

1066
francine

MORPHOLOGIE

ANTHROPOLOGIE ET HISTOIRE DES ARTS AFRICAINS

Convictions pour une méthode

Louis PERROIS

LES DONNÉES

Il est évident, en Afrique noire comme partout ailleurs, que l'activité esthétique ne se réduit pas à la seule sculpture même si les arts de ce continent nous apparaissent toujours et d'abord comme des objets "plastiques".

Les arts africains se présentent de façons variées : art du corps, art mobilier, architecture et décoration, art du métal et de la terre cuite, peinture, sculpture pour ce qui touche aux expressions "visuelles".

"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 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." (1)

L'ART EN ACTION

En Afrique même, on constate vite que les manifestations ou "performances" à caractère social, religieux et esthétique (dans lesquelles les objets proprement dits n'ont qu'un rôle partiel) sont plus importantes que chacun des support ou média symboliques qu'elles utilisent. C'est vrai pour la danse et la musique, a fortiori pour les objets sculptés. Il convient donc de "voir" ces expressions, à chaque fois, dans une "totalité", celle-ci étant difficile à imaginer en dehors du contexte même.

LES OBJETS AU QUOTIDIEN

Dans un passé récent, la plupart des objets "usuels", parfois très utilitaires, étaient décorés, sculptés ou peints, ces motifs plus ou moins directement évocateurs étant destinés tout autant à les enjoliver qu'à *marquer* leur appartenance, leur rôle ou leur importance socio-culturelle.

Les parures corporelles, peintures, fards, coiffures, vêtements, constituaient également un moyen d'expression (identification d'un statut social par exemple) et souvent en même temps un système de protection magique. Dans certaines régions d'Afrique noire, la sculpture sur bois est absente mais les parures omniprésentes, chez les pasteurs Peul par exemple.

Le corps est ainsi la matière même à traiter : on recrée le visage, on sculpte des coiffures postiches, on cisele le corps de scarifications.

Sans parler de l'architecture, du tissage, de la poterie, de la forge, de la vannerie, de tous ces objets qui constituent l'environnement matériel et technique des villages, comment avoir une vision juste et complexe des univers esthétiques africains ?

Lors des rituels, par exemple, l'ensemble des cérémonies du *satsi* des Bakota et Mahongwe du Gabon, on ne voit les masques *emboli* et *ehukulukulu* sculptés dans le bois et *mungala* (énorme représentation d'un monstre

(1) "Arts de l'Afrique Noire", W. Schmalenbach ed., L. Perrois "Pour une anthropologie des arts de l'Afrique Noire", pp. 27-43, Nathan, Paris 1988.

17 MAI 1990

ORSTOM Fonds Documentaire

N° : 30 090 ex 1

Cote : B M III P10

aquatique) que peu de temps et dans des endroits peu éclairés. Chez les Mitsogho, les masques n'apparaissent que furtivement dans la brume du matin, à la fin des veillées du *Bwiti*. Encore, ces sculptures sont-elles enfouies dans tout un habit de pagnes et de raphia qui les dissimule presque entièrement. L'objet, dans sa réalité vécue, c'est d'abord cela, une création à peine révélée, parfois même dissimulée soigneusement. C'est aussi l'objet en mouvement, l'objet support de la musique et de la "voix" des masques (rugissement, son aigu du mirilton, voix caverneuse ou déformée), l'objet de la danse des revenants.

C'est aussi, à des moments différents, des masques qu'on n'ose pas regarder, des statuettes intouchables et, plus tard, des symboles qu'on abandonne aux intempéries et aux termites sans aucun regret.

Vie et mort des objets au village : ce sont des créations opératoires, jamais des "fétiches".

DE L'ARTISTE AUX NGANGA

D'une certaine façon, les objets d'art africains cachent les artistes qui les ont créés, même si, parfois, on arrive, dans les villages, à reconnaître ceux qui les manipulent. Or les masques et les statues ne sont que le matériel de systèmes symboliques dont les hommes, vite oubliés dans une tradition strictement orale, sont les acteurs.

Deux catégories de créateurs ont existé en Afrique noire : les artistes *professionnels* dont la sculpture ou le travail de la forge est la principale activité et qui sont pris en charge, pour l'essentiel, par une collectivité organisée; l'immense majorité des sculpteurs, vanniers, potières, etc. sont simplement des "*paysans-artistes*", des artisans qui, dans certains cas, peuvent être considérés comme des "artistes" en raison de leur aptitude exceptionnelle à la création de qualité.

Tous ces artistes, ceux des chefferies et ceux des villages, ont des activités considérées comme nobles mais qui doivent rester secrètes. Sculpter un masque ou une statue empiète sur le domaine du sacré, avant même que les objets ne soient "chargés".

Ce travail, forge ou sculpture, exige des artistes et de leurs assistants des précautions magiques très précises touchant à l'ensemble des symboles liés au bois ou au métal par exemple.

Le sculpteur peut être, comme au Nord-Ouest Cameroun ou chez les Tshokwe de l'Angola, le chef lui-même, inventeur et promoteur de valeurs nouvelles, formes ou techniques, sources de pouvoir social.

L'anonymat des artistes est dû à notre ignorance du contexte culturel des oeuvres. Dans les chefferies et villages, on conserve pendant longtemps le souvenir des artistes particulièrement habiles, souvent aussi et en même temps, des maîtres du surnaturel ou des devins-guérisseurs, des *nganga*.

Partout cependant, l'oeuvre prime l'artiste qui l'a créée et la manipulation des objets est plus importante que les objets eux-mêmes. Ceux-ci sont les réceptacles des forces de l'au-delà. La création des formes de bois ou de métal est la première démarche d'un appel à la polarisation des énergies invisibles. Cet effort de maîtrise des flux vitaux est à l'évidence, dans les villages, plus déterminant au quotidien que celui du façonnage des instruments ou supports des rites.

C'est en ce sens que les oeuvres et les styles ont acquis une autonomie non seulement à l'égard de leurs créateurs mais aussi de leurs utilisateurs, par l'oubli, dans la brume du temps, de ceux qui les ont imaginés et touchés.

Ces symboles formalisés, cohérents dans des systèmes de pensée identifiés et pratiqués, sont devenus au fil des générations, les expressions spécifiques des peuples.

LES "MAÎTRES DE L'INVISIBLE"

À l'évidence, les arts africains sont des expressions "chargées" de sens. D'une certaine façon, les *nganga* sont des amateurs et des manipulateurs de symboles, donc d'objets "d'art". Les chefs des hauts-plateaux des Grasslands sont des "amateurs" d'art camerounais tout à fait avertis : les chefferies comportent de véritables trésors, jalousement conservés. L'objet en action, sur le terrain, dans les villages, est convoité, acheté, volé, manipulé, craint : sans une connaissance des contextes et du vécu des objets, la perception que nous en avons reste tronquée, voire totalement erronée, ce qui n'exclut nullement le droit et la possibilité de leur contemplation "esthétique" ou de leur transfiguration imaginaire.

Loin de la "spontanéité" des cultures sauvages, les objets africains sont des marques et des repères des systèmes de symboles, souvent très subtilement façonnés et décorés selon des "codes" de significations. Sans aller jusqu'à parler de "l'écriture" des formes, on peut établir des ensembles constants de supports symboliques (motifs, couleurs, matières) qui s'y rattachent. Gardien des objets sacrés, le *nganga* les manipule et les apprécie dans la dynamique des rituels (ordalie, traitement "médical", initiation, deuils, etc.). Là, dans la fumée des torches de résine d'okoumé, au son grêle et lancinant de la harpe, les masques et les statues d'ancêtres des Mitsogho ont vécu. Ces odeurs, ces rythmes et ces hommes enivrés d'*iboga* restent enfouis dans la mémoire muette du bois sculpté.

L'ART EN COLLECTION

Au début de toute recherche, à propos des arts africains, il y a les objets, ceux des collections. Jean Laude rappelait que les "musées imaginaires", ces collections éclectiques que l'on trouve parfois, "émoussaient notre faculté de saisir les caractères originaux d'un art, [...] le

sens propre à chacun d'eux." Finalement, ce type de collection conduit à perdre "l'ensemble des valeurs" porté par l'objet dans un "miroitement aux effets purement rétinien." (2)

L'objet de collection est l'élément de base de notre recherche, c'est le document essentiel de par sa fixité, c'est l'expression figée à un moment précis du temps, de la capacité créatrice d'un homme déjà disparu et souvent oublié.

Or la "collection" est toujours un ensemble d'objets dont le rassemblement relève de multiples hasards : hasard des pièces accessibles très momentanément (sur le terrain comme dans les galeries et les ventes), hasard du goût du collectionneur, hasard enfin des moyens financiers permettant les achats.

Ce qui est dit pour les collections privées vaut pour les collections publiques : hasard des compétences des fonctionnaires "conservateurs", hasard du marché et des donations, hasard des crédits disponibles.

Il faut donc toujours garder à l'esprit que les objets répertoriés aujourd'hui ont connu toute une série de sélections : les collections ne sont pas d'emblée, et de très loin, représentatives des ensembles réels. On doit donc rester très ouvert et disponible à l'enrichissement progressif du corpus, à l'apparition de pièces peu connues.

D'autant plus que - on s'en aperçoit de mieux en mieux au fil des enquêtes - la plupart des objets, la quasi-totalité des chefs-d'oeuvre de nos musées ethnographiques, ont été obtenus sur place, sinon par des exactions violentes, mais toujours dans un rapport de force nettement inégalitaire (les collectes coloniales avaient l'appui de l'administration comme des missions religieuses). Les objets africains des collections ont donc, au départ, été arrachés à leur milieu. Sans même considérer l'aspect éthique de ce fait, c'est un handicap pour la recherche à propos des objets.

Dans une perspective de reconstitution des styles africains, on peut ainsi avoir encore une image totalement tronquée et réduite d'un art. Les exemples sont nombreux et chaque étude un peu poussée modifie en les compliquant les styles censés être déjà connus (comme pour les styles gabonais).

La mise en connexion, à partir de collections différentes, éloignées les unes des autres, composées et classées différemment, de tous ces objets faisant partie intégrante normale d'ensembles réels sur le terrain, dans une région et une époque données, est un travail énorme, souvent ingrat et peu attractif pour une publication "d'art". C'est pourtant ce genre de "catalogue raisonné" qui répond au plus juste au souci d'objectivité scientifique d'une véritable anthropologie de l'art.

(2) Laude Jean, "Ethnologie et histoire de l'art", *l'Écrit-Voir*, N° 6, 1985, p. 69.

LES HOMMES, PRATIQUES SOCIALES ET TRADITIONS HISTORIQUES :

L'environnement matériel comme marqueur.

Les objets, comme nous le montre a posteriori l'archéologie, constituent une trame matérielle de la vie sociale des hommes qui les ont façonnés et utilisés. La reconstitution des connexions entre types et formes d'objets d'une époque, d'un lieu, d'un groupe équivaut à retrouver un niveau archéologique dans sa gangue d'argile.

Les trésors de la chefferie de Bandjoun ou de Bandjounji dans l'Ouest Cameroun, permettent, à l'analyse formelle, anthropologique et historique de tous les objets qui les composent, de retracer une fresque entière de la vie sociale, rituelle, politique, religieuse de ces groupes. Tel objet venu de loin rappelle d'anciennes alliances politiques, tel autre, aux formes étranges (un visage boursoufflé de multiples "joues"), symbolise, à travers le chiffre 9, le pouvoir du conseil des notables, etc.

L'environnement matériel, dans sa diversité (formes, matières, techniques, décors), est un remarquable "marqueur" culturel pour qui peut, progressivement, en identifier les "codes", dans la mesure où rien n'est laissé au hasard individuel de l'inspiration.

POUR UNE MÉTHODE : DES FORMES AU STYLE

MORPHOLOGIE ET TECHNOLOGIE, ANTHROPOLOGIE ET HISTOIRE :

des objets aux "centres de style".

Il est inutile de rappeler ici les différentes classifications de "l'art nègre" depuis Frobenius, Van Gennepe, Basler, Einstein, Von Sydow, Hardy, Lavachery, Olbrechts, etc. : chacune, à son époque et dans son contexte de connaissances, a apporté quelque chose.

Aujourd'hui, nous connaissons beaucoup plus d'objets, nous avons infiniment plus d'informations directes ou indirectes à leur propos, nous sommes allés sur place les conditions sont différentes.

GÉNÉRALITÉS :

des objets, des enquêtes, des conclusions en forme de classification.

La connaissance scientifique d'une oeuvre d'art ou d'un ensemble de créations plastiques, en milieu traditionnel, dans les sociétés non-industrielles, exige une démarche complexe qui va de la contemplation exhaustive de l'objet à la prise en compte de tout le milieu où il est apparu.

C'est la confrontation dialectique des données géométriquement mesurables avec les résultats des en-

quêtes environnementales qui permet d'approcher l'originalité des arts tribaux, en Afrique comme ailleurs.

La méthode qui sera brièvement remémorée plus loin, s'inspire directement de la nature de l'objet qu'elle traite : les statuettes *eyema byeri* des Fang de l'Afrique équatoriale sont tout à la fois des objets de bois taillé, parfois des oeuvres d'art, toujours une croyance et un lieu mystique avec le monde des ancêtres. L'oeuvre de bois est une médiation entre les vivants et les morts. On sait que ces objets surmontaient des coffres d'écorce battue contenant des crânes des défunts illustres du lignage.

Le but de la méthode, par l'étude des corrélations réciproques entre les formes concrètes et les données de l'imaginaire, social et religieux, qui les a suscitées, est de définir au mieux les caractéristiques "constantes" des grands "styles", de contribuer à leur ordonnancement dans le temps et dans l'espace et de permettre un accès relatif aux univers complexes de la pensée africaine où le social, le religieux, le savoir et l'esthétique se mêlent.

L'objet, sur le terrain ou de collection, sorti de son cadre, isolé dans un milieu artificiel ne peut pas livrer d'emblée son secret.

Capable de rassembler, de classer et de traiter un grand nombre de variables spécifiques de l'objet (grâce notamment au micro-ordinateur), données de formes comme de sens, de signifié comme de signification, nous aurons d'autant plus de possibilités à cerner les vrais styles.

Schématiquement, la méthode peut être résumée ainsi :

- une analyse morphologique fine conduisant à des "séries" ou styles théoriques;

- une enquête de contexte (archivistique, muséographique, ethnographique et historique) destinée à valider, voire pondérer, les styles théoriques pour les constituer en "centres de style".

Au fil des années, il est apparu que les "séries", rigoureusement attestées par l'analyse des données du corpus, devaient être remises en perspective historique et que les centres de style étaient des nébuleuses en constante dynamique, cette mobilité incessante des éléments de la culture et des croyances n'étant pas, à l'évidence, un facteur de meilleure compréhension.

L'analyse morphologique s'appuie sur l'identification spécifique, le classement et la comparaison systématique des formes, volumes et rythmes des objets, indépendamment de toutes les autres considérations de sens.

Cette approche découle de l'idée que les formes simples ou complexes, dans leur agencement particulier sont pertinentes en elles-mêmes. Elles ont une sorte d'autonomie et de logique qui ne tient pas au sens qu'on pourrait leur donner dans les rituels où elles sont exhibées. L'oeuvre en tant que complexe de formes et de volumes, n'est absolument jamais l'effet d'un hasard. Il y a

donc un ordre à trouver parmi ces éléments, ces "ordres" reflétant directement les "styles".

C'est à ces styles sériels que l'analyse morphologique conduit, styles encore "théoriques" puisque définis suivant les seuls critères logiques de notre système de connaissance, sans souci de l'opinion des intéressés, créateurs et utilisateurs. Le classement par séries logiques se fait au niveau des éléments discriminatoires.

À noter que seules les données de terrain pourront permettre par la suite de leur attribuer une pertinence réelle.

LE RASSEMBLEMENT DES DOCUMENTS PLASTIQUES

On a vu que les collections étaient le plus souvent constituées au hasard tant dans les musées que chez les particuliers. On doit donc soupçonner d'emblée des déséquilibres, des illusions d'observation, des impressions fausses.

Théoriquement applicable à tous les arts traditionnels, la méthode n'est maniable qu'au niveau d'ensembles d'objets d'une région et d'une époque donnée, car il faut comparer ce qui est réellement comparable et en connexion possible.

Une pré-sélection du corpus s'impose donc à la lumière de tout ce qu'on sait d'une région ou d'un ensemble de peuples, à un moment de l'histoire. Les affinités stylistiques doivent précéder l'analyse qui les établira de façon sûre (un style aux variantes multiples ou des styles en contact et qu'on pense apparentés).

La première difficulté est donc l'identification minimale des pièces. Elle est rendue difficile parfois par le brassage des populations et donc parfois des cultures, les migrations et les emprunts fréquents.

L'ensemble africain doit donc s'étudier région par région, époque par époque, par des approches systématiques de type monographique et taxonomique, comme en ethnologie générale.

Le choix d'une région et d'une époque étant fait, la recherche iconographique commence afin d'établir un corpus de référence issu des musées, des collections privées et des illustrations publiées. Le but à atteindre est d'aboutir à une "collection" de recherche aussi représentative que possible, a priori. Ce n'est pas facile, c'est toujours long. Le minimum semble être de 300 à 400 documents pour un style statuaire homogène (par exemple celui des Fang). Pour un style de masque, il faut beaucoup plus de documents à cause des nombreuses variantes possibles. Le nombre de pièces étudiées effectivement est très important car il sert à soutenir statistiquement, sinon valider de façon absolument certaine, les conclusions et donc les styles.

La cohérence et la représentativité du corpus dépendent donc de sa taille eu égard aux pièces connues. Par

exemple, le style Kota, dont on connaît des milliers de "reliquaires", doit s'étudier à partir d'un très important ensemble d'objets. En revanche, le style des Douala du Sud-Cameroun, pourra être défini à partir de quelques oeuvres seulement.

L'étude des archives "d'ancrage", notices de collecte ou de musée, récits de voyages, etc., reste déterminante pour "identifier" les objets et les séries, pour les "dater" aussi. Cela signifie de longues enquêtes dans les bibliothèques et les réserves de musées, dans les dossiers anciens et les greniers de collectionneurs occasionnels, héritiers de quelque coureur de brousse de la fin du XIXe siècle.

L'ANALYSE DU CORPUS

La première démarche consiste à observer attentivement les objets afin d'en découvrir tous les aspects pertinents. On établit pour chaque pièce une fiche descriptive de type muséographique (la fiche "d'identification morphologique"), à partir d'un "standard" de description aussi précis que possible.

L'adéquation du langage descriptif aux formes et volumes à caractériser est évidemment un élément déterminant pour la suite du processus.

L'objet est d'abord mesuré (hauteur, largeur, épaisseur, axes de symétrie, formes géométriques dans lesquels il s'inscrit, distance relative des points importants, etc.) puis il est démonté et analysé, élément par élément. Pour une statue, par exemple, on retient : le schéma constitutif global, l'équilibre et le rythme relatif des masses sculptées, les proportions, l'inscription dans l'espace, la dialectique des vides et des pleins, le rapport des différents plans, le détail de la morphologie plastique accrochée à ces masses, le décor, etc.

Il s'agit de bien "voir" l'objet dans toute sa complexité et sa réalité objective en refaisant à l'envers le cheminement technique de l'artiste.

À partir de cette fiche analytique, on peut ainsi isoler les caractéristiques de chaque élément morphologique pertinent de l'objet pour les comparer à celles de l'élément homologue de toutes les autres pièces du corpus. Cela conduit à classer chaque élément d'un objet dans une catégorie typique particulière.

La difficulté est d'estimer la pertinence des caractéristiques morphologiques retenues par rapport à un classement "stylistique". Les proportions sont-elles à considérer pour analyser la statuaire Fang ? Après avoir constaté statistiquement que sur plus de 500 statues dont un certain nombre bien localisées lors de la collecte, les unes étaient à tendance longiforme et d'autres à tendance bréviforme (les premières plutôt localisées au Nord des secondes), il devenait utile d'affiner l'analyse de ce critère pour l'étude de ce foyer stylistique.

L'examen systématique détaillé de cette décomposition en éléments morphologiques distincts aboutit à un

inventaire exhaustif de toutes les formes employées pour chaque détail de sculpture de tous les objets du corpus de référence. Aujourd'hui, bien entendu, cette démarche topologique est aidée par l'utilisation de l'ordinateur.

On peut ainsi *coder* toutes les variables morphologiques et caractériser chaque objet par une formule (par exemple, une suite de chiffres) qui résumera sous une forme standard et commode à comparer terme à terme, la description formelle. On peut aussi y adjoindre d'autres renseignements d'identification et de localisation.

Les séries régulières conduisant à l'établissement des codes, on a ainsi des objets bien "typiques" comportant toutes, ou presque toutes, les caractéristiques attendues et d'autres qui restent encore "atypiques". Il faut se méfier de tels objets, non pour les écarter, mais pour leur réserver une éventuelle et ultérieure reconnaissance comme "typique" d'un autre type encore mal identifié. Le classement des variantes conduit toujours à des ajustements en cours d'étude.

LES HYPOTHÈSES DE TRAVAIL : LES "STYLES THÉORIQUES"

Chaque objet, chaque oeuvre est ainsi livré à l'indiscrétion de l'analyse, une analyse aussi objective que possible, aussi standardisée que nous le permettent nos yeux et notre esprit. Notre vision est évidemment celle de notre espace géométrique, nous raisonnons en volumes idéaux et en axes de références, en lignes et en plans, en masses et en surface. Il convient, après cette analyse de procéder à une comparaison systématique multivariable. Ce travail aboutit à mettre en évidence des *séries* de ressemblances formelles constantes. Le point important est la constance des associations d'éléments.

Chez les Fang, il s'avère que malgré une homogénéité globale apparente (de premier niveau de vision), on rencontre des groupes de statuettes de proportions fort différentes : certaines, nous l'avons vu, sont très allongées, minces et graciles, d'autres sont trapues et massives.

À l'intérieur du vaste complexe fang de l'Afrique équatoriale, compte tenu de certaines localisations bien attestées, ces "séries" nous sont apparues peu à peu liées à une certaine différenciation ethnique : globalement, en référence à la carte ethnique de la fin du XIXe siècle, les styles allongés sont nettement septentrionaux, les styles bréviformes partout plus au Sud.

Pour chaque ensemble d'objets, chaque corpus choisi, le ou les éléments discriminatoires peuvent être différents : Jean Laude a proposé, pour l'analyse de la statuaire dogon, de considérer l'agencement des volumes dans l'espace et la liberté technique par rapport à la matière; André Leroi-Gourhan pensait que, d'une manière générale, dans "l'art primitif", les notions de rythme sta-

tuaire et d'intervalle entre les points forts de la sculpture, pouvaient permettre de caractériser des styles.

Les résultats de cette analyse multivariable, toute théorique dans cette première étape, permettent de déterminer et de mettre en valeur les caractéristiques minimales mesurables de chaque série.

Mais ces "séries" ou "styles" théoriques, établis très mécaniquement, correspondent-ils à des styles réels, ancrés dans l'espace, le temps et les hommes ? Pas vraiment, on a là une esquisse des styles, une ébauche du tissu stylistique. Sans ces éléments objectifs, l'enquête ethnographique resterait floue, on ne pourrait pas poser les "bonnes questions".

C'est sur cette trame de lignes et de mesures, de rythmes et de volumes relatifs, qu'il reste à tisser toute l'épaisseur du réel, la richesse de l'imaginaire et de la créativité individuelle des artistes, fruit d'une dynamique foisonnante d'emprunts et d'influences réciproques.

Bien entendu, le risque est d'en rester à des séries rigides et fermées. Les "codes" stylistiques sont des bases d'identification et de comparaison, non des carcans. À la notion de "style", entité spatiale aux limites nettes, il convient de substituer celle de "centre de style" (déjà utilisée dans les années 30 par K. Kijersmeier) qui conserve cette caractéristique de foisonnement coordonné de variantes apparentées, mieux, adaptée à la réalité multiforme.

On peut aussi parler de "pôle" et de "tendance" dans la mesure où l'art se décline à partir de traditions stylistiques beaucoup plus lâches qu'on ne le voudrait pour la commodité des classifications. La création de l'oeuvre répond à un souci d'identification par une adhésion relative au schéma du type sans jamais s'y conformer absolument.

L'ENQUÊTE ANTHROPO-STYLISTIQUE

Les objets répartis en séries et donc en "styles", faut-il compliquer ce beau montage par le recours au vécu et à l'histoire des peuples créateurs et utilisateurs ?

La connaissance du milieu et des hommes n'est pas un raffinement de puriste, un caprice d'ethnologue. L'art traditionnel étant une des expressions privilégiées des sociétés pré-industrielles, il paraît logique et intéressant de l'envisager aussi, de l'étudier et de le comprendre en le considérant dans le cadre originel de la civilisation qui le nourrit et en partie l'explique. Sans en faire un art fonctionnel, il semble légitime de recourir au vécu de l'art pour le cerner sans trop d'a priori ethnocentrique.

L'enquête ethnographique doit comporter normalement une approche documentaire regroupant l'analyse et la critique des sources; une prise en compte approfondie de la littérature orale, des traditions et des langues (notamment au niveau des mots et expressions correspondant aux concepts "esthétiques"); un véritable recours à l'histoire des peuples et des cultures au plan ré-

gional. Cette enquête, de type monographique, doit envisager l'ensemble des peuples apparentés et/ou en contact.

Bien sûr, nous considérons aujourd'hui ce qui reste de l'art; c'est une archéo-anthropologie que nous pratiquons à propos des arts africains. Il faut traquer les vieillards, les initiés d'âge canonique, les tenants de la tradition (le plus souvent isolés dans un monde en mutation).

Il reste peu de chose des arts anciens, ceux de la fin du XIXe siècle. Nous arrivons fort tard. Peut-être aurons-nous plus de chance avec les arts "très anciens", la terre cuite encore enfouie, comme par exemple les arts de Djenne et du Komaland ? L'histoire ancienne de l'art reste encore grandement à faire pour l'Afrique noire.

En fait, il faut aussi étudier la contemporanéité des arts africains car l'enquête sur les formes passées de l'art, correspondant à des expressions culturelles grandement oubliées ou occultées (pour des raisons religieuses notamment), est souvent aléatoire dans ses résultats. Il faut traquer les références croisées de la tradition orale et des archives écrites (les récits de voyage, les rapports missionnaires, les notes des administrateurs coloniaux).

En revanche, l'étude des pratiques d'aujourd'hui, l'observation du vécu esthétique vivant, celui des descendants directs des créateurs et utilisateurs des *byeri* Fang, nous permet de dimensionner le contexte, de relativiser nos hypothèses, de moduler le signifiant par rapport au signifié.

Une autre notion à considérer : celle de *la fluidité constante des styles* dans l'espace et dans le temps. Point de limites strictes, d'aires stylistiques continues, mais des "pôles", des "centres" de création, une trame toute trouée avec parfois des noeuds très apparents et ailleurs du vide.

On a beaucoup de progrès à faire dans *l'appréhension globale des styles* : comprendre les liens et les contradictions entre les styles statuaire, de masques, d'art mobilier, mais aussi les expressions forgées, peintes, tissées, dansées, mises en musique, etc. Reste une entreprise difficile et très complexe, d'autant plus qu'elle se prête mal à la publication et aux expositions : le vécu réel reste apparemment "mal rangé", dans un désordre désespérant pour notre logique cartésienne.

POUR UNE HISTOIRE DES STYLES : DYNAMIQUE RÉGIONALE ET HISTORIQUE

Dès qu'on veut comprendre quelque peu à quoi se rapportent les objets d'art africain, comment ils sont en rapport les uns avec les autres dans un espace, on recourt à l'histoire : histoire des lignages et des notables, histoire des peuples et migrations, histoire des institutions et des coutumes.

Si la valeur "esthétique" des objets préoccupe les ar-

tistes et parfois les utilisateurs ou même le public villageois, on se rend vite compte sur le terrain que l'usage des objets est culturel, symbolique et collectif, mais aussi que la créativité qui les a suscités est très individuelle dans un cadre d'identification bien moins contraignant qu'il y paraît de l'extérieur. L'artiste décline des formes codées, sans contrainte, mais dans le souci d'être vu et compris.

Par sa maîtrise des matériaux, son habileté technique appliquée à une matière - terre, bois, ivoire, métal, fibres, ... -, le créateur veut prouver un "savoir faire" touchant au sacré et parfois un "savoir bien faire" exceptionnel, toujours reconnu comme tel. L'objet "chargé" est toujours fonctionnel, ni plus ni moins que le chef-d'oeuvre, mais ce dernier est apprécié aussi. La forme, le code des formes est une nécessité minimale; la "qualité" est un plus, pas forcément nécessaire : elle n'est, par contre, jamais suffisante.

CENTRES DE STYLES FOYERS DE CRÉATION

L'histoire des arts africains, chacun le sait, depuis la découverte de "l'art nègre", s'est traduite par de nombreuses "classifications" qui toutes, naturellement, se sont calquées sur la répartition admise des ethnies et des tribus. Les cartes stylistiques ont été d'abord des contre-types des cartes ethniques (dont on a pu peu à peu mesurer le découpage aléatoire). Si en 1930, ces indications étaient suffisantes dans le contexte de l'époque, l'essor des recherches historiques, linguistiques et ethnographiques les a rendues inadéquates.

Les caractérisations "tribales" ont la vie dure et sont "commodes", c'est pourquoi on s'en sert encore souvent. Mais de là à admettre qu'elles correspondent à une réalité *in situ*, il y a une nuance dont il faut se rendre compte.

On connaît la position de William Fagg qui s'est beaucoup servi de ce concept de "tribalité" dans ses études et ses expositions. "Chaque tribu est un univers artistique à part [...], expression d'un système philosophique et de croyances."

Il convient de ne pas s'enfermer dans ces arts murés sur eux-mêmes; il faut rester attentif aux dynamiques, aux osmose, aux emprunts, aux mutations, aux métamorphoses.

Ces dynamiques sont différentes selon les formes d'art, selon les types d'objets même : les univers "statuaires" sont plus stables que les univers de "masques".

Il semble que la statuaire, liée plus ou moins directement au culte des ancêtres familiaux, soit moins sensible aux modes et donc plus caractéristiques dans la durée et l'espace villageois. Si la statuaire fang s'est différenciée à partir d'un modèle initial qui a dû être le cylindre du tronc d'arbre, ce n'est que très lentement, sans mutation

brutale, dans le respect des coutumes familiales que rien ne pouvait bouleverser vraiment.

Pour les masques, concrétisation de bois et de tissu des esprits de l'au-delà, il en va autrement. Les entités manipulées par les sociétés secrètes peuvent être diverses et se renouveler : les formes plastiques des masques évoluent et se transforment vite, parfois de façon imprévisible, la plupart du temps dans un vaste espace inter-tribal qui est aussi celui de "croyances" compatibles et intelligibles entre elles.

Le masque est l'expression et le support d'une force qu'il faut utiliser : peu importe si sa "forme" apparente change, si la "charge" qu'il incarne dans le bois vient contenter ce besoin permanent.

C'est ainsi que les masques "blancs" du Sud du Gabon, connus comme *mukayi* (esprit des défunts revenus visiter les vivants), se manifestent à peu près de la même façon chez les Eshira, les Punu, les Vungu, les Lumbo, les Sango, les Ndzabi et même les Tsogho et les Wumbu du Haut-Ogooué. On peut identifier dans cet ensemble certains sous-styles précis : Tsangi (reconnaissables aux larges scarifications des joues), Ndzabi (pourvus d'un petit visage triangulaire surmonté d'une coiffure à deux coques étroites).

L'habitude du terrain montre vite que les limites des ethnies et des langues ne sont jamais aussi nettes que sur les cartes. Il en est de même pour les cultures matérielles et les arts.

Il semble donc prudent de conserver la notion de "centre de styles", ceux-ci pouvant être définis selon les époques en fonction de l'histoire du peuplement de la région considérée.

Ces foyers de croyances, de rites et de matériels culturels (aussi connus que les productions "artistiques") ont vocation à se développer, à influencer les centres les plus proches, à emprunter des nouveautés attrayantes, mais aussi à évoluer, à implorer, à éclater et/ou à disparaître, soit par fusion avec un centre voisin plus fort, soit par simple "usure" sociale des fonctions (les rites peuvent être simplifiés peu à peu jusqu'à disparaître). Ces centres de styles ne sont jamais fermés les uns aux autres, de proche en proche : des motifs, des formes, des codes plastiques peuvent ainsi devenir communs à des peuples différents sans que les individus eux-mêmes en soient conscients. L'analyse proposée plus haut permet de révéler de telles parentées. Les "styles" dans cette perspective doivent être compris comme des pôles ou des foyers de création, caractérisés par des produits artistiques et culturels spécifiques dont les variations formelles par rapport au "type" vont en se multipliant, du centre vers la périphérie, selon une dynamique de fluidité qui rend parfois difficiles les attributions ethniques, les localisations géographiques et les repérages temporels précis. On constate ainsi que l'observation poussée de la réalité tend à compliquer, la plupart du temps, nos habituels repères "tribaux".

ESTHÉTICIENS, HISTORIENS,
ANTHROPOLOGUES :
DES REGARDS DIFFÉRENTS
ET COMPLÉMENTAIRES

Peut-on espérer la conjugaison normale de toutes ces visions des arts africains, peut-on envisager une démarche selon ces méthodes différentes, peut-on admettre là aussi une altérité de la recherche ?

Ni fonction pure, ni forme pure, l'objet est au coeur du vécu individuel et social, à la fois signifiant et signifié, de systèmes qui les créent et les utilisent, les contemplent et les détruisent.

La "mesure de l'art" est une approche utile, elle met en fiche l'oeuvre, elle la démonte et l'observe pour mieux la livrer à sa totalité, ses formes et son sens, son message et son effet. Peut-on en faire l'économie, que ce soit dans une perspective de connaissance ou d'appréciation esthétique ?