évolutionniste a la vie dure et peut prendre des aspects très modernes dans un monde où le progrès technologique est toujours considéré comme la condition ultime de sa survie.

Bien sûr, chacun est libre d'apprécier tel ou tel objet, tel ou tel style; faut-il pour autant ériger un regard individuel en une vision à imposer aux autres? C'est souvent le cas des collectionneurs et des collections, privées surtout.

Si la légitimité du choix n'a pas à être contestée, la pertinence au niveau de l'étude de l'art n'est jamais évidente. Même pour les collections de musées que l'on sait constituées de manière forcément conjoncturelle quoique plus systématique, on pense rarement à en relativiser la représentativité et la valeur objective. Car le rapport entre le matériel conservé et la connaissance de sa réalité contextuelle doit être recherché par un effort particulier et assidu de documentation, bien au-delà du premier regard esthétique. Cette démarche est encore trop rarement pratiquée.

Il ne faut pas confondre le goût qu'on peut avoir pour les objets exotiques dans lequel rentre en fait un appétit très intime de rêve, avec la connaissance de ce qu'ils sont en réalité pour les hommes qui les ont créés et utilisés. La fascination exercée par le « primitivisme » vient probablement d'un souci d'échapper au carcan culturel de notre civilisation, perçue comme trop étouffante, mais a-t-on pensé un instant que ces expressions apparemment libérées, spontanées, voire instinctives, sont dans leur vécu réel très contraignantes pour ceux qui sont concernés. Nous contemplons les arts d'ailleurs, nous ne les vivons jamais.

L'évasion exotique est un moyen d'échapper au stress de nos sociétés mais on doit admettre que les cultures lointaines ont également le leur, différent certes, mais parfois encore plus éprouvant. Imagine-t-on les terreurs collectives ou individuelles de notre propre histoire médiévale, contemporaine de la sculpture romane? De même pense-t-on aux pressions psychiques des univers spirituels où la magie et la sorcellerie sont omniprésentes?

Jacqueline Fry donne une définition des arts africains à la fois complète et prudente<sup>2</sup>: « On pourrait entendre provisoirement par « arts traditionnels » de l'Afrique au sud du Sahara, la production d'objets ou de performances dont la qualité esthétique se fonde sur une vision du monde ou une histoire technique transmises par les cultures qui se sont développées sur le sol africain. »

1 Laude 1985, p. 69

2 Fry 1985, p. 81

Pour elle, il est tout à fait téméraire de prétendre reconnaître les principes de traditions esthétiques à l'échelle des trois quarts d'un continent.

Michel Leiris soutient dans l'avant-propos du livre de Jacqueline Delange<sup>3</sup> qu'il faut percevoir l'approche globale des arts africains moins comme, d'emblée, une « histoire des arts et des styles » que comme la recherche et l'articulation dans l'espace et le temps « des matériaux en vue d'une telle histoire ».

Dans cette perspective sans illusion sur la complétude d'un panorama toujours trop rapide des arts de l'Afrique noire, il reste utile cependant de prendre conscience de leur diversité, ne serait-ce que pour échapper à l'étroitesse de la notion d'« art nègre » telle qu'elle s'est figée dans notre pratique culturelle contemporaine occidentale.

A cet égard Jacqueline Fry remarque très justement que les arts actuels de nos pays industrialisés présentent des similitudes étonnantes avec les arts traditionnels de l'Afrique: « Multidisciplinarité, importance de l'installation et de la performance, exploitation soutenue des matériaux les plus divers, pratique du collage et du montage, prééminence du signe, union du littéral et du métaphorique, exercice d'une esthétique communautaire, visées critiques, etc. »<sup>4</sup>, ce qui correspond à un néo-primitivisme artistique international mais non à la découverte d'un « ailleurs qui reste flou pour lui ». Avec les possibilités documentaires modernes et les facilités pour aller sur place, au cœur même de ces cultures, maintenant si peu lointaines dans l'espace, on peut s'interroger sur l'incommunicabilité persistante de ces mondes qui se côtoient sans jamais vraiment chercher à se connaître.

La mode des expositions, ouvrages ou débats qui « redécouvrent » l'art nègre régulièrement depuis des décennies, découle en fait de la crainte inconsciente de la nécessaire remise en question de nos certitudes face aux cultures différentes.

D'où cet attrait pour un esthétisme de premier degré, d'autant plus fort qu'il est plus ancré par ailleurs dans LA culture, à la mode, intellectuelle et mondaine.

Les objets n'apparaissent « nus » que dans nos musées et nos catalogues: dans la réalité, ils ont été, ou parfois sont encore, au centre d'un environnement complexe qui les justifie et les assume. Les couper à jamais de ce vécu, par commodité ou parfois par principe, en soutenant l'opinion qu'il n'y a plus rien à connaître de l'Afrique parce qu'elle change aussi vite que nous, est une erreur de perspective que tous les praticiens africanistes dénoncent en permanence. Il y a encore énormément de données à collecter et à analyser en matière de cultures africaines traditionnelles et dans certaines régions à propos de styles plastiques encore vivants.

Dans la pratique, ce qu'il faut arriver à coordonner, concilier et dynamiser, c'est une collaboration harmonieuse entre ethnologie et esthétique, ce qui apparaît très difficile.

Jean Laude conclut à ce sujet: « Lorsqu'elle choisit comme terrain d'analyse les arts des sociétés sans écriture, l'esthétique se trouve en présence des faits qu'elle ne peut comprendre qu'avec le secours de la recherche ethnographique. Or non seulement l'analyse de ces faits ainsi étayés par l'ethnologie est de son domaine propre et doit être construite avec ses méthodes spécifiques, mais réciproquement elle permet à l'ethnologie de poser (et dans le cas échéant, de résoudre) des problèmes qui, primitivement, semblaient échapper à ses zones d'investigation. Entre l'ethnologue et l'esthéticien, une collaboration est nécessaire. Cette collaboration doit être simultanée: les problèmes ne se posent pas séparément, distinctement. Il est un moment où l'ethnologue doit se faire esthéticien faute de quoi il laisserait échapper des aspects de cette notion de « valeur » qui est également de l'ordre de sa recherche.

Les ethnologues se sont à juste titre méfiés de l'esthétique. La masse considérable d'ouvrages consacrés à « l'art nègre », ressassant les mêmes généralités, bâtissant de fragiles théories, est bien faite pour éveiller ces soupçons. Et puis, il n'y pas un art nègre: on le sait maintenant.

Que dirions nous si nos amis africains publiaient à un rythme furieux des ouvrages intitulés « l'art blanc » avec une centaine de reproductions empruntées à la peinture et à la sculpture de tous les pays européens et de toutes les époques<sup>5</sup> ? »

On peut estimer d'ailleurs que l'exposition et l'énorme ouvrage *Primitivism in 20th Century Art* que William Rubin a produits en 1984 font le point quasi définitif de la question, celle-ci ayant été remarquablement traitée par Jean Laude lui-même dans sa thèse sur « La peinture française (1906-1914) et l'art nègre » publiée en 1968<sup>6</sup>.

« L'art nègre » étant un dossier connu et reconnu, il est temps d'avancer dans le sujet multiforme et complexe des arts africains eux-mêmes.

3 Delange 1968

4 Fry 1985, p. 81

5 Laude 1985, p. 78

6 Laude 1968

A cet égard il faut souligner qu'un certain nombre d'études, basées sur des recherches approfondies des objets et des contextes sur le terrain, ont été menées depuis les années 30, comme celle de Marcel Griaule à propos des masques dogon du Mali, travail pilote malheureusement trop peu imité par la suite pour la multitude des autres styles africains, de l'Afrique de l'Ouest à l'Afrique du Sud. Les monographies sont restées rares jusqu'à présent.

Jacqueline Fry insiste sur le fait que c'est surtout la sculpture sur bois qui a mobilisé l'attention occidentale au détriment d'autres productions jugées un peu vite subsidiaires. On peut parcourir rapidement le contenu du catalogue « classique » des arts de l'Afrique noire :

- au Mali: la sculpture des Dogon et des Bamana;
- en Guinée: la sculpture des Baga;
- au Burkina-Faso (Haute-Volta): la sculpture des Bobo et des Mossi;
- en Côte d'Ivoire: la sculpture des Sénoufo, des Dan et des Baoulé;
- au Ghana: la sculpture des Ashanti;
- au Nigeria: les arts anciens de Nok, Ifé et Bénin et la sculpture des Yoruba, Ibo, Ibibio, Ijo, Ejagham, et au nord Jukun, Chamba et Tiv;
- au Cameroun: la sculpture des Grassland (Bamiléké, Bamoun);
- au Gabon: la sculpture des Fang, Kota, Kwélé, Tsogho et Pounou-Loumbo;
- au Congo: la sculpture des Mbochi-Kouyou, Bembé et Téké;
- au Zaïre: la sculpture des Kongo et Yombé, Luba, Songyé, Kuba, Luluwa, Pendé, Yaka et Léga;
- en Angola: la sculpture des Tshokwé.

Petit à petit, chacun de ces points forts a été perçu comme trop schématique pour la caractérisation d'une région surtout si l'on se donnait la peine d'y séjourner et de voir de près les problèmes posés par les objets, les styles, l'histoire, les rites et autres détails de contextes vivants. Des zones entières sont restées ignorées de ce point de vue jusqu'à ces dernières années: le Kenya avec les productions des Turkana, des Pokot, des Masaï et des Mijikenda; la Tanzanie avec les Makonde; la Zambie avec les Shona; l'Afrique du Sud avec les Zoulou, mais aussi d'autres régions un peu écartées ou difficiles d'accès de pays comme la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Nigeria, le Cameroun, le Gabon, la Guinée équatoriale, l'Angola et le Zaïre.

La diversité des productions artistiques africaines apparaît peu à peu dès que l'on systématise à la fois le regard sur les objets (et pas seulement ceux sculptés dans le bois) et l'analyse des contextes dans la double perspective de l'histoire et de l'anthropologie. Sans même prétendre à une quelconque exhaustivité, les études portant sur une région précise permettent de « découvrir » une richesse culturelle étonnante et presque inespérée dans le désenchantement contemporain à l'égard des pays lointains.

C'est ainsi que les arts du Burkina-Faso, de la Côte d'Ivoire, du Nigeria, du Gabon, du Zaïre entre autres ont été réexaminés, analysés, identifiés avec beaucoup plus de précision et remis en perspective historique.

D'aucuns peuvent s'interroger sur le fondement théorique et « idéologique » de ces études qui, plus détaillées, n'en sont pas moins ethnographiques que les monographies sur les rituels.

En effet la question est de savoir si les objets « d'art » africain doivent inévitablement être soumis à l'approche anthropologique ou si la considération intellectuelle et esthétique peut à présent la remplacer. Le problème de l'appréciation esthétique africaine en milieu africain est depuis quelques années au centre de ce débat. Nous y reviendrons plus loin. La fréquentation des objets, de tous les éléments matériels des cultures, dans les musées et sur le terrain, permet de constater l'abondance des solutions esthétiques, des formes, des structures, des volumes et des décors, que ce soit pour les objets rituels ou des objets simplement fonctionnels qui vont du style de la « bûche », où la matière est à peine touchée, jusqu'à un naturalisme parfois maniéré où le souci du détail et des surfaces est patent. De même, dans un autre registre, les formes peuvent être structurées selon des schémas de productions très différents et voulus.

Pour les masques, c'est encore plus flagrant car, du naturalisme idéalisé des Dan, des Gouro ou des Pounou-Loumbo, on aboutit à des géométries complètement éclatées comme celle des Jukun ou des Songyé.

Que dire alors des arts « décoratifs » comme la sculpture des éléments architecturaux, les armes, les parures, les arts mobiliers, etc. où le foisonnement des motifs, toujours autant de messages symboliques, apparaît comme un champ d'étude pratiquement infini à propos de milliers d'univers ethniques différents ?

### Les données de l'art : performances et objets

En Afrique noire, l'activité esthétique ne se réduit pas à la seule création plastique, c'est-à-dire aux objets que nous considérons en Occident comme dignes d'être qualifiés d'œuvres d'art.

Les « arts » africains s'expriment de manière très diversifiée dans la mesure où la volonté esthétique se combine toujours avec une préoccupation fonctionnelle, que ce soit dans les arts du corps, l'art « mobilier », l'architecture, les arts du feu (métallurgie et poterie), la peinture ou la sculpture proprement dite.

Plus ou moins calqués sur les ensembles de civilisations dans lesquels ils sont produits, compris et toujours appréciés, les univers esthétiques sont des totalités complexes, des expressions culturelles globales, de forme souvent éphémère, comme le veut la tradition de l'oralité dominante, où différentes expressions combinées – la danse, la musique instrumentale, le chant, la poésie, la parure, l'architecture, la décoration et la sculpture – se manifestent en vue d'atteindre à une certaine maîtrise du milieu cosmique, celui-ci comprenant à la fois l'homme, la nature et le monde surnaturel.

On constate, par une pratique des arts africains en Afrique même, que les performances esthétiques (dans lesquelles les objets n'ont qu'une part limitée) sont plus importantes que les supports symboliques qu'elles utilisent. Il faut donc les « voir » dans une perspective globale qui fait presque toujours défaut hors d'Afrique.

C'est un lieu commun d'affirmer aujourd'hui que les arts africains ont une dimension de théâtre total. Cependant on persiste, par commodité ou parfois par principe, à vouloir isoler les objets dans un regard fantasmatique dont on soutient qu'il aide à trouver leur valeur universelle.

Non seulement le « beau » est une notion éminemment culturelle par rapport à des normes particulières, mais en outre, à l'intérieur du contexte même, il n'est conçu que comme un équilibre d'éléments, les uns matérialisés, les autres exprimés dans l'euphorie, la souffrance ou l'illumination des fêtes ou des rites. La sculpture, en fait, n'est que la forme la plus accessible (et la plus transportable) de ces ensembles.

### L'art au quotidien

Partout en Afrique, comme ailleurs, l'homme a toujours eu le souci de rendre signifiant à la fois son propre corps et les objets familiers qu'il manipule, pour des raisons diverses mais jamais dans un but exclusivement esthétique.

La parure (ou ce que nous considérons comme telle, par exemple de peindre en blanc le visage) est un moyen d'expression ou un système de protection. Elle consiste en scarifications et peintures d'une part, en mutilations et déformations volontaires d'autre part, les unes et les autres renforcées par un ajout de bijoux divers aux matières prestigieuses ou à effet thérapeutique.

Certaines sociétés n'ont jamais eu, pour ce qu'on en connaît depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, d'activités de création plastique, mais souvent cette absence, explicable pour des populations nomades par exemple, est compensée par un développement des pratiques de la parure ou d'expressions liées à la tradition orale qui deviennent ainsi les supports privilégiés des symboles opératoires.

La parure et plus généralement les arts du corps impliquent de considérer le corps comme la matière même à remodeler : d'où certaines pratiques de mutilation (des dents particulièrement) ou de scarification (pouvant constituer une véritable « sculpture » en bas-relief). Cette récréation du visage ou du ventre (le plus souvent des femmes) s'apparente à la fabrication des masques (on sait qu'il existe des « masques de ventre » chez les Makonde du Mozambique).

Si les masques et la statuaire sont généralement réservés à l'usage exclusif des hommes, les peintures rituelles et les coiffures sont également féminines et masculines. On connaît l'intérêt des hommes peul nomades pour les parures nécessaires à la fête annuelle du *Géréwol* au cours de laquelle les jeunes filles choisissent leurs prétendants.

La coiffure est partout l'objet de soins attentifs. On retrouve d'ailleurs les types anciens de coiffes postiches représentés dans la sculpture. Les Fang portaient jusque dans les années 1920 une sorte de perruque faite de fibres végétales tressées, décorée de cauris puis plus tard de boutons de chemise (« monnaie » de traite), qui était fixée aux cheveux et agrémentée de chaînettes et autres anneaux de laiton décorant le nez et les oreilles. Chez les Ibo du Nigeria comme chez les Kota du Gabon, les femmes portaient des coiffures distinctes correspondant à des statuts initiatiques hiérarchisés.

Il est évident que la parure est occasionnelle, la nécessité de se montrer pourvu de tel ou tel signe n'existant que lors de circonstances précises. Toutefois, des parures discrètes, de protection essentiellement, étaient portées en permanence : scarifications ou tatouages cachés ; motifs de tissage de tissus utilisés comme sous-vêtement (au Mali notamment) ; talismans divers ; parfois même des coiffures ou des bijoux.

Autrefois tous les objets usuels, si humbles soient-ils (outils, instruments et récipients culinaires, vêtements, instruments de musique, armes, sièges et appuis-nuque, cannes, etc.), étaient décorés, ces motifs étant destinés autant à les enjoliver qu'à signifier leur appartenance, leur rôle ou leur importance socio-rituelle. L'étude des ensembles de matériel rituel montre qu'autour des masques et autres statues, tous les objets étaient façonnés dans la double perspective technique et symbolique, l'une ne pouvant être opératoire que par la force de l'autre.

La poterie est partout l'apanage des femmes. En Afrique de l'Ouest, la potière est toujours l'épouse du forgeron. Ailleurs, cette association est moins stricte. L'Afrique ignore le tour, les techniques employées sont celles du modelage, du montage au boudin ou du moulage sur une forme. La taille des récipients peut atteindre plus de trois mètres de haut : les greniers des zones de savane sèche (p. ex. au nord du Nigeria et du Cameroun) ne sont en fait que de très grands « canaris » (jarre domestique) à l'intérieur cloisonné, en terre séchée au soleil à défaut d'être cuits au feu. Le décor est incisé, modelé ou peint, certaines surfaces pouvant aussi être polies après coup. La cuisson des pots (des petits bols à sauce aux grandes jarres à bière de mil) se fait à feu nu.

Si le tissage, en Afrique de l'Ouest principalement, est le travail des hommes, le filage du coton reste une activité féminine. C'est le coton qui est la matière première dominante en zone sahélienne (la laine est assez peu travaillée), le raphia en zone forestière.

Le tissage du coton, encore pratiqué aujourd'hui malgré l'importation massive des tissus imprimés, aboutit à des bandes étroites qu'il faut coudre ensemble avant de les broder. L'art du raphia est beaucoup moins élaboré, sauf dans la région du Kasai au Zaïre où certaines pièces tissées en relief (par tonte plus ou moins accentuée des fibres dépassant des motifs) sont de véritables tableaux, comme chez les Kuba.

Le décor de ces tissus (coton, laine ou raphia) peut résulter du tissage lui-même ou être surajouté par broderie, teinture d'ensemble ou partielle suivant divers procédés dont l'un des plus notables est le *batik* (Cameroun).

La vannerie (fabrication des paniers et corbeilles) et la sparterie (tissage des fibres, jonc, osier, tige et feuilles) constituent des techniques dont la finalité est évidemment plus fonctionnelle qu'esthétique. On constate cependant un souci, parfois très affirmé, d'une décoration à caractère symbolique comme dans le tissage ou, chez les Peul par exemple, dans le traitement des calebasses par teinture et pyrogravure. De même pour les objets en cuir des Haoussa.

L'ivoire et l'os ont été travaillés essentiellement en zone forestière pour fournir de petits objets, amulettes en forme de masque ou de statuette, ou de plus importants comme des trompes d'appel ou des appuis-tête (chez les Kongo et les Léga).

La métallurgie, pratiquée à peu près partout, a donné lieu à un épanouissement de l'art du métal : par moulage (le bronze traité selon la technique de la fonte à la cire perdue), par placage (l'or, en Afrique de l'Ouest ; le cuivre en Afrique équatoriale), ou forgeage et martelage (le fer, avec les magnifiques armes d'Afrique centrale aux décors finement ciselés). La ferronnerie a fourni des objets rituels comme les tiges à motifs géométriques ou figuratifs des Dogon, Fon ou surtout Yoruba.

Quand à l'art mobilier de bois, il touche le plus souvent à la sculpture proprement dite qu'il s'agisse de boîtes à fard ou à « médicaments », de cannes, de petits meubles (appuis-nuque ou chaises chez les Shona et les Tshokwé), de tabourets, de manches de chasse-mouches ou d'éventails, de vantaux de portes ou de fenêtres, etc. Tous ces objets, dont certains sont des chefs-d'œuvre d'élégance à la patine d'usage d'un raffinement exceptionnel, participent des arts africains au même titre que les objets proprement rituels habituellement montrés. Ils témoignent d'un goût sûr pour les beaux objets, ceux qui ravissent à la fois l'œil qui les contemple et la main qui les caresse.

Pour ce qui concerne l'habitat, l'archéologie a découvert en Afrique un certain nombre de vestiges de cités anciennes construites en pierre: Koumbisaleh (au sud de la Mauritanie, l'ancienne capitale de l'empire du Ghana?); Ouri et Ain-Fara dans le Dar Four au Soudan actuel; Engaruka et autres multiples enceintes de pierres de la Tanzanie et du Kenya; enfin les nombreux sites de la Zambie, du Zimbabwe, du Mozambique et du nord du Transvaal sud-africain dont la grande ellipse de Zimbabwe – « la maison de pierre » – est le plus remarquable complexe architectural.

Là en pays shona, sous l'autorité du « seigneur des mines », le *Monomotapa*, a été construite une véritable ville de pierre avec un palais, des maisons et un mur d'enceinte de plus de 9 mètres de haut et épais de plus de 4,50 mètres. Ces constructions ont été faites de blocs de granit équarris, assemblés sans mortier (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles).

Les constructions traditionnelles plus récentes sont faites de matériaux beaucoup plus fragiles et peu durables comme la brique crue et le pisé en zone de savane, le bois et l'écorce en zone de forêt. Ces maisons sont parfois décorées de motifs peints ou traités en bas-relief, les issues pouvant être encadrées d'éléments sculptés surajoutés (Sud-Bénin, Ouest-Cameroun). A noter qu'à côté d'un habitat rural commun ont pu se développer çà et là des résidences de chefs à la décoration parfois somptueuse comme le palais de l'*Oba* du Bénin (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) au sud du Nigeria, où les parois et les poteaux de soutien étaient recouverts de plaques de bronze figurant des scènes de la vie de la cour. Cette forme d'art a toutefois été tout à fait exceptionnelle.

L'abondance, maintenant bien amoindrie, de cet art au quotidien principalement dans les régions de grande sculpture, atteste de l'importance du « beau » et du « bien fait » pour des objets dont on pourrait penser qu'ils ne doivent être que fonctionnels.

On peut parler d'une véritable « esthétique artisanale » correspondant à la haute maîtrise des tisserands, vanniers, forgerons, fondeurs, potières, constructeurs et sculpteurs africains.

Ces arts mineurs, souvent laissés à l'arrière-plan, étaient en fait beaucoup plus présents dans la vie des gens que les masques et les statues, dans la mesure où ces objets-là devaient rester soit cachés soit à peine visibles dans le flou du surnaturel se manifestant aux humains. Ils constituaient le décor réel de la vie villageoise et en tant que tel, supportaient tout le symbolisme opératoire du quotidien. Ils nous restituent, à leur étude de détail, le vécu des sociétés africaines traditionnelles.

## Les objets : la production plastique

Il n'est pas question de broser ici un panorama détaillé des productions plastiques de l'Afrique noire; plusieurs volumes y suffiraient à peine. En revanche, il est possible d'esquisser les grands traits de la carte stylistique de la sculpture africaine: ce canevas sera utile pour situer les objets de l'exposition non seulement dans l'espace mais aussi pour chacun d'eux dans leur contexte socio-culturel et leur univers symbolique.

### *Le Haut et le Moyen-Niger : la savane « soudanaise »*

Cette région au climat tropical sec est le domaine des cultivateurs de mil. Plusieurs grands empires s'y sont développés au cours des siècles. La sculpture des peuples soudanais, du Mali au Burkina-Faso, jusqu'au Nord du Nigeria, est austère et anguleuse; la géométrie cubiste des volumes atteste d'un goût certain pour l'abstraction, les formes et les décors ne faisant que suggérer des significations explicitées ailleurs, dans la littérature orale notamment.

Les DOGON de la falaise de Bandiagara au Mali, bien connus au point de vue ethnographique grâce aux travaux de Marcel Griaule et de toute son équipe et, au point de vue de l'art, grâce à l'étude de Jean Laude, ont conservé jusqu'à aujourd'hui un héritage culturel complexe où la mythologie tient une place déterminante. La sculpture est d'inspiration socio-religieuse et tend à neutraliser sinon maîtriser les forces de la vie et de la mort.

Les sculpteurs dogon qui sont le plus souvent en même temps forgerons, castés comme tous les groupes d'artisans en Afrique de l'Ouest, façonnent des masques anthropomorphes ou zoomorphes de formes toujours schématiques qui servent au cours des fêtes de deuil et sont censés permettre la récupération de la force vitale du mort. Les statuettes, pour la plupart, représentent les ancêtres et évoquent les épisodes importants des mythes. Si les masques sont exhibés à tous, les statues, elles, doivent rester cachées.

Originaires du même pays que les Dogon, le Mandé, les BAMBARA ou BAMANA, qui dominèrent une partie du Mali pendant des siècles, ont une sculpture sur bois particulièrement remarquable par la pureté de ses lignes, du moins pour les objets anciens car ce style a abouti aussi, de nos jours, à des formes très décadentes.

On connaît des Bamana des statues d'ancêtres et de jumeaux, des poupées de fertilité et de très nombreux masques correspondant aux six sociétés d'initiation dont les plus connues sont le *N'domo* et le *Koré*. Les antilopes *tyi-wara* sont des sommets de coiffure utilisés au cours de danses liées aux rites de fertilité de la terre.

Les SÉNOUFO du Nord de la Côte d'Ivoire se distinguent par une statuaire beaucoup plus abondante que celle des peuples du Moyen-Niger, plus portés à façonner des masques, surtout les MOSSI et les BOBO du Burkina-Faso. Les statues sénoufo, très appréciées en Occident pour leur effet décoratif, servaient dans le culte des ancêtres.

Le Mali a fourni depuis deux décennies un ensemble de figurines en terre cuite d'origine archéologique (malheureusement de fouilles le plus souvent clandestines) que l'on désigne sous le nom de style de DJENNÉ, aux formes très expressives et asymétriques. Ces objets datent du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle.

### *La côte et le golfe de Guinée: la forêt ouest-atlantique*

Le long de la côte, de la Guinée, Sierra Leone, Liberia, Côte d'Ivoire au Ghana, s'allonge une bande forestière où sont établies des populations, les unes villageoises, les autres organisées en chefferies plus ou moins importantes, dont l'alimentation de base se compose d'ignames, de bananes et de riz.

Les BAGA de la Haute-Guinée sont morcelés en villages autonomes dont le seul lien est le *Simó*, confrérie initiatique détentrice des masques et des statuettes. La *nimba* est une représentation de la fertilité, des femmes et de la terre; le *bansonyi*, forme sinieuse peinte de motifs aux couleurs vives, évoque un esprit de la forêt, un serpent qui ne se manifeste qu'une seule fois par génération, au moment de la sortie d'initiation d'une classe d'âge.

Les KISSI réutilisent pour leur culte familial des statuettes et des têtes de pierre tendre trouvées à fleur de terre dans les plantations anciennes et dont on ignore pour le moment l'origine.

Du Liberia au Ghana, le rôle d'évoquer les ancêtres du clan est plutôt confié à des masques. Ceux-ci sont liés à l'institution du *Poró* qu'on retrouve aussi bien chez les MENDÉ et les TOMA que chez les DAN et les GUÉRÉ. Les formes sont diverses mais les plus typiques sont des portraits idéalisés aux formes très pures des Dan et les visages tourmentés aux volumes expressionnistes des Guéré-Wobé.

Plus à l'est, là où la forêt s'éclaircit et le climat s'équilibre, se sont développées des chefferies et parfois de véritables royaumes organisés qui sont parmi les formes les plus élaborées des civilisations africaines.

La sculpture, chez les BAOULÉ est, beaucoup plus qu'ailleurs semble-t-il, perçue comme un « art ». Emigrés de chez les Ashanti, les Baoulé devenus agriculteurs ont conservé des traditions aristocratiques qui expliquent en partie le raffinement de leur sculpture. La plupart des objets usuels sont décorés avec soin. Les statuettes, parmi les plus achevées et peut-être, d'un certain point de vue d'esthète, parmi les plus belles de l'Afrique noire, sont des portraits idéalisés commémoratifs ou des figures funéraires.

Le masque *Gu*, représentation du créateur, est un visage humain aux traits sereins et aux surfaces soigneusement polies. Tous les bijoux en cuivre, laiton, or ou bois plaqué de feuilles d'or attestent ce goût de la parure de prestige et des belles choses. Les poids à peser l'or s'apparentent directement à ceux des Ashanti.

Les ASHANTI du Ghana, de vieille tradition royale, eurent très tôt des relations commerciales avec les marins européens qui venaient leur acheter de l'or et des esclaves. Peu de sculpture proprement dite mais quelques objets-symboles très décorés comme le tabouret du roi, de bois plaqué de feuilles d'or, qui représente l'unité du peuple. Des figurines de bois, *akua ba*, sont portées par les femmes enceintes. Les poids à peser l'or sont remarquables, certains d'inspiration géométrique, d'autres représentant des scènes de chasse ou autres d'une facture très expressive (ce sont souvent des proverbes).

Dans la région, un peu plus à l'est, au Bénin et au Nigeria, on trouve un certain nombre de cités-États comme Abomey, capitale des FON dont l'apogée s'est situé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les artisans travaillaient sous le contrôle direct du roi, les œuvres, sculptures ou décoration architecturale, art mobilier et bijouterie, devant exalter sa puissance et ses hauts faits. L'art était directement lié à la symbolique du pouvoir.

Les YORUBA du Nigeria, actuellement plusieurs millions d'individus, constituaient un royaume unifié dont la capitale était Ifé. Le panthéon yoruba compte des centaines de « dieux », chacun avec des prêtres et des fidèles. Les masques et les sculptures polychromes appartiennent à des sociétés initiatiques secrètes dont l'une des plus actives est le *Géléédé*. Les jumeaux morts étaient apaisés par des petites statuettes appelées *ibeji* qu'on devait traiter comme de véritables enfants.

Les terres cuites et les bronzes d'Ifé, certaines pièces remontant au XII<sup>e</sup> siècle, sont les portraits idéalisés des grands dignitaires. Les traditions techniques des fondeurs d'Ifé se sont transmises par la suite au Bénin où elles ont été perpétuées à travers des portraits royaux ou des personnages importants de la cour de l'*Oba*, le roi, et des plaques destinées à décorer les parois et les poteaux de soutien du palais. La grande période du Bénin se situe au XVI<sup>e</sup> siècle, la période de décadence commençant au XVIII<sup>e</sup> pour s'accélérer jusqu'à la prise de la capitale du Bénin en 1897, date qui marque l'écroulement définitif de la dynastie.

Au sud-est du Nigeria et dans le bassin de la Cross-River, région d'eau et de forêt dense, plusieurs peuples, IBO, IBIBIO et EKOÍ organisés en communautés villageoises de type segmentaire, ont fait preuve d'un grand dynamisme sculptural, tant au niveau de l'architecture et de la décoration que de la statuaire proprement dite, dont les expressions en bois ont laissé place de nos jours à un art de la terre cuite ou du ciment monumental polychrome assez étonnant.

L'art des EKOÍ et ANYANG jusqu'au Sud-Cameroun est une zone de transition entre l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique centrale. Il touche d'ailleurs au Grassland camerounais, dans la région de Batibo, dont les spécialistes estiment que ce serait là la zone d'origine des Bantou.

L'Ouest-Cameroun, pays de hauts plateaux recouverts de savane, est habité par un grand nombre de groupes organisés en chefferies, généralement pluri-ethniques à l'origine: on peut distinguer les chefferies BAMILÉKÉ au sud, le BAMOUN à l'est et l'ensemble NSO-OKU-KOM au nord-ouest.

La sculpture du Grassland n'a pas de caractère proprement « tribal »; on y distingue de multiples courants d'influence. La statuaire et l'art décoratif exaltent le prestige du chef, le *fon*, tandis que les masques expriment la contre-puissance d'équilibre des sociétés initiatiques telles le *Ku'ngang* ou le *Kemjye*.

Au point de vue des solutions plastiques, l'art du Grassland utilise un registre de volumes puissants, articulés de manière très expressive, parfois caricaturale, liés à un souci de formulation symbolique constant. Le décor, souvent perlé pour la statuaire et le mobilier royal, est très important; il représente des animaux comme l'araignée, le serpent ou la panthère auxquels sont attachés les valeurs essentielles du groupe.

### *Le bassin de l'Ogooué: du Sud-Cameroun au Congo*

L'Afrique centrale et australe est le domaine des BANTOU dont les langues se sont répandues au cours des siècles du nord-ouest vers le sud-est du continent noir.



A la latitude de l'équateur, au Gabon et au Congo, s'étend la grande forêt chaude, sombre et humide où se sont fixés depuis un siècle des peuples anciennement semi-nomades de structure sociale segmentaire, tels les Kota, les Tsogho et les Fang.

Les KOTA, occupant tout l'est du Gabon mais apparentés à plusieurs groupes congolais parmi lesquels les MBÉTÉ, ont façonné des figures de reliquaire dont certaines sont de morphologie très abstraite, pratiquement bi-dimensionnelle, en bois décoré de plaques et, ou, de fils de laiton et parfois de cuivre. Les MAHONGWÉ et les OBAMBA sont les deux sous-styles kota les plus remarquables.

Du Centre-Gabon à la côte atlantique, on trouve un grand nombre de types de masques, liés soit aux rituels de deuil soit à l'initiation, qui tous dérivent morphologiquement les uns des autres, des plus schématiques (le style *vouvi*) aux plus réalistes (le style *pounou-loumbo* connu longtemps comme *mpongwé*), leur caractéristique essentielle étant la coloration blanche du visage. On les appelle « les masques blancs ».

Quant aux FANG, répartis en plusieurs groupes tribaux distincts bien que parents, divisés en un grand nombre de clans quasiment autonomes, ils ont produit une statuaire de formes globalement homogènes bien que typées au niveau de plusieurs sous-styles (*ngoumba*, *mabéa*, *boulou* au Sud-Cameroun; *ntoumou* et *mvaï* dans le bassin du Ntem; *okak* en Guinée équatoriale; *betsi* et *nzaman* de Libreville à Ndjolé; *mitzic* et *makokou*), caractérisée par un aspect monumental très classique dans l'art africain et une grande sobriété de décor. La face en cœur des visages de bois des statuette du *Byéri* des Fang est un thème plastique qu'on retrouve aussi bien chez les KWÉLÉ du Nord-Congo que chez les LÉGA du Nord-Est du Zaïre. Si la forme est très comparable, les fonctions des objets diffèrent complètement: les statues fang protègent les boîtes-reliquaires contenant les reliques des ancêtres alors que celles des Léga sont des symboles emblématiques des notables de la société du *Bwami*, groupe initiatique qui comprend aussi bien des hommes que des femmes.

Les Fang ont aussi façonné des masques dans le cadre de sociétés secrètes à but judiciaire, comme le *Ngil*, ou thérapeutique comme le *Ngontang*.

Les TÉKÉ du Congo, habitant la lisière de la grande forêt, ont des masques plats et circulaires, au décor abstrait (style des TÉKÉ TSAAYI) et des statuette-reliquaires utilisées le plus souvent dans des rituels magiques.

Les marottes et statues des KOUYOU de la région de la Likouala-aux-herbes constituent un style de transition entre les productions du Zaïre et celles des peuples du bassin de l'Ogooué.

### *Le bassin du Zaïre : du Congo à la région des grands lacs*

La vaste région qui s'étend de la côte congolaise et angolaise au sillon nord-sud des grands lacs de l'Afrique orientale est un pays de grande forêt dans la boucle du Zaïre, mais aussi de forêt claire puis de savane plus au sud.

C'est une zone de grande culture à la fois par l'ampleur des événements historiques qui s'y sont déroulés depuis des siècles et par les témoignages d'art qui en sont restés.

Plusieurs grands royaumes se sont développés là, de la côte atlantique, fief du *Mani-Kongo*, à la vallée du Kasai, domaine des KUBA et plus loin à l'est, le Haut-Zaïre, région des LUBA, enfin en revenant un peu au sud-ouest, le Katanga occidental, pays des LUNDA-TSHOKWÉ, sur un fond paysan d'organisation segmentaire.

### *Les arts royaux de l'Afrique centrale*

Le substrat paysan matrilineaire de la forêt congolaise a été transformé entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle suivant les régions, par ce que Luc de Heusch a appelé le « cycle de la royauté sacrée » dont on situe l'origine dans les féodalités pastorales de l'Afrique orientale.

Les KONGO, dont le royaume centré sur la vaste forêt du Mayombe remonterait au XIV<sup>e</sup> siècle, ont été très tôt en contact avec les explorateurs et missionnaires portugais.

C'est Diego Cáo qui découvrit l'embouchure du Nzadi (dont il comprit le nom en « Zaïre ») et incita le puissant roi *Mfumum Nzinga Nkuwu* à se convertir au christia-

nisme. Celui-ci prit le nom de Dom João en 1491. Son fils, Dom Afonso 1<sup>er</sup>, établit des relations diplomatiques avec le pape Jules II en 1512 et reçut les armoiries du roi du Portugal bien que la religion catholique, simple source de « force » spirituelle supplémentaire, n'ait jamais pu entamer réellement les croyances et pratiques ancestrales.

Les plus anciennes productions artistiques connues des Kongo sont les *ntadi*, des statues de pierre tendre trouvées dans les anciens cimetières, certaines de ces œuvres remontant au XVI<sup>e</sup> siècle. Les *ntadi* seraient des statues de chefs. Plus récentes, des statues de bois servaient au culte des ancêtres : leur facture est très réaliste et raffinée. Plus qu'ailleurs en Afrique, le thème de la « mère à l'enfant » est privilégié d'où un style souvent dynamique et asymétrique, parfois même tout à fait anecdotique.

Enfin, l'art kongo s'est illustré par les innombrables statues magiques ou *nkisi* que les *nganga* (maîtres de la manipulation des forces invisibles, les « féticheurs ») utilisaient il n'y a encore pas si longtemps pour leurs rituels thérapeutiques (voire de sorcellerie). Les « fétiches à clous » sont parmi les objets les plus impressionnants de l'art de l'Afrique noire.

La théocratie des KUBA, dans la vallée du Kasai, a suscité un développement artistique remarquable, les sculpteurs sur bois (dont le roi lui-même) constituant la caste la plus importante des artisans.

Les Kuba en fait sont une fédération de dix-sept groupes sous la domination des BUSHOONG, « les gens du couteau de jet ». Toutes les sous-chefferies sont autonomes.

L'art kuba est plutôt d'essence politique que religieuse. Les objets font référence à la vie des hommes et des groupes, des chefs et des rois plutôt qu'aux ancêtres.

On connaît une vingtaine de *ndop* ou statues royales bushoong, le roi étant aussi « dieu sur la terre ». Il est difficile de se prononcer avec certitude sur l'ancienneté relative de ces objets dont on remarque le style un peu trop homogène pour qu'il ait pu se maintenir tel quel du VII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Il est possible, comme ailleurs, par exemple chez les Bamiléké, que les rois aient éprouvé de temps à autre le besoin de renouveler la galerie de leurs ancêtres<sup>7</sup>.

Le pouvoir du roi s'exprimait aussi par des masques qui intervenaient lors des rituels d'initiation et de deuil. L'art décoratif kuba est de qualité exceptionnelle : la plupart des objets de la vie quotidienne (qu'ils soient de bois, de fer, de terre ou de fibres) sont décorés de motifs dûment répertoriés et dénommés.

Les LUBA du Sud-Est du Zaïre constituent un vaste complexe de chefferies aristocratiques où l'art, rattaché au culte des ancêtres et à la magie, s'est particulièrement développé. Au point de vue linguistique, il faut diviser les Luba en trois rameaux : les Luba du Kasai (détachés de ceux de l'est), les Luba du Katanga ou Luba-Shankadi et les Luba-Hemba, les plus orientaux.

L'empire luba a été fondé au XVI<sup>e</sup> siècle par un guerrier envahisseur connu sous le nom de *Kongolo-Mukulu*. C'est son successeur et assassin *Kalala Ilungu* qui institua le pouvoir monarchique d'essence divine.

L'art luba est particulièrement élaboré et raffiné, avec un goût prononcé pour les volumes courbes et les surfaces suaves et polies, tout à fait adapté au thème le plus fréquemment traité, celui de la femme.

Plusieurs sous-styles luba ont pu être définis (notamment par Frans Olbrechts, Albert Maesen et François Neyt) dont les principaux sont celui des SHANKADI, au sud, de facture tendant à un schématisme parfois anguleux, et celui des HEMBA, aux objets plus réalistes, traités dans un registre de formes amples et arrondies, au nord-est. Certains artistes ont laissé des œuvres très reconnaissables comme le « maître de Buli », auteur de toute une série d'objets, dont des tabourets à caryatide qui figurent parmi les chefs-d'œuvre exceptionnels de l'art africain.

Certains groupes voisins, comme les BOYO et les BEMBÉ, ont produit une statuaire presque « cubiste », quoique massive, où les volumes sont géométrisés dans une structure aux proportions volontairement bouleversées tant pour les masses du corps que pour le rendu des détails.

Les LULUWA ou BENA LULUA du Kasai et les SONGYÉ participent plus ou moins du vaste complexe luba : les premiers avec de fines et élégantes statuette du culte de fertilité *tshibola*, représentant des femmes enceintes au visage et au ventre entièrement ciselés de scarifications en léger relief, des statues d'ancêtres plus grandes et des masques de sociétés secrètes comme le *nkaki* au nez énorme fortement busqué ; les

7 Cornet 1972, p. 135  
8 Roberts 1986

seconds, les SONGYÉ ou YEMBÉ, occupant la région située au nord des Luba-Shankadi, peuple très préoccupé par tout ce qui touche à la magie. L'art songyé est très opératoire: les statues *manga* sont chargées de multiples ingrédients et « médicaments » magiques – cornes, coquillages, peaux, poils, plumes, etc. – qui la plupart du temps cachent entièrement le bois. Les formes sont résolument stylisées et géométriques comme les volumes et le décor des masques *tshiwebe* (à fonctions judiciaires).

Les LUNDA-TSHOKWÉ de la zone occidentale du Katanga et de tout le Centre-Est de l'Angola ont constitué eux aussi un puissant royaume au XVII<sup>e</sup> siècle. Les Tshokwé sont issus des Lunda dont le roi céda les insignes du pouvoir au mari de sa fille, un chasseur errant luba du nom de *Tshibinda Ilunga Katele*. Les princes lunda ainsi dépossédés émigrèrent, emmenant avec eux des partisans: ces péripéties historiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles expliquent l'extrême dispersion de ce peuple.

Là encore la structure sociale centralisée a favorisé un grand essor de l'art plastique, surtout à la cour du *Mwata Yamvo*, le descendant du héros chasseur, fondateur du royaume: statues d'ancêtres, cannes, chaises aux barreaux et au dossier entièrement sculptés témoignent d'une vigueur de création qui n'a disparu qu'au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'écroulement de l'empire lunda. Joseph Cornet qualifie ces œuvres de « baroques », eu égard à un goût certain pour la déformation du réel.

Les Tshokwé ont également des masques, de bois et de fibres, qui se produisent lors des fêtes de la circoncision (*mukanda*). L'art du métal est également pratiqué (fer, cuivre et laiton).

### *L'Afrique centrale: l'art des peuples chasseurs et paysans*

A l'écart des grands royaumes a subsisté un grand nombre de peuples, de structure sociale lignagère et villageoise, s'adonnant à la chasse et à l'agriculture de subsistance comme, notamment, les Mbala, les Ndengese, les Yaka et les Pendé, pour ne citer que les plus importants.

L'art des MBALA rappelle le réalisme kongo du Bas-Zaïre et annonce la rigueur géométrique des Yaka. Les Mbala ont deux thèmes favoris, le « musicien » et « la mère à l'enfant ».

Les NDENGESÉ qui font partie des Mongo du Sud, habitent au nord des Kuba avec lesquels ils ont eu des rapports historiques certains. Ils ont façonné une statuaire de facture monumentale et de grande qualité.

Dans la région du Kwilu-Kwango, les YAKA ont produit des masques aux formes étranges qui servent lors des fêtes d'initiation: le nez démesuré, allongé en languette, rejoint le front, et la coiffure aux pointes multiples se déploie au-dessus d'une face aux yeux énormes en grain de café. Formes exagérées, couleurs vives et rajout de fibres et de plumes contribuent à faire de ce masque *ndemba* une construction complexe dont les éléments, abstraits ou figuratifs (souvent érotiques ou obscènes), illustrent des mythes. Les statuettes d'ancêtres et les « fétiches » présentent un visage de même style au nez retroussé.

Pour les SUKU voisins, l'art yaka sert de modèle mais dans un registre plus sobre, comme pour les masques hembra aux traits sereins sous une coiffure à coque centrale qui rappelle celle des statues mbété du Congo et du Gabon.

Les PENDÉ sont surtout des sculpteurs de masques, ceux-ci se caractérisant par une face triangulaire et des yeux aux paupières pendantes, chaque œuvre étant un portrait caricatural de quelqu'un du groupe. A noter, une maîtrise tout à fait particulière de la miniaturisation sculpturale avec les amulettes protectrices en ivoire, *ikhoko*, figurant des masques de chef.

La partie sud de la rive occidentale du lac Tanganyika est habitée par les TABWA dont l'art, entrevu très tôt, n'a été vraiment étudié que récemment, en particulier par Allen Roberts. Pour lui, « l'art est utilisé dans les cérémonies pour perpétuer et glorifier l'ordre existant<sup>8</sup> ».

Les statues représentent aussi bien des hommes que des femmes, parfois un chef porté sur les épaules. Le style, plastiquement apparenté à celui des Luba, est tout en courbes discrètes avec des surfaces décorées de nombreuses scarifications punctiformes en lignes. Les Tabwa façonnent aussi des masques soit anthropomorphes soit de bovidés aux larges cornes.

Les sociétés de l'Afrique de l'Est et du Sud sont essentiellement pastorales et guerrières. Elles ont produit un art encore mal connu qui s'apparente aux formes plus occidentales de tendance « décorative » des Peul et des Zandé.

Les Nilotiques de la région du Haut-Nil façonnent de grandes statues pour honorer leurs défunts. Les BARI ont une statuaire assez fruste, les productions gato et konso d'Éthiopie sont un peu plus élaborées; quant aux GIRYAMA et DURUMA de la côte kenyane, ils sont connus pour des poteaux funéraires finement ciselés d'un décor en bas-relief ainsi que des masques.

Dans le Nord-Ouest de la Tanzanie, entre les lacs Victoria et Tanganyika, on trouve une statuaire rude, d'aspect tout juste anthropomorphe, par exemple chez les SUKUMA et les KÉRÉWÉ. Les masques bukoba rappellent ceux des Ngbaya de l'Est du Cameroun, avec de grands yeux et une bouche énorme pourvue de dents effrayantes. Par contre le style des NYAMWEZI est plus raffiné et décoratif avec des trônes à personnages sculptés comme chez les Bamiléké de Bandjoun. De même pour la statuaire des VENDÉ.

Sur la côte, au nord et au sud de Dar-es-Salaam, on trouve les styles SHAMBALA et ZARAMO, ces derniers façonnant des statues articulées rappelant à la fois les objets kéaka-anyang et fang.

L'art des MAKONDE du Sud de la Tanzanie et surtout du Mozambique est très diversifié avec tout à la fois une statuaire, des masques et des objets mobiliers de facture très élaborée, empreinte d'une forte sensualité dans la représentation du corps humain. Cet art traditionnel très riche a débouché sur une production moderne digne d'intérêt quoique motivée par la demande touristique.

L'art décoratif de la région des grands lacs s'est développé dans des sociétés de type aristocratique et illustré surtout par la vannerie et la sparterie, l'art de la perle et le travail du cuir.

Au sud du lac Nyassa, au Malawi et au Mozambique, les NGURU, les TONGA et les RGWÉ ont produit une statuaire aux volumes géométriques rappelant certains styles de l'Est du Zaïre. William Fagg y décèle l'application d'un principe de « cubisme concave<sup>9</sup> ». Les SHONA de Zambie, plus à l'est, sont connus pour leur appuis-nuque très décorés.

En Afrique australe, si on met à part la statuaire ancienne de ZIMBABWÉ (dont les fameux et mystérieux « oiseaux »)<sup>10</sup>, l'art s'exprime plus par la perle, le fer, le cuir et la plume que par la sculpture proprement dite, de bois ou de pierre, bien qu'on connaisse quelques pièces des NGUNI, TSWA et ZOULOU. A noter les poupées de protection des Zoulou en calabasse perlée et cuir cousu.

Le survol rapide des styles et productions sculptés de l'Afrique noire montre d'une part la grande diversité des matières utilisées et des formes créées, d'autre part la constante liaison des œuvres avec leur contexte, même si les lacunes documentaires en ce domaine restent encore importantes.

Les objets qui pratiquement tous peuvent être rapportés à un usage fonctionnel précis, sont de ce fait les témoins des civilisations, modes de vie et croyances du passé, ancien ou récent, et les repères qui vont permettre de comprendre leurs mutations et leurs liens culturels. L'appréhension morphologique est donc indispensable (la forme étant à la fois imaginée, belle, signifiante et opératoire) comme l'introduction la plus sûre à une stylistique historique.

Comme on l'a vu, certains styles sont beaucoup mieux connus que d'autres, tant par le nombre d'objets répertoriés et étudiés que par l'abondance des indications sur leur milieu d'origine. Partout cependant, des objets très créatifs au niveau de l'inspiration comme de l'effet spirituel sur celui qui les contemple, ont été découverts.

## Les arts et les hommes : artistes et officiants

Souvent les objets et surtout les chefs-d'œuvre cachent les hommes qui les ont créés et ceux qui les ont utilisés. Or la statue ou le masque ne sont qu'une partie de tout un système symbolique dont les hommes, artistes et officiants, sont les acteurs.

<sup>9</sup> Fagg 1965, p. 121

<sup>10</sup> Le site de Zimbabwe eut très probablement plusieurs occupants successifs : Suto, Shona, Rotse, Venda, etc. (cf. Leiris et Delange 1967, p. 377)

## *La maîtrise des matériaux*

Les sculptures africaines les plus connues et les plus nombreuses sont en bois, mais nombre de pièces majeures sont en ivoire, en métal ou en pierre. Ces matériaux ont été parfois utilisés de façon concomitante dans les mêmes milieux, régions ou peuples, quoique par des spécialistes différents.

Le bois est employé partout en Afrique, aussi bien dans les zones tropicales sèches que dans les régions équatoriales forestières où on trouve de nombreuses essences utilisables, pour façonner d'abord tous les objets mobiliers courants (sièges, éléments d'architecture, cannes et manches divers, récipients et ustensiles culinaires, mortiers, etc.), puis les masques, statues et autres objets à usage rituel.

Le travail du bois est essentiellement le fait des peuples agriculteurs sédentaires, les nomades et les pasteurs des régions sèches pratiquant plutôt les arts de la parure et du corps.

Les essences choisies varient en fonction de la richesse écologique locale mais on constate à l'examen des séries d'objets que les bois tendres et légers sont préférés pour la fabrication des masques alors que les bois denses, pas forcément très lourds mais de grain fin, sont recherchés pour les statues et les objets mobiliers qui requièrent une certaine solidité. Mais ce n'est pas une règle absolue et les exceptions à cette constatation générale ne sont pas rares.

La très grande majorité des œuvres sculptées est monoxyle, la forme cylindrique du bloc initial – une portion de tronc – pouvant même être parfois décelée dans l'objet achevé. En Afrique orientale, on a pu ainsi déterminer un « style du poteau » dont la facture reste très fruste, la figuration humaine étant juste suggérée et à peine représentée : certaines de ces sculptures ont cependant une force d'expression étonnante. Certains objets sont faits de plusieurs parties articulées comme chez les Ijo du Sud-Nigeria, les Fang du Sud-Cameroun ou les Zaramo de la côte de la Tanzanie. Ce sont des statuettes-marionnettes destinées à être animées dans des rituels d'évocation des défunts. Quelques masques de Côte d'Ivoire par exemple ont une mâchoire inférieure articulée, là encore pour renforcer l'aspect vivant de la sculpture.

A peu près partout, le travail se fait à l'abri du regard des femmes et des enfants. La sculpture est une activité importante et réservée. Jusqu'à sa consécration, c'est-à-dire sa première utilisation officielle et publique, l'objet n'a aucune valeur et peut être manié sans précaution particulière, car il n'est pas encore « chargé » de la force des symboles.

Au point de vue technique, la statuette est ébauchée à l'aide d'un coutelas bien affûté ou d'une machette, la taille proprement dite se faisant directement et spontanément sans aucun modèle ni repère géométrique précis, par approximations visuelles et retouches successives. La sculpture proprement dite, celle qui approche de la forme définitive et donne le modelé de l'objet, se fait à l'herminette puis au couteau court ; le polissage final des surfaces (souvent très important pour l'effet recherché) se fait avec des feuilles abrasives.

La statue, le plus souvent de bois naturellement clair, est patinée artificiellement par des teintures végétales ou minérales, des corps gras (huile de palme, par exemple) et des résines. Les masques sont peints avec des pigments végétaux (graines écrasées) ou minéraux (argiles de différentes couleurs, du blanc à l'ocre rouge et au gris foncé). La couleur noire est souvent obtenue par pyrogravure. La patine dite « d'usage » qui donne aux objets anciens une brillance qui peut aboutir à un aspect laqué, n'est pas localement une valeur ajoutée aux objets (par exemple des sièges ou des appuis-bras), elle est seulement le rappel des anciens utilisateurs, toujours des parents connus, parfois des « ancêtres » : elle a donc un contenu plutôt émotionnel totalement indépendant de sa charge symbolique, la seule « valeur » reconnue.

Les œuvres africaines en pierre (souvent de la stéatite, facile à tailler) sont presque toutes anthropomorphes. Elles proviennent de la Haute-Guinée, de Sierra Leone, du Sud-Nigeria, du Bas-Zaïre, du Nord-Ouest de l'Angola et du Zimbabwe pour les styles les plus connus. Ce sont des représentations tutélaires, parfois témoins de civilisations déjà disparues et utilisées à nouveau dans des cultes funéraires et agraires.

L'ivoire a surtout servi à faire des bijoux (bracelets et pendentifs dont les masques miniatures des Pendé du Zaïre), des objets mobiliers (boîtes, gobelets), des instruments de musique (trompes d'apparat) et de petites sculptures-amulettes (charmes de

chasse, talismans de protection, etc.). C'est un matériau noble et recherché, difficile à sculpter mais qui acquiert souvent une patine magnifique. Les pièces les plus remarquables proviennent des royaumes du Bénin et du Congo : on peut considérer que c'est une matière prestigieuse et de luxe que seuls certains peuples dotés de hiérarchies très élaborées ont utilisée.

Les statuettes en terre cuite sont exceptionnelles aujourd'hui surtout dans les régions forestières. La poterie utilitaire par contre est attestée partout, les récipients (de la simple assiette à la jarre à bière de grande contenance) sont souvent « marqués » de symboles graphiques dont le sens dépasse de loin le souci d'une simple décoration esthétique.

Le travail de l'argile est très ancien en Afrique : les sites de Mopti et Djenné (Mali), d'Ifé et de Nok (Nigeria), du pays des « Sao » (Nord-Cameroun, Tchad) et du Komaland (Nord-Ghana) en font foi.

Les statuettes retrouvées en fouilles sont le plus souvent anthropomorphes ; certaines dateraient des premiers siècles de notre ère.

Les plus anciennes œuvres africaines connues sont les figurines de la civilisation dite de « Nok » (Nord-Nigeria), datées du 1<sup>er</sup> millénaire avant J.-C. Les objets agni (Côte d'Ivoire) et mangbetu (Nord-Est du Zaïre) sont plus récents.

Les métaux ont été également très employés non seulement pour la fabrication des armes et des outils (partout en Afrique, après le néolithique), mais aussi dans les arts plastiques dans les chefferies centralisées et les royaumes féodaux : l'or, dans les pays baoulé et ashanti (Côte d'Ivoire et Ghana) pour la confection des parures (pendentifs, bracelets, colliers en or massif moulés selon le procédé de la fonte à la cire perdue — également utilisé pour le laiton, le cuivre et le bronze) et de certains objets de prestige (cannes, regalia, sièges d'intronisation faits de bois plaqué de feuilles d'or) ; le bronze dans le Sud du Nigeria surtout, avec les productions extraordinaires d'Ifé et du Bénin dont certaines datent du XVII<sup>e</sup> siècle ; le laiton, pour les poids à peser l'or et de nombreux ornements ; le fer parfois forgé à des fins esthétiques et symboliques comme chez les Dogon et les Bamana (Mali), les Sénoufo (Côte d'Ivoire) et les Fon (Bénin).

*Sculpteurs et forgerons : les artistes professionnels*

*La création informelle : les paysans-artistes*

seurs. Le travail de la forge, au moment où il est pratiqué, requiert de l'artisan comme de ses aides (exclusivement des garçons) des précautions rituelles très précises et contraignantes touchant à l'interprétation symbolique qu'on fait de la transformation du minerai en métal utilisable.

Dans les mythes dogon et bamana, le forgeron est toujours un héros civilisateur, dispensateur des techniques primordiales nécessaires à la vie des hommes et permettant la maîtrise des milieux dans lesquels ils doivent évoluer.

L'anonymat des artistes africains est dû essentiellement à l'ignorance dans laquelle sont les Européens de la réalité du milieu local d'où les œuvres sont issues. Quelques enquêtes récentes ont montré que dans chaque communauté, les vrais artistes ont laissé des traces dans la tradition comme les chefs de guerre ou les guérisseurs.

Il faut noter toutefois que l'œuvre prime partout l'artiste qui l'a façonnée dans la mesure où l'objet est, au-delà de ses apparences, un réservoir de forces et un instrument rituel. La création de formes est aussi un appel à la polarisation de forces invisibles, ce qui dépasse infiniment la question de savoir qui en est l'initiateur technique, d'autant que les sculpteurs ne sont pas forcément en même temps de grands initiés ou des prêtres. Les sculpteurs de pierre des cathédrales médiévales, malgré quelques marques discrètes çà et là, sont restés également anonymes, absorbés par l'immensité des œuvres créées.

On peut dire ainsi que l'œuvre, par les qualités qu'on lui a imposées, conquiert une autonomie qui pousse dans l'oubli celui qui l'a imaginée comme ceux qui l'ont utilisée. Les symboles formalisés, se rapportant à un système collectif identifié et pratiqué, sont devenus alors les expressions de tout un peuple.

Quant à la question de l'authenticité des objets, souvent évoquée à propos des productions récentes de l'Afrique noire, là aussi c'est l'analyse du rapport de l'œuvre à son milieu qui permet de se prononcer, indépendamment de toute considération « esthétique ». Un objet fait sur place pour une communauté donnée dans un but identifié, rituel ou autre, est un objet authentique, quels que soient son aspect et ses qualités « plastiques ». Il y a donc des « faux » anciens, voire des « copies » (œuvres destinées à des voyageurs européens, par exemple), et des créations temporaires déconcertantes mais tout à fait « authentiques » (les statues et marionnettes du *Bwiti* fang du Gabon, par exemple).

La connaissance des contextes, ethnographique et linguistique, est une des conditions de la perception correcte des œuvres africaines, ce qui n'exclut nullement la possibilité de leur contemplation esthétique voire de leur transfiguration fantasmatique.

Les arts plastiques africains sont des expressions chargées de sens. Si parfois on parle d'une « écriture » à leur propos, qu'il faut entendre comme une écriture allusive voire même ésotérique, c'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, on leur a, à l'inverse, dénié tout sens logique pour ne leur concéder que des qualités de « spontanéité » comme si la création africaine était d'inspiration individuelle, hors de tout système de pensée élaboré.

Les objets africains se classent en styles tout à fait identifiés et se perçoivent à travers le prisme des traditions et des mythes. Ce sont des supports symboliques indispensables à la survie collective des groupes. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les mutations socio-religieuses ont toujours entraîné des transformations au niveau de la formulation des symboles, donc des choix esthétiques (types d'objets, formes, couleurs, etc.).

## Traditions symboliques et dynamisme des styles

Dans la réalité, les arts plastiques africains n'ont aucune existence en dehors des univers socio-religieux dont ils sont une expression parmi d'autres tout aussi importantes (la danse, la musique, la transe, les mythes, les gestes et les signes, etc.).

L'esthétique des formes visuelles prend alors sa place parmi tout un faisceau d'activités de la pensée dont le but ultime est la maîtrise des forces invisibles régissant le monde, celui des vivants comme celui des morts, celui du village comme celui de la nature souvent hostile qui l'enserme.

Peut-on alors considérer une « esthétique » africaine en dehors d'une philosophie et d'une spiritualité qui la comprennent dans une perspective globale et fermée ?

Le problème est donc de déterminer ce que sont ces univers culturels et d'en identifier la trame des systèmes opératoires (la parenté et les groupes initiatiques – tous les rapports et les comportements sociaux –, les mythes et les traditions, les représentations et les rituels, etc.). C'est là toute une étude anthropologique, à cela près qu'elle doit inclure le facteur esthétique à côté des autres (ce qui est trop rarement fait) pour envisager dans la même perspective les croyances et les représentations des croyances, la société et les symboles qu'elle s'est forgés pour survivre, ce qui est utile et ce qui plaît, les techniques et les arts.

Ces univers dont les limites peuvent être nettes dans l'espace et le temps (ce qui est exceptionnel) sont le plus souvent entourés d'un halo où toutes les influences se rencontrent. Il est difficile de délimiter ce qu'on appelle les « ethnies » dans la mesure où les peuples sont toujours issus de mélanges plus ou moins anciens dont nous ne voyons aujourd'hui que le dernier aspect tout à fait circonstanciel. Chaque monographie montre que ce que de loin nous considérons comme bien défini (les Dogon, les Bamana, les Mossi, etc.), est en fait de près assez flou et difficile à identifier de façon différentielle.

L'aire des Fang-Béti par exemple, en Afrique équatoriale, est habitée par une dizaine d'« ethnies », de langues et de comportements plus ou moins différents, néanmoins apparentées si on considère un ensemble régional plus vaste (l'Afrique centrale).

Dans ces conditions (qui constituent la réalité des choses), il devient difficile de délimiter avec exactitude des styles et des sous-styles qui seraient les expressions spécifiques et exclusives de ces groupes. Il vaut donc mieux envisager l'histoire des styles comme une trame à plusieurs niveaux, d'un dynamisme constant dans le temps et dans l'espace, dont les éléments seraient plus ou moins perméables entre eux.

En fait les chocs culturels, forts ou insidieux, les syncrétismes, les emprunts et les abandons stylistiques sont toujours présents même si leur évidence ne peut être constatée à l'échelle de temps de notre analyse. Les styles dont l'analyse morphologique permet de révéler les invariants relatifs et les variantes, naissent, se développent, s'affirment, entrent en décadence et disparaissent.

Pour l'instant, la connaissance fragmentaire que nous avons des civilisations africaines, dans leur historicité surtout, ne permet pas d'aller bien loin dans cette stylistique dynamique. On peut cependant s'apercevoir que l'approche « tribaliste » est loin de correspondre à la complexité de la réalité : si on a pu s'en contenter pendant longtemps faute de mieux, il est temps d'abandonner ce point de vue commode pour se mesurer avec la richesse du réel, chercheurs européens et chercheurs africains associés (ce qui est encore une autre façon d'aborder le problème).

L'étude des arts plastiques africains implique donc une stratégie de recherche à voies multiples dont les principales sont l'histoire, l'étude des langues, l'analyse de l'environnement et l'anthropologie. En fait, toutes ces investigations permettent de relever les systèmes symboliques et donc l'accès aux représentations visuelles qui les expriment.

### Nécessité sociale ou liberté de création : la fausse alternative

On peut se demander, après cette évocation rapide de ce que sont les arts plastiques négro-africains, si la création qui les a suscités a été ou est une nécessité structurale ou un épiphénomène conjoncturel. L'art est-il un « plus » ou un composant essentiel mais normal de la réalité quotidienne des sociétés africaines ?

Les enquêtes de terrain sur ce sujet tendent à montrer que les artistes ne peuvent pas créer « beau » sans créer « juste » dans la mesure où la demande sociale est toujours très précise par rapport à l'usage prévu de l'objet attendu.

La marge de liberté du sculpteur (comme du danseur ou du musicien) est limitée par la capacité de compréhension de ses clients car le produit fini fait partie d'un système de signes (thèmes, formes, couleurs, décors) que chacun est censé connaître (les initiés) ou admettre (tous les autres). La sculpture, en ce sens, est une « écriture »



élémentaire. On peut écrire bien ou moins bien, l'essentiel est que le contenu du message soit communiqué. L'objet est donc un média.

Les arts africains ne sont donc pas hermétiques même si le sens des représentations qu'ils supportent nous reste caché, à nous Européens comme à tous les étrangers et les villageois non concernés.

Je n'évoquerai que pour mémoire la question de savoir si toutes les langues africaines ont des mots distincts pour évoquer la « beauté ». Toutes, en tout cas, ont des mots pour caractériser ce qui est « juste », « bon », « agréable » et « efficace » comme il y en a évidemment pour ce qui est « mauvais » et « néfaste » tant pour ce qui concerne les gens que les choses.

Il semble avéré que toutes les sociétés ont besoin de la médiation des symboles pour maîtriser le milieu dans lequel elles se développent. La puissance des techniques ne peut s'exprimer qu'à la suite d'une conceptualisation imaginaire. Les croyances et tous les comportements qui en découlent sont une réponse, toujours plus ou moins collective, des hommes pensants dans un environnement contraignant.

Du coup, l'appropriation des formes symboliques par quelques-uns, les artistes mais surtout les initiés, est un moyen de pouvoir sur la collectivité : les masques sont là pour effrayer, les statues d'ancêtres pour garder jalousement les reliques qu'elles surmontent. Plus cet univers est imaginé, compliqué et terrible, plus les « nganga » auront de pouvoir.

Les objets « d'art » sont donc aussi des instruments de puissance sociale : les trônes perlés bamiléké, les portraits d'oba du Bénin mais aussi les masques *ngil* des Fang sont, dans les mains de quelques-uns, le rappel concret quoique symbolique de la dépendance de tous par rapport à l'ordre imposé par les manipulateurs de la structure. En fait, les expressions artistiques sont constamment au centre d'un rapport de forces spirituelles et sociales. Elles changent d'ailleurs au gré de ces fluctuations. C'est là que se situe le moteur de la dynamique des styles.

Dans ces conditions (on a pu parler de sociétés traditionnelles « totalitaires »), si la spontanéité de création existe indéniablement, au sein de systèmes symboliques identifiés, celle de la contemplation esthétique pure n'est pas concevable de la même façon dans la mesure où un objet (jamais complètement « profane ») est toujours perçu in situ dans une perspective plus ou moins immédiatement fonctionnelle. On juge donc de l'adéquation des formes et des décors au système global avant d'estimer si la sculpture est bonne ou médiocre. Si un *nkisi* kongo est très « chargé » par exemple, on se passera généralement de savoir si c'est en outre un bel objet.

Le jugement esthétique est donc tout à fait secondaire, rarement exprimé et en tout cas étroitement fondu dans une perception socio-religieuse de laquelle il ne peut pratiquement jamais être isolé.

D'où le regard global que le public africain a pour les objets de ses propres cultures et les problèmes qui en découlent au plan du « développement culturel », en particulier pour la conservation et la mise en valeur des patrimoines traditionnels.

La beauté formelle existe en Afrique noire – et de quelle manière magistrale ! – mais elle est toujours vécue. L'appréciation du beau passe par une participation personnelle et souvent une action, non par une contemplation réflexive. Le public africain participe pleinement et ne reste jamais passif pour ce qui le concerne directement. D'où le malentendu relatif qu'a suscité l'engouement de l'Occident pour les arts « nègres ».

Les objets, les masques, la statuaire, les tabourets décorés comme les parures mais aussi la danse et la musique attestent du goût certain des Africains pour la fête (les « performances ») qui contrastent avec la routine et les difficultés de la vie quotidienne.

La nécessité de maîtriser les forces de l'environnement (naturel et surnaturel), le milieu de la vie et celui de la mort, s'est réifiée dans des signes très divers qui vont des rythmes et des formes aux volumes et aux couleurs, ces messages ésotériques masquant en fait l'angoisse existentielle de l'homme face au monde de l'au-delà.

L'art, en ce sens, est donc l'expression symbolique la plus élaborée de la force vitale de l'homme. C'est peut-être cela qui nous émeut, de culture à culture, alors même que le sens précis des messages nous échappe le plus souvent.