

REPUBLIQUE GABONAISE



Louis PERROIS

**PROBLÈMES D'ANALYSE
DE L'ART TRADITIONNEL
DU GABON**



OFFICE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE OUTRE-MER

CENTRE DE LIBREVILLE

1971



UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

=====

INSTITUT D'ETHNOLOGIE

=====

"PROBLEMES D'ANALYSE DE L'ART TRADITIONNEL
DU GABON"

par

LOUIS PERROIS

Docteur en Ethnologie
Chargé de Recherches à l'O.R.S.T.O.M.

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES - PARIS-SORBONNE
U.E.R. de Sciences Sociales - Enseignement d'Ethnologie

Cours 1969 - 1970 I

Louis PERROIS

"PROBLEMES D'ANALYSE DE L'ART TRADITIONNEL
DU GABON"

Plan :

1. Conditions préliminaires de l'étude de l'art traditionnel
2. Examen critique des classifications de l'art africain
3. Exposé théorique de la méthode d'analyse ethnomorphologique
4. Analyse morphologique de la statuaire Fang
5. La statuaire Fang : les styles du nord et du sud
6. Géographie stylistique du Gabon
7. Art traditionnel : art sacré
8. Techniques sculpturales au Gabon
9. Le sentiment esthétique dans les sociétés traditionnelles du Gabon.

Conclusion

(I) cours professé dans le cadre du groupe d'U.V. n°6
intitulé "Expression symbolique des formes".

I- CONDITIONS PRELIMINAIRES DE L'ETUDE DE L'ART TRADITIONNEL.

On m'a demandé d'animer ce séminaire, non pour vous faire un cours sur les arts de l'Afrique Noire, mais pour évoquer ensemble les problèmes particuliers posés par la recherche esthétique en milieu traditionnel à propos de mes propres travaux sur la statuaire rituelle de diverses tribus gabonaises.

Nous allons donc reprendre les diverses étapes de cette étude en essayant de discuter la méthode employée pour arriver finalement à des conceptions générales applicables plus directement sur n'importe quel style tribal africain.

Au début de la recherche la statuaire Fang qui sera notre principal sujet de préoccupation, n'est encore qu'un ensemble d'objets plus ou moins bien fichés, absolument séparés de tout leur contexte social et religieux.

I- LES OBJETS.

C'est le point de départ et l'aboutissement de la recherche le centre d'intérêt principal qui contient tout ce qu'on cherche mais toujours d'une manière voilée quand ce n'est pas ésotérique. Si tout est contenu dans l'objet, rien n'est apparent au profane. Comment nous apparaissent-ils? Beaux, laids, étranges, sans intérêt?

C'est pourtant là le seul document de base que nous ayons, document réel de par sa fixité, expression figée à un moment du temps de la volonté créatrice d'un homme déjà disparu. Le reste il faudra l'exhumer d'archives plus ou moins douteuses, d'enquêtes muséographiques souvent décevantes, d'une bibliographie restreinte et d'enquêtes de terrain parfois déroutantes dans des tribus désormais transformées et faisant fi, bien trop souvent, de leur propre art ancien.

Qu'est-ce qu'une collection ?

Une collection est un ensemble d'objets rassemblés au hasard du goût du collectionneur, de ses moyens financiers et des objets momentanément sur le marché (ventes et galeries). IL faut se rendre compte tout de suite que ces objets sont sélectionnés à plusieurs niveaux ce qui nuit à la représentativité réelle de séries apparemment complètes.

L'amateur choisit en général des objets rares mais pas inconnus (non cotés sur le marché), de belle apparence (forme, décor, couleur), en bon état de conservation (les objets rongés, cassés, détériorés ou maladroitement restaurés perdent beaucoup de leur valeur). De plus les objets proviennent de populations ayant accepté (de gré ou de force) de céder leurs objets rituels contre presque rien.

Cette sélection est encore plus nette quand on examine les conditions exactes de la collecte sur le terrain. La plupart des beaux objets nègres connus (Musées et collections privées) ont été obtenus sur place par des exactions plus ou moins violentes (exemple : destruction de la ville de Bénin et récupération des plaques de bronze ; autodafés des "idoles" fétichistes, au Gabon et au Congo, par certains missionnaires un peu trop zélés) ou des pressions d'ordre administratif ou religieux.

Les collecteurs ont été animés les uns du désir de faire disparaître un art jugé a-priori comme mauvais, les autres de le confisquer à leurs auteurs jugés trop barbares (Bénin). Conséquences de ces méthodes : l'objet est arrivé en métropole sans indications précises ni de son origine géographique et ethnique, ni de son rôle social et religieux, ni même de son nom. Les objets nègres ont été pratiquement tous arrachés à leur milieu. Pour le chercheur scientifique qui veut mener une étude des pièces, c'est très gênant puisqu'il ne peut pas considérer d'emblée les collections comme étant un reflet exact de la réalité.

Exemple des Fang du Gabon : les pièces Fang cotées sur le marché et à peu près connues des amateurs sont les suivantes : un type de statue (statuette, buste ou tête sur socle) et deux types de masques ("ngil" allongé et un masque blanc "lunaire"). Qu'en est-il en réalité ? Les Fang ont cinq types de masques pouvant même donner lieu à des variantes locales :

- masque du "ngil" en feuilles et fibres (très rarement vu des européens)
- masque de bois allongé "ngeul"
- masque en bois peint en blanc de forme circulaire
- masque-heaume à quatre faces lunaires, "ngontan", chasseur de sorciers)
- masque-croquemitaine "bikereu" ou "ékékek".

Sont également peu connus en Occident toutes les variétés de masques Mitsogho, Bakota, Galoa et Adouma.

Pourquoi ce grand nombre d'objets peu connus au Gabon ? Reprenons les cas des Fang, des Mitsogho et des Bakota. Les Fang constituent une tribu très guerrière, positivement anthropophage, hostile à la pénétration européenne, pacifiée vers les années 1920 pour l'arrière-pays. Les objets ont été obtenus grâce à la rivalité des clans entre eux qui se volaient et se pillaient pour en tirer bénéfice auprès des blancs.

On connaissait l'existence des statues ou "idoles" mais beaucoup moins bien celle des masques qui ne sortaient qu'occasionnellement. Les allemands en récoltèrent plus en se référant à l'étude de G. TESSAMNN (1913) qui travailla à la limite actuelle Gabon-Cameroun. En ce qui concerne les Mitsogho, on peut dire qu'ils sont encore moins connus. Ils habitent une région de montagnes très escarpées. Très hostiles à toute pénétration, ils ne furent pacifiés que vers 1920 également. Leur tactique consista à se retirer loin des postes, sur les pistes à pied de l'intérieur où les blancs ne peuvent aller que très difficilement. Les masques connus ont été recueillis près des postes, entre Mimongo et Mouila. Les portes sculptées n'ont été découvertes que vers 1955. Quant aux Bakota, entre Makokou et Mákambo dans l'est du pays, ils se sont aussi retirés loin de la "civilisation", évitant soigneusement de célébrer leurs rites en présence d'étrangers.

La conclusion à tirer de ces quelques constatations est qu'il ne faut avoir qu'une confiance limitée dans les collections, même celles des musées et qu'on doit toujours procéder à une critique des renseignements qui accompagnent les objets.

Que peut-on déduire des objets ?

IL faut d'abord les aimer, les apprécier, donc les appréhender dans leur originalité africaine. Puis de là passer à une connaissance globale de l'ensemble des styles africains (dénominations, localisations, types d'objets) avant de revenir à une région ou une tribu donnée.

Ayant choisi un point d'étude, il faut "apprendre" les objets qu'on aura pu réunir, la beauté ayant été incarnée techniquement dans le bois par l'artiste, c'est à nous de la définir objectivement par un cheminement inverse comportant essentiellement une analyse morphologique et technique.

Que chercher dans l'objet? Une cohérence interne, un ordre caché. Chaque oeuvre a une part de mystère, l'objet n'étant pas plus explicite pour nous que pour la plupart de ses utilisateurs initiés à des degrés divers. L'oeuvre n'est jamais l'effet d'un hasard. Chaque pièce est intégrée dans un milieu qui explique sa création et son utilisation que ce soit un objet d'art ou un objet utilitaire (cf. le mouvement actuel du "design").

Prenons un exemple chez nous : le fameux fauteuil de relaxation de LE CORBUSIER. Est-ce un objet sans signification culturelle ? Non. Ce siège peut s'analyser en fonction de son contexte :

- esthétique : la théorie du Modulor (proportions du corps)
- industriel : alliance du bois, du métal et du cuir
- coutumier : ré-introduction du "lit de repos" dans la pièce à vivre.
- etc.

L'objet ne peut donc être apprécié dans toutes ses implications que par une connaissance globale des conditions de sa création. Sans cela rien n'apparaît. Si on introduit ce fauteuil typiquement occidental dans un village Fang (d'autrefois s'entend), l'objet perdra sa signification ou plutôt la gardera en lui d'une manière latente. Le siège de LE CORBUSIER, expression de toute une pensée centrée sur l'urbanisme, devient alors tout simplement un "objet de blanc", au sens obscur, impressionnant, exotique ! N'est-ce pas là notre réaction habituelle devant les "objets nègres" ?

Que représente l'objet pour le gabonais ? Est-ce une forme seule ou consciemment une conception plus complexe, une forme très intégrée à la culture, signifiante et ne valant que par cette signification. La beauté à l'état pur (objet naturel, paysage par ex.) ne semble pas exister. Mais existe-t-elle même chez nous en Occident ? N'y a-t-il pas également le plus souvent une référence d'ordre culturel ?

L'objet n'étant en fait qu'un support et un intermédiaire, nous devons rester prudent devant les interprétations hâtives et commencer notre investigation par une étude morphologique systématique qui nous mettra en évidence les corrélations formelles de base.

2- LES CONDITIONS DE LA RECHERCHE .

Le danger principal est celui de l'ethnocentrisme inconscient à l'égard de l'art nègre.

Qu'est-ce que l'art nègre pour nous, occidentaux ? Un objet de "curiosité", une sculpture exotique, barbare, étrange, un tautinet obscène, reflet d'un monde sauvage (les "colonies"). Nous héritons en fait de la manière de penser des pionniers de l'art nègre, les cubistes.

Rappelons brièvement les conditions de cette découverte : BRAQUE, MATISSE et PICASSO, dès 1906, s'intéressèrent aux oeuvres nègres qui commençaient à encombrer les étagères des brocanteurs, non pas pour les copier, mais parce que ces sculptures anonymes et déracinées étaient, pour eux, une preuve de l'autonomie du fait plastique. Ce en quoi ils faisaient preuve d'un ethnocentrisme d'autant plus accentué que les préoccupations ethnographiques leur étaient absolument inconnues et de toutes façons indifférentes.

L'étude des objets montrera qu'ils ne sont pas anonymes, qu'ils sont intimement liés au contexte et que les formes sont avant tout signifiantes. Mais qu'importe. L'art nègre des cubistes fut seulement un catalyseur, un modèle, dans la recherche que menaient les peintres. Sa découverte fut plutôt une révélation, un choc qui éclaira tout à coup le champ de la recherche. Cette liberté vis à vis des formes réelles, ce souci des volumes et des surfaces, ce besoin d'abstraction tous ces éléments semblèrent neufs

à l'Occident. Mais l'art nègre n'est pas à l'origine du cubisme, il n'en est que le révélateur.

En retour, le mouvement cubiste redonna à l'art africain, à l'art primitif, un lustre qu'il avait perdu depuis le XVIIIème siècle.

L'intérêt porté à l'art africain a donc été fortement ethnocentrique, ce qui comptait avant tout c'était l'interprétation européenne des formes sans aucune référence à la réalité. IL faut maintenant réagir et rechercher simplement le sens authentique des oeuvres, dans les civilisations mêmes qui les ont produites.

Etudier les objets en fonction d'eux-mêmes, de leur contexte plutôt qu'en fonction de nos modes et notre civilisation. L'objet nègre est autre, c'est pourquoi il faut aller plus loin que la griserie de l'inconnu et réellement se dépayer pour remonter aux sorces mêmes de l'inspiration autochtone.

Notre démarche est scientifique et non pas artistique ou simplement esthétique. Elle se décomposera en deux étapes :

- étude morphologique tendant à découvrir des rythmes et un ordre;
- enquête ethnographique tendant à valider et tester les conclusions théoriques obtenues par l'analyse des formes.

3- QUELQUES PROBLEMES DE DEFINITIONS .

3-1. Le style. Toute l'histoire de l'art est une histoire de l'évolution des styles. IL faut distinguer l'oeuvre de style et l'oeuvre relevant d'un style :

le style est originalité, beauté, maîtrise de la matière, un style est un concept bien précis qui sert à classer les oeuvres.

La comparaison entre modes et style éclaire le problème (P.FRANCASTEL) : "La mode répond au goût des hommes pour ce qui change, elle est faite de l'utilisation d'éléments concrets, pittoresques, pour des fins immédiates et momentanées". Le style, par contre, est fixité. IL est fait de méthodes assez durables pour interpréter et représenter les sensations. Les modes sont les étapes d'un style, elles représentent un combat de la tradition et de l'imagination. Le style serait donc une prise de conscience progressive des nécessités figuratives de son temps ou de sa société.

JJ.MAQUET oppose, quant à lui, courants et styles. Les courants se situent au même niveau d'abstraction que des catégories comme expressionnisme et impressionnisme, ou comme gothi-

que, baroque, cubisme, etc. (cf. MAQUET, FAGG, PLASS). Le style sera une tradition formelle bien définie, caractérisée par un courant particulier. Le courant concerne la forme seule, le style les formes intégrées à une civilisations.

J.LAUDE remarque que "les formes et leurs modes d'agencement détiennent en eux-mêmes un sens indépendant de celui qui leur est conféré par les mythes". Les formes auraient en quelque sorte une vie autonome.

P.FRANCASTEL : "L'art est un système de relation qui permet de relier des éléments empruntés à l'expérience concrète du monde et des éléments empruntés au niveau des croyances et des connaissances". L'art est justement cette relation des formes nues ou pures (cube, sphère, cylindre) au sens qu'y attache les hommes en se référant à leurs croyances. Ce système de relations, cette "syntaxe" (FOCILLON) peut s'étudier. Les éléments formels, à valeur d'indice de la réalité, sont le vocabulaire de cette syntaxe. Le style devient alors mesure, un système géométrique. Le style, chez les anciens Grecs était d'ailleurs défini par des canons très précis.

Notre propre définition du style, telle quelle sera implicitement admise par la suite, sera la suivante : "Le style est un ensemble de formes caractéristiques et constantes dans un certain espace géographique et pour une certaine durée".

A.LEROI-GOURHAN : "Le style est la manière propre à une collectivité d'assumer et de marquer les formes, les valeurs et les rythmes. L'analyse stylistique future sera électronique, faite par ordinateur à la condition d'arriver à programmer toutes les variables. Elle aboutira à "résoudre en une équation l'indéfinissable saveur personnelle des oeuvres de chaque ethnie".

Le style est donc durée : une oeuvre unique ne peut constituer un style, il faut que l'ensemble formel ait une suite cohérente; l'oeuvre s'insère toujours dans une suite dont on peut découvrir le cheminement. L'oeuvre est à la fois hors du temps puisqu'elle relève du mythe et dans l'histoire puisqu'elle est l'aboutissement formel d'un certain nombre d'innovations réduites enfin en un style donné.

Le style relève d'un espace qui est celui de ses créateurs, continental (art roman européen), national (renaissance italienne) ou tribal (afrique). Le style est l'expression de l'engagement de l'artiste dans sa société. IL reflète toujours l'espace et le temps dans lesquels il s'est épanoui.

J.J. MAQUET : les styles sont les "unités de valeur" de l'ordre esthétique, les cadres structurels et morphologiques à l'intérieur de quels s'élaborent les oeuvres. La définition des

styles sera donc la première démarche de l'esthéticien. Leur compréhension et leur appréciation viendront par la suite.

En résumé le style :

- est l'aboutissement d'un grand nombre d'essais avortés et finalement résumés dans un schéma structurel de base ;
- il se définit a posteriori ; il est inconscient ; c'est une donnée de l'histoire de l'art ;
- n'est pas une contrainte mais un cadre conceptuel à l'intérieur duquel l'artiste s'exprime ;
- peut se définir exactement par l'étude d'un grand nombre d'oeuvres puisqu'il est fait d'éléments morphologiques pertinents.

3-2. L'espace. La notion d'espace est difficile à définir exactement. Nous vivons, en Occident, dans un espace mathématique très organisé et socialement élaboré. Nos perceptions brutes sont automatiquement interprétées en fonction de l'idée que la société nous a donnée de l'espace. Cf. le temps et ses rythmes ; espace géométrique avec les notions de perspective, profondeur, volume, poids, dimensions, etc.

Notre espace est à 3 dimensions, nous suivons les lois de la perspective, sommes habitués à une vision monoculaire sans relief (film, photo, TV), etc. Nos impressions personnelles sont donc déterminées quant à leur forme, de l'extérieur.

La question est de savoir s'il en est de même pour les peuples traditionnels. On étudiera par exemple l'opposition des sculptures Fang et Kota, les statues Fang étant en 3 dimensions, les figures Kota traitées comme des gravures en 2 dimensions.

L'espace est le milieu rationnel dans lequel évoluent les oeuvres et leurs formes. Leur analyse permettra peut-être de préciser la nature du concept dans la philosophie traditionnelle.

4- LE PROBLEME DU LANGAGE DESCRIPTIF .

L'analyse scientifique de l'art pose d'emblée le problème du langage descriptif et de sa standardisation, si on veut arriver à une certaine objectivité dans ce domaine qui relevait plutôt d'une critique subjective. C'est une question d'analyse documentaire, il faut des termes à la fois pertinents et opposés entre eux, généraux mais précis dans leur définition.

La difficulté réside dans le fait de réduire en mots intelligibles des formes relevant de la sensibilité. Pour faciliter l'analyse on peut utiliser le dessin qui est une approche visuelle et manuelle de l'objet. On aperçoit ainsi la symétrie, les ruptures de plan, les lignes de projection, etc.

5- STRUCTURE ET MODELE.

Toute analyse moderne des faits humains est structuraliste en ce sens qu'il faut situer le fait étudié par rapport à tous les autres niveaux de la réalité sociale. Le schéma structurel est donc un ensemble de rapports qu'il s'agit de définir.

Ce même schéma peut être appliqué au "style" (ensemble de formes pertinentes ayant des rapports les unes avec les autres). Ce schéma est généralement inconscient puisqu'il ressort du plus profond de la conscience sociale. L'étude des techniques de taille montre un certain automatisme (c'est "l'expérience") dans la définition du schéma de base (proportions en hauteur, largeur et profondeur). L'objet devient une expression symbolique de la réalité, mais ce n'est pas une transformation.

Le style est donc, à la limite, un ensemble cohérent de formes qui sont l'expression inconsciente de la vision qu'ont tels hommes de la réalité humaine. Cet ensemble de formes constitue un modèle théorique dont nous devons étudier les variations et les mutations. Cette étude se fera alors au niveau de la réalité vivante.

Nous verrons comment ces quelques concepts ont conduit à mettre au point une méthode d'analyse des oeuvres traditionnelles en tenant compte à la fois de la morphologie des objets et de leur intégration dans la société.

6- L'AUTHENTICITE DES OBJETS .

Pour conclure sur ces questions préliminaires et pour éviter les équivoques, il faut préciser par ce qu'on admettra comme un objet scientifiquement authentique. L'idée généralement admise est qu'un objet ancien est seul un objet authentique. Pour nous cette proposition est trop restrictive. Les objets aujourd'hui anciens ont été neufs un jour sans que pour cela ils aient cessé d'être ce qu'ils sont. L'ancienneté des pièces n'est donc qu'une expression de la mode actuelle pour les vieilles choses, elle n'a aucune valeur ni sur le plan plastique (parlera-t-on d'un GIACOMETTI neuf ou ancien ?) ni sur le plan scientifique.

L'objet d'art traditionnel peut être neuf et rutilant, seule compte la motivation profonde de l'artiste et la destination de l'objet. Si les autochtones utilisent l'objet dans un rituel (deuil, initiation, etc), c'est qu'il correspond à une réalité vivante. Le seul critère valable est donc l'utilisation rituelle de la pièce par les clients de l'artiste, quelle que soit l'ancienneté de l'objet.

On associe pourtant habituellement ancienneté et authenticité parce qu'il y a cinquante ans l'artiste ne pouvait pas avoir d'autres motivations (à quelques rares exceptions près) que celles de fabriquer un objet destiné à servir dans le cadre des conceptions plastiques et mythiques de ses compatriotes. C'est en ce sens seulement que l'art d'aéroport n'est pas authentique, l'abandon des motivations premières ayant conduit petit à petit à l'oubli :

- du schéma structurel de base ;
- des détails signifiants.

Cela parce que les pièces ne sont plus destinées à signifier quelque chose. L'exigence seule de la clientèle autochtone avec les particularités obligatoires qu'elle réclamait sur les pièces pour pouvoir accomplir les rites, a permis la continuité des styles (sans que cela exclue le changement).

Dès que le sculpteur travaille à façonner un objet destiné à quelqu'un qui ne comprendra pas la signification réelle des formes et des détails, il perd ses moyens et bâcle n'importe quoi. Une pièce peut donc être récente ou presque neuve sans être pour cela une "copie" ou un faux. Seule la connaissance du milieu et la preuve de son utilisation rituelle permettront cependant d'affirmer son authenticité.

) ° (

II- LES GRANDES CLASSIFICATIONS DE L'ART NEGRE .

Dès que les amateurs de curiosité puis les artistes se furent penchés sur les statues et masques nègres, il a bien fallu les classer par rapport à l'art occidental.

L'histoire de ces classifications depuis le début du XXème siècle reflète de l'opinion assez changeante qu'on a eu à leur égard, doit pour nous être un moyen de définir une nouvelle méthode d'approche, tenant compte à la fois des qualités des unes et des défauts des autres.

L'ensemble de ces classifications, par la multiplicité des points de vue, accroît d'autant notre connaissance de l'art africain. Elles sont bien plus complémentaires que contradictoires.

Les premiers modes de classement des objets nègres se référaient à leur origine géographique sans qu'aucun détail précis ne vienne troubler l'émotion esthétique du collectionneur. Cette manie de la "collection" conduira bientôt à classer les oeuvres dans le temps. Enfin après la "découverte" de l'art nègre par les cubistes on se préoccupera surtout des aspects morphologiques des pièces puis peu à peu de leurs origines sociologiques et des conditions de leur création.

On peut résumer cette évolution des classifications de l'art nègre dans un tableau :

période	! type de classification	! niveau de la réalité étudiée
du XVème s. à la fin du XIXème s.	Inventaire pur et simple	-l'objet "exotique" (cabinets de curiosités -l'objet "ethnographique" (religion ou artisanat) des musées
1906 à 1920	Inventaire morphologique "l'art nègre" "l'art sauvage" des Cubistes (PICASSO, BRAQUE)	-réalité plastique de l'objet nègre, étude de la forme nue . (art "primitif")
1914 à 1930	Grandes classifications régionales, grands ensembles stylistiques (influence du milieu : HARDY complexité volumétrique des oeuvres : Von SYDOW)	- "art" primitif en tant que tel (différenciation des objets d'art et d'artisanat) -identification ethnique des objets.

Classifications morphologiques :

1954 (depuis 1930)	- Recherche des ensembles stylistiques basés sur des analogies formelles : H.LAVACHERY	-l'objet d'art primitif des collections
1946	- Monographies morphologiques au niveau du style ethnique: °Styles tribaux du Congo belge : F. OLBRECHTS	-l'objet de collection dans son contexte ethnologique
1948	°Styles et sous-styles du complexe tribal DAN (Côte-d'Ivoire) : P.VANDENHOUTE	
1964	- Monographies ethno-morphologiques au niveau tribal : °La statuaire DOGON(Mali): J.LAUDE	-l'objet de collection dans son contexte mythique
1969	°La statuaire FANG(Gabon): L.PERROIS	-l'objet de collection et de terrain dans son contexte ethnologique.

I - LES CLASSIFICATIONS GEOGRAPHIQUES .I - I. Premières collections .

J.LAUDE dans son livre sr "Les Arts de l'Afrique Noire", -Le Livre de Poche, 1966 - rappelle les grandes étapes de la naissance et de l'évolution de la notion d'exotisme en France, nous reprendrons très brièvement ce qu'il dit si justement à ce sujet.

L'âge d'or des curiosités se situe entre le XVème et le XVIIIème siècle. C'est dans la correspondance de Charles le Téméraire puis de François Ier qu'on trouve les premières mentions concernant des objets africains (étoffes, bijoux en or, objets d'ivoire, mobilier, idoles, peaux. Au XVIème siècle, la mode de l'exotisme africain conduit même à la promotion d'un artisanat d'art qu'on baptisera "afro-portugais".

Aux XVII et XVIIIème siècles, le premier enthousiasme passé, on sélectionne les objets et sous l'influence prépondérante des missionnaires catholiques, on brûlera les idoles pour ne garder que les étoffes, le mobilier, les peaux, les armes, les instruments de musique et les bijoux.

C'est à cette époque que s'opère un retournement de l'opinion envers l'Afrique (début de l'époque coloniale) : d'un pays fabuleux, riches de mines d'or, possédant un artisanat valable,

divisé en royaumes pourvus de cours magnifiques et de guerriers redoutables, l'Afrique devient un pays de sauvages et de barbares incultes qu'il faut mater et re-civiliser.

Cette évolution tient à de multiples raisons aussi bien religieuses que politiques et économiques. Elle coïncide avec les débuts de la traite des esclaves par les blancs et les premières ambitions coloniales. L'exotisme se reportera alors sur l'Amérique (Paul et Virginie) puis les Indes - XVIIIème siècle-. Au XIXème ce sera l'Extrême-Orient (Chine puis Japon). L'idée que l'art africain est un art primitif date du début du XIXème siècle. C'est une forme arriérée d'expression plastique nuisque une société de barbares, anthropophages et idolâtres, ne peut que produire des oeuvres grossières et dénuées d'intérêt.

L'opinion changea encore progressivement sous l'influence des théories philosophiques, en particulier celle du Progrès. Ce renouveau d'intérêt s'accompagne alors, de 1840 à 1900, d'un pillage systématique effectué au cours de nombreuses missions d'exploration. Les statues et les masques affluent par milliers au point que certains foyers stylistiques s'en trouvent détruits. IL n'y a pas encore de marché d'art nègre mais déjà des collections importantes.

A. VAN GENNEP, ethnologue des années 1910, nous explique les incertitudes des premières classifications, tout en peignant son indignation d'homme de science devant les pratiques des explorateurs : "Certaines missions comme celles de LÉO FROBENIUS ont rafflé des milliers d'objets dans l'Afrique occidentale et au Congo - et si bien que les industries de plusieurs tribus en sont mortes-. Etranges façons de faire oeuvre de science ! Et d'autant moins utile en définitive que dans ces pillages organisés à coup d'argent et faisant vite, l'explorateur n'a pas le temps ni l'idée d'étudier le fonctionnement social qui conditionne les productions locales".

Malgré ces critiques justes, force nous est bien de considérer avec intérêt, les travaux de FROBENIUS nuisque c'est le premier ethnologue à s'intéresser à l'art traditionnel en tant que tel. Devant cette masse d'objets hétéroclites venant de partout et ayant de multiples fonctions, il a bien fallu instaurer un certain ordre. L'art primitif est alors considéré dans son ensemble, les subdivisions régionales et tribales étant jugées subsidiaries. Les objets d'art, masques et statues, sont classés comme objets ethnographiques relevant de la religion ou des cultes. IL y avait ainsi rangés côte à côte, les armes, les vêtements, les parures, le mobilier, les outils, etc. Les statues et les masques étaient classés par thèmes (cavaliers, ancêtre, roi, maternité, etc.).

Ces objets curieux sont exposés dans des musées comme celui du Trocadéro, construit en 1878, dans des salles obscures pou

propices à la mise en valeur des pièces. D'ailleurs qui s'y intéresse?

L'inventaire qui existe tient compte de la nature de l'objet (statue, masque, couteau, bouclier) et de sa provenance approximative (Afrique occidentale, équatoriale, Rivières du sud-golfe de Guinée-, etc.). La notion de style africain échappe même aux muséographes puisque certaines pièces océaniques viennent se glisser dans des ensembles africains. Ce mode de classement n'est qu'un inventaire, l'essentiel étant que les auteurs des objets soient des sauvages primitifs. IL s'agit d'un art barbare, d'un art sauvage. IL le restera jusqu'aux travaux de M. GRIAULE qui montra, le premier en France, que l'analyse réelle des sociétés traditionnelles de l'Afrique conduisait à découvrir une véritable civilisation nègre, aux aspects variables suivant les régions.

I - 2. Les classifications régionales et ethniques .

Au fur et à mesure que les pièces affluaient en Europe, l'intérêt proprement scientifique sinon tout à fait artistique, grandissait. En 1879, le musée du Trocadéro est ouvert et suscite un certain intérêt auprès du public cultivé. On organise une exposition "africaine" au théâtre du Chatelet où on jouait "La Vénus noire". Des expositions sont montées à Leipzig, Anvers, Bruxelles, Dresde. Cependant la musique, la danse, les costumes, les armes passionnent plus que l'art plastique proprement dit. Mais le terrain sera préparé quand les peintres qui deviendront les "Cubistes" découvriront l'art nègre.

En 1906 BRAQUET, PICASSO, VLAMINCK, DRAIN s'intéressent aux statues et masques nègres parce que les oeuvres leur paraissent extraordinaires sur le plan plastique. Les sculpteurs noirs, selon eux, ne se soucient pas de ce qui est fugace et individuel (la "ressemblance") ni des formes naturelles du monde. Ils pratiquent l'abstraction, la transposition. Les artistes allemands du groupe des Expressionnistes reconnaissent dans ces oeuvres sauvages des créations de "l'homme des origines" (Urmensch) qui se caractérise par le primat des instincts, des extases et des réactions viscérales. C'est donc le "primitivisme" qui est revendiqué par ces artistes - PECHSTEIN, KIRCHNER, ROTTLUFF-. En 1914 l'art nègre est à la mode, les oeuvres sont considérées sous leur seul aspect morphologique.

Des collections d'art primitif africain et océanique se constituent en particulier Von der HEYDT en Allemagne, P. GUILLAUME, F. HAVILLAND, F. FENEON, A. LEVEL en France. L'art s'appelle "Pahouin" y est bien représenté car les allemands ont mené d'actives recherches depuis 1883 au Sud-Cameroun (TESSMANN entre 1904 et 1909). Les objets Pahouins ont fait l'ornement du musée de Berlin jusqu'en 1939. Les statues Pahouines "françaises" furent trouvées jusqu'en 1920 à peu près.

Toutefois ces collections importantes ne rendirent pas les services qu'on aurait pu en attendre, car l'ethnographie de l'époque tournée vers l'histoire des civilisations et la muséographie limita bien vite les connaissances qu'on aurait pu avoir sur la création plastique traditionnelle.

Van GENNEP, dès 1914, lance en vain un cri d'alarme. IL expose les lacunes de l'ethnographie qui se laisse fasciner par l'archéologie, subordonnant les vivants aux morts et l'actuel au passé, s'abandonnant à la passion de la collecte muséographique sans s'apercevoir que l'objet seul, sorti de son milieu naturel pour être exposé dans une vitrine, n'est plus que l'ombre de ce qu'il était en réalité. Pour lui l'ethnographie est la science des populations vivantes (y compris l'étude de l'art primitif). La collecte muséographique est indispensable mais aurait dû être menée autrement avec plus de doigté et d'intelligence scientifique.

BASLER, un amateur sérieux des arts primitifs, écrit en 1929 : "lors qu'on étudie de près l'art africain, son uniformité apparente se nuance de toutes les variantes ethniques". Toutefois nous sommes toujours, dans chaque continent, ramenés à un même style fondamental. IL y a donc un style africain particulier. BASLER sent bien tout de même qu'on ignore beaucoup de choses et que cette classification à grands traits n'est que provisoirement satisfaisante.

Dans cette optique généralisante, l'art fan ou Pahouin est : "un art de la forêt, art plus libre, plus concret, plus plastique que celui de la zone soudanaise". "Un sobre modelé fait contraster le front hémisphérique avec la partie inférieure du visage, plus linéaire, qui va en s'amincissant des arcades sourcilières au menton". Les styles sont classés suivant leur emplacement géographique.

C.EINSTEIN (1921), éminent théoricien et esthète allemand, ne voyait dans l'art primitif que deux grandes catégories :
-l'art d'Afrique, caractérisé par la primauté "de la concentration et de la liaison dans l'espace", c'est-à-dire le volume;
-l'art d'Océanie qui s'attache plutôt aux "combinaisons décoratives qu'on obtient par la discontinuité" et sait "utiliser à l'infini les intervalles et les vides".
IL y a, cela va maintenant sans dire, de nombreuses exceptions.

E.Von SYDOW, 1923, distingue en Afrique deux grandes catégories :
-un art élaboré en Afrique occidentale et centrale;
-un art simple (style du "poteau") en Afrique orientale et australe. C'est là une vision assez simpliste.

Cette répartition trouvera un écho dans la classification de G.HARDY (1927) qui oppose :
-l'art de la savane, symbolique et abstrait ;
-l'art de la forêt, réaliste.

L'art du Soudan (savane) utilise l'emblème et le symbole. Dans la tête de l'homme, le nez est à peine indiqué, les yeux sont de simples lignes ou des losanges percés d'un trou, la bouche est une simple balafre, le menton ou la barbe une saillie rectiligne. L'art de la forêt est une sculpture plus nerveuse, subtile, quelque fois maniérée qui présente une expansivité réaliste et une robustesse qui s'opposent aux fines stylisations de la Côte-d'Ivoire ou du Mali. G.HARDY établit un lien entre le milieu et l'oeuvre :

- la savane étant le pays des grands espaces ouverts, de la lumière aveuglante qui "stylise" les contours ;
- la forêt, la zone hostile, à l'horizon bouché par les arbres, toujours dans la pénombre qui oblige à détailler les choses qu'on observe.

Cette répartition qui paraît aujourd'hui désuète est tout de même la première qui soit basée sur l'observation morphologique systématique des oeuvres et la considération de leur origine.

C'est une première réflexion scientifique qui sera vite dépassée certes, mais qui ouvre la voie aux classifications plus savantes de l'après-guerre :

2 - LES CLASSIFICATIONS MORPHOLOGIQUES .

Les premières classifications esthétiques tenaient compte des grandes fresques ethnologiques du temps, les théories de L.FROBENIUS et W.SCHMIDT ("courants" de Frobénius et "Kultur Kfeise" de Schmidt). Les théories ethnologiques évoluèrent, la connaissance de l'art africain aussi. De 1920 à 1937, les expositions se succèdent : 1913-Marseille, 1925-Paris (Pavillon de Marsan); 1931 -Paris (Galerie Pigalle); 1935-New-York (Musée d'art moderne). Les ventes se multiplient à l'Hotel Drouot : 1931-Ventes des collections ELUARD, BRETON, MIRE. Le musée du Trocadéro devient, suivant une conception très moderne pour l'époque, le "Musée de l'Homme". Des expéditions ethnographiques sont menées : "Mission Dakar-Djibouti" (1931-1933) de M.GRIAULE; "Expéditions à la Côte-d'Ivoire" (Univ.de Gand - 1938/1939) de F. OLBRECHTS. L'ère des études générales de l'art africain, des vastes synthèses plus ou moins creuses est passé. On va entrer dans le vif du sujet. Les travaux de GRIAULE, W. et B.FAGG, OLBRECHTS, HIMMELHEBER, VANDENHOUTE, LAVACHERY et d'autres à leur suite illustrent cette période d'études intensives. Les deux théoriciens qui retiendront notre attention sont H.LAVACHERY et F.OLBRECHTS.

2 - I. Les styles concave et convexe de H.LAVACHERY.(1930-1954)

H.LAVACHERY s'est intéressé à l'art africain dès 1925-1930 (articles en collaboration avec MAES). Ce n'est qu'en 1954

qu'il publia sa "Statuaire de l'Afrique Noire". Ses idées, très neuves avant la guerre, sont évidemment un peu dépassées de nos jours.

LAVACHERY part de la constatation que les oeuvres noires sont des objets déracinés et sans histoire précise du fait des conditions déplérables de la collecte. Voulant dépasser les seules caractéristiques superficielles des styles (abstrait, réaliste - cf. HARDY -) il considère la question des déformations pertinentes de la vision normale qui apparaissent dans la sculpture nègre.

Les conventions sculpturales nègres intéressent :

- la masse de la statue dans sa "structure" (faite de termes plastiques)
- les éléments signifiants de la décoration.

Suivant ces principes et par l'étude d'un grand nombre de pièces de styles différents, de toute l'Afrique, il classe la statuaire en deux catégories : style concave et style convexe en considérant surtout la manière de traiter la tête, élément essentiel de l'objet puisque centre vital du corps pour les africains.

"Dans le style concave le nez et les yeux, parfois aussi la bouche sont taillés en réserve par le sculpteur; il établit en creux le plan des joues à partir des orbites. C'est un peu la méthode enfantine pour tailler le bois".

"Dans le style convexe, au contraire, ces traits apparaissent comme greffés sur la surface arrondie du visage".

Le style concave a pour centre la région du Soudan (Mali), il correspond à la culture paléonigritique (structure villageoise clanique). Les Waréga et Mangbétou (Congo), les Fan et les Bakota témoignent aussi du style concave primitif (face en coeur), car d'après BAUMANN "ils seraient des immigrants soudanais ayant pris une langue bantoue" (?). Le style convexe coïncide avec les royaumes organisés, c'est plutôt un art de luxe ou de cour (littoral atlantique du Sénégal à l'Angola); il est plus réaliste vers la côte ce qui correspondrait à une évolution plus marquée de la culture.

Cf. Carte stylistique de l'Afrique, in "Statuaire..", 1954, p.62.

2 - 2. L'analyse morphologique d'OLBRECHTS, exemple des styles Dan (VANDENHOUTE).

Les principes de la méthode d'analyse morphologique de F.OLBRECHTS se trouvent exposés dans son ouvrage "Les arts du Congo belge", version française publiée en 1959. Le professeur OLBRECHTS professa à Gand et à Bruxelles avant et après la guerre, il fut également directeur du Musée de Tervuren.

Comme LAVACHERY, OLBRECHTS part de la constatation que les oeuvres sont coupées de leur milieu et qu'elles manquent d'éléments d'identification ethnographique et historique. IL faut donc trouver une classification reposant sur des critères différents et offrant une certaine sécurité. D'où une analyse morphologique, mais au niveau des régions stylistiques et des tribus elles-mêmes, non au niveau de l'ensemble africain tout entier (LAVACHERY).

La statue sera observée sous trois points de vue :

- la position dans l'espace ;
- les proportions des différents éléments du corps ;
- les détails de sculpture.

Le style sera un ensemble de formes précises dont la constance à travers les collections montrera l'existence. C'est la somme des détails constants qui prouve l'existence du style.

F.OLBRECHTS a ainsi étudié les styles du Congo et esquissé leur histoire sans toutefois descendre dans le détail ce qui nous gêne un peu pour le suivre dans sa classification. Les salles d'exposition du Musée de Tervuren (arts plastiques du Congo) sont installées suivant cette classification.

A remarquer que la présentation d'OLBRECHTS n'a rien de dogmatique, qu'elle ne suscite pas de généralisations douteuses comme chez ses prédécesseurs. IL souligne d'ailleurs qu'on ne peut entreprendre une telle étude qu'après avoir acquis une connaissance sérieuse de la civilisation du peuple étudié. IL en était d'autant plus conscient qu'il avait lui-même longtemps pratiqué le terrain, en Amérique du Nord puis en Afrique.

P.VANDENHOUTE, collaborateur d'OLBRECHTS, a appliqué cette méthode pour étudier une grande collection de masques Dan de la Côte-d'Ivoire (expédition de 1938-1939). OLBRECHTS participa lui-même à l'enquête de terrain un certain temps. VANDENHOUTE parcourut le pays Dan du Haut-Cavally pour y trouver des sculpteurs, les interroger et également pour y récolter des objets "in situ". Les résultats de ce travail énorme (étude de plus de 400 masques) firent l'objet d'un mémoire dont on peut trouver le résumé en français dans "Classification du masque Dan et Guéré de la Côte-d'Ivoire Occidentale" (Leiden, 1948).

Les régions stylistiques Dan et Guéré se répartissent en deux foyers d'intensité plus marquée qui seront les styles nucléaires Dan et Guéré/Wobé. Le masque Dan répond à un réalisme idéalisé; le masque Guéré/Wobé à un expressionnisme primitif. Ces deux types de masque se caractérisent par des détails précis dont il fait la description et montre des exemples (sous-styles Dan du nord et Dan du sud - avec une nervure frontale marquée - ; Dan à éléments animaliers ; Dan de transition). VANDENHOUTE arrive ainsi à étudier l'évolution des sous-styles Dan et à définir une histoire des différentes influences en matière d'art plastique. IL se trouve que dans ce cas précis, les fonctions du masque sont complètement indépendantes de sa forme.

L'enquête de terrain a évidemment été de toute première importance pour l'établissement de la carte stylistique et des contacts ou emprunts. L'analyse purement morphologique en a été grandement facilitée. Pour nous, lecteurs, c'est également un gage de sécurité scientifique.

2. 3 . La statuaire Dogon , Jean LAUDE .

J.LAUDE, esthéticien et critique d'art, s'est rendu compte qu'il n'était pas possible de réaliser une synthèse sur les arts de l'Afrique sans connaître dans le détail, au moins un ou plusieurs styles donnés. IL s'attacha donc à étudier une vaste collection d'objets Dogon (Mali) en étudiant parallèlement les éléments ethnographiques déjà publiés (énorme bibliographie, travaux de l'équipe GRIAULE). Cette monographie, malheureusement encore inédite, constitua sa thèse de Troisième Cycle, présentée en 1964.

Précisons que les Dogon sont un peuple du Mali, installé sur la falaise de Bandiagara, non loin de la boucle du Niger. Leur organisation sociale est maintenant bien connue, ainsi que leurs coutumes, dialecte, symboles et mythes. La société Dogon est de type fédéral, chaque village étant sous l'autorité d'un chef âgé, le Hogon.

L'art Dogon (statuaire, masques, objets mobiliers) est essentiellement une représentation formelle du mythe avec toutes les anecdotes qui le constituent. En conséquence, chaque village a son style puisque l'interprétation et la connaissance du mythe varient. Le développement des formes est parallèle à la succession des épisodes du mythe. La fluidité inévitable de celui-ci, dans une société aussi fractionnée et ses interprétations variées expliquent la multiplicité des variantes formelles.

L'analyse des styles Dogon relève, pour J.LAUDE, d'une connaissance très précise des événements mythiques et de la définition du lien qui unit l'oeuvre aux éléments cosmogoniques. La richesse thématique de l'art Dogon, l'interaction continuelle des formes et du mythe (la forme suggérant des éléments du mythe et vice-versa) ont repoussé au second plan la considération particulière des systèmes formels en tant que tels. La démarche de J.LAUDE a surtout consisté à étudier la liaison mythe-forme, mais il serait bon, à mon avis, de compléter son étude par une définition morphologique des ensembles plastiques qui sont particulièrement intéressants, vu leur diversité. IL a évidemment profité de la richesse thématique de la statuaire Dogon pour échapper à l'aspect souvent trop systématique des classifications stylistiques de type morphologique.

On remarque que, chez les Dogon, mythe et forme sont intimement liés tandis que chez les Dan, la forme évolue d'une ma-

nière totalement indépendante. Cela montre bien que chaque style doit s'étudier d'une manière particulière sans aucun dogmatisme méthodologique, en adaptant une méthode spéciale découlant plus d'un "esprit de recherche" (liaison objet-milieu) que d'une théorie rigide.

On peut toutefois, pour conclure sur la statuaire Dogon, esquisser une classification morphologique en reprenant les éléments de J.LAUDE :

- Statues faites d'un volume unique au dos indifférencié ;
- Volume plus complexe, bras collés au corps, rigidité, peu de détails;
- Volume anguleux, aux éléments fins et légers, compliqués avec un décor abondant;
- Cavaliers et personnages en mouvement (membres asymétriques, rondeur des volumes).

Ces styles s'interpénètrent souvent dans les mêmes oeuvres, surtout sur les objets mobiliers (tabourets, portes, etc.)!

Conclusion

Nous voilà arrivés au bout de l'histoire des classifications et méthodes d'analyse de l'art africain. Que nous enseignent-elles ? Certaines, intéressantes à leur époque, apparaissent maintenant dépassées ou trop simplistes (von SYDCW, HARDY), d'autres trop générales (LAVACHERY), d'autres enfin très valables mais pas directement applicables à l'art Fan. IL a donc fallu, à l'étude critique (dans un sens positif) de ces travaux, établir une méthode particulière pour traiter la statuaire Fan, exactement comme l'ont fait, chacun dans leur domaine, OLBRECHTS, VANDENHOUTE et LAUDE. Le principe fondamental restait cependant le même, partir d'une connaissance précise d'un grand nombre d'objets de collection, étudier systématiquement les formes, et enfin tester les résultats sur le terrain même, seule cette expérience directe permettant de valider la classification proposée.

III - EXPOSE THEORIQUE DE LA METHODE D'ANALYSE ETHNOMORPHOLOGIQUE

La connaissance scientifique objective d'une oeuvre d'art traditionnel exige une démarche complexe qui va de la simple contemplation à l'analyse du milieu tout entier où elle est apparue, C'est la confrontation dialectique des données objectives et mesurables avec la connaissance proprement humaine de la société qui permet de saisir la particularité originale de l'art tribal africain.

La méthode d'analyse de la statuaire Fan qui sera exposée ici s'inspire directement de la nature de l'objet qu'elle traite: le Byéri est tout à la fois un objet sculpté (statue d'ancêtre) et une croissance, une oeuvre d'art et un lien mystique avec le monde des ancêtres. L'oeuvre est une médiation entre les vivants et les morts, la communication se faisant à travers le message sculptural exprimé dans la statue. IL nous faut donc considérer les statues Fan en tant qu'objet, en tant qu'oeuvre d'art, en tant que matériel rituel et enfin en tant qu'institution (ou plus exactement : en tant qu'expression privilégiée d'une institution). Ces approches diverses pourront nous conduire en définitive à cerner le problème de l'Esthétique des Fan.

Le but de la méthode ethnomorphologique est d'atteindre la système esthétique par l'étude poussée des formes et des rythmes de la statuaire mais aussi par un dépassement de la réalité matérielle pour arriver à la signification véritable des objets.

Je précise en outre, et c'est très important, que la méthode a été très exactement adaptée au problème de la statuaire Fan qui est thématiquement et morphologiquement très homogène. Seul le principe fondamental de la confrontation des données de l'analyse esthétique (travail de musée) avec le milieu réel dans lequel s'est épanoui le style (enquête de terrain) est applicable à n'importe quel autre style traditionnel. J'insiste particulièrement sur ce point car je pense qu'il est tout aussi impossible d'analyser l'art du moyen-âge sans considérer conjointement toute la documentation historique de la période (l'art roman ne pouvant être compris sans le mythe judéo-chrétien ni les structures sociales particulières de l'époque) que d'étudier l'art Fan, Dogon ou Luba sans avoir une réelle connaissance du milieu (et d'autant plus qu'il s'agit de sociétés qui nous sont absolument étrangères sur le plan de la civilisation).

L'objet seul, sorti ou arraché de son cadre, isolé dans un milieu artificiel incompatible avec sa fonction réelle, ne peut pas livrer d'emblée son secret, quelle que soit la méthode à laquelle on le soumette. L'ordinateur nous servira un jour dans la mesure où nous serons capables de rassembler toutes les variables intéressant l'objet, les données morphologiques comme les données de signification.

Schématiquement la méthode peut être résumée ainsi :

- 1°- une analyse morphologique conduisant à des styles "théoriques";
- 2°- une enquête stylistique en milieu traditionnel destinée à tester et valider les styles théoriques (en permettant de trouver la pertinence relative des groupements obtenus), à les localiser et à étudier les influences réciproques.

I - L'analyse morphologique .

L'analyse morphologique consiste dans l'identification, le classement et la comparaison des formes des statues.

C'est la base de départ qui découle elle-même du principe que -les formes sont pertinentes par elles-mêmes ;
-l'oeuvre, en tant que complexe de formes (éléments morphologiques) n'est jamais l'effet du hasard.
IL y a donc un ordre à trouver parmi les éléments morphologiques, cet ordre reflétant directement le concept de style tel que je l'ai défini plus haut.

C'est à ces styles que l'analyse morphologique conduit, styles théoriques, puisque définis suivant les seuls critères logiques de notre système de connaissance, sans souci de la provenance exacte ni de l'opinion des intéressés (artistes ou utilisateurs autochtones).

Le classement par groupes logiques se fait de lui-même, au niveau des éléments les plus discriminatoires. Seules les données de terrain permettent ensuite de leur attribuer une pertinence réelle.

IL est de toutes façons exclu de statuer sur des expressions de l'imaginaire aussi particulières que les oeuvres sculptées sans tenir compte du milieu de civilisation sinon de l'artiste lui-même.

I - I. Rassemblement des documents plastiques .

Théoriquement applicable à l'ensemble des arts plastiques traditionnels, la méthode est surtout maniable à l'échelon d'une région ou d'une époque donnée. Une pré-sélection des documents s'impose donc. IL faut d'abord choisir une région ou un ensemble cohérent d'ethnies où on pense trouver des affinités stylistiques (un seul style à variantes significatives ou plusieurs styles apparentés).

Difficulté première : l'identification des pièces. Elle est rendue difficile par le brassage des populations, les migrations et les échanges fréquents (ce problème étant résolu par l'enquête de terrain).
J'ai moi-même considéré l'ensemble "Pahouin" au sens large, de la zone forestière du Sud-Cameroun et du Gabon.

Au sujet du choix de la région à étudier, il faut remarquer qu'il est aussi vain d'utiliser la méthode pour étudier :

- un micro-style (exemple : les figures d'ancêtres Kota-Mahongwé du Gabon - cf. article de L.SIROTO dans African Arts, 1968 & brochure ronéotypée de L.PERROIS, biblio. de l'ORSTOM, 24 rue Bayard, P.8°) ;
- tous les styles africains (exemple : les styles de l'Afrique occidentale).

Dans le premier cas l'homogénéité très stricte des pièces et surtout leur petit nombre (60 connues) font qu'il est possible d'appréhender tout de suite la structure pertinente ; dans le second cas, la diversité stylistique est telle qu'on aboutit à des schémas structurels trop généraux et qu'on est ramené à des conclusions analogues à celle de LAVACHERY. L'ensemble africain doit donc s'étudier région par région par une approche du type monographique, comme en ethnologie générale.

Le choix de la région étant fait, commencent l'investigation muséographique (établissement d'une collection de référence) et la recherche bibliographique. Le but à atteindre est d'avoir une collection représentative. On a vu plus haut les difficultés particulières qu'on rencontre sur ce point.

Le minimum semble être à peu près 200 documents pour un style assez homogène comme ceux des Fan, Dogon, Bambara, Sénoufo, etc. En ce qui concerne les masques, il faut augmenter ce chiffre d'au moins le double, à cause des très nombreuses variantes.

Le nombre de pièces étudiées est important sur le plan de la recherche car il sert à valider statistiquement les conclusions. Le grand nombre de pièces du même sous-style prouvera la continuité, la constance et la durée du complexe ainsi défini. Les sous-styles "atypiques" représentés par seulement quelques pièces seront souvent le signe d'innovations avortées, d'une mode s'étant éteinte d'elle-même sans arriver à déboucher sur un véritable style.

L'idéal serait de manipuler toutes les pièces de la collection de référence. C'est, hélas, le plus souvent impossible. Il faut donc travailler un peu sur pièces et pour le reste, sur photos muséographiques. La photo n'est toutefois "parlante" que si on a déjà l'habitude des pièces.

Les critères de sélection des objets de la collection de référence sont : ethnique (quand il y a une fiche d'identification avec la pièce) ; morphologique (quand il n'y a aucun renseignement).

I - 2. Observation des objets et décomposition en éléments morphologiques.

On établit pour chaque objet une fiche de type muséographique appelée "fiche d'identification morphologique" qui sert à décrire en détail la pièce, d'une manière standard.

L'objet est d'abord mesuré (hauteur, largeur, épaisseur) puis il est démonté ou analysé, élément par élément. On considérera; dans l'ordre :

- le schéma constitutif global de l'objet - statue -: équilibre et rythme des masses sculptées, proportions, inscription dans l'espace, dialectique des vides et des pleins, rapports des plans, etc.
- le détail de la morphologie plastique accrochée au support (yeux, bouche, oreilles; décor, etc.)

↳ Remarque: Le dessin permet d'appréhender visuellement et manuellement les sculptures (bien mieux que la photo devant laquelle on reste passif). IL permet de comprendre le cheminement technique de l'artiste. Attention aussi aux "clichés d'art" qui faussent la vision réelle au profit d'un effet. Ne pas oublier en outre que certains objets sont faits pour être vus d'une façon particulière (surtout pour les masques).-/

A partir du document de base (statue elle-même ou photo) on isole chaque élément morphologique pertinent de l'objet pour le comparer à élément homologue de toutes les autres pièces de la collection; cela permet de la classer dans une catégorie typique particulière : c'est la décomposition en éléments simples.

Voyons par exemple les éléments morphologiques retenus pour l'étude de la statuaire Fan.

J'ai d'abord tenté de voir si les proportions des différentes parties du corps (tête, tronc, jambes) avaient un sens quelconque. IL se trouvera que, pour le style Fan, ces proportions se révéleront suffisamment pertinentes au niveau de la différenciation tribale. IL s'agit toutefois d'un cas d'espèce qu'il n'est pas question de généraliser d'emblée même pour d'autres styles gabonais.

↳ On a vu comment J.LAUDE s'était basé sur la complexité relative de la sculpture par rapport à la bûche d'origine, pour classer les oeuvres Dogon.-/

- Hauteur du TRONC p.r. à la hauteur totale du corps (en dixièmes du total) ;
- Proportions associées des hauteurs de la TETE et des JAMBES (p.r. à la hauteur totale du corps); on aura par exemple des associations typiques du genre : "très petite tête + jambes très longues" ou "très grosse tête - jambes moyennes", etc.
- Proportions du COU (p.r. à la hauteur totale du corps) ;
- Concavité de la face ;
- Forme de la tête - face et profil-;
- Coiffure ;
- Bras ; on s'attachera à voir comment le sculpteur à pu traiter les bras, collés au corps (en bas ou haut-relief, en ronde-bosse) ou détachés du corps.
- Jambes ; position des jambes (demi-fléchies, assises,etc.)

- Bouche, nez, oreilles, yeux, nombril ;
- Seins et sexe.

L'examen détaillé de cette décomposition en éléments morphologiques distincts et leur caractérisation particulière aboutit à un inventaire exhaustif de toutes les formes employées pour chaque détail de sculpture de toutes les statues de la collection de référence.

Pour chacun de ces éléments, on peut définir une série de catégories pertinentes et exclusives les unes p.r. aux autres. Par exemple l'élément "oeil" (styles Fan) se répartit en 7 types différents :

1- miroir appliqué à la résine ; 2-en grain de café ; 3-Plaquette de suivre vissée, cluée ou collée ; 4- Incision simple ; 5-en disque, en relief ; 6- pas d'yeux ; 7-Rectangulaires, en relief .
Chaque statue Fan se range dans une de ces catégories en ce qui concerne l'élément "oeil". Et ainsi de suite pour tous les autres éléments retenus.

Ainsi, chaque catégorie (pour chaque élément) portant un numéro particulier (de 1 à 9), on aboutira, pour chaque statue, à un numéro d'identification morphologique. Prenons par exemple l'objet n°3 du fichier général des styles Fan: n°I.M.= 362 23234 II2628

Cela signifie en clair que cette statue est

- du type 3 en ce qui concerne les proportions du tronc p.r.à la hauteur totale du corps (soit : plus de 5/10, très allongé)
 - du type 6 pour les proportions associées de la tête et des jambes (soit : petite tête et courtes jambes)
 - du type 2 pour les proportions du cou (soit : cou long)
 - du type 2 pour la face (soit : face concave)
- et ainsi de suite.

La transcription de chaque numéro d'identification morphologique aboutit ainsi à une description codée de l'objet.

1 - 3 . Etablissement des styles théoriques, recherche des caractéristiques minimales de chaque style.

Chaque oeuvre ayant été étudiée séparément, il convient par la suite de procéder à leur comparaison systématique. Elle se fera par la confrontation de tous les numéros d'identification morphologique entre eux. Ce travail revient à grouper entre elles toutes les oeuvres ayant des ressemblances pertinentes et constantes.

On arrive à ce résultat en groupant tous les numéros dans un tableau (exemple) :

pièce	!	n° d'I.M.	(description codée)
A 20	!	352 34242	6I2I2I
85	!	352 37353	6I4III
31	!	352 3II33	II32II
53	!	352 33463	II532I

On s'aperçoit alors que pour une longue série de n°I.M., on aboutit à une certaine discrimination en un petit nombre de catégories essentiellement caractérisées par les trois premiers chiffres :

- 352 = hyperlongiforme (tronc très allongé)
- 252 = longiforme (tronc allongé)
- 211 = équiforme (éléments moyens)
- 121 = bréviforme (tronc court, grosse tête)

En ce qui concerne la statuaire Fan, et à l'intérieur du complexe stylistique Pahouin, ce sont les proportions qui paraissent avoir la plus grande valeur discriminatoire. Pour la statuaire Dogon, c'était l'agencement des volumes dans l'espace et la liberté technique p.r. à la matière ; pour les masques Dan/Guéré, c'était le rapport à la réalité de la nature -réalisme idéalisé et expressionnisme primitif -. A.LEROI-GOURHAN pense que d'une manière générale, dans l'art primitif, c'est la notion d'intervalle qui est valable : intervalles entre les détails vitaux de la statue (oeil, bouche, nombril, sexe, etc.). IL s'agit alors de définir géométriquement un rythme statuaire.

L'examen des différentes séries de n°d'I.M. permet de déterminer les caractéristiques minimales de chaque sous-style en relevant les chiffres qui reviennent le plus souvent. Nous verrons quelques exemples de ce procédé dans la leçon n°4 en traitant de l'analyse des styles Fan.

Nous voici arrivés à des "styles théoriques" dans lesquels se rangent a fortiori toutes les statues étudiées. Ces styles sont définis d'une manière strictement morphologique et chacun caractérisé par un ensemble d'éléments formels constants dans leur association.

La recherche est-elle finie, les styles sont-ils vraiment établis dans leur réalité ? Non, pas tout à fait. On a là les critères contraignants de chaque style mais il reste à étudier les styles eux-mêmes dans leur réalité vivante, à voir quelles sont les données de l'imagination créatrice au niveau de chaque sous-style, à les localiser, à en étudier les variations (emprunts, influences), etc. Ce sera le but de la deuxième étape de notre démarche, l'enquête stylistique de terrain.

2 - L'enquête stylistique.

Le premier point, le plus important, est de se rendre compte de la nécessité absolue d'une bonne connaissance du milieu tribal.

L'art traditionnel étant une expression privilégiée de la société, il paraît impossible de l'envisager, de l'étudier, de le classer et de le comprendre en négligeant délibérément la civilisation qui l'a suscité, créé et utilisé, du moins si on veut éviter les dangers de l'ethnocentrisme.

MM. FRANCASTEL, MAQUET et LAUDE ont déjà posé le problème du rapport de l'oeuvre avec la société, de la place du sculpteur dans son groupe; de sa liberté d'expression, de son rôle social et religieux, etc. Tous problèmes qui ne peuvent être explicités que par une enquête de terrain.

Cette connaissance directe permettra également de localiser exactement les styles, de valider les groupements théoriques, d'étudier les influences, de préciser l'ordre de succession dans le temps et d'étudier l'évolution même de l'art plastique.

Les deux pivots de l'enquête seront d'une part le sculpteur, d'autre part l'initié - chez les Fan c'est le "ngos m'lan", l'officiant du culte des ancêtres-.

2. I. Modalités de l'enquête de terrain.

L'enquête de terrain a deux buts principaux : délimiter les zones d'influence des différents sous-styles ou situer les foyers stylistiques ; se rendre compte de l'importance rituelle des objets, des conditions de leur création (conditions intellectuelles, artistiques, spirituelles) et de leur utilisation.

La première démarche, après avoir procédé à l'analyse morphologique ou conjointement, est de rassembler une documentation bibliographique notable sur tous les aspects de la vie de la tribu choisie.

L'enquête de terrain sera préparée ensuite à l'aide de toutes les connaissances qu'on aura déjà acquises afin de cerner le problème au plus près. Prenons à titre d'exemple, le questionnaire que j'ai moi-même fait passer dans une cinquantaine de villages Fan afin de compléter l'analyse morphologique des 272 statues d'ancêtre déjà effectuée.

Ce questionnaire porte exactement sur le problème de l'art, les connaissances générales sur les coutumes Fan ayant été obtenues par ailleurs (bibliographie, séjour sur le terrain). J'ai essayé de retrouver des sculpteurs et des initiés, enfin des informateurs capables de me répondre, la plupart des jeunes de moins de 30 ans en étant incapables.

La première partie des questions sert à identifier l'informateur et à noter les renseignements qui par la suite serviront à vérifier ses dires (village, clan et tribu, âge-généalogie du clan - migrations du clan). Les sujets abordés sont ensuite :

- les sculpteurs célèbres
- les techniques de fabrication
 - fréquence de fabrication
 - les bois (choix, abattage, traitement)
 - techniques de taille / Photos, film, croquis_7

Décoration

- Signification des statues
 - statues féminines et masculines
 - signification de l'attitude des personnages sculptés
 - coiffure, tatouage, barbe, bijoux, etc.
 - figures humaines et animales
 - maternités
 - rapport des masques et statues
- Qu'est-ce que le Byéri ? / culte des ancêtres chez les Fan
 - vocabulaire, terminologie
 - crânes surmodelés ou peints
 - consultation du Byéri
 - sacrifices
 - officiants
 - interdits
 - Initiation (rôle des reliques et des statues)
- Qu'est-ce que le Mélan : / confrérie initiatique liée au Byéri /
 - rapports du Byéri et du Mélan
 - manifestations, fréquence
 - nature des cérémonies
 - rôle des jumeaux
- Disparition progressive du Byéri et du Mélan
 - conditions de cette disparition
 - de la statuaire
 - survivance de certains masques, pourquoi ?

A la suite du questionnaire, j'ai proposé à chacun de mes informateurs un test consistant à identifier et localiser un certain nombre d'épreuves photographiques représentant chacune une pièce caractéristique d'un des sous-styles théoriques. Dans une série de 18 clichés j'ai introduit des figures de reliquaire étrangères à l'ethnie Fan (Kota-Mahongwé, Kota-Obamba, Masangho, Mitsogho) afin d'apprécier dans quelle mesure les sculpteurs pouvaient reconnaître les oeuvres apparentées stylistiquement aux leurs. Les photographies ont toutes été l'objet de commentaires intégralement enregistrés.

3 - Etablissement définitif des régions stylistiques.

3-I. Confrontation des deux démarches morphologique et ethnologique

L'enquête de terrain vient toujours compliquer la classification théorique initiale et montrer que les faits humains ne se laissent pas facilement mettre en catégories strictes. C'est à l'expérience que l'on s'aperçoit que le contact direct de terrain est absolument indispensable pour arriver à quelque chose qui approche de la réalité objective, même dans le domaine de l'art plastique. Ce contact est encore possible quelques années pour l'étude de l'art ancien bien que les derniers sculpteurs soient bien près de mourir sans aucune postérité artistique.

L'enquête vient compléter une documentation le plus souvent très déficiente et apporter les éléments indispensables à une réflexion authentique du problème :

3-2. Etablissement des styles.

Le dépouillement des questionnaires et du test photo vient introduire des subdivisions nouvelles dans les grands ensembles déjà délimités. On a ainsi plusieurs sous-styles typiques dans la série bréviforme (avec des détails pertinents qui nous sont apparus sur le terrain - par exemple la coiffure à 3 coques des Mvaï-).

L'histoire des tribus Fan et leurs migrations expliquent certaines influences et la forme actuelle des sous-styles. On a pu ainsi se rendre compte qu'il y avait des formes de transition (Equiforme) qu'on pouvait décomposer et analyser.

Le rapport des deux démarches peut s'exprimer ainsi :

ANALYSE THEORIQUE	Hyperlong.	Long.	Equif.	Brévif.
	/ NGUMBA /			
ENQUETE DE TERRAIN	/ NTUMU /			
			/ NZAMAN /	
			/ MVAI /	
		/ OKAK /		

On voit qu'il n'est pas possible de dire, par exemple, que toutes les statues Ntumu sont hyperlongiformes ni que toutes les statues longiformes sont Ntumu. IL y a des nuances importantes. Les sous-styles sont caractérisés par une majorité d'objets (une tendance) entourée d'exceptions reconnaissables cependant à d'autres détails suffisamment pertinents. Seules les catégories extrêmes ne se recouvrent pas : Ngumba-Hyperlongiforme/ Mvaï-bréviforme.

Par contre la catégorie Equiforme éclate en deux classes se répartissant en Ntumu ou Nzaman/Mvaï suivant les cas. Nous verrons ces variantes en étudiant directement les statues.

On arrive ainsi à découvrir dans l'ensemble "homogène" Fan, deux foyers bien distincts dont l'existence s'explique par

l'étude des migrations (2 courants principaux, le premier Betsi-les conquérants - le second Ntumu - ceux qui mirent en valeur le pays).

On aboutira enfin à une dynamique des styles, par l'étude de tous les courants d'échange artistique dans la zone pahouine.

)°(

IV - ANALYSE MORPHOLOGIQUE DES STATUES FANG .

Après l'exposé préliminaire théorique et général de la méthode d'analyse, nous allons voir les modalités particulières de son application directe au cas de la statuaire rituelle des Fan .

Le thème unique de la statuaire rituelle des Fan est "l'ancêtre en méditation". A quelques exceptions marginales près, toutes les pièces sont des personnages à la figure sombre et pensive, figés dans un hiératisme impressionnant, les bras ramenés symétriquement devant la poitrine. L'ancêtre ainsi représenté n'agit pas, n'a pas d'histoire réelle ni de visage exactement connu, il lui suffit d'être.

Par contre, les crânes disposés dans la boîte cylindrique placée sous la ou les statues, ont une histoire très précise; ils appartiennent à des parents connus dont on raconte les aventures et les origines. La statue de bois porte un nom propre comme un vivant mais n'est en réalité que le symbole plastique de la perpétuation du clan (certains détails tels les tatouages permettant d'identifier les statues de tel ou tel clan), d'où une grande homogénéité de l'ensemble stylistique.

L'analyse morphologique conduisant aux styles théoriques a été faite à partir d'une collection de référence de 272 objets, dont 21 de la collection du Musée de l'Homme, 10 examinés sur place et le reste sur photographies muséographiques ou dans les livres d'art. Chaque objet a été étudié minutieusement et analysé. J'ai regroupé tous ces résultats dans un catalogue analytique. Nous ne verrons ici que les éléments synthétiques de cette démarche permettant de comprendre les fondements logiques de la classification proposée à la suite :

- Les séries pertinentes de détails morphologiques, déduites de l'examen de l'ensemble de la collection d'objets ;
- les tableaux des n° d'identification morphologiques, qui ont permis par le regroupement des n°, de rassembler ensemble les

pièces ayant des affinités formelles indéniables et de préciser les caractéristiques minimales de chaque sous-style.

I - Décomposition des objets Fan en éléments morphologiques.

IL est indispensable de procéder à cette décomposition élément par élément avant de faire une comparaison systématique et d'arriver à des séries de catégories typiques. Nous ne donnerons ici que ces dernières sans insister sur le détail (pour plus d'information se reporter 1°-"note sur une méthode d'analyse ethnomorphologique des arts africains", Cahiers d'Etudes Africaines, vol.21, 1966 ; 2°- "Le Byéri des Fan du Gabon: essai d'analyse stylistique", ORSTOM-Libreville, 34p., 1966 ; enfin, sous-presse "La statuaire rituelle des Fan du Gabon", thèse d'Etat, ORSTOM-Paris, coll. Mémoires ORSTOM). La classification qui suivra cette analyse est basée sur le cheminement minutieux à travers le détail sculpté de chaque pièce, même quand il n'y est pas fait directement allusion, les commentaires accompagnant les statues étant toujours précédés de leur fiche d'analyse descriptive.

Rappelons que les éléments retenus sont les suivants :

- proportions relatives des parties du corps (tête, cou, tronc, jambes) ;
- caractères de la tête (face, forme de la tête, coiffure) et des membres (bras, jambes) ;
- détails secondaires (bouche, nez, oreilles, yeux, nombril, seins et sexe.

Les catégories pertinentes auxquelles je suis arrivé après l'inventaire global sont les suivantes :

I-I. Proportions générales du corps.

-TRONC : hauteur du tronc p.r. à la hauteur totale du corps

- 1- tronc plus petit que $4/10$ (tronc court et trapu)
- 2- tronc moyen, compris entre 4 et $5/10$
- 3- tronc plus grand que $5/10$ (tronc allongé ou très allongé. Je veux ainsi différencier les statues trapues, moyennes, allongées et très allongées. Le caractère bréviforme ou longiforme s'affirmera par la combinaison des 3 éléments : tête, tronc, jambes .

-TETE & JAMBES : proportions associées

- 1- tête moyenne (entre 2 et $3/10$), jambes moyennes (entre 3 et $4/10$)
- 2- tête grosse et jambes moyennes
- 3- tête petite et jambes moyennes
- 4- tête moyenne et jambes longues
- 5- tête moyenne et jambes courtes
- 6- tête petite et jambes courtes
- 7- tête grosse et jambes courtes
- 8- tête petite et jambes longues

-COU : hauteur p.r. à la hauteur totale du corps

- 1- cou plus petit que $0,8/10$ (très court)
- 2- cou plus grand que $0,8/10$ (cou allongé)

1-2. Détails principaux : tête et membres.

- FACE (concavité relative)
 - I- sur-concave ; 2-concave ; 3-sous-concave ; 4-sous-convexe
 - 5-rectiligne.
- FORME DE LA TETE (norma facialis + norma lateralis)

n. fac.	n. lat.
1- ovale	rectiligne
2- poire inversée	en cassis
3- ovale	en cassis à arrière vertical
4- poire	demi-ovale
5- poire inversée	simiesque (gros neuro-crâne)
6- ovoïde	ovoïde
7- circulaire	circulaire (sphérique)
- COIFFURE (identification p.r. à la réalité)
 - I- casque sur l'occiput ; 2- casque à crête centrale ;
 - 3- calvitie complète ou partielle ; 4- casque à deux crêtes ;
 - 5- calotte ; 6- crête transverse ; 7- chignon ; 8- casque à tresses ; 9- casque à trois crêtes .
- BRAS (représentation du mouvement)
 - I- bras collés au corps, mains au ventre
 - 2- bras collés au corps, geste d'offrande
 - 3- bras décollés du corps, mains au ventre
 - 4- bras décollés du corps, geste d'offrande
 - 5- mains tenant un sifflet ou une corne (asymétrie)
 - 6- bras décollés du corps, mains aux genoux
- JAMBES (position des jambes)
 - 1- jambes tendues ; 2-demi-fléchies ; 3-assises ; 4-arquées

1-3. Détails secondaires .

- BOUCHE
 - I- large et fine au niveau du menton (moue des statues Fan)
 - 2- losangique en relief
 - 3- incision simple
 - 4- lèvres très en relief
 - 5- large avec un menton indépendant
 - 6- bouche prognathe avec barbe ~~par~~allèlipipédique
- NEZ
 - 1- nez à base plate (court ou moyen)
 - 2- triangulaire et plat
 - 3- en "bouton de bottine"
 - 4- leptorhinien
 - 5- en "nasal"
- OREILLES
 - I- très décollées en avant, demi-hémisphériques
 - 2- en arc de cercle, en relief
 - 3- en arc de cercle, très décollées en avant
 - 4- en disque, en relief
 - 5- sans oreilles
 - 6- en pendentif

-YEUX

- 1- en miroir appliqué
- 2- en "grain de café"
- 3- plaquette de métal incrustée
- 4- incision simple
- 5- en relief, circulaires
- 6- pas d'yeux
- 7- en relief, rectangulaires

-NOMBRIL

- 1- cylindrique, en cheville ; 2-en demi-sphère; 3-pas de nombril marqué; 4-nombril conique.

-SEINS ET SEXE (toutes les statues Fan sont sexuées, très rarement androgynes)

	sexe figuré	seins
1-	masculin	seins juste gravés
2-	masculin	petits seins coniques
3-	masculin	pas de seins marqués
4-	féminin	seins coniques
5-	féminin	pas de seins marqués
6-	féminin	seins en pis de chèvre ou en "obus"
7-	féminin	seins juste gravés
8-	masculin	seins en légers volumes arrondis.

L'utilisation systématique de ces séries de catégories typiques a permis l'analyse descriptive codée de toutes les pièces et conduit à donner à chacune d'elle un n° d'identification morphologique. Je ne ferai ici qu'évoquer la comparaison de tous ces n° qui ont été groupés dans un grand tableau afin d'aboutir à la détermination des sous-styles théoriques. On peut toutefois donner rapidement les résultats synthétiques de cette comparaison et fournir les caractéristiques codées des groupements les plus notables.

2- Résultats de l'analyse morphologique, les sous-styles théoriques Fan.

Deux grandes tendances se distinguent : schéma longiforme et schéma bréviforme (les têtes seules étant mises à part), à l'intérieur desquelles on distingue quatre groupes principaux différenciés essentiellement par leurs proportions relatives :

- 352 - hyperlongiforme
- 252- longiforme
- 211 - équiforme
- 122 - bréviforme

Détail de ces groupes typiques:

- HYPERLONGIFORME type 352 ou 351
- .caractéristiques générales : hauteur du tronc supérieure à Tête+ jambes
- .hauteur relative des éléments : tête de 2 à 3/IO
tronc de 5 à 6/IO
jambes de 1 à 3/IO

.Deux catégories :

352 ...5. 6....
hyperlongiforme, mains tenant une corne, bouche avec barbe

352 ...3. I.....
hyperlongiforme, mains au ventre, bouche au niveau du menton

-LONGIFORME type 252

.caractéristiques générales : tronc = tête + jambes (hauteurs)

.variations des hauteurs des éléments : tête de 2 à 3/IO
tronc de 4 à 5/IO
jambes de 1 à 3/IO

.Toujours deux catégories :

mains tenant une corne avec bouche à barbe
mains au ventre avec bouche au niveau du menton

-EQUIFORME type 211

.caractéristiques générales : $\frac{\text{tronc} \times 3}{2} = \text{tête} + \text{jambes (hauteurs)}$

.variations des hauteurs des éléments : tête de 2 à 3/IO
tronc de 4 à 5/IO
jambes de 3 à 4/IO

Les détails secondaires viennent alors renforcer le complexe des proportions pour répartir les objets en séries :

Equiforme allongé :

211 ...5. 6.....
mains tenant une corne, bouche à barbe

211 ...3. 4.....
mains au ventre, bouche au niveau du menton

Equiforme trapu :

211 .32.. ...2..
casque à crête centrale, yeux en grain de café

211 .6...
tête ovoïde, rondeur des volumes

-BREVIFORME types III et I2I

type III-

.caractéristiques générales : tronc très court entre tête et jambes moyennes

.variations des hauteurs des éléments : tête de 2 à 3/IO
tronc de 2 à 4/IO
jambes de 3 à 4/IO

.Trois catégories principales :

III .32.. ...3..
casque à crête centrale, yeux en métal

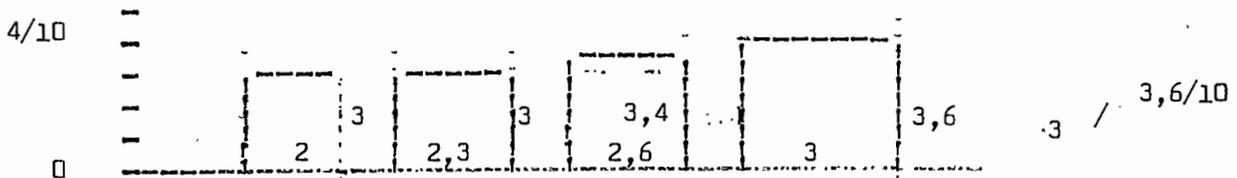
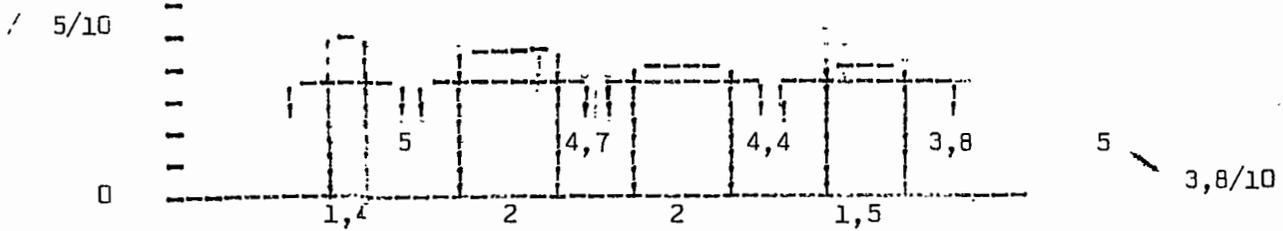
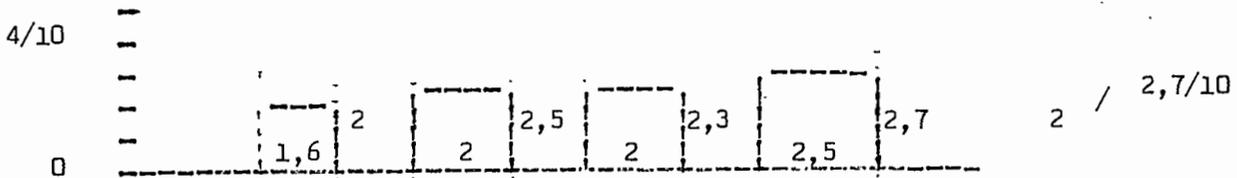
III .6...
tête ovoïde, rondeur des volumes

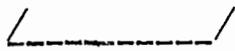
II2 ..9.. ...2..
casque à 3 crêtes, yeux en grain de café

-type 12I

- caractéristiques générales : tête = tronc = jambes (hauteurs)
- variations des hauteurs des éléments : tête de 3/10 et plus
tronc de 2 à 3/10
jambes de 3 à 4/10
- Trois mêmes catégories que précédemment (type III) avec changement dans les proportions 12I.

SILHOUETTES GEOMETRIQUES MOYENNES DES QUATRE SOUS-STYLES THEORIQUES FANG .





 Hyperlongiforme et Longiforme Equiforme Bréviforme

(unités de mesure en dixièmes de la hauteur totale de l'objet)

3- L'ornementation .

L'ornementation s'oppose à la structure formelle fondamentale comme la contingence de l'aspect particulier et extérieur du corps humain s'oppose à la relative uniformité du squelette et des organes vitaux. Elle prend toute son importance au niveau des styles locaux en permettant l'identification de certaines pièces. Toutefois le décor est toujours secondaire p.r. aux proportions et à l'agencement des volumes entre eux.

L'ornementation des statues Fan est très sobre. Elle reflète fidèlement certains éléments de la parure traditionnelle (tatouages, coiffure). Ce souci de réalisme s'oppose à la grande liberté plastique qui caractérise la représentation globale du corps. En fait il s'agit de personnaliser l'objet (au niveau du clan) pour que chaque initié puisse, au-delà du symbole qu'il est, le reconnaître et l'identifier exactement.

3-1. Les tatouages .

-Tatouages de corps : piquetés ou gravés (linéaires) correspondant aux tatouages par piqûres ou incision - souvent colorés en rouge ou noir avec des poudres végétales -, ou boursou flure cicatricielle. La plupart des tatouages sculptés proviennent du sous-groupe des Mvaï.

-Tatouages faciaux : très nombreux mais toujours sobres, décorent sans surcharger. Dans les styles du Nord, on a des "tatouages" métalliques figurés par des plaquettes de cuivre ou de fer clouées au bois. L'opposition des couleurs (bois sombre et métal clair) est voulue afin de provoquer un effet décoratif. Les formes du Sud sont également très variées.

Ces différents tatouages servent à l'identification des statues sans que ce soient de véritables "blasons" comme chez les Bakota de l'est du Gabon.

3-2. Les Bijoux et vêtements.

Les statues sont toujours nues et fortement sexuées. IL n'y a là aucune indécence ou exhibitionnisme, l'homme est en quelque sorte ramené à l'état de nature. L'habit réel ancien comportait un cache sexe qui était la plupart du temps enlevé au cours des cérémonies rituelles, le seul véritable costume étant des masques de feuilles et la peinture corporelle.

Si les vêtements ne servaient pas beaucoup, par contre les bijoux, colliers et bracelets, étaient portés constamment de la puberté à la mort, surtout par les femmes. Deux types de colliers: masculin = ekat-ë-ngo, féminin = nkyémé. Ces bijoux étaient faits spécialement par le forgeron à la taille de la statue (ou transformés si c'étaient des bijoux de clan. Les colliers sont fréquents dans le style Okak (Guinée Equatoriale).

3-3. Les coiffures.

On trouve principalement, pour les statues :

- le casque à crête (1 ou 2 ou 3 crêtes) = nlo-mvama
- le casque à tresses
- le chignon à coques.

On constate un grand souci de réalisme dans ce détail de sculpture. Le casque à crête est en réalité une coiffure d'écorce battue et de fibres cousues et collées ensuite à la résine. Décor en perle et cauris. La coiffure était fixée (cousue) aux cheveux.

Coiffures à chignon ou à coques, faits avec des onguents végétaux, décor de perles de verre, de graines ou de cauris.

.Coiffures à tresses : petites tresses fines pour les femmes (couette verticales, nouées ou non); grosses tresses pendantes pour les hommes. Ces coiffures étaient très longues et difficiles à réaliser.

3-4. Objets tenus par les statues Fan.

- La corne : corne d'antilope bourrée du médicament (bian) magique sert à éloigner les importuns sacrilèges.

- La coupelle : sert à recevoir l'huile des onctions de la statue et des crânes du reliquaire. Souvent ce vase n'est pas complètement sculpté, sa représentation est plutôt symbolique.

La statue aurait ainsi un double rôle de "gardienne" des reliques et d'instrument rituel.

- Le sifflet magique (élon) : autre élément de protection on souffle dans ce sifflet pour jeter un sort. Le sacrilège s'expose ainsi à la vengeance de la statue. Le Byéri n'a donc pas besoin de gardien vivant. IL se garde et garde les reliques sans l'aide de tiers.

)°(

Après avoir caractérisé morphologiquement l'ensemble de nos objets Fan de référence, nous allons en étudier un échantillonnage pertinent en utilisant toutes les données recueillies au cours de l'enquête de terrain. Nous pourrions ainsi étudier successivement les styles longiformes du nord (Ngumba et Ntumu du Woleu-Ntem) et bréviformes du sud (Nzaman de l'Ogooué, Mvaï du Ntem, Okak du Rio Muni), en commentant les pièces les plus typiques pour chaque sous-style.

)°(

V - LA STATUAIRE FANG : LES STYLES DU NORD ET DU SUD.

Nous avons vu, ces deux dernières séances comment avait été menée l'analyse morphologique et les résultats auxquels elle avait conduit.

Nous distinguons dans l'ensemble de la collection de référence 4 catégories différentes : les pièces hyperlongiformes, longiformes, équiformes et bréviformes. L'opposition entre les deux extrêmes est frappante comme vous avez pu le voir en considérant ensemble les pièces n°177 et A I9.

L'enquête de terrain qui a suivi, a été basée sur l'hypothèse que ces différences morphologiques, indices de sous-styles distincts, devaient correspondre à une certaine répartition dans l'espace ethnique.

Car, il a semblé peu probable que la même tribu façonne dans un même lieu et dans un même temps, des statues aussi différentes dans leur structure formelle.

L'enquête a d'ailleurs montré la justesse de cette hypothèse puisque chaque grande tribu s'est trouvée être redevable d'un sous-style propre, le schéma longiforme étant prépondérant au nord chez les NTUMU, le schéma bréviforme et les têtes chez tous les autres (Estuaire et Ogooué).

Cette répartition spatiale s'explique clairement quand on considère les grands courants de migration.

I - PRESENTATION GENERALE DES STYLES FAN .

La statuaire fan se divise en 2 sous-styles principaux d'une part le style Ntumu, de tendance longiforme, d'autre part le style des Fan du Sud, de tendance bréviforme.

Si les différences de structure, surtout des proportions sont nettes, la parenté morphologique est tout de même évidente.

Les statues fan sont toutes reconnaissables à quelques caractères qui se retrouvent d'une manière constante dans chaque sous-style particulier :

- la face concave, doucement incurvée à partir des arcades sourcilières jusqu'à la bouche, elle-même projetée en avant,
- le front haut et bombé,
- la coiffure casque à crête ou tresses,
- la rondeur des volumes du corps, l'accentuation particulière donnée aux reliefs musculaires (bras, épaules, tronc, cuisses, mollets),
- le tronc en forme de bouteille,
- l'attitude hiératique des personnages.

Dans le nord du pays fan, on trouve des statues exclusivement ; dans le sud, des statues et des têtes seules ; dans l'est (Ivindo, Fan Maké), plus de sculpture mais simplement une énorme touffe de plumes de touraco (asen).

Si l'analyse morphologique nous a permis de mettre en évidence les deux grands styles fan (longiforme et bréviforme), c'est la confrontation des données théoriques avec les résultats de l'enquête qui a conduit à introduire un certain nombre de sous-styles à l'intérieur des catégories.

Schématiquement, les sous-styles se répartissent ainsi :

- I- style des Fan Ntumu
 - a - sous-style Ngumba (Sud-Cameroun)
 - b - sous-style Ntumu (Nord du Gabon)
- 2- style des Fan du Sud
 - a- sous-style Nzaman/Betsi (Okano, Ogooué, Abanga)
 - b - sous-style Okak (Guinée Equatoriale)
 - c - sous-style Mvaï (vallée du Ntem)
 - d - têtes seules Betsi (Haut Okano)

Les caractéristiques principales du style des Fan Ntumu sont un schéma structurel :

- hyperlongiforme ou longiforme
- tronc mince et élancé
- membres plutôt grêles et bien détachés du corps, tête moyenne ou petite montrant tous les détails de facture propres au style fan
- utilisation du métal (cuivre, laiton, fer) comme éléments de décor

Variante notable : sous-style Ngumba (reconnaissable à quelques détails typiques : bouche prognathe avec dents et barbe, geste des mains asymétrique (corne ou sifflet), épaules traitées en un volume séparé du tronc.

- Ntumu plus suave, en rondeur, surfaces douces
- Ngumba plus anguleux, plus schématique.

Le style des Fan du Sud présente une structure interne bréviforme, la statue est un empilement de volumes arrondis et puissants qui lui confère un air de monumentale robustesse. Les têtes Betsi avec leur front énorme, restent dans cet esprit.

3 sous-styles principaux :

- Nzaman/Betsi (statues et têtes)
- Okak
- Mvaï
- Nzaman/Betsi : c'est le plus classique de la statuaire fan
 - tête coiffée du casque à crête ou tresses nlo mvama
 - bras ramassés le long du corps
 - mains jointes devant la poitrine
 - tronc court et massif

- jambes aux cuisses courtes et massives, mollets aux reliefs accentués .

- Okak: dérive du sous-style Nzaman/Betsi par l'intermédiaire des Mekèny de l'Estuaire; formes analogues mais plus aérées, plus rondes, tendant vers un réalisme idéalisé assez net; pièces frustes, souvent décorées d'un collier. Les pièces Okak ne sont jamais de pur style puisqu'il n'y a pas de véritable particularité okak.

- Le sous-style Mvaï est le plus caractéristique des styles fan :

- tête massive coiffée d'un casque à trois crêtes,
- face étroite sous un front bombé,
- yeux en "grain de café",
- bouche prognathe, légèrement arquée vers le bas,
- ventre bombé avec de nombreux tatouages,
- nombril en quart de sphère.

- Dans la vallée de l'Okano, principalement chez les Betsi, on trouve des têtes monumentales, remarquables par l'homogénéité de leur style.

deux variantes :

- tête à tresses ékuma avec particularisme des têtes du Haut-Okano plus géométriques
- têtes casquées.

Afin de pouvoir reconnaître par la suite les caractères particuliers de chaque sous-style fan et avant d'étudier leurs variations et leur évolution, nous allons examiner quelques exemples typiques de ces différentes catégories.

Remarque : pour l'iconographie et les schémas d'analyse, se reporter aux publications déjà citées.

VI - GEOGRAPHIE STYLISTIQUE DU GABON.

Avant d'étudier la géographie stylistique du Gabon, il convient de se pencher sur la notion de tribalité des arts africains.

C'est W.FAGG qui a le plus nettement affirmé le caractère tribal de l'art africain, à travers ses expositions et dans ses livres. IL se base sur le lien étroit qui existe entre l'art et la religion, celle-ci étant une expression privilégiée du particularisme des groupes ethniques. Les tribus, chez FAGG, sont des "univers fermés les uns aux autres" et non les "provinces d'un même univers". La tribu est "un groupe fermé exclusif pour lequel l'art est un moyen, parmi d'autres, d'exprimer sa solidarité interne et son autarcie et inversement de se différencier des autres groupes".

Ce point de vue est assez contestable, car on s'aperçoit vite sur le terrain qu'en réalité les frontières sont moins nettes.

MAQUET écrit d'ailleurs que "sociologiquement, c'est un point de vue inacceptable" et que l'Afrique n'a jamais connu un tel émiettement culturel ni une division en une multitude de sociétés globales politiquement autonomes.

Certains cultes comme celui de Shango au Dahomey et Nigéria, du Bwiti au Gabon, certaines confréries comme le Poro en Afrique de l'Ouest recouvrent ces frontières "tribales" et apportent une pondération notable à ces cloisons soi-disant étanches.

Le concept d'ethnie comme celui de tribu est très difficile à cerner. IL comprend une certaine unité linguistique d'intensité variable (gens qui se comprennent ou pas ou peu), une unité culturelle (cultes, confréries, initiations) et matérielle (techniques, outillage, habitation, etc...).

Au Gabon, le problème n'est pas simple et illustre bien l'ambiguïté de la notion. Les Kota, par exemple, sont un "ensemble ethnique" au sens large qu'on y trouve une certaine unité de langue quoique ceux du nord ne comprennent pas du tout ceux du sud.

Unité culturelle, technique, artistique, des traditions historiques (mêmes origines lointaines) mais suivant les auteurs, l'ensemble Kota comprend 10, 15 ou 20 tribus différentes.

D'autre part, faut-il considérer ensemble ou séparément deux "tribus" se disant différentes bien qu'ayant presque exactement les mêmes éléments culturels ?

Je crois cependant malgré ces difficultés de détail, que l'art est tribal dans la mesure où la religion l'est d'une manière exclusive, ce qui n'est pas toujours le cas.

La forme plastique étant un moyen d'accès au surnaturel ne peut circuler seule, en tant que forme. Elle ne peut être empruntée, utilisée par d'autres qu'en tant que forme signifiante.

La statuaire est, en effet, considérée et appréciée comme éminemment caractéristique du groupe, surtout dans les détails de la sculpture, mais pas forcément du groupe tribal, ce peut être un clan, un lignage même.

Car les africains tribalisés ne font pas de différence entre leurs propres objets et

1- des objets étrangers de style presque identique, évidemment apparentés

2- des objets radicalement différents sur le plan morphologique.

Ce sont, dans les deux cas, des objets étrangers, barbares, ne signifiant rien, ne valant rien.

Les Fan eux-mêmes qui ont, nous l'avons vu, une statuaire homogène pourtant, n'ont pas le sentiment d'un art tribal fan. Les Ntumu ont un style Ntumu, les Ngumba, un style Ngumba, les Mvaï, un style Mvaï.

Mais, du point de vue général, on est bien obligé de considérer les arts africains comme des styles tribaux, même si dans le détail on doit ménager des nuances importantes.

En particulier, les statues et les masques, façonnés par le même sculpteur, peuvent être de formes très différentes, taillés suivant des principes morphologiques différents. IL y aurait, ainsi, plusieurs styles tribaux dans la même tribu.

L'étude monographique (musée et terrain) permet d'échapper à ce piège, à ce faux problème de terminologie et de résoudre la question région par région, ethnie par ethnie.

Les masques fan, par exemple, sont beaucoup plus apparentés avec les styles voisins du sud (masques blancs) que la statuaire peut l'être avec les styles correspondants.

Les figures d'ancêtre kota-mahongwé, kota-obamba, lumbo, punu, tsogho, sangho, fan sont thématiquement très semblables et leur utilisation dans le culte est partout la même. Les conditions favorables à un vaste courant d'unification stylistique étaient donc réunies. Pourtant, les différences entre les styles sont vraiment nettes, pourquoi ?

Les populations "pahouinisées", directement en contact avec le gros de la migration fan, n'ont pas gardé de style propre. Elles ont, ou bien adopté les formes nouvelles, ce qui est rare ou bien carrément abandonné les représentations sculptées pour ne conserver que les reliques.

Toutes les autres tribus, assez éloignées de la zone d'influence fan pour ne pas en subir le contrecoup direct (l'assimilation pure et simple), bien qu'ayant des institutions culturelles similaires, ont conservé farouchement leur style propre (en se réfugiant par exemple dans les zones refuges). Ce mouvement de repli, en réalité un réflexe d'auto-défense assez légitime devant une invasion irrésistible, s'est accompagné d'une valorisation accrue des formes particulières de la vie tribale (rites initiatiques, danses, art plastique). Cela surtout envers les envahisseurs. Entre les tribus vaguement amies (cas de toutes les tribus autochtones du sud et est du Gabon), il y a eu des passages stylistiques nets.

Par exemple, entre toutes les tribus de la boucle de l'Ogooué, depuis Lastoursville jusqu'à la côte, en passant par Koulamoutou, Mimongo, Ndendé et Tchibanğa. Cette vaste zone est recouverte stylistiquement de masques apparentés (masques blancs) tous liés à la confrérie Mukudji, qui a un rôle dans les cérémonies d'initiation (le masque évoque un esprit funéraire).

On voit, là, l'importance des connaissances historiques locales et des conditions d'extension des différentes tribus au cours des siècles.

En effet, les affinités du Sud-Gabon (masques et statuaire - cf. le cas des Kota, Adouma, Sangho) peuvent en partie s'expliquer par les péripaties des migrations depuis deux siècles.

Les tribus du Centre-Sud et de l'Est, autochtones ou arrivées depuis longtemps, n'ont toujours été en guerre que d'une manière assez modérée, les batailles s'arrêtant au premier mort, et les échanges de femmes et autres biens étant de même fréquents de proche en proche.

Les Fan, au contraire, redoutables guerriers anthropophages, faisaient le vide devant eux, massacrant les hommes (d'où disparition des rites et styles liés au culte des ancêtres essentiellement masculin) et s'appropriant les femmes.

Dans ces conditions particulières, l'adoption de formes non-fan était évidemment impossible. La fierté des Fan et leur orgueil culturel n'auraient pas facilité la chose non plus. Seules les tribus du Nord, les Ntumu, moins agressifs, plus sédentaires et industriels, ont adopté des motifs du Cameroun.

Le caractère tribal de l'art fan est donc net, mais c'est un peu une exception: due à l'histoire de la tribu.

J. MAQUET propose de considérer aussi le type de société - société aristocratique, royaume, société clanique, "anarchique" -.

Je pense qu'il faut, en outre, tenir compte des tradi-

tions historiques de la société étudiée.

Un peuple conquérant, orgueilleux et fier, n'aura pas le même comportement stylistique qu'un peuple sédentaire seulement occupé du subvenir à ses besoins vitaux.

Les caractéristiques psychologiques de chaque tribu joueront un rôle, ainsi que le rapport de force entre les tribus. C'est la raison fondamentale des particularités tribales très nettes du style fan. On a ainsi des frontières nettes entre style fan et style du Gabon avec même un no-man's land artistique sur le pourtour (Fan Maké de Makokou). Alors que les limites entre les styles autochtones du Gabon sont beaucoup plus floues et fluctuantes.

Voyons maintenant un peu plus en détail la géographie stylistique du Gabon, en commençant par les styles proprement gabonais, c'est-à-dire ceux de l'Est et du Sud. Nous verrons ensuite la région fan.

I - Les styles du Sud et de l'Est du Gabon.

Avant de passer en revue les différents styles gabonais il convient d'esquisser l'histoire de la mise en place des tribus du Gabon.

A l'origine, les Pygmées, véritables hommes de la forêt (à rapprocher des pygmées de l'Oubangui et du Congo).

Ensuite, les Bakélé, bantous venus occuper la moyenne vallée de l'Ogooué + Benga, Mpongwá, Shekiani de la côte (venus par la bordure côtière du Cameroun).

Puis les Masangho, Mitsogho, Eshira, Okandé, Adouma venus de l'Est ou du Nord-Est occuper le Haut-Ogooué puis le centre Gabon et enfin la Nqounié.

Les Bavili et les Balumbo, Bapounou sont des Loango venant du Sud, côte congolaise et angolaise.

Sur ce substrat, Pygmée, Bakélé, Tsogho, Pounou, établi certainement avant le XVIII^{ème} siècle, vint s'étendre la masse Kota.

D'abord, les Kota-Obamba venus de la moyenne Likouala au Congo et de la Sangha ; puis les Kota du Nord venus de la Haute Sangha via l'Ivindo (XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècle).

Enfin, l'invasion fan venue de la Sanaga au Cameroun et peut-être du Soudan (Haut-Nil) bouscula tout le monde et en particulier les Bakélé pour s'installer dans le Nord-Gabon où ils ont été fixés par l'arrivée des Européens (1850 - 1914).

Ainsi, la moitié de la population actuelle du Gabon (500.000 habitants) était-elle au Cameroun avant 1850!

Tous ces mouvements de tribus, ces guerres, ces mélanges ces contacts n'ont pas été sans avoir de grandes consé-

quences culturelles et artistiques.

Dans le Sud, on a pu ainsi déterminer des courants d'influence entre les tribus du Haut Ogooué et celles de la côte à travers tous les groupes du Centre.

C'est l'étude des "masques blancs" qui nous le montre. Sur une grande collection de référence et par la comparaison systématique des masques, on a pu trouver une ligne directrice qui explique la transformation progressive des masques très sobres et abstraits du Haut et du Moyen Ogooué (Adouma, Bavouvi) jusqu'aux masques réalistes des Bapounou, à travers les formes sangho et tsogho, très typique. (cf. le catalogue du Musée de Libreville). L'aspect "asiatique" des masques dits Mpongwé, se trouve expliqué par les seules données morphologiques gabonaises.

Les statues d'ancêtres, des Kota aux Lumbo, se trouvent être dans le même ordre. A l'Est des formes abstraites, très sobres et sans relief du moins sans épaisseur, à l'Ouest, des formes pleines, très rondes et presque réalistes.

Les figurines adouma, ossyeba, sangho sont à cet égard intermédiaires, avec les volumes de la côte et le décor kota à lamelles de cuivre,

Toutes ces tribus, en effet, ont eu des contacts de proche en proche, par la voie de l'Ogooué et de la Ngounié. Comme les rituels sont à peu de chose près analogues, les motifs décoratifs surtout sur les masques, ont pu circuler et finalement toucher l'ensemble des populations. Le sens intérieur - côte est le même que celui de la grande migration bantoue : boucle du Congo - mer.

On constate la même chose dans le Nord-Est du Gabon avec l'ensemble des masques kota-kwélé, ces derniers ayant donné des motifs aux kota (crête sagittale, crâne du gorille, décor : moucheture de la peau de panthère), le substrat spirituel étant constitué par les croyances liées aux hommes-panthères, sortes de sur-hommes que tout guerrier bien né peut devenir un jour. masque "mbawé" des Mahongwé, masque "emboli" des Bakota, masque des Mouessa, Bakwélé, tous des masques-heaumes.

2 - Les styles kota et fan.

La compréhension de la carte stylistique kota dépend également de la connaissance de la tradition historique.

On a vu qu'il y avait deux courants : un courant obamba (Mindumu, Mindassa, Bawoumbou) venu en premier de la Sangha et descendu jusqu'aux confins du Congo (Mossendjo, Sibiti) aux sources de l'Ogooué; un autre courant plus tardif (Bakota, Shama, Mahongwé, Shaké) venu par l'Ivindo jusqu'à une zone de collines située au Nord de la Sébé.

De même, se dégagent deux sous-styles particuliers (tous deux traités comme des masques, en bas-relief sur un fond

plat) : kota-obamba au Sud, kota-mahongwé et shamaye au Nord. Les Kota-obamba à plaques sont de formes plus baroques avec de très nombreuses variantes décoratives ; les formes mahongwé de formes très homogènes (décor à lamelles). La variante shaké ou shamaye intermédiaire, comportant des plaques ou des lamelles (ou des plaques ciselées en lamelles), permet de voir comment on passe de l'un à l'autre. On voit aussi comment, par la région shaké et kota de Lastoursville le décor lamellaire a été introduit dans le Centre-Gabon.

Je n'insiste pas sur le détail de ces différents passages entre sous-styles, ce qui devrait être fait sur les pièces elles-mêmes.

Revenons aux Fan du Nord-Gabon, L'ensemble fan ou pahouin (déformation du mot allemand Pangwe) comprend environ sept tribus principales : Fan du Cameroun, Ntumu, Mvaï, Mekeny, Betsi, Nzaman, Okak, représentant en tout 220.000 individus. Si on comprend les parents du Nord, Bulu et Béti du Cameroun et les apparentés, on arrive à 800.000 individus. Chacune de ces tribus est divisée en clan (ayonq) portant un nom. On retrouve toujours les mêmes noms de meyon dans chaque tribu à peu de choses près, chaque groupe s'affirmant être les "vrais" Fan. C'est important car cela montre l'homogénéité réelle du groupe qui, il y a quatre ou cinq siècles, devait être moins important, moins différencié et peut-être même entièrement groupé.

Les migrations fan peuvent se résumer ainsi : Autrefois, les Fan étaient tous dans la savane, loin au Nord (Sana naga ?). L'harmonie régnait entre les familles descendant de Nzame, le premier homme, lui-même créé par Dieu, Mebere. Sous la pression des Mvélé ou Bassa (eux-mêmes poussés par les cavaliers Peuls), les clans partirent un à un, traversèrent des rivières puis s'installèrent à Odzaboga, le village mythique de Nzame. Ils franchirent le Nlon ou Nyong sur le dos du reptile (on transportait le feu), la moitié du peuple resta sur la rive nord (ce sont les Bulu et les Béti). Les autres arrivèrent devant un arbre énorme qui barrait la route (la forêt). Les Pygmées creusèrent le tronc et le peuple traversa l'arbre (les Pygmées conduisirent les Fan à travers la forêt) pour arriver finalement au Gabon, 'jusqu'à l'Ogooué et la mer. Le mythe se mêle à l'Histoire.

On distingue trois courants de migration :

- d'abord les Betsi (les plus féroces) et une branche séparée très tôt, les Nzaman dits encore Maké ou Ossyeba + les Mvaï venus par l'Ouest
- ensuite les Ntumu, le-gros de la troupe
- puis par la voie occidentale (Rio Muni) les Okak et Mekeny.

La carte stylistique des Fan s'explique alors : deux foyers stylistiques principaux : Ntumu
Nzaman/Betsi

donnant lieu à un certain nombre de variantes locales dont les caractères s'expliquent par les origines tribales les plus anciennes.

Le groupe mvaï, par exemple, étroitement collé aux Ntumu est d'un style bréviforme très caractéristique : l'histoire des migrations montre que ce sont les Ntumu qui sont venus après les entourer et les séparer en groupuscules. Leur particularisme très accentué (comme tous les Betsi conquérants) leur a fait conserver leurs formes sans presque les changer malgré cet étroit environnement.

Pour en finir avec cette géographie stylistique des Fan nous allons voir quelques intermédiaires où l'on peut reconnaître des caractéristiques de plusieurs sous-styles en contact (cf. iconographie de "La statuaire rituelle des Fan du Gabon" à consulter sur place à la bibliothèque de l'ORSTOM, 24 rue Bayard, Paris 8° - pièces de transition :

- Ntumu/mvaï
- Ntumu/Betsi
- Ngumba/Okak
- Nzaman/Okak
- + styles du Sud-Cameroun : JAUNDE et BIKOM, BANE)

Evolution des styles fan

Têtes BETSI

FAN du SUD
bréviforme

grande époque

NTUMU longiforme (style sobre)

NTUMU hyperlongiforme
(asymétrie, décor métallique)

OKAK & MEKENY
(affadissement)

)°(

VII- ART TRADITIONNEL: ART SACRE.

Avant d'aborder dans la fin de ce cours les problèmes des techniques sculpturales, du statut du sculpteur et des conceptions esthétiques gabonaises, nous allons consacrer cette séance à l'étude du rôle des objets sculptés en prenant pour exemple le cas de la statuaire des Fan.

En premier lieu, il faut essayer de pénétrer la mentalité particulière de cette tribu par le moyen de l'investigation ethnologique. L'histoire de l'art traditionnel ne peut qu'être ethnologique puisqu'il s'agit d'un art qui sur le plan de la civilisation nous est complètement étranger et qui de plus doit être vu dans une totalité anthropologique.

Nous ne pourrions pas évoquer ici en quelques minutes toutes les coutumes et les modes de vie des populations gabonaises, c'est pourquoi je me limiterai aux Fan.

I - Données générales sur la culture fan.

La société fan est de type "anarchique" ou segmentaire, c'est-à-dire selon H.DESCHAMPS, qu'elle est basée sur une structure sociale strictement familiale, chaque lignage ayant son autonomie et son indépendance politico-économique.

I-I. Groupes sociaux et parenté.

- Le village

Le village est la première réalité sociologique qui s'offre à nous quand on arrive chez les Fan. Les villages fan sont très caractéristiques bien qu'ils aient perdu aujourd'hui leur aspect traditionnel d'agglomération fortifiée. Le village familial habituel comprenait un seul lignage : dzal. Le grand village composé de nombreux lignages de clans différents se nommait mfak. Deux rangées de petites cases rectangulaires, des parois en écorce, le toit en tuiles végétales disposées selon une double pente, une grande rue centrale fermée aux deux bouts d'un "corps de garde" ou abèn. De nos jours, le village fan a un peu changé : les cases sont en pisé, le toit souvent en tôle, la cour plus vaste, les cuisines plus en arrière, les corps de garde transformés en abris de palabre.

- Tribus et clans.

Les Fan se répartissent en différents groupes qui forment une hiérarchie assez floue :

Le groupe de tribus ou l'ethnie : les Pahouins ou les Fan ;
La tribu (ou le groupe de clans) : les Ntumu, Betsi, Nzaman, etc.

Le clan : ayon (pl. méyon)

Le sous-clan : mvok

La famille-villageoise ou "foyer" : nda bot

Les auteurs sont assez divisés sur ces définitions (TRILLES, LARGEAU, ALEXANDRE).

Les clans sont en nombre assez limités - 200 à 300 - ; on les retrouve dans les différentes tribus, quelquefois sous des noms différents. Ainsi le clan nzaman des Eshizu correspond successivement au clan betsi des Yongloli, au clan ntumu des Nkodzué, au clan bulu des Yovol, au clan maké des Ebitam, au clan betsi (région des lacs du bas Ogooué) des Ebiveng et généralement au clan Evon. Ces parentés étroites entre groupes très éloignés actuellement montrent que l'homogénéité de l'ensemble pahouin est tout à fait réelle.

Le culte des ancêtres du Byéri se faisait surtout dans le cadre du mvok (sous-clan ou gros lignage). A l'origine, ce culte devait être pratiqué au niveau de l'ayon puisqu'on m'a mentionné des "byéri de tribu" qui se seraient appelés okum, cela en opposition avec les byéri de village. Vers le fin de la période traditionnelle fan (1920), le byéri se pratiquait au niveau du nda bot (lignage) et même quelquefois de l'individu isolé, en général un sorcier.

- La famille-villageoise.

Le nda bot est le groupe social le plus visible; c'est à la fois une unité sociale et géographique.

IL se compose essentiellement du chef de famille - ntol-, fondateur du groupe. C'est un aîné qui a avec lui ses frères puînés et ses soeurs célibataires; à la génération suivantes : ses propres enfants, les enfants de ses frères et les enfants naturels de ses soeurs célibataires. Les épouses ne sont jamais intégrées au nda bot de leur mari. C'est un groupe patrilinéaire à résidence virilocale.

Le chef de groupe peut ne pas être le doyen d'âge, les vieillards étant obligés de céder leurs prérogatives au moindre signe de faiblesse physique. Le vieux reste un ésa, un "père", presque un ancêtre déjà. L'ésa est souvent le gardien et l'officiant du byéri. Mis en marge du groupe, il devient un intermédiaire entre les vivants et les morts.

Le nda bot est également une unité militaire, la migration et les batailles s'étant faites au niveau de ce groupe. On a vu que c'est en plus l'unité religieuse (byéri). Enfin c'est l'unité économique. C'est la seule fonction qui demeure vivante aujourd'hui.

Le chef, le ntol, est propriétaire des plantations et des biens familiaux; il paie les dots de ses épouses propres, ainsi que celles de ses frères plus jeunes; il encaisse celles de toutes les filles de son groupe.

Ce mode de groupement tend à disparaître sous la poussée de l'individualisme moderne. Chaque homme adulte veut maintenant avoir ses propres plantations et ne dépendre de personne. La disparition du culte du byéri, un des principaux liens du nda bot, a accéléré le processus. Malgré tout la solidarité du nda bot n'est

pas un vain mot, surtout en ville aujourd'hui où les émigrés arrivent sans travail ni logement.

- Parenté, alliances et filiation.

Les caractéristiques de la société fan : patrilinéaire, viri-locale, double exogamie en ligne paternelle et maternelle (limite à la 3^{ème} génération pour la ligne maternelle ; illimitée pour la ligne paternelle).

Chaque enfant apprend au moment de son initiation au byéri la généalogie de son sous-clan, quelquefois de son clan : 20 ou 30 générations remontant au premier homme Nzame.

L'exogamie est valable pour les clans de nom différent mais reconnus apparentés (même dans des tribus différentes).

La parenté est classificatoire, chaque groupe de parents étant classé par génération, genre et place généalogique et portant un nom.

Un seul nom à noter : mvam (devenant envamvam=les ancêtres). Le mariage aluk est basé sur une stricte exogamie clanique. L'alliance est validée par le dot - nsuba- réclamée à la famille du garçon. Le dot était composée de marchandises, de bétail et d'objets rituels (colliers, biki ou monnaie de fer). Il existait différents types de mariage : par enlèvement, otage pour dette, remplacement d'une fiancée morte ou d'une femme stérile, prix du sang, échange de femmes entre clans alliés. C'était de toutes façons un affaire de groupe et non d'individus.

I-2 Les confréries traditionnelles.

Elles avaient soit un caractère parental dans les petits villages soit un caractère vraiment social dans les grands (regroupant plusieurs clans différents).

La principale était autrefois le Ngil, société supra-clanique à caractère judiciaire. Son but était la recherche et la mise hors d'état de nuire des sorciers (nnèm) chargés d'un esprit mauvais (évus).

L'initiation au Ngil comprenait :

- une purification préalable physique et morale ;
- une flagellation;
- une confession des crimes;
- une soupe d'épreuve;
- une présentation des reliques des ancêtres (byéri);
- des sacrifices sanglants.

C'était un passage symbolique de l'état d'androgynie à un état monosexuel. Le lieu sacré du Ngil était une petite clairière de brousse, de forme rectangulaire, nommée ésam, avec de grands gisants de terre mouillée de forme vaguement humaine représentant "Ngil et sa femme". Les néophytes devaient ramper devant ces effigies en passant au-dessus d'une fosse dans laquelle étaient cachés des guerriers cherchant à les blesser de leurs armes; ils devaient aussi subir l'épreuve des fourmis. On apportait aussi le byéri du lignage du néophyte pour l'enduire de la terre du ngil. On vérifiait ensuite à l'aide du poison d'épreuve si le futur initié n'était pas un sorcier porteur d'un évus (dans ce cas il était tué sur place et le crime maquillé en accident).

Une autre confrérie : Ndongô (avec 2 niveaux : Békunqu pour les jeunes circonis et Ndongô même pour les initiés plus âgés). Toutes les confréries sont en fait des groupes d'auto-défense contre la sorcellerie, chacune ayant son rituel d'entrée, ses rites de passage et ses médecines protectrices particulières. La séparation des sexes est absolue dans tous les groupes. Les femmes étaient réunies dans le Mévunqu (association appelée ailleurs Ombwiri, Lissimbu ou Isembwé).

- Les associations syncrétiques

Elles ont remplacé les confréries traditionnelles à partir de 1940-1945, ce sont le Bwiti et le Ngol, ce sont des religions syncrétiques qui ont pénétré dans plusieurs tribus de l'ouest du Gabon.

Le Ngol, c'est de Gaulle, le sauveur blanc de l'A.E.F. (discours de Brazzaville). Chaque groupe était structuré selon une hiérarchie calquant l'administration. On retrouve ce type de société chez les Bakota.

Le Bwiti est le culte principal des Mitsogho du Centre-Gabon (culte des ancêtres avec initiation à degrés et intervention des masques, rôle important et symbolique de la harpe). Religion qui s'est diffusée à travers les Eshira, les Myéné et les Fan de l'Ogooué et de l'Estuaire, sous une forme plus syncrétique : c'est actuellement une sorte de franc-maçonnerie à fond politico-religieux (rôle de la drogue-iboga - dans les danses extatiques, présentation clandestine des reliques).

- L'initiation du So, l'antilope.

A subsisté chez les Fan du nord, au sud-Cameroun. So est le nom d'une grande antilope rouge, sorte de totem tribal. L'initiation au byéri, chez les Fan du nord était liée à l'initiation du So. Le thème du rituel est la mort de l'antilope So, la viande étant ensuite mangée par les initiés. Cette initiation consistait à subir des épreuves et à recevoir un enseignement de caractère guerrier et sexuel. L'adolescent devenait un mone so, un "enfant de la mort du So". On ne peut initier au byéri que des jeunes gens ayant déjà subi l'initiation du So.

I-3 Mebere et la création.

Mebere, "l'ordonnateur de toutes choses, sans personne, sans femme, sans enfants, sans mère, sans père; qui est unique, que nul ne pénètre et qui est à l'origine de toutes les générations. Mebere a créé l'homme d'un lézard d'argile laissé sept jours dans un bassin d'eau. C'est le premier homme, Nzame, l'ancêtre primordial. De son orteil, Mebere fait la première femme Nyingono Mebere. Le monde originel est une sorte de paradis sans sexualité. La femme convainc un jour Nzame de coucher avec elle malgré la défense de Mebere. C'est le nsem, le bris d'interdit, l'inceste initial d'où sort le genre humain. A partir de ce moment surgissent les difficultés de vivre : lutte contre la nature, travail, maladie, mort.

Les enfants de Nzame sont les Pahouins, les Blancs, les Pygmées et les gorilles (+ les hommes de la mer), chacun ayant à la mort de Nzame certains biens en partage.

Nzame par le moyen d'une première mort et d'une résurrection va chercher chez Mebere le secret de toutes les techniques y compris celles du sculpteur.

A sa deuxième mort, définitive celle-là, ses biens sont partagés mais certains enfants plus rusés que les autres arrivent à garder les richesses (les Blancs) tandis que les autres restent misérables (les noirs).

C'est alors que la grande migration commence à partir du village de Nzamo, Odzamboqa.

Nzame est l'initiateur du byéri et le premier sculpteur : c'est en fait l'ancêtre moniteur mythique, le héros civilisateur du pays pahouin.

I-4. Sorcellerie et magie.

Les Fan distinguent le ngeqan (nganga des Bakota) qui est un devin-guérisseur du nnèm, le sorcier maléfique. Le nnèm est habité par un évus - un mauvais esprit - qui le pousse au crime (vampirisme) et lui donne une chance inhabituelle (chasse, amour, entreprise). Le sorcier inconscient était vite repéré et mis à mort. Les autres, se servant de leur pouvoir pour acquérir de la puissance et de la richesse étaient plus difficiles à détruire. Après la mort naturelle d'un sorcier, l'évus devenait un kön, une sorte de fantôme blanc qui restait à errer sur terre et qui ne pouvait surtout franchir le pont des morts (ékanga békön) pour rejoindre le pays des morts situé au-delà de la mer de l'ouest. Ces dangers n'empêchaient pas les Fan de vouloir acquérir un évus. La cérémonie de consécration à un évus se nommait akaga. L'évus pénètre dans le corps par le nombril. Le néophyte reçoit un interdit particulier et doit sacrifier une partie de son corps (doigt, ou même partie d'un membre). Quand l'évus aura rendu son propriétaire riche et puissant, il exigera un sacrifice humain. L'évus peut sortir du corps du sorcier en se transformant en animal (gorille, panthère, antilope). Cela rappelle le rituel kota du Ngoy, lié à la confrérie des hommes-panthères. Les sorciers se réunissent périodiquement en dehors des initiations pour "nourrir les bivus", au cours de cérémonies de type sabbatique où on se livre à l'orgie, la nécrophagie, quelquefois l'anthropophagie et la profanation rituelle des reliques des byéri des initiés.

Les Fan cherchent à se protéger des bivus par une médecine spéciale appelée mvul ou bian bivus mise dans une petite corne d'antilope.

La magie licite a pour but de lutter contre les sorciers. Elle joue un rôle dans tous les aspects de la vie traditionnelle. Elle est pratiquée par les ngeqan, les magiciens-devins-guérisseurs. C'est une manipulation savante de la force ki qui se trouve dans chaque élément de la création.

Chaque rituel chez les Fan est imprégné de magie, c'est une véritable manière de penser, de croire et d'agir.

La médecine est évidemment liée à la magie. Les reliques du byéri sont un des éléments de choix dans le matériel magique. Les ossements peuvent être actifs aussi bien dans le bon que le mauvais sens.

- Les interdits . (éki)

ILs sont très nombreux et variés :

- interdits alimentaires;
- interdits d'action

protégeant certains animaux (totem?)
exogamie clanique

- interdits collectifs (initiation, classe d'âge, confrérie);
- interdits héréditaires;
- interdits temporaires (de grossesse par exemple, de chasse);
- interdits masculins ou féminins;
- interdits subsidiaire ou capital.

Le bris d'interdit, le nsem, est toujours grave et doit être traité tout de suite par le ngendan:

Le byéri est éki pour tous les non-initiés et les étrangers du clan. Celui qui voit accidentellement les reliques avec la statue, hors d'une cérémonie organisée, devient aveugle ou paralysé. On ne pourra sauver le sacrilège qu'en organisant de suite une séance du Mélan, au cours de laquelle le coupable confessera sa faute, sera soigné et partiellement initié.

2- Le rôle de la statuaire dans le culte des ancêtres.

2-1 .Le culte des ancêtres chez les Fan, le Byéri.

Le culte des ancêtres était très répandu dans tout le Gabon. IL était caractérisé surtout par la conservation des reliques des défunts illustres (chefs de clan, chefs de lignage, femmes très prolifiques ou sorcières).

Si on demandait aide et protection (akam) aux ancêtres du clan (bimvam), on ne rendait aucun culte à Mebere, le "Dieu" créateur, ni à Nzame.

Chez les Fan ce culte se nomme byéri, ailleurs c'est le Mboy (Ombamba), le Bwété (Bakota), le Mvété (Dawumbu), le Bwiti (Centre-Gabon).

Le Byéri est consulté avant toute action importante: chasse, pêche, voyage, choix d'un terrain de plantation ou de village, mariage, alliance, palabre, guerre, etc.

L'officiant en est l'ésa, le presque-ancêtre de la famille.

-Le matériel cultuel.

Les crânes - ékokwé nlo -, conservés dans une boîte d'écorce cousue -nsekh byéri-. La figure de bois sculpté se nomme nlo byéri. Au cours des déplacements, l'ensemble - boîte et statue - était mis dans un grand panier en vannerie facile à porter sur la tête.

Sur les crânes et statues on mettait, lors des cérémonies :

- de la sciure de bois rouge (padouk) : ba
- de la poudre de la fougère nzèn ;
- de l'huile de palme ou de ji;
- le sang des animaux sacrifiés.

Les ossements pouvaient en outre être incrustés de perles, clous à tête ronde, ou sertis de fils et de plaquettes de cuivre.

Dans la boîte-reliquaire on pouvait aussi trouver des bijoux de cuivre et de fer, des "fétiches" protecteurs (cornes à médicament) et la coupelle destinée à pratiquer les libations.

- Création d'un Byéri.

A la création d'un nouveau lignage par un cadet de famille ayant décidé de s'installer un peu à l'écart, le nouveau byéri était d'abord constitué de minuscules reliques (dents, petits os, fragments) extraits du reliquaire familial.

Le premier crâne entier à être conservé sera celui du fondateur du lignage qui, de ntol sera devenu un ésa et un mvam. La constitution d'un nouveau byéri pouvait être difficile en cas de mésentente familiale.

Le nombre de crânes conservés dans le reliquaire était le signe tangible de l'ancienneté linéaire du groupe. L'abondance des reliques apportait richesse et puissance. Ainsi, théoriquement, chaque byéri était relié à tous les autres par des liens généalogiques. En réalité, les migrations, les querelles, les rivalités, les guerres, les épidémies et autres accidents ont mis le désordre dans cette hiérarchie.

Quelques grands chefs avaient réussi à conserver des byéri de 15 à 20 crânes, les autres se contentant de 3 ou 4 ou même de fragments.

Le crâne est le siège de la force de l'individu. Tous les crânes sont utilisables pour les rituels magiques ou maléfiques : ceux des parents bien sûr mais aussi ceux des ennemis tués à la guerre, des prisonniers ou des esclaves.

- Les rites propitiatoires.

A l'occasion de la chasse, de la guerre, d'un événement important.

L'ésa, l'officiant du byéri, sacrifie une poule, un cabri ou même une bête tuée à la chasse. Le sang coule sur les ossements et les nourrit. On fait ensuite cuire la viande qu'on dépose près du reliquaire, installé en brousse dans une clairière secrète. Quelques heures après, l'ésa revient, ayant laissé au Byéri le temps de manger immatériellement les mets offerts.

Les plats sont alors mangés réellement et rituellement par les initiés de la famille.

La nuit suivante, un des chasseurs initié aura un rêve qui lui prévélera le moyen d'assurer le succès de la chasse.

Rappelons que les reliques du Byéri pouvaient aussi servir dans des rituels annexes du So, du Ngil, des bivus.

- Rôle de la statue ou de la tête sculptée.

Souvent décorée de plumes, décorée de colliers et de bijoux, la statue est une évocation plastique de la réalité du fondateur du lignage et une protection magique des reliques.

La statue n'est pas une "idole", n'est pas priée en tant que telle, ni même considérée en elle-même comme sacrée. Elle ne fait que participer momentanément au sacré lors de certaines cérémonies. On sait et on croit que ce n'est là qu'un morceau de bois taillé, qu'une image symbolique (certains Fan superstitieux ont pu prendre l'objet pour un élément sacré en lui-même, c'est une déviation du dogme initial).

L'objet est enduit régulièrement d'huile de palme ou de ji, quelquefois de résine de copal et du sang des victimes.

On sortait les statues (il y en avait parfois deux sur une seule boîte) pour les manipuler comme des marionnettes au cours de l'initiation. Toutes les cérémonies se divisent en deux parties: une partie publique et une partie secrète dans laquelle sont accomplis les rites essentiels.

2-2. L'initiation au Byéri, le Mélan.

IL faut initier les enfants ou les jeunes gens afin qu'ils deviennent des membres à part entière du clan. C'est une initiation familiale et non de confrérie. L'initiation se nomme ku mélan. L'alan est une plante stupéfiante, une euphorbiacée (plante à latex) aux propriétés excitantes et aphrodisiaques. Les membres de la famille sont respectivement :

ébin mélan = non initiés
Mvon mélan = le candidat à l'initiation
Ngos mélan = l'initié
Ngengan mélan = l'officiant du Mélan

Les cérémonies ont lieu quand il ya assez de candidats dans la famille. La fête dure environ une semaine car il faut chercher en brousse toutes les plantes nécessaires à la confection des médecines, construire l'abri du byéri (ngun mélan) puis procéder aux différents rituels. L'orchestre est un élément important : il est surtout composé d'un xylophone primitif sur tronc de bananier, de deux tambours et de baguettes frappées.

L'initiation compte trois parties :

- 1- la purification des candidats et initiés;
- 2- L'absorption de l'alan et la catalepsie hallucinatoire;
- 3- L'exposition des reliques, la danse des statues puis la danse publique dans le village.

- La purification (awore nyo = ôter le mal du corps)

Se fait par le médicament magique étokh

- en aspersion sur le visage (l'apparence) et le crâne (la force vitale);
- en onction sur la poitrine, à la hauteur du coeur (l'âme)
- par absorption buccale.

Le rite a pour but de délivrer l'impétrant des bivus qui pourraient l'empêcher de voir le byéri et aussi de le protéger de la puissance des reliques.

-L'absorption de l'alan.

Précédée d'un rite propitiatoire au byéri (sacrifice d'un poulet ou d'un cabri) destiné à "nourrir" les reliques et à rendre bienveillants les ancêtres.

Absorption des râclures de l'écorce des racines d'alan : le candidat est assis sur le tronc d'un bananier, symbole de vie et de renaissance. Le coma hallucinatoire est d'environ 3 ou 4 heures. Drogue sans accoutumance, prise exceptionnellement.

Au réveil le jeune homme raconte son rêve qui est alors interprété par le ngengan qui indique quel interdit il doit observer, quels sacrifices il doit faire et quelquefois des éléments de divination.

Le candidat a donc vu, dans un premier temps, le byéri dans son aspect immatériel.

-Présentation des crânes et des statues.

Elle est faite dans le ngun mélan, sorte de temple provisoire construit sommairement en brousse. Les crânes et reliques sont sorties de la boîte en écorce, étendues sur des feuilles de bananier. Le ngengan nomme tous les éléments ainsi présentés, il récite la généalogie du clan que l'impétrant devra apprendre.

C'est ensuite "l'animation des morts", réalisée par une sorte de séance de théâtre de marionnettes où les statues sont manipulées derrière un écran de tissu de raphia au son de la musique de l'orchestre.

Après ce rituel, c'est la danse publique où la statue est présentée à tous (sans les reliques) afin de manifester la cohésion du clan et d'impressionner les non-initiés.

Ainsi la statue sert à réanimer les morts et à récréer leur image pour leur redonner une vie symbolique. L'émotion esthétique n'est pas due aux formes des objets mais à une ambiance (musique, danse, drogue). L'exigence proprement esthétique et stylistique joue au niveau de la présentation secrète des reliques et des statues au cours de laquelle le néophyte doit apprendre à identifier le contenu du reliquaire. On voit alors l'importance rituelle des détails de sculpture : tatouages, coiffure, parure. Le schéma morphologique structurel n'entre pas en ligne de compte, ni la manière de sculpter.

VIII- TECHNIQUES SCULPTURALES AU GABON.

Nous allons évoquer pour finir le sculpteur traditionnel, son environnement technique, ses problèmes propres d'artisan du bois soucieux de produire de beaux objets pour satisfaire une clientèle souvent plus difficile que celle des amateurs occidentaux mais sur le plan du symbolisme des figures.

Nous verrons tout d'abord rapidement les éléments techniques de ce métier, les problèmes du bois, de l'outillage, de la taille et des finitions. Nous aborderons ensuite la question du statut du sculpteur, artiste ou artisan, à travers l'Afrique noire et plus particulièrement au Gabon.

Cela nous amenera directement à la conclusion de ce cours (leçon IX) dans laquelle nous tenterons de définir les principes généraux de l'esthétique africaine à travers le cas particulier des Fang.

[A noter que j'ai dû accélérer un peu le rythme du cours et grouper les problèmes relatifs à la liberté créatrice de l'artiste avec la conclusion par suite de la suppression d'une conférence remplacée par la visite commentée des salles du Musée des Arts Africains et Océaniens/

I - Les techniques sculpturales.

I-I. Les bois.

Les bois utilisés au Gabon pour tailler les statues et les masques sont assez nombreux. Le choix dépend du sculpteur qui, conscient de son degré d'habileté, va se déterminer pour telle ou telle matière qu'il saura maîtriser.

Certains bois sont magnifiques et très résistants mais extrêmement difficiles à sculpter (tels le douka ou le padouk). L'ébène, pour la même raison, ou encore le bois de fer ne sont jamais utilisés traditionnellement pour fabriquer des statues (ils servent par contre à faire des petites boîtes, des couverts et des objets de toilette, surtout des peignes).

Le bois idéal doit être assez dur et compact, mais pas trop dense; il doit sécher assez vite et ne pas se fendre une fois taillé.

IL y a essentiellement les bois blancs et les bois sombres : ésisèn, ngat, tzilé, ékuk, etc. sont des bois clairs souvent tendres (chaque bois est plutôt utilisé par telle ou telle tribu suivant les peuplements végétaux de la région); éti est un bois sombre, un des rares qui soit utilisé parce que plus difficiles à trouver. Le padouk, un bois rouge très dur et de bonne sonorité est utilisé pour faire des tambours et surtout des lamelles de xylophone (chez les Ntumu).

L'abattage est fait pas le sculpteur lui-même qui a observé une abstinence sexuelle de trois jours. L'arbre est coupé à 50 cm ou 1 mètre du sol. Sachant ce qu'il doit faire, l'artiste choisit sa matière dans le tronc principal ou une branche, dans l'aubier ou le cœur, en ayant soin d'observer le sens des fibres du bois. La bûche est alors taillée sur place, le reste étant abandonné ou récupéré pour faire du bois de chauffage. Au Gabon, il est inutile d'économiser le bois, surtout ces bois assez rarement utilisés.

Rapportée au village la bûche est mise à sécher, telle quelle, dans un recoin à l'abri de la pluie et du soleil et loin du feu. Le bois choisi doit être sain, sans parasite ni défaut (noeud, fente). Si la bûche n'est pas bonne, elle va éclater ou de fendre pendant cette période préliminaire, avant que le travail

de sculpture ait été entrepris. Le séchage accentue par contre les difficultés de la taille en durcissant le bois.

I- 2. L'outillage.

IL est très réduit : une hache pour abattre l'arbre, une matchette pour débitier la bûche, l'équarrir et l'ébaucher, une herminette pour sculpter l'ébauche, un couteau à lame recourbée pour les détails, une feuille abrasive pour le polissage des surfaces.

Le giseau à bois et la maillet sont des innovations récentes qui ont altéré considérablement le style ancien.

L'herminette, outil essentiel dont l'usage malheureusement se perd de plus en plus, est un outil à manche coudé formant massue, portant une lame à douille armée d'un tranchant arrondi à deux biseaux symétriques.

I-3 Les techniques de taille.

L'étude des techniques de taille entre pour beaucoup dans la justification théorique de la pertinence de la notion de proportion chez les Fan.

On s'aperçoit, en regardant travailler le sculpteur que le problème du rapport des masses entre elles est à la base de sa démarche.

L'artiste procède par une approche globale selon un schéma stylistique hérité de ses maîtres pour ensuite donner libre cours à son talent propre. L'oeuvre n'est jamais une copie d'un modèle même idéal. D'ailleurs chaque objet est unique, différent des autres.

Après avoir laissé sécher son bois quelques semaines, le sculpteur l'écorce puis l'équarrit afin d'obtenir un volume vaguement pentagonal, dont les deux plans les plus larges seront la face et le revers.

C'est à ce moment qu'intervient la notion de schéma structurel. En effet le sculpteur définit les proportions volumétriques des différentes masses de la statue, tête, tronc et jambes. Les limites en haut et en base de chaque volume sont indiquées sommairement sur la bûche équarrie. L'appréhension de ces proportions se fait à l'oeil, le sculpteur ayant une grande habitude du schéma de base. La contrainte stylistique n'est, on le voit, qu'une base de départ et non une recette facile aboutissant automatiquement au chef-d'oeuvre. A ce stade rien n'est encore fait, l'oeuvre n'est pas encore créée, elle n'est qu'en gestation. Le talent de l'artiste fera le reste.

On a ensuite une ébauche avec les principaux volumes du corps : tête, tronc, bassin, jambes et socle. Les bras, la tête, la coiffure sont laissés "en réserve". L'ébauche est affinée en entier, petit à petit. Contrairement à certaine technique du

Nigéria, décrite par W.FAGG; le sculpteur ne traite pas entièrement la tête pour s'occuper ensuite du reste : toutes les parties sont traitées simultanément.

L'avant-dernier stade consiste à épaneler l'ébauche au plus près de la forme définitive, l'objet restant encore de formes très anguleuses et de section pentagonale.

Le travail à l'herminette, la sculpture véritable de la statue commence là, il s'agit alors de modeler véritablement la forme. La finition des détails se fait au couteau courbe. La figurine est ensuite polie à la feuille d'akol.

Quand il s'agit d'un masque, le bois choisi est plus léger afin qu'il reste maniable au cours de la danse. Sculpté beaucoup plus sommairement, il est ensuite peint avec des poudres végétales (charbon de bois, poudre de padouk, graines pigmentées) ou minérales (ocre, kaolin).

I-4. Finitions et patines.

La forme est acquise mais la statue n'est pas terminée pour autant. Les objets fan ont deux patines : une première artificielle donnée au moment de la taille et une seconde due à l'huile des onctions rituelles et à l'enfumage.

La statue blanchâtre ou jaunâtre suivant le bois peut être teinte à l'aide d'une décoction végétale à base de poudre d'ébène, complétée par une sorte de vernis résineux (résine d'okoumé ou copal). On peut également enfouir l'objet brut dans la boue noirâtre d'un marécage pendant quelques semaines et l'enfumer ensuite avant de l'enduire de copal.

2- Le sculpteur.

Vous avez tous lu le livre de J.LAUDE sur "Les Arts de l'Afrique Noire". Je vous invite donc à revenir sur le chapitre III, pp.III à 145. Je reprendrai ici quelques unes de ses remarques en apportant des exemples gabonais.

En Afrique Noire il y a deux catégories de sculpteurs, le spécialiste occasionnel qui taille des objets de temps en temps tout en vaquant normalement à ses occupations et l'artiste professionnel qui est appointé par un mécène qui l'emploie.

2-I. L'artiste professionnel.

C'est par exemple le sculpteur officiel d'un chef puissant ou d'un roi. On en trouvait au Bénin au Nigéria, à la cour de l'Oba ou chez les rois Bakuba au Congo. C'était une charge non-héréditaire qui pouvait s'acquérir à force de technique et de talent. Les artistes étaient groupés dans une corporation, groupe social puissant et influent. L'artiste professionnel peut exister également dans des sociétés très hiérarchisées et cloisonnées où

l'individu peut, par ses qualités, acquérir un statut privilégié lui permettant d'exercer son art à temps plein, avec même certaines spécialités dans tel ou tel type d'objet.

Exemple : pays Dan en Côte-d'Ivoire.

2-2 Le spécialiste occasionnel.

C'est plutôt lui qui nous intéresse car c'est l'artiste des sociétés segmentaires de l'Afrique forestière, comme au Gabon. Le sculpteur est là un simple artisan du bois, seul son degré de réussite pouvant le faire appeler un "artiste". Au départ, il est l'égal du vannier, de la potière et du forgeron. La seule nuance est que ce métier est plus difficile, qu'il requiert plus de qualités que les autres.

Le sculpteur, s'il veut avoir une clientèle suivie et gagner quelques marchandises en échange de son travail, doit être un artisan d'élite. L'objet étant destiné à un rôle rituel doit répondre à certaines normes sur les plans thématique et stylistique. La beauté, l'harmonie, le rythme de la statue restent à l'appréciation du sculpteur qui montre par là qu'il a du talent. Le sculpteur est en outre, comme tous ses concitoyens, un chasseur et un pêcheur, quelquefois un planteur. IL taille ses objets pendant les temps morts, en saison sèche par exemple. IL est libre d'accepter ou pas les commandes, de fixer ses délais. IL a donc une grande liberté de manoeuvre.

En Afrique occidentale, au Mali, en Guinée, en Côte-d'Ivoire par exemple, le sculpteur est souvent en même temps le forgeron, ce personnage très important qui, traditionnellement est placé à l'écart de la société parce que détenteur du feu. IL est d'ailleurs casté.

Le forgeron, chez les Dogon ou les Bambara, est présent dans la mythologie. C'est un héros civilisateur, détenteur des techniques primordiales nécessaires à la vie. Maître du feu, il est aussi le fabricant du fer qui sert à confectionner les outils indispensables à la culture du sol. Fabricant aussi les haches, herminettes et couteaux, il est normalement un sculpteur et de plus, seul habilité à représenter la figure humaine. Au Gabon, les fonctions de forgeron et de sculpteur ne vont pas forcément de pair, sauf chez les Bakota où les figurines sont plaquées de cuivre. De toutes façons, le forgeron gabonais n'est pas casté ni détenteur d'un pouvoir magique quelconque lié à son statut professionnel. Le forgeron d'Afrique occidentale est lui un personnage important sur le plan religieux. IL est devin et sert d'intermédiaire privilégié entre les morts et les vivants parce participant, du fait de son travail, à la puissance du démiurge.

2-3. Apprentissage et exercice du métier.

Au Gabon, le jeune artiste qui a du goût pour la sculpture se place auprès d'un artisan habile (et de bonne volonté) pour le regarder faire et apprendre ainsi les rudiments du métier. C'est souvent quelqu'un de sa parenté. Si le maître y consent, au

bout de quelques années, le jeune homme pourra devenir un véritable apprenti pour apprendre en détail toutes les recettes techniques, le choix et le traitement des bois, le maniement des outils, etc. Cela reste toujours très informel, comme l'activité elle-même qui est exercée à l'occasion. On trouve encore aujourd'hui quelques jeunes qui perpétuent la tradition, plutôt par goût personnel que par nécessité coutumière puisque les objets ne sont plus utilisés au village.

L'activité sculpturale se continue souvent de père en fils ou petit-fils et d'oncle maternel à neveu utérin en milieu matrilinéaire. On a ainsi des familles de sculpteurs avec parfois des individus un peu plus doués que les autres.

Le sculpteur se fait payer pour son travail. Les clients, autrefois les chefs de lignage ou les dignitaires de confrérie pour les masques, venaient commander un objet au moment de la création d'un byéri ou d'une initiation importante. Les masques étaient changés assez souvent par suite de leur relative fragilité. L'artiste ne façonnaient pas très souvent des objets rituels comme les statuettes d'ancêtre, sauf peut-être les plus renommés. Ils pouvaient néanmoins se faire la main à la taille avec les très nombreuses commandes d'objets plus simples, comme les tabourets, les portes, les serrures, les poteaux de case, les objets utilitaires (instruments de musique, mortiers, assiette, etc).

La commande était faite sans indication trop précise : "une statuette de byéri, masculine ou féminine, avec tel ou tel tatouage ventral ou facial, tel type de coiffure, pour tel lignage de tel clan". Le sculpteur improvisait sur ce thème en suivant son inspiration personnelle appuyée sur les canons habituels de la tribu (proportions, finesse, détails de sculpture). Le reste, bijoux, décoration diverses pouvaient être surajouté par la suite.

2-4 Statut de l'artiste.

L'artiste fan, sculpteur de byéri, avait-il le sentiment de créer une oeuvre sacrée en elle-même? Je ne le pense pas. Le rôle du sculpteur était de façonner une figurine, aussi belle que possible dans le cadre stylistique de la tribu et selon le thème indiqué par le client. L'artiste ne travaille pas dans les trances ni sous l'influence des esprits, fussent ceux des ancêtres. IL taille simplement une forme de bois, rien de plus. La statue pour être de temps à autre le réceptacle de la force sacrée des ancêtres aura besoin d'être par la suite consacrée par un rituel particulier.

La maîtrise de la matière est le seul but de l'artiste, le rôle de la statue ne le regarde en rien, il peut d'ailleurs n'être même pas initié (en fait il l'est dans sa propre famille). Chaque modèle créé est unique en son genre, le sculpteur ne faisait jamais de "copie".

L'anonymat des sculpteurs d'art "primitif" est une légende due à l'ignorance que nous sommes souvent de la société globale qui l'entoure et à notre indifférence face à la connaissance même superficielle du milieu local dans lequel les oeuvres ont été élaborées. Dans chaque tribu, les artistes, les vrais et non les amateurs, ont laissé des traces que l'on découvre au cours des enquêtes de terrain. IL en a été de même chez les Dan, en Nigéria, au Congo, etc.

A titre d'exemple voici quelques célébrités artistiques des Fan du Nord-Gabon :

NTUMU du nord : MM. MBA MVOMBOTE, NDOÏ AKOGA et MVOLA AKURU ;
 NTUMU du sud : MM. ANGO ANGWE et ATUMUYAMA ;
 NZAMAN et BETSI : MM. BE et AKO MIMBO ;
 MVAI : MFOLOMBO et son fils OPAMINKO ;
 MEKENY et OKAK : MM. OBIANG et OBIANG NDAMA, etc.

Quelques sculpteurs encore vivants aujourd'hui sont détenteurs de cette grande tradition :

M.EYEREU MVOLA, village M'abang (route d'Oyem à Minvoul) ;
 M. ABAA Daniel, village Avelavion (Mitzi) ;
 M. NDON BE, village Ebel (route de Ndjolé) ;
 M. MISO MIBANG, village Endoum (route de M'adouneu).

Que conclure ? Artisan ou artiste ? On voit qu'il s'agit en fait d'un faux problème. Tout est affaire de talent, de don personnel. Certains sculpteurs ayant produit des oeuvres notables, parfois de véritables chefs-d'oeuvre d'harmonie, d'équilibre des masses, de construction élaborée des lignes de force et des plans, doivent être appelés des "artistes".

Beaucoup d'autres auroient été de simples artisans. Aujourd'hui, semble-t-il, il ne reste au Gabon que quelques sculpteurs de cette sorte, cela à cause de la disparition des cultes traditionnels. La clientèle habituelle disparue, les oeuvres considérées comme des objets néfastes et grossiers, le créateur finit par renoncer à son art, d'autant plus facilement qu'il n'était qu'une activité occasionnelle et non sa raison d'être, du moins dans la réalité de la vie quotidienne. Le sculpteur gabonais était en fait un amateur, un artiste du dimanche comme on dit aussi : il a quand même prouvé qu'il pouvait être parfois d'un très grand talent.

)°(

IX - L'UNIVERS ESTHETIQUE DES SOCIETES GABONAISES.

Après avoir évoqué trop rapidement les problèmes posés par l'étude de la statuaire gabonaise, nous allons achever notre propos par une réflexion sur l'univers plastique des sociétés équatoriales en essayant d'en déterminer les caractéristiques principales. Nous aborderons successivement les problèmes des thèmes et des solutions plastiques, puis de la liberté créatrice et de la valeur des objets.

I- Les thèmes.

IL est remarquable de constater qu'en milieu fan et plus généralement gabonais, le seul sujet digne d'être traité dans la statuaire se trouve être l'ancêtre, c'est-à-dire en fait l'Homme. IL en est de même pour les masques.

D'autres statuares en Afrique Noire, tout en privilégiant également l'ancêtre anthropomorphe, font une place aux éléments animaliers : tel les Dogon (crocodile, âne, chien, cheval, etc.), les Baoulé (les singes porteurs de coupe), les Sénoufo (les grands calao, ancêtres de l'humanité), les Fon (la série des rois zoomorphes), etc. Pour les masques, c'est encore plus net, comme vous avez pu le voir au cours de la visite de la collection du MUSEE DES ARTS AFRICAINS ET OCEANIENS où vous avez vu les masques crocodile des Baga, les antilopes Bambara, les masques à bec des Dan, les masques de bovidés des Bobo, etc. Rien de tel au Gabon où les masques, comme la statuaire sont résolument anthropomorphes.

A noter en passant une exception, un mat-totem conservé au musée de Santa-Isabel (Fernando Poo) comportant à la base une statuette okak brévisiforme sculptée en haut-relief, trois têtes seules et certains éléments animaliers : un poisson (symbole de la féminité); une panthère (la force virile des initiés); un rongeur, un cochon sauvage et une tortue (symbole du monde terrestre). On retrouve là les personnages habituels des contes. Mais malheureusement on ne sait rien de la provenance exacte de ce poteau (case sacrée du Bwiti, enclos du Byéri ?).

Les mythologies gabonaises, fan et autres, expliquent-elles cette exclusivité ? En effet, les mythologies du Gabon sont en général centrées sur l'Homme et surtout les aventures du premier homme, Nzame du Zambé suivant les tribus.

Un dieu créateur crée le premier homme, Nzame, qui à la suite d'un inceste initial commis avec la compagne que le dieu lui a donnée, a des couples de jumeaux, ancêtres des différentes tribus. Jamais les génies n'interviennent, seul le serpent (ou le crocodile) rend le service aux Fan de leur faire traverser la rivière Nlong qui sépare la savane de la forêt.

Dans les contes, les animaux interviennent très souvent mais au second degré si l'on peut dire car ce sont toujours des êtres humains ayant pris une apparence symbolique et non véritablement des génies - animaux.

On a souvent noté le caractère "peu superstitieux" de toutes ces tribus, en particulier les Fan. Elles seraient "moins fétichistes", plus réalistes et par là anthropomorphistes et finalement peut-être plus humanistes.

L'Homme, dans sa réalité quotidienne, est au centre du mythe. Nzame est le premier homme, vu non pas idéalement, mais très prosaïquement comme un humain aux prises avec tous les tracasseries de la vie, les difficultés de la vie en groupe et les contradictions de la société. Nzame est un héros à l'image de ses descendants : il est aussi pitoyable, aussi rusé, aussi avide de puissance, de plaisir et de richesse que les hommes d'aujourd'hui. C'est lui qui pratiqua le premier toutes les activités humaines vitales : chasse, pêche, agriculture, manière de faire les cases, les nattes, les masques, d'utiliser la forêt et d'y survivre. C'est encore lui qui inaugure les premières danses à caractère religieux ou magique, dont les manifestations actuelles ne sont que des variantes. Nzame est un héros humanisé, très intégré au monde tel qu'il est conçu. C'est une véritable personnification de la société, peut-être même une sorte "d'anti-héros" servant à résoudre psychologiquement les contradictions et les difficultés inévitables de la vie présente. Personnification orgueilleuse également des hommes qui se projettent dans le passé afin d'être directement liés au Créateur.

Les autres croyances, telles celles se rapportant aux bivus (les esprits mauvais des Fan) relèvent de la philosophie de la force vitale qui est à la base des conceptions gabonaises. Cette force peut être bénéfique ou maléfique suivant les personnes et les circonstances. C'est aussi qu'il y a de nombreux cas de sorcellerie, laquelle est un mauvais usage de cette force.

Le thème de l'ancêtre, protecteur de ses descendants et gardien de la survie du groupe, s'illustre de plusieurs façons : des têtes seules (Fan, Masangho), des bustes (Bapunu, Mitsogho, Kota), des personnages entiers masculins ou féminins (Fan, Umbaté, poteaux tsogho), exceptionnellement des "maternités" (Fan du nord).

Les têtes seules et les bustes (où la tête seule est vraiment traitée) sont les formes les plus expressives et les plus directes de cet anthropomorphisme. La tête, à elle seule, représente l'homme tout entier, dans son intelligence et son courage, sa clairvoyance et sa force. Le neuro-crâne est toujours très volumineux, bien modelé et le regard particulièrement soigné. La tête de bois dérive certainement du crâne-relique initial : les Fan en effet ont également décoré les crânes avec des perles et des plaquettes de cuivre, tandis que les Bapunu façonnaient véritablement une face postiche sur les crânes des ancêtres avec des résines et de l'argile (crânes "surmodelés").

Les statues, plus élaborées, malgré leur simplicité de forme, posent un problème par leur répartition presque équitable en statues masculines et statues féminines. En régime patrilinéaire comme c'est le cas dans tout le Nord-Gabon et même en régime matrilineaire où la femme n'est que l'intermédiaire mais non le chef (qui est toujours le frère de la femme ou l'oncle maternel), les représentations d'ancêtres devraient logiquement être masculines. Peut-il y avoir des chefs de lignage féminins, même en régime matrilineaire ? On s'aperçoit à l'étude que c'est possible : chez les Fan résolument patrilinéaires, on se réfère parfois à un ancêtre féminin, une femme du groupe paternel si l'on peut dire, qui a remplacé et supplanté le chef de lignage mâle par suite d'une mort prématurée mais souvent aussi à cause des grandes connaissances magiques de la femme qui doit aussi être particulièrement féconde en enfants mâles. C'est donc celui ou celle qui a pu par sa force propre se perpétuer qui reste l'ancêtre initial. Cela arrive dans toutes les tribus gabonaises où la femme a toujours un rôle magique important : elles sont organisées en confréries initiatiques et ont souvent leur mot à dire dans les affaires importantes du village.

On trouve également sur les reliquaires, et relativement souvent, deux ou trois statues, l'une masculine, les autres féminines (cas des Fan) : on peut interpréter cette double représentation comme le couple initial, l'homme dans sa puissance créatrice, la femme dans sa fécondité bien soulignée par la représentation détaillée des organes sexuels.

Ailleurs, l'opposition homme-femme est moins certaine : cas des Kota du sud où on trouve les figures concaves et convexes, quelquefois des figures janus à deux faces, l'une concave, l'autre convexe, les unes étant réputées féminines, les autres masculines. Je n'ai pu cependant en avoir confirmation sur le terrain. En tous cas les figures associées des Kota-Mahongwé (figures "naja") sont toujours masculines, la plus grande étant le fondateur du lignage, la petite (ou les petites car on voit sur les gravures anciennes, 1880, qu'il y avait de nombreuses figures par reliquaire) étant un de ses descendants notables.

Dans le Nord-Gabon et au Sud-Cameroun, les statues de "femme à l'enfant" reprennent l'idée de la "mère du clan", fondatrice du lignage. L'homme portant un enfant sur les épaules évoque le mythe de Nzame, l'ancêtre-générateur de l'humanité. Mais sur le plan stylistique, ces représentations ne sont pas vraiment d'inspiration gabonaise, plutôt camerounaise ou même nigériane (l'art Yoruba est très anecdotique au contraire des arts de l'Ogooué). On ne retrouve jamais ces thèmes dans le sud ou l'est du Gabon, ce qui montre bien (les Fan étant en définitive des conquérants de fraîche date) que la sculpture proprement gabonaise est strictement symbolique mais jamais anecdotique.

Dans les autres formes d'art, en particulier la littérature orale, les animaux ont par contre un grand rôle. Dans les contes mythiques on trouve Kulu, la tortue astucieuse; Zé, la panthère cruelle mais stupide; Zo'o, l'éléphant roi des animaux et tous les animaux de la forêt, chacun ayant un caractère typique et tous formant une société à l'image de celle des hommes.

En ce qui concerne les masques, le thème unique est toujours l'homme, le génie-humain ou le revenant. Rappelons que les types de masques du Gabon sont les suivants :

- masques funéraires, représentant un esprit du royaume des défunts qu'il faut honorer (fêtes de deuil, lever de deuil, divination par l'évocation des morts) ; ex: Fan, Bapunu, Tsogho, Sangho, Eshira.

- masques d'initiation, représentant le génie protecteur de l'association (ex: "Okukwé" des Myéné de l'Ogooué, "Mvudi" des Aduma de Lastoursville, "Oso" des Mitsogho).

- masques "chasseurs-de-sorciers", représentant un génie humain soit à plusieurs faces soit muni de plusieurs paires d'yeux (ex : "Ngontan" des Fan et Kwélé).

- masques de divertissement se manifestant à l'occasion des fêtes, danses publiques d'initiation, pour la naissance des jumeaux, etc. Ce sont souvent des caricatures d'humains, rarement d'animaux (les seuls représentés étant le gorille, ex: Fan, Kwélé, Kota "Emboli", et la chouette, ex: Kota-Mahongwé). Le gorille c'est presque l'homme, l'alter-égé de la forêt ; la chouette rappelle une ancienne association de sorciers vieux fond de totemisme?). Dans les deux cas, la forme du visage est humaine, seuls les décors et les éléments annexes étant animaux (coiffure, maquillage).

Chez les Fan et les Mitsogho, les masques peuvent atteindre la vraie caricature, souvent très amusante et prouvant un esprit d'observation très aigu (ce qui montre en passant que l'art du sculpteur peut parfois se libérer des contraintes stylistiques, dans un but précis qui est ici d'amuser les spectateurs).

A signaler aussi le masque "Murgunda" des Bakota qui n'est pas fait de bois sculpté mais constitué d'une armature légère recouverte de tissu de raphia ; c'est une tortue (symbole du monde terrestre) tête d'oiseau et voix de paucochère, symbolisant la puissance de la confrérie de Mungala. C'est peut être un génie des eaux.

Après avoir vu que le thème presque unique de la statuaire gabonaise est l'homme, surtout le visage de l'homme, voyons d'une manière synthétique quelles sont les solutions plastiques qui ont été adoptées.

2- Les solutions plastiques.

Après avoir passé en revue les différents styles du Gabon et plus particulièrement les styles fan, on peut, à travers

les résultats de notre analyse morphologique et de l'enquête de terrain, esquisser les grandes lignes de ce que P. FRANCASTEL nomme "l'espace plastique", des sociétés segmentaires du Gabon.

Nous tenterons de définir rapidement ici les concepts de volume sculptural, de frontalité, de picturalité et de hiératisme qui à la réflexion caractérisent l'art plastique de ces régions.

2-I. Le volume sculptural.

À l'examen de toutes nos pièces pahouines, nous avons constaté l'importance extrême du volume des statues et même privilégié la manière de la traiter (longiforme, bréviforme). On a vu que la statue fan n'est pas un dérivé direct de la bûche initiale, pas plus que les statues kota, tsogho ou lumbo. La statue fan ne s'inscrit pas exactement dans un cylindre comme les statues dogon par exemple (certaines).

Le volume sculptural de l'oeuvre est soigneusement pensé et réalisé, le travail de l'herminette et du couteau étant surtout de "modeler" ce volume dans toutes les perspectives possibles (face, 3/4, profil, dos). Cela nous amène à poser la question de savoir si ces objets sont destinés à être vus (et comment ?), touchés, manipulés ou bien cachés et mis à l'écart?

Pour les Fan, nous avons vu que l'objet avaient deux fonctions "plastiques": rester sur le reliquaire dans la case du byéri pour symboliser l'ancêtre et garder les reliques; faire "revivre les morts" au cours de la danse du Mélan. La statue doit donc d'une part être vue de loin dans la pénombre de la case-sanctuaire et d'autre part être vue en pleine lumière et sous tous les angles au cours de la fête du Mélan.

Cela conditionne certainement en partie son aspect "monumental" sensible même dans les pièces de petite taille et de style longiforme : tronc avec un ventre proéminent en saillie; membres aux reliefs musculaires accentués; épaules larges et tenues très hautes; cuisses courtes et puissantes, autant d'éléments fortement épanouis dans l'espace.

Chez les Kota, c'est autre chose. De toute évidence, aucun souci d'expansion dans l'espace. La figure de reliquaire kota est quasiment un bas-relief traité à la manière d'une médaille. La face est plate, stylisée à l'extrême avec seulement les yeux, le nez, quelquefois la bouche, figurés dans un ovale régulier. Le corps est absent, remplacé par le cou et un losange évidé figurant les épaules selon les uns, les jambes selon les autres. Aucune épaisseur, une seule face privilégiée, le revers n'étant même pas plaqué. Objet symbolique et décoratif, la figure de reliquaire kota est installée sur le panier aux ossements et n'en bouge pas. Elle est souvent engagée dans le panier et attachée dessus. Elle a un rôle bien sûr d'évocation plastique des ancêtres

morts, mais est surtout la gardienne des reliques. L'objet est donc toujours vu dans la pénombre (d'où le décor de cuivre, soigneusement astiqué avant chaque fête importante) et de face. La technique de sculpture rejoint celle des masques. On a d'ailleurs longtemps appelé ces figurines des "masques kota".

Michel LEIRIS, lors d'une discussion sur la signification religieuse de l'art nègre, précisa la différence fondamentale qui sépare l'art occidental des expressions africaines, reprenant en cela les idées de l'esthète allemand C.EINSTEIN : La sculpture occidentale est "essentiellement destinée à produire un effet sur celui qui la regarde"; elle emploie d'ailleurs pour arriver à ce but, des moyens qui ne sont que des succédanés picturaux, en ce sens qu'elle procède plutôt à un arrangement des surfaces qu'à une véritable organisation des volumes. La sculpture africaine ne recherche aucun effet : elle est une réalité mythique fermée sur soi qui tend à une existence propre et qui par là transmet un message signifiant.

Pour l'initié, chaque volume de la statue, sa place dans l'ensemble, chaque détail a un sens dont l'ensemble personnalise l'objet. On peut dire aussi que les statues nègres sont anti-idéalistes puisqu'elles sont chacune une manifestation précise et individualisée de principes généraux jamais appréhendés tels quels. Elles vont du général au particulier sans tomber dans l'anecdote. La démarche même de l'artiste, partant de son cadre général pour parvenir finalement à une pièce très individualisée, nous l'indique clairement. La statue est selon l'expression de SENGHOR, une "idée incarnée". C'est très sensible chez les Dogon ou les Bambara où le mythe prend véritablement forme sous nos yeux. Ça ne l'est pas moins pour les tribus gabonaises où c'est l'idée de perennité du clan qui s'incarne dans les objets.

2-2. Frontalité et symétrie.

Habituellement, les statues africaines et donc gabonaises, sont regardées de face : elles trônent, tout au moins chez les Fan et les Bakota, sur la boîte reliquaie, fixée par un socle ou des liens. Le dos des figures fan (comme des "bumba" tsogho et lumbo) est bien fini, quelquefois même tatoué. Le profil des objets n'est jamais considéré par l'artiste qui veut donner une impression de relief par la seule vision frontale (sans aucun artifice de sculpture en trompe-l'oeil comme dans la sculpture occidentale). C'est évidemment très net pour les figures kota qui sont faites pour être vues de face (quelquefois des deux faces pour les figures janus, le profil et même l'ajustement des deux figures étant parfois très négligemment réalisés).

Quelques détails qui soulignent cette contrainte de la frontalité : les oreilles (normalement de profil) qui sont ramenées vers l'avant ; les membres soit ramenés vers l'avant (bras et mains) soit tenus soigneusement côte à côte (mollets); les pieds

toujours vus de dessus avec les cinq orteils (le profil -voûte plantaire et base du tibia- et le revers -talon-étant systématiquement négligés); les tatouages toujours figurés sur la face antérieure, etc.

Cette véritable loi de la frontalité oblige à tenir compte de la symétrie.

Les objets fan et kota sont très remarquables à ce sujet, l'axe de symétrie déterminant toujours deux moitiés identiques. Une exception : les pièces des Fan du nord, sous-style NGUMBA, qui présentent une certaine asymétrie dans le geste des mains (influence de certains styles des Grasslands).

Cette régularité tend à donner une impression de calme serein et d'austère immobilité. Elle est également une solution commode techniquement : chaque volume est simplement répété deux fois de part et d'autre de l'axe central.

Les éléments de la statue, les masses qui la composent, sont toujours des volumes géométriques définis, dérivés du cylindre et du cône (bras et mollets biconiques) ou de la sphère (front, neuro-crâne, cuisses). L'ensemble donne une impression de hiératisme qui, à ce que disent les informateurs, n'est pas exactement le but recherché par les artistes (c'est l'effet que nous ressentons, nous). Mais c'est une des conséquences de leur parti pris technique et sculptural.

2-3. Picturalité.

J'entends par là le sens des surfaces. L'artiste gabonais l'a au plus haut point. Si l'oeuvre africaine est un ensemble coordonné de volumes remplissant un espace, il ne faut jamais oublier qu'elle est en outre revêtue de tout un ensemble de détails gravés plutôt que sculptés qui lui donne son sens : tatouages, yeux, nez, oreilles, coiffure, etc.

Le volume est en quelque sorte le canevas stylistique sur lequel l'artiste grave les détails anecdotiques qui vont le personnaliser.

La patine, obtenue artificiellement par le sculpteur lui-même est également importante en tant que revêtement final. L'artiste fan a une grande science des surfaces, grain et couleurs. La statue bien finie doit être polie comme un miroir, la surface étant d'autant plus belle que le bois est dense et dur.

La notion de picturalité prend d'ailleurs toute son importance avec les masques. Là, la forme n'est pas plus importante que la couleur, surtout que la disposition des couleurs. IL y aurait toute une étude à faire du symbolisme des couleurs en Afrique noire, de leur emploi, de leurs associations.

Le masque est autant sculpté que gravé et peint. Peint par plaques de couleurs délimitées par des traits souvent gravés. Le blanc, le noir et le rouge sont les couleurs les plus utilisées au Gabon (blanc = couleur des morts et des initiés mâles ; rouge = couleur du futur initié, des jumeaux et des femmes ; noir sans signification spéciale mais utilisé comme catalyseur optique des autres).

2-4. Le mouvement.

Les statues fan sont figées dans une immobilité qui tranche avec les oeuvres occidentales où justement la préoccupation est de pouvoir exprimer le mouvement dans une matière inerte (cf. "la danse" de CARPEAUX, Musée du Louvre). Pourtant on ne peut pas parler de raideur ou de gaucherie pour les oeuvres nègres (pour les chefs-d'oeuvre).

Les byéri fan expriment plutôt un "mouvement immobile" si j'ose dire, c'est à dire quelque chose de vivant. Le byéri est la vie même, le symbole du principe de vie, sans rien d'anecdotique. C'est une puissance en développement, dans une pose seraine et hiératique qui inspire le respect (et non la peur).

Les masques, sans être non plus des représentations anecdotiques (des épisodes du mythe par exemple), sont tout de même des objet animés, de par leurs formes, leurs couleurs et leurs fonctions qui sont de s'intégrer dans un contexte chorégraphique plus large où ils trouvent leur véritable place pour s'exprimer d'une manière complète.

On peut se demander si ce n'est pas la technique, trop rudimentaire, qui limite l'artiste dans son expression du mouvement, qui le confine dans un hiératisme qui, majestueux certes, peut paraître à certains comme le signe d'une impossibilité de dépasser le stade de la géométrisation symétrique des volumes. IL semble cependant que les meilleurs artistes soient vraiment maîtres de leur matière (cf. les oeuvres "afro-portugaises" et quelques sculptures d'exportation traitant de sujets exotiques, également quelques spécimens d'objets en pierre de Mbigou).

IL faut plutôt aller chercher du côté des motivations esthétiques de l'artiste : veut-il vraiment suggérer un mouvement, la vie par le mouvement ? IL ne semble pas. IL veut plutôt exprimer une vie intérieure, un symbole de vie. La technique de sculpture est donc adaptée à ce qu'on lui demande, sans plus.

3- Liberté individuelle et contrainte stylistique.

Pour conclure ces entretiens, je crois qu'on peut évoquer d'une part le problème de la liberté créatrice des artistes gabonais, d'autre part la notion clef de valeur esthétique des objets "d'art" en milieu africain, car telle a été notre préoccupation, voir à travers les pièces, comment on les a créées,

comment elles "vivent" et comment on les considère dans leur milieu d'origine, l'ensemble constituant une approche empirique du phénomène esthétique traditionnel, une vue du dedans.

On a maintes fois parlé de la contrainte stylistique des arts primitifs. Peut-on dire que l'artiste fan se trouve enserré dans un carcan de principes plastiques et qu'il a conscience de n'être qu'un humble artisan appliquant des recettes ? absolument pas.

Ce qui nous apparaît à nous comme un fond stylistique stéréotypé n'est en réalité qu'un support plastique, une trame, un cadre général qui n'affecte pas l'inspiration personnelle de l'artiste mais au contraire la nourrit et la soutient. Les différences mêmes de qualité des oeuvres montrent que, malgré ce cadre, la taille d'une statue n'est jamais réussie d'avance. IL y a loin d'une vague ébauche stylistiquement valable (et déjà difficile à réaliser matériellement) à un authentique chef-d'oeuvre. L'artiste noir ne secrète pas automatiquement des "chefs-d'oeuvre noirs" !

En plus du support stylistique global, chaque artiste a sa manière propre de travailler, qu'il tient de ses goûts, de ses aptitudes, de sa formation. Or les belles pièces sont justement celles qui sortent de l'ordinaire, qui ont quelque chose de plus : qualité de la sculpture du bois, justesse de l'association des masses, harmonie des courbes, équilibre des volumes, fini du décor, etc.

L'inspiration personnelle de l'artiste, quelquefois son génie, prend son importance dans cette petite marge qui sépare l'oeuvre ratée de l'oeuvre réussie. IL faut si peu de choses ! un bras un peu court, une face trop mièvre, une maladresse dans les coques de la coiffe, l'allongement d'une courbe, etc. et tout est compromis.

Les données de style sont des conventions plastiques qui donnent une structure à l'oeuvre mais n'en garantissent absolument pas l'équilibre harmonieux.

Le génie de l'artiste joue donc un grand rôle, même dans une statuaire où le style et le sujet sont pratiquement imposés, je dirai même surtout dans ce cas. La sculpture devient alors, au sens strict, un véritable "exercice de style", d'autant plus difficile que la marge où l'habileté et l'imagination peuvent se donner libre cours, est plus réduite.

On a vu par les résultats de l'enquête stylistique que les données de style étaient pratiquement inconscientes. Ce sont, dans chaque milieu tribal, les seuls principes reconnus pour sculpter les objets rituels. On peut alors parler d'un espace plastique tribal : c'est une certaine manière de concevoir le corps, ses proportions, l'importance relative de ses éléments, son volume dans l'espace, etc. Cette conception étant acceptée et comprise par tous, l'artiste peut, à partir de là, donner libre cours à son

"coeur", son imagination créatrice propre. Ce langage, avec ses mots "plastiques" et ses articulations (sa "syntaxe stylistique") constitue le style tribal. Le rôle privilégié de l'artiste est d'agencer ces éléments entre eux de façon à donner jour à une oeuvre valable, un peu comme le poète qui compose une ode avec les mots ordinaires de la langue usuelle.

On peut également se demander si les statues fan, par rapport aux autres oeuvres africaines, sont naturalistes ou abstraites ? Cela dépend du point de vue. A côté d'un dogon, un pahouin est naturaliste; à côté d'une oeuvre de HOUDON ou de CARPEAUX, il est franchement abstrait.

La ressemblance trait pour trait est une notion étrangère à l'art africain. Même dans les arts Dan ou Punu où les masques sont les "portraits", la réalité est toujours transposée. Les traits réels ne sont jamais copiés, non pas tellement qu'ils ne pourraient pas l'être, mais parce qu'on ne recherche pas l'exacte ressemblance. Le masque-portrait est, comme la statue d'ancêtre, une évocation où les traits doivent être suggérés, retouchés, embellis. Par ailleurs, en milieu africain, un seul détail typique peut valoir toute une ressemblance (cf. les caricatures chez nous). L'essentiel est d'arriver à évoquer la personne en question. L'objet est donc un message sculptural, non une reproduction.

D'où le naturalisme des détails (bouche, barbe, dents, rides parfois, nez, oreilles, nombril et surtout -pour les statues- seins et sexe) qui s'oppose à l'abstraction du support.

Pour les Fan, seuls les détails sont vraiment importants puisque ce sont eux qui servent à identifier l'objet (dans le domaine du symbole) et par là lui donnent une valeur. C'est un peu comme une statue de la Vierge qui, trop abstraite, perdrait tout pouvoir d'évocation religieuse. Cela explique la grande latitude du sculpteur qui, à partir du moment où, dans le cadre du style, on reconnaît son oeuvre et on peut l'admettre au rôle pour lequel elle a été créée, peut innover et montrer ce qu'il sait faire.

Comme tout art religieux, l'art gabonais (statues et masques) a besoin d'être compris avant d'être senti. Cela ne veut pas dire du tout que l'objet ne soit pas apprécié en lui-même quand il est beau, mais que l'émotion esthétique pure est quelque chose d'inconnu dans le contexte traditionnel gabonais (alors qu'elle semble exister en ce qui concerne les rythmes musicaux par exemple).

4- Valeur esthétique et valeur religieuse.

Quelle est la véritable valeur d'un objet nègre ? d'une sculpture gabonaise ?

Pour les byéri fan, il semble que le jugement esthétique ait une part dans l'évaluation traditionnelle de la pièce, peut-être pas aussi explicite que chez les Baoulé ou les Dan où les

masques doivent être "beaux" pour avoir une force rituelle. Les Fan reconnaissent que leurs pièces, les rares qu'on fait encore, sont moins bien réussies que les anciennes, faites du temps du byéri vivant.

Cela ne veut pas dire qu'un objet de belle facture soit plus sacré que les autres. L'efficacité magique ne réside pas dans la forme du bois, mais dans les reliques qui accompagnent l'objet. La force sacrée ne fait que transiter à travers la sculpture à certains moments.

Michel LEIRIS et Lucie HEUSCH dans une discussion à propos de la "statuaire religieuse en Afrique Noire" (Bouaké, 1962) remarquent que l'objet d'art peut être un objet-réceptacle ou un simple objet-symbole. La force sacrée des ancêtres ou de l'esprit invoqué peut habiter l'objet momentanément ou tout le temps (cas du "grand masque" des Dogon). Les objets-réceptacles se répartissent en deux catégories : ceux qui sont des réceptacles par eux-mêmes (relevant d'une démarche religieuse) et ceux qui ont une cavité où on dépose un "médicament" (cas des Batéké).

Le byéri est l'un et l'autre puisque la statue ne va pas sans le reliquaire. La statue, dans son rôle d'évocation symbolique et de gardienne des ossements, contient à certains moments une partie de la force détenue essentiellement par les reliques (quand les deux sont associés). C'est à la fois un réceptacle et un symbole.

L'étroite interpénétration des deux notions, réceptacle et symbole, montre que le langage esthétique dépasse vite le plan formel pour accéder au plan religieux. D'où un mélange constant des notions de valeur "esthétique" et de "valeur religieuse". Tel objet mieux fait sur le plan plastique sera un symbole plus parlant que tel autre moins bien façonné mais sa véritable valeur, la seule authentique en milieu traditionnel, dépendra de sa force magique conditionnée par l'importance des reliques ou la puissance supposée du génie. Jamais la simple valeur esthétique peut être évoquée seule.

En ce sens on peut dire qu'il n'y a pas d'objet purement "plastique"; la forme n'exprime rien en elle-même; elle est toujours une référence à une force surnaturelle qui la transcende et lui donne vie.

L'objet inutilisé, le masque par exemple, ou désaffecté n'a plus aucune valeur, sauf peut être sentimentale et encore. La copie destinée au touriste, l'objet ancien cédé à l'antiquaire n'ont pas de véritable valeur : ce sont des objets morts, des souvenirs quelquefois (c'est d'ailleurs pourquoi on peut les vendre).

Cette remarque faite, les Fan (à titre d'exemple) ont certains critères esthétiques qui sont valables pour les objets vivants : (statue d'ancêtre)

-FORME : - tête ample, front haut et bombé, joues creuses, nez à arête vive, bouche large et fine, coiffure très rejetée en arrière.

- tronc étroit du haut, évasé d'en bas;
- membres forts et bien musclés;
- détails réalistes (surtout sexe).

-SURFACE : - bon polissage (bois dense et dur);
 - patine résineuse;
 -décor abondant (colliers, plumes, incrustations).

Leurs jugements de valeur recoupent ainsi les nôtres bien que l'appréciation plastique ne constitue qu'une partie secondaire de leur verdict qui se situe à un autre niveau.

La statue, belle de préférence, est un "instrument d'incarnation et non simplement un portrait". Elle est à la fois réceptacle, symbole et effigie.

La "beauté" africaine est d'ailleurs particulière : elle n'engage jamais la totalité d'une chose, toujours un de ses aspects particuliers. Une "belle" jeune fille baoulé sera celle qui a un cou élancé et plissé.

Chez les Fan, la beauté corporelle d'une femme dépend de plusieurs facteurs :

- couleur de la peau : plutôt rougeâtre, ni trop claire (métisse) ni trop foncée (gorille);
- corps glabre, propre, huilé;
- nez étroit;
- poitrine haute et ferme;
- dents de devant acartées;
- nombreux tatouages, belle coiffure compliquée et très ornée, bracelets, colliers, etc.

Pour un homme :

- grande taille, aspect athlétique;
- peau rougeâtre,
- visage étroit, nez mince,
- pillosité corporelle abondante (virilité)
- nombreux décors corporels.

Pour les statues il en va de même : un seul détail la fait apprécier (coiffure ou décor ou yeux ou front, etc.) ce qui explique que certains chefs-d'oeuvre paraissent "inachevés" (les mains et les pieds sont souvent négligés).

CONCLUSION

Le cours qui s'achève a été, non une réflexion philosophico-sociologique sur les arts nègres en général, mais une étude de cas, une démonstration de ce qu'il est possible de faire à partir de l'examen de quelques pièces, surtout une tentative méthodologique tendant à montrer l'importance de la liaison de l'objet avec son milieu et la manière particulière de la mettre en relief.

Nous avons abordé le cas particulier des styles du Gabon en nous attachant plus spécialement aux styles fan qui, seuls jusqu'ici ont été étudiés d'une manière systématique et aussi complète que possible.

Nous aurons au moins abouti à la conclusion que la connaissance de l'art nègre est encore bien fragmentaire et qu'il est nécessaire d'étudier cet aspect de la société au même titre que les autres, chaque fois qu'un art existe.

Egalement que l'histoire des arts traditionnels pourra se nourrir des études monographiques dans la mesure où celles-ci seront entreprises systématiquement. C'est en effet la documentation de base qui jusqu'à ces dernières années a fait défaut.

Enfin que la méthode ethnomorphologique, exposée à propos de la statuaire fan, est actuellement le moyen le plus efficace de cerner la réalité plastique dans sa totalité. Inspirée des idées de F.OLBRECHTS, elle semble être valable, du moins dans ses principes fondamentaux :

- d'une part pour la théorie esthétique et la recherche ethnologique qui y trouvent un moyen d'appréhender de près l'art plastique traditionnel;
- d'autre part pour les informateurs autochtones (artistes, amateurs et intellectuels) qui pour une fois se seront vus consultés sur quelque chose qu'ils vivent, eux, du dedans.

Le point essentiel, sur lequel j'insiste pour finir, est que cette méthode n'est pas applicable directement dans la forme où je l'ai exposée, à tous les styles traditionnels; seuls les principes sont à retenir et à adapter à chaque cas. Vous vous en rendrez très vite compte à l'examen de votre série d'objets, africains ou océaniens, et vous pourrez à votre tour proposer des solutions qui permettront peut être de définir de plus près le phénomène de la création plastique traditionnelle.

15 février 1970

L.P.