

LOUIS PERROIS

Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains

La science des arts africains, discipline de création relativement récente, constitue une branche peu exploitée de la recherche ethnologique actuelle.

La phase initiale du travail systématique sur le matériel esthétique de l'Afrique est peu avancée, surtout en France. Un certain nombre de constatations prouvent qu'on a encore beaucoup à faire en ce domaine.

Le dépouillement de la bibliographie afférente aux arts d'Afrique montre, tout d'abord, l'imprécision des données des ouvrages généraux anciens, et même récents. Les auteurs restent dans les généralités en reprenant, bien souvent, les détails ethnographiques dans les ouvrages antérieurs. Ce genre de livre est utile pour se faire une idée d'ensemble du problème mais ne semble pas entièrement satisfaisant pour celui qui veut connaître tel ou tel style un peu plus en détail.

On ne peut que regretter la brièveté des introductions, des commentaires, et des légendes des albums de luxe, ces ouvrages contenant surtout des photographies, souvent les mêmes, d'ailleurs. On doit se réjouir, en tant que chercheur, du goût pour les « arts sauvages », exprimé par le succès croissant des recueils de documents iconographiques, sans pour autant se faire des illusions sur le niveau véritable de la connaissance de ces arts. Cela révèle seulement, s'il en était besoin, que les arts primitifs, en particulier l'art nègre, sont à la mode.

En deuxième lieu on est frappé par le petit nombre d'études approfondies de styles particuliers¹.

De plus, on trouve des articles et des essais traitant d'aspects partiels des expressions esthétiques de telle ou telle population, qui

1. On peut citer : M. L. BASTIN, « Art décoratif Tshokwe », *Public. Culturels*, n° 55, Lisboa, 1961 ; L. DE SOUSBERGHE, *L'art Pende*, Acad. Royale de Belgique, Beaux-Arts, t. IX, fasc. 2, Bruxelles, 1960 B ; J. LAUDE, *La statuaire du pays Dogon*, 2 vol., 1 album de photographies. Thèse pour le Doctorat de 3^e Cycle, Paris, 1964, dactylographié ; P. VANDENHOUTE, « Classification stylistique des masques Dan et Guere de Côte d'Ivoire », *Medelingen van het Rijksmuseum voor Volkerkunde*, n° 4, Leiden, 1948.

O. R. S. T. O. M. Fonds Documentaire

N° : 10 522

Cote : 3ex 1

O. R. S. T. O. M.

Collection de Référence

15 AVRIL 1966
n° 10522

fournissent quelques éléments pour la connaissance des styles africains. Hélas, l'inventaire en est vite fait.

Ce qui ressort de l'examen de tous ces travaux, c'est que trop peu de chercheurs, ethnologues, esthéticiens ou muséographes se penchent sur ces questions.

Cette situation est d'autant plus grave que c'est l'objet même de cette science qui est en train de disparaître sous nos yeux, à une vitesse toujours plus grande, du fait des transformations socio-économiques. L'art tribal traditionnel a déjà disparu de régions entières ; dans d'autres zones, il a subi des influences fatales de la part des Européens ; dans d'autres encore, il est en pleine décadence naturelle, à cause de l'affaiblissement des croyances dont il était le support. L'art nègre est prêt à tomber dans l'oubli des Noirs eux-mêmes ! Il est donc grand temps de sauver les quelques faits vivants qui s'y rattachent encore, pour faire œuvre d'ethnologie et non pas seulement d'archéologie.

De quoi a-t-on besoin aujourd'hui, en ce domaine ? De classifications globales, d'essais fracassants sur la signification profonde des objets d'art africain, de livres de vulgarisation à l'iconographie écrasante ? Il me semble que non.

Il est nécessaire de se consacrer désormais à l'étude des styles locaux et particuliers, dans tout le détail de leur complexité, sur les plans esthétique, social et religieux. Ayant à sa disposition une matière abondante et riche, le chercheur pourra alors songer à s'élever au niveau plus général des grandes tendances stylistiques noires. Mais ceci est une autre histoire...

A la suite de F. Olbrechts¹ et de son École, du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren, je pense que toute analyse des pièces d'art nègre doit débiter par une *étude des formes* en elles-mêmes, afin d'aboutir à une classification logique. Mais je ne crois pas qu'on puisse se contenter de ces résultats, en les considérant comme conformes à la réalité. Il s'agit là d'une classification *théorique* ou d'une sorte de « modèle » abstrait. Il convient, dans le deuxième temps de la recherche, de *confronter* le modèle à la *réalité vécue*, par une enquête de terrain centrée sur le problème des expressions plastiques. Ce contact avec le réel doit servir à pondérer, à expliquer et à valider la classification en styles.

L'ANALYSE MORPHOLOGIQUE

Puisqu'on ne prend pas en considération l'ensemble des arts africains, le premier problème est celui du *choix de la région ou de l'ethnie* à étudier.

1. F. OLBRECHTS, *Les arts plastiques du Congo belge*, Bruxelles, 1959.

Les brassages de population et les fréquentes migrations intérieures des peuples africains rendent difficiles les identifications de pièces. L'incertitude de la provenance géographique, d'une part, et de l'origine ethnique d'autre part, est une difficulté qu'il faut essayer de tourner.

Il faut pour cela se donner des limites larges et souples : on peut considérer un ensemble de populations liées par des contacts culturels connus, ou bien encore une région naturelle aux frontières définies. Le mieux consiste à tenir compte de ces deux points de vue, quand la chose est possible (exemple, les peuples Pahouins de la région forestière du Sud-Cameroun et du Gabon). Ce qui est dangereux, comme le souligne, à juste titre H. Lavachery¹, c'est de se laisser enfermer dans des classifications trop étroites.

Le choix effectué, un travail *d'investigation muséographique* s'impose. Avant de se lancer dans une analyse précise des pièces, il faut rassembler une documentation importante, aussi exhaustive que possible.

L'idéal consisterait à pouvoir manier, observer, dessiner, photographier toutes les pièces connues des musées et des collections privées. La dispersion des objets est telle que cela est malheureusement impossible. On doit donc se contenter de toucher véritablement un petit nombre de pièces et s'astreindre à travailler sur photographie, pour le reste.

Il faut toutefois souligner qu'un cliché n'est « parlant » que si on connaît déjà un certain nombre de pièces du même type et qu'on en a déjà manipulé attentivement plusieurs auparavant. Il est bon, d'ailleurs, d'avoir deux ou même trois photographies de la même pièce, sous des angles différents. Quand c'est possible, il vaut mieux travailler sur des clichés en couleurs, car cela donne des renseignements utiles sur les patines, encore faut-il que les couleurs soient fidèles.

Les critères qui servent à sélectionner les objets sont de deux ordres : *ethnique* quand la provenance semble bien indiquée (nom de région, district, village, ethnie, voire du sculpteur) ; *morphologique* quand la provenance est imprécise (nom de grande région géographique ou de pays) mais qu'il y a, par contre, des analogies formelles globales. Par exemple, on sélectionnera dans le même ensemble des pièces « pahouines » celles qui sont accompagnées d'indications précises (nom d'ethnie, de tribu, de village, date, etc.) et celles qui, provenant du Sud-Cameroun et du Gabon, s'apparentent d'une manière suffisamment étroite, du point de vue des formes, avec les premières.

Les pièces qui, apparemment, ne sont pas de même style bien que provenant de la même région, seront examinées aussi. On pourra

1. H. LAVACHERY, *Statuaire de l'Afrique Noire*, La Bâconière, Neuchâtel, 1954.

ainsi déterminer s'il y a eu des emprunts sur le plan esthétique et même religieux.

On doit ainsi obtenir une collection représentative au point de vue des styles, de la région considérée. Deux cents à trois cents objets semblent un minimum, pour ce genre d'étude. En deçà de ce chiffre, on risque d'avoir des vues partielles sur la question ; au-delà, on ne fait qu'intégrer les nouvelles pièces dans des styles déjà bien validés. En effet, le nombre des pièces considérées est important car il sert à valider statistiquement (au sens commun du terme) la classification qu'on va établir à partir de leur analyse. L'abondance d'objets d'un style donné marquera à la fois une certaine durée dans le temps et une continuité dans la tradition artistique. Les sous-styles, représentés par une ou quelques pièces nettement différenciées, bien qu'apparentées, seront les indices d'innovations avortées, à moins que des recherches ultérieures ne viennent prouver le développement de cette catégorie marginale.

La documentation rassemblée, il faut procéder à l'analyse morphologique des pièces afin de construire des catégories logiques dans lesquelles on pourra les classer. Pour arriver à ce résultat, on se basera sur leurs analogies et leurs différences formelles. Grossièrement, il s'agit de ranger ensemble les pièces qui se « ressemblent », en tenant compte de tous les détails qui les constituent.

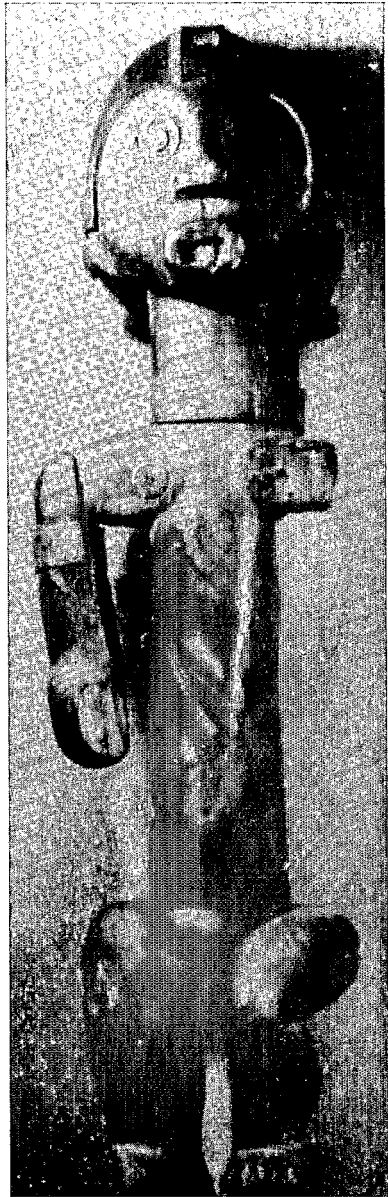
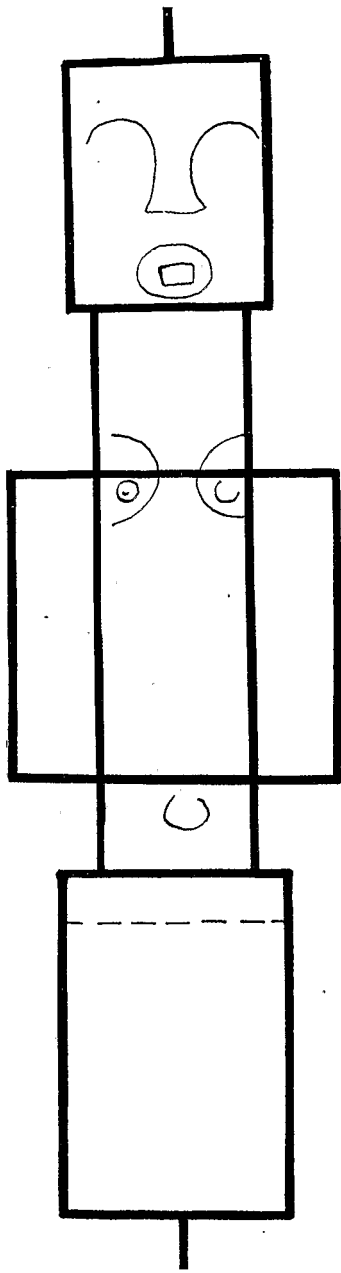
Observation des objets et décomposition en éléments morphologiques.

Le but poursuivi étant l'analyse aussi fine que possible des formes des statuettes ou des masques, il faut procéder à une observation poussée et systématique de chaque pièce.

Pour ce faire, il convient de *dessiner* l'objet sous les trois angles principaux (face, profil, dos), et de faire une fiche de type muséographique. On peut réaliser ce travail quand on a le loisir de voir et de manier la pièce, ce qui n'est pas toujours le cas. La photographie ne viendra qu'après le dessin car l'attitude du dessinateur tend à être moins passive que celle du photographe devant le complexe de formes et de volumes que constitue la statue. Pour bien dessiner, il faut « comprendre » l'objet, c'est-à-dire refaire un peu la démarche du sculpteur lui-même. On est mieux à même d'appréhender ce que chaque pièce a de spécifique.

Pour photographier les pièces, on doit prendre quelques précautions : il ne s'agit pas de faire des photographies artistiques, mais des photographies qui rendent compte de la réalité. En effet, un cliché pris sous un certain angle (en plongée, par exemple) peut donner une fausse impression, souvent renforcée par le jeu de la lumière artificielle.

Mais pour la plupart des objets, on ne possède que des photographies, envoyées par les services de documentation des grands musées

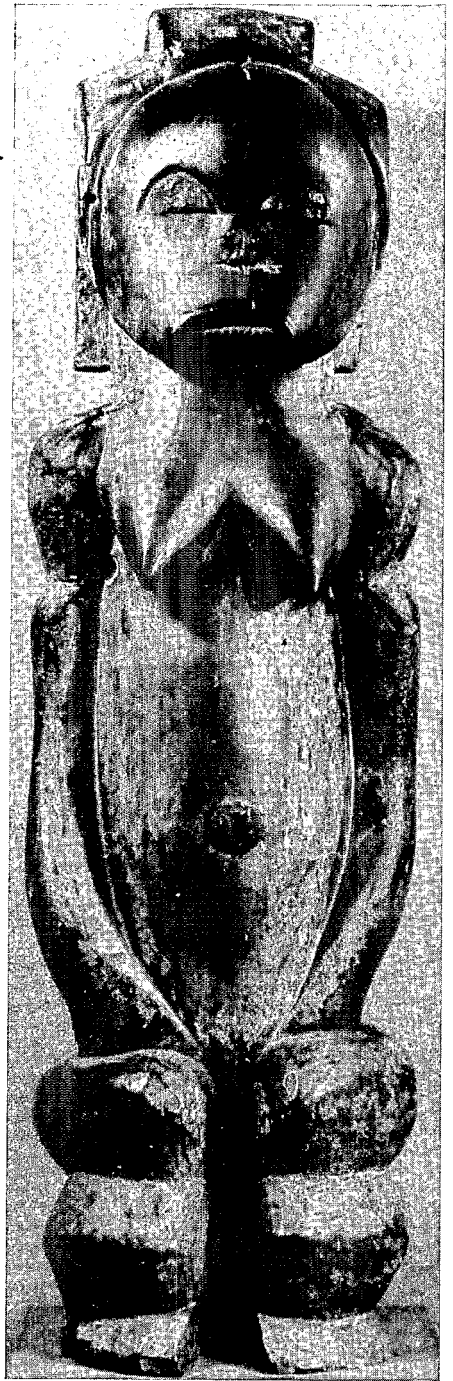
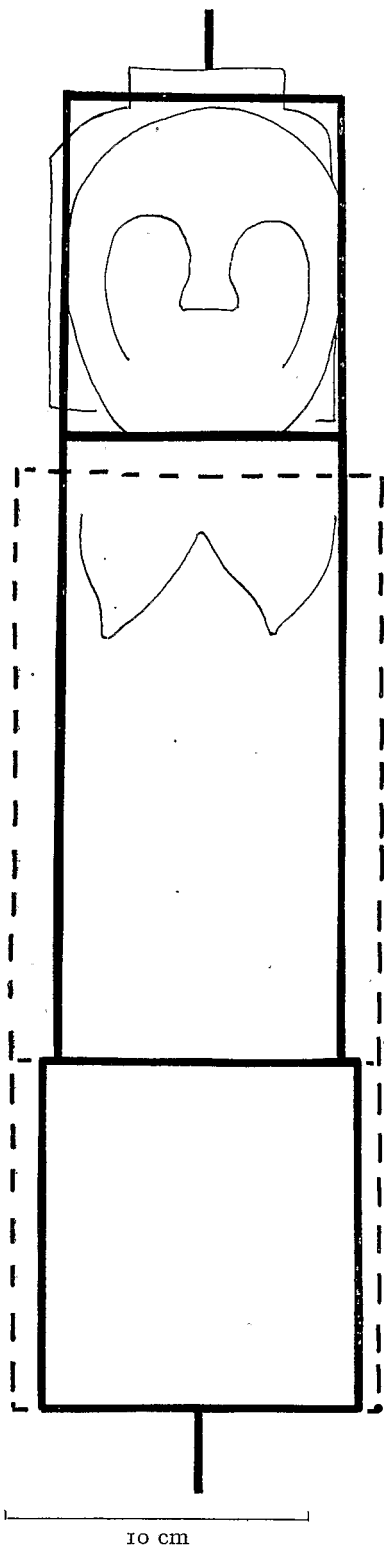


10 cm

I. — SOUS-STYLE A I, *Hyperlongiforme.*

Un tronc très long, une tête courte et des jambes ramassées caractérisent ce sous-style qui ressemble au sous-style A II (longiforme) mais qui en accentue les rapports de proportion.

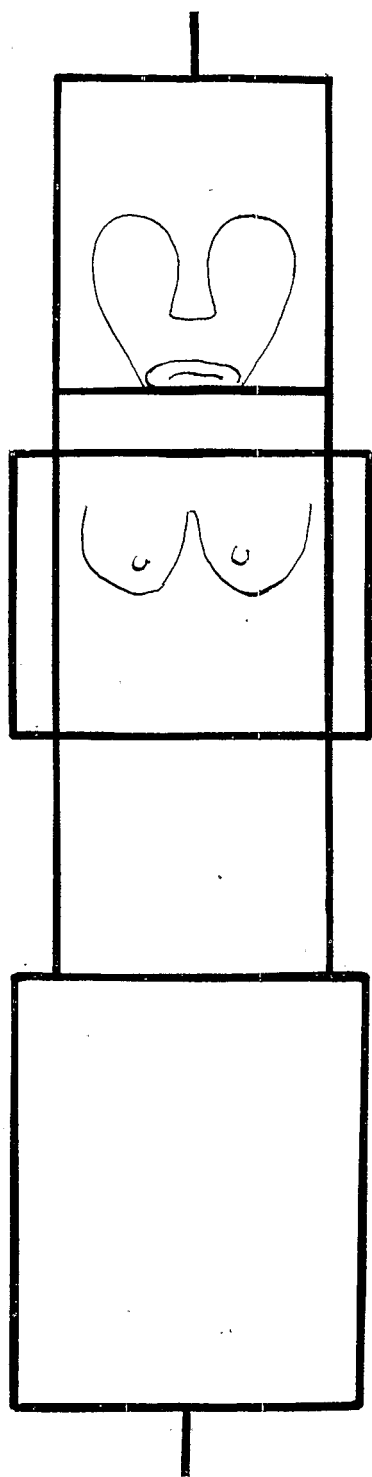
(Musée de l'Homme, n° 25-4-3, H. : 0,485 m, cliché Perrois.)



II. — SOUS-STYLE A II, *Longiforme*.

Le schéma structurel est tout en hauteur : la tête, le tronc et les jambes sont quasiment dans un même cylindre de bois.

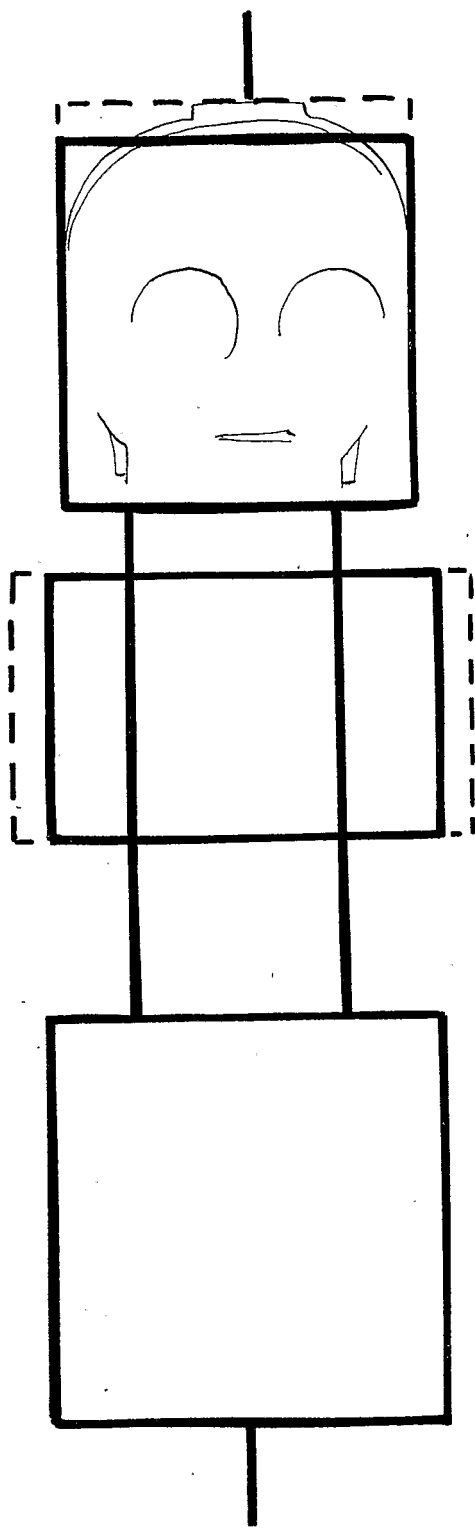
(Musée de l'Homme, n° 41-13-8, H. : 0,49 m, cliché Perrois.)



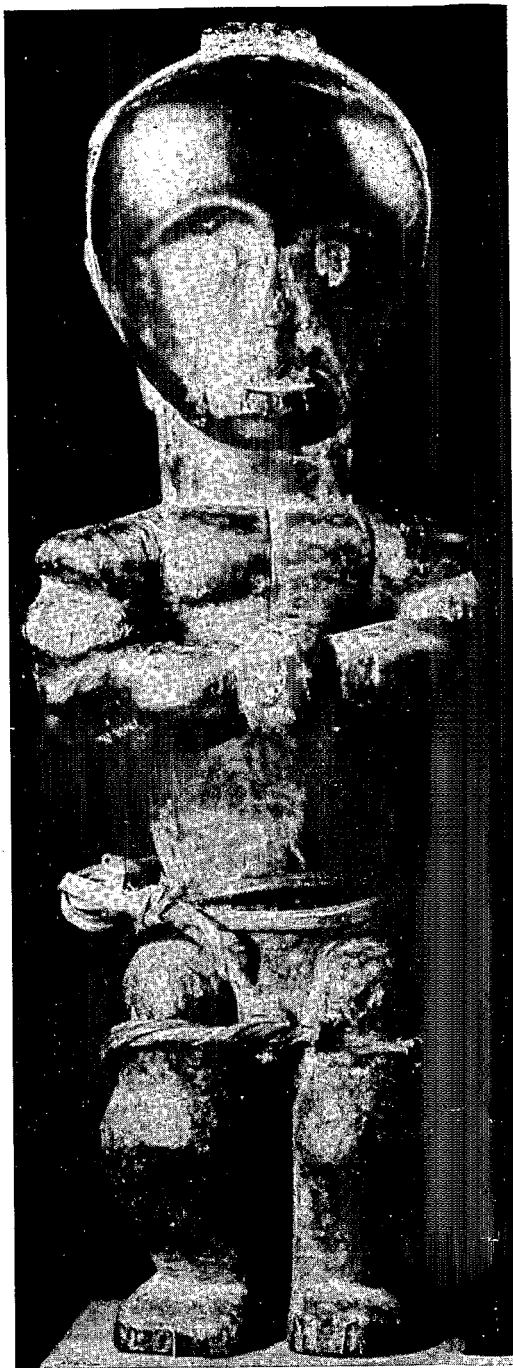
III. — SOUS-STYLE B, *Équiforme*.

Sous-style « classique » auquel on a jusqu'ici assimilé toutes les pièces fang. La tête et le tronc ont la même largeur, les bras dépassent à peine et sont placés haut. Les trois éléments de base (tête, tronc, jambes) sont de hauteur moyenne si on considère l'ensemble des pièces étudiées.

(Musée de l'Homme, n° 41-13-16, H. : 0,50 m, cliché Perrois.)



10 cm



IV. — SOUS-STYLE C, *Bréviforme*.

Cette pièce d'une belle patine foncée illustre bien ce sous-style avec une grosse tête par rapport à un tronc court et étroit, des bras traités en largeur et des jambes longues par rapport à la hauteur totale de la statuette.

(Musée de l'Homme, n° 54-67-3, H. : 0,42 m, cliché Pervois.)

européens et américains. Il faut essayer, là encore, de faire un croquis, même sommaire, d'après la photographie : cela facilite grandement l'observation systématique.

A partir de ces documents, on isole (en se servant, par exemple, d'une fiche spéciale) chaque élément morphologique pertinent de l'objet, afin de le comparer avec l'élément homologue de toutes les autres pièces de la collection, et de le classer ainsi dans une catégorie typique (pour le maniement ultérieur de ce système, on donne un numéro — 1, 2, 3, 4, etc. — à chacun de ces types).

Les éléments morphologiques retenus (en ce qui concerne les statuettes) sont les suivants :

— Hauteur du tronc (on entend ici par « tronc » la portion du corps — sur les objets sculptés — qui va de la limite supérieure des hanches au niveau inférieur du menton) par rapport à la hauteur totale du corps.

Remarque : la hauteur totale de la pièce est toujours de dix dixièmes, afin de faciliter les comparaisons entre des pièces de hauteur véritable variable — entre 30 et 60 cm environ. Ainsi on peut juger que deux statuettes ont les mêmes proportions si la tête de la première représente 6 cm sur une hauteur totale de 30 cm et que celle de la seconde mesure 12 cm par rapport aux 60 cm de hauteur totale. Dans les deux cas, on dira que la tête égale $\frac{2}{10}$ de l'ensemble.

— Proportions associées des hauteurs de la tête (niveau inférieur du menton — niveau supérieur du crâne) et des jambes (du sommet des hanches aux voûtes plantaires), par rapport à la hauteur totale du corps.

On aura, par exemple, une association pertinente du type « très petite tête — très longues jambes » ou encore « très grosse tête — jambes de hauteur moyenne » (par rapport à l'ensemble des hauteurs de jambes mesurées).

— Proportion du cou par rapport à la hauteur totale du corps. Ainsi on aura un « cou long » et un « cou très court ».

— Face : on peut choisir de caractériser la face par la manière dont elle est sculptée (ce qu'a fait H. Lavachery), par sa forme en *norma facialis* (circulaire, en cœur, rectangulaire, etc.) ou par son aspect en *norma lateralis* (concave, convexe, rectiligne, en S, etc.).

— Forme de la tête : pour analyser cet élément, on peut considérer ensemble les formes de la tête en *norma facialis* et en *norma lateralis* (face et profil).

— Coiffure.

— Bras : il faut s'attacher à bien observer comment le sculpteur a procédé pour traiter les bras. Il a pu les sculpter en mouvement, ou allongés le long du corps, ou les deux bras dans des positions différentes (c'est rare), etc. et cela en laissant les membres solidaires du corps ou en les séparant véritablement du tronc.

— Jambes : on retiendra ici la position donnée aux jambes (assises, demi-fléchies, tendues, etc.).

— Bouche.

— Nez.

— Oreilles.

— Yeux.

— Nombriil.

— Seins : On notera la façon de traiter les seins en rapport avec le sexe de l'individu représenté.

On voit que pour chacun de ces éléments morphologiques, on peut déterminer des *catégories pertinentes* (on entend par pertinence le point de vue déterminé à partir duquel on fait une description cohérente¹) et *exclusives* les unes par rapport aux autres. C'est à chacune de ces catégories typiques qu'on donne un chiffre (en général, il n'y a pas plus de dix types différents pour un même élément, aussi peut-on utiliser des chiffres simples).

Ainsi chaque statuette sera analysée, c'est-à-dire qu'on va savoir, pour chacun de ses éléments constitutifs, dans quelle catégorie on doit la classer.

Établissement des styles théoriques.

Il faut s'entendre d'abord sur ce qu'on veut dire quand on parle de style. *Le style est l'unité de grandeur* du phénomène esthétique. C'est *un ensemble d'éléments morphologiques pertinents et constants durant une certaine période du temps et dans un certain espace géographique.*

On l'a parfois assimilé au « courant » artistique (par exemple, le réalisme, l'expressionnisme, la tendance abstraite, etc.). A mon avis, cela ne saurait rendre compte des expressions sculpturales africaines d'une manière satisfaisante. En effet, on peut aussi bien trouver deux « courants » opposés dans une même région ou une même population qu'un « courant » identique dans un grand nombre de styles différents, dispersés dans le temps et dans l'espace.

La notion de « courant » artistique doit donc servir à *caractériser* un style au regard de l'esthétique universelle, mais elle ne doit pas se substituer à lui.

Cette distinction faite, retenons pour conclure sur le concept de « style » que Focillon² l'entendait comme une « syntaxe » dont les « éléments de vocabulaire » seraient les détails morphologiques de l'objet.

Le problème consiste, après avoir décomposé l'objet en éléments distincts, à voir ce qu'il a de commun avec les autres pièces de la collection ; ce qui le rattache à une tradition stylistique précise et enfin ce qui en fait tout de même une pièce unique et originale.

Il faut essayer d'estimer la part de la contrainte stylistique, due aux habitudes et aux croyances de la population et la part de la liberté d'expression personnelle du sculpteur. La première constituera le « fond commun » de la production plastique du groupe ; la seconde apportera la spécificité de chaque pièce.

Les chefs-d'œuvre de l'art nègre ne sont pas des produits de la

1. A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, 1961.

2. H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, 1939.

tradition suivie à la lettre mais bien plutôt des variations à partir de la structure formelle fondamentale qui la constitue.

Pour détecter ces « ensembles d'éléments morphologiques pertinents et constants », je me suis servi d'un système de numéros, inspiré de celui qu'avait utilisé A. Leroi-Gourhan, pour l'analyse anthropologique des squelettes de la nécropole Saint-Laurent, à Lyon¹.

Chaque pièce est constituée de 14 éléments différents ; chaque élément a été classé dans une catégorie typique, définie par un chiffre simple ; chaque objet recevra donc un numéro caractéristique qu'on peut nommer numéro d'identification morphologique et qui sera composé des 14 chiffres simples juxtaposés, dans l'ordre adopté plus haut (Proportion du tronc, Proportions de la tête et des jambes, Proportion du cou, etc.).

Si on adopte la définition du « style » qui est donnée page 7, on doit arriver à grouper des pièces qui ont des analogies formelles, faites de détails et de proportions associés d'une manière relativement constante. Le système des numéros permet alors de repérer ces associations, car il est facile de rassembler dans un même « style » toutes les pièces qui ont le même numéro.

En réalité, cela n'arrive que très rarement car on conçoit bien qu'il est anormal de trouver deux pièces strictement identiques, quand il ne s'agit pas de copies à usage mercantile. On doit donc se contenter d'une similitude partielle des numéros, mais en valorisant certains éléments de la statue. Il faut considérer d'abord les ressemblances fondamentales, c'est-à-dire les *analogies de structure des volumes et des proportions* (ce sont les trois premiers chiffres du numéro).

Ensuite, on tient compte des éléments plastiques qui habillent ce « squelette » (tête, jambes, bras, etc.) et enfin des détails qui décorent ces formes et ces surfaces.

Il faut remarquer que *tous les éléments n'ont pas la même importance*. Je pense que les proportions générales qui apparaissent par le moyen des mensurations précises de la statue, ont une grande importance, surtout au niveau de la détermination des styles locaux. Ce que William Fagg² appelle la « proportion africaine » (la tête représente un tiers à un quart de la hauteur totale de la pièce) se trouve plus ou moins dans tous les styles africains. Et c'est justement ces variations de structure, quelquefois très frappantes, comme dans le sous-style « hyperlongiforme » des Fang du Gabon, qui sont déterminantes pour la délimitation des styles particuliers. Cette « proportion africaine » englobe, elle, tous les styles, qu'ils soient élancés ou trapus.

Les autres éléments viennent ensuite, dans un ordre qui peut être

1. A. LEROI-GOURHAN, *L'église et la nécropole Saint-Laurent, dans le quartier lyonnais des Choulans*, Lyon, 1949.

2. W. FAGG, *Merveilles de l'art nigérien*, Paris, 1962.

discuté. Des détails comme les yeux ou le nombril étant susceptibles de changer plus facilement que les formes de la tête et des bras, je les place en dernier, ceux-ci peuvent cependant se révéler très utiles dans l'identification des auteurs des pièces (tel ou tel ayant l'habitude de traiter le nez ou les oreilles de telle façon particulière) ou encore comme indices d'influences stylistiques (tel détail ayant été emprunté au style voisin puis intégré à la manière locale).

Le point de départ de cette conception est que, sans rejeter définitivement l'hypothèse de changements morphologiques radicaux dans les styles traditionnels africains, la structure interne des pièces a une certaine fixité, soit dans une région, soit dans une population donnée, cela par rapport aux détails décoratifs qui lui sont surajoutés.

En appliquant cette méthode sur une collection de statuette rituelles fang (Gabon), j'ai pu constater que les numéros se groupaient assez bien. On obtient, dans l'état actuel des travaux, qui portent sur 150 pièces (sur les 250 répertoriées), quatre subdivisions nettement différenciées, surtout pour deux d'entre elles, dans cet ensemble stylistique qui paraît pourtant très homogène à première vue.

En effet, par l'examen des fiches établies à partir de l'observation des objets et par comparaison systématique de chacune d'elle avec toutes les autres, j'ai déterminé, pour chaque élément morphologique simple, des ressemblances significatives que j'ai groupées en catégories typiques.

Afin d'éclairer par un exemple cette démarche, je vais exposer ici, brièvement, les premiers résultats obtenus en ce qui concerne 80 statuette d'ancêtres, appelées *biéri*, venant du Sud-Cameroun et du Gabon septentrional.

Catégories typiques pour chaque élément formel.

A — 1) *Proportions du tronc :*

Type 1 = tronc $< 4/10$ de la hauteur totale du corps.

Type 2 = $4/10 \leq$ tronc $< 5/10$.

Type 3 = tronc $\geq 5/10$.

2) *Proportions associées de la tête et des jambes :*

Type 1 = $2/10 \leq$ tête $< 3/10$ — $3/10 \leq$ jambes $< 4/10$ (tête moyenne et jambes moyennes).

Type 2 = tête $\geq 3/10$ — $3/10 \leq$ jambes $< 4/10$ (grosse tête et jambes moyennes).

Type 3 = tête $< 2/10$ — $3/10 \leq$ jambes $< 4/10$ (petite tête et jambes moyennes).

Type 4 = $2/10 \leq$ tête $< 3/10$ — jambes $\geq 4/10$ (tête moyenne et grandes jambes).

Type 5 = $2/10 \leq$ tête $< 3/10$ — jambes $< 3/10$ (tête moyenne et petites jambes).

Type 6 = tête $< 2/10$ — jambes $< 3/10$ (petite tête et jambes courtes).

Type 7 = tête $\geq 3/10$ — jambes $< 3/10$ (grosse tête et jambes courtes).

Type 8 = tête $< 2/10$ — jambes $\geq 4/10$ (petite tête et grandes jambes).

3) *Proportions du cou :*

Type 1 = cou $< 0,8/10$ (cou très court).

Type 2 = cou $\geq 0,8/10$ (cou long ou très long).

B — 4) *Face :*

Type 1 = sur-concave (en *norma lateralis*).

Type 2 = concave.

Type 3 = sous-concave.

Type 4 = sous-convexe.

Type 5 = rectiligne.

5) *Formes de la tête :*

(en *norma facialis* : n.F. et en *norma lateralis* : n.L.)

Type 1 = n.F. : ovale / n.L. : face plate et verticale.

Type 2 = n.F. : en poire / n.L. : en cassis.

Type 3 = n.F. : ovale / n.L. : en cassis à arrière vertical.

Type 4 = n.F. : poire inversée / n.L. : demi-ovale.

Type 5 = n.F. : poire inversée / n.L. : aspect simiesque, avec un gros neuro-crâne.

Type 6 = n.F. : ovoïde / n.L. : ovoïde.

Type 7 = n.F. : circulaire / n.L. : circulaire.

6) *Coeffure :*

Type 1 = casque sur l'arrière de la tête.

Type 2 = casque à crête centrale et trou transverse.

Type 3 = calvitie complète ou partielle.

Type 4 = casque à deux crêtes et bandeau frontal.

Type 5 = calotte.

Type 6 = crête transverse.

Type 7 = chignon.

Type 8 = casque à tresses.

7) *Bras :*

Type 1 = collés au corps, les mains au ventre.

Type 2 = collés au corps, avec geste d'offrande (méditation ?).

Type 3 = décollés du corps, mains au ventre.

Type 4 = décollés du corps, avec geste d'offrande.

Type 5 = tenant un objet du genre sifflet, corne ou flûte.

Type 6 = décollés du corps, mains aux genoux.

8) *Jambes :*

Type 1 = jambes tendues.

Type 2 = jambes demi-fléchies.

Type 3 = jambes assises.

Type 4 = jambes arquées.

C — 9) *Bouche* :

- Type 1 = large et fine au niveau du menton.
- Type 2 = losangique, en relief.
- Type 3 = incision simple.
- Type 4 = avec des lèvres très en relief.
- Type 5 = large, avec un menton indépendant.
- Type 6 = avec une barbe parallélépipédique.

10) *Nez* :

- Type 1 = long ou court, à base plate, tendance à la platyrrhinie.
- Type 2 = triangulaire et plat.
- Type 3 = en « bouton de bottine ».
- Type 4 = leptorhinien.
- Type 5 = en « nasal » (la courbe du nez continue celle du front).

11) *Oreilles* :

- Type 1 = très décollées en avant, demi-hémisphériques.
- Type 2 = en arc de cercle, en relief.
- Type 3 = en arc de cercle, très décollées vers l'avant.
- Type 4 = circulaires, en relief.
- Type 5 = sans oreilles.
- Type 6 = en pendentif.

12) *Yeux* :

- Type 1 = en miroir, appliqué.
- Type 2 = en « grain de café » (yeux fermés ou presque clos, en forme de grain de café sectionné en deux).
- Type 3 = plaque de métal incrustée.
- Type 4 = incision simple.
- Type 5 = yeux en relief, circulaires.
- Type 6 = pas d'yeux.
- Type 7 = yeux en relief, rectangulaires.

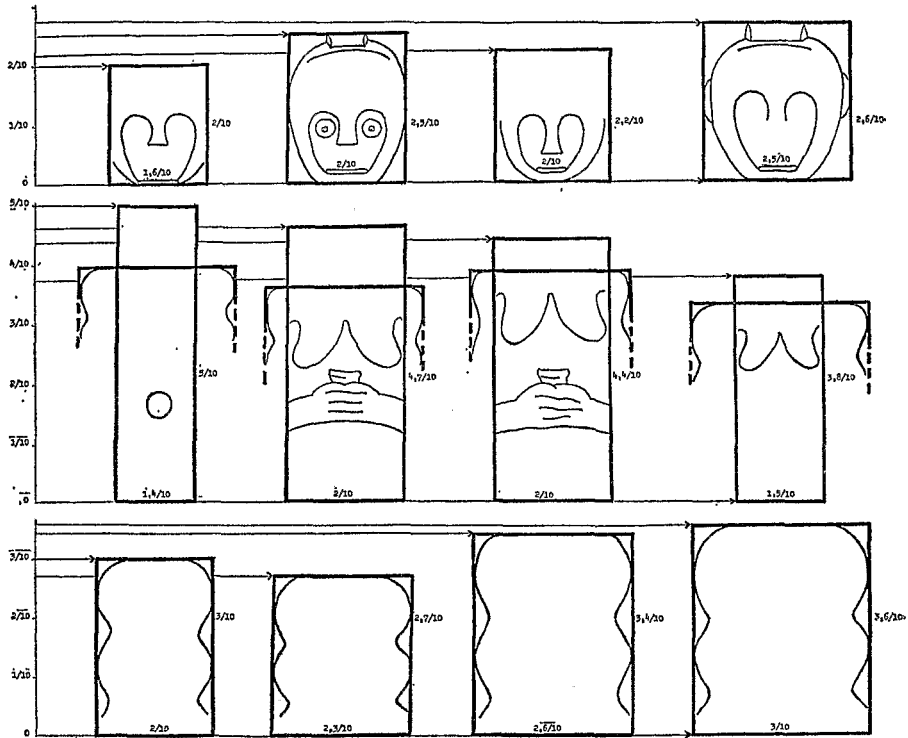
13) *Nombril* :

- Type 1 = cylindrique, en forme de cheville.
- Type 2 = en demi-sphère ou circulaire et plat.
- Type 3 = pas de nombril.
- Type 4 = conique.

14) *Seins* :

- Type 1 = Homme : seins plats et dessinés.
- Type 2 = Homme : petits seins coniques.
- Type 3 = Homme : pas de seins marqués.
- Type 4 = Femme : seins coniques.
- Type 5 = Femme : pas de seins.
- Type 6 = Femme : seins en pis de chèvre ou en obus.
- Type 7 = Femme : seins plats et dessinés.
- Type 8 = Homme : seins en légers volumes arrondis.

Ainsi chaque statuette se trouve classée dans une de ces catégories à propos de chacun des éléments qui la constituent. Il y a 14 rubriques : le numéro « d'identification morphologique » aura 14 chiffres.



Note concernant les schémas :

Le *trait fort* marque le schéma structurel théorique ; le *trait fin* souligne la particularité de la pièce par rapport à ce schéma ; les détails caractéristiques des sous-styles (face, nez, etc.) sont en *trait fin*. L'unité de mesure indiquée est le « dixième » de la hauteur totale. L'axe de symétrie n'est marqué qu'à la base et au sommet de la pièce (voir planches hors-texte).

A titre de démonstration préliminaire, examinons le numéro d'identification de la pièce n° 8 (numéro de l'objet dans le fichier général). Il s'intitule comme suit : N° 362, 23234, 112628. Cela signifie en clair que cette statue est du type 3 en ce qui concerne la proportion du tronc par rapport à la hauteur totale du corps (soit : tronc $\geq 5/10$ = très allongé) ; du type 6 pour les proportions associées de la tête et des jambes (soit : petite tête et jambes courtes) ; du type 2 pour la proportion du cou (soit : cou long) ; du type 2 pour la face (soit : face concave) ; etc.

Dans le tableau suivant on trouvera, déjà groupés en « sous-styles » pour faciliter les comparaisons de numéros, les 80 numéros (numéros au fichier général) des pièces prises comme exemple.

COTES ET PROPORTIONS CARACTÉRISTIQUES

Pièces	TRONC TÊTE ET JAMBES											Sexe	Haut.	Ethnie	Région			
	COU	FACÉ	TÊTE	COLFURE	BRAS	JAMBES	BOUCHE	NEZ	OREILLES	YEUX	NOMBREL					SEINS		
SOUS-STYLE A I : Hyperlongiforme.																		
8	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	♂	58 cm	Pangwe (Jaunde)	Gabon
25, 4, 3	3	6	2	2	3	2	5	4	1	1	2	6	2	8	♂	36 cm	Faŋ	Gabon
26	3	5	2	2	2	4	2	1	1	1	3	4	1		♂	55,5	Pangwe (Ntum)	Sud-Cameroun
55, 7, 4	3	3	2	2	3	1	4	2	1	1	5	5	2	1	♂	46 cm	Faŋ	Gabon
85	3	5	2	3	7	3	5	3	6	1	4	1	1	1	♂	?	Faŋ	Sud-Cameroun
31	3	5	2	3	1	1	3	3	1	1	3	2	1	3	♂	42 cm	Pangwe (Ntum)	Sud-Cameroun
53	3	5	2	3	4	6	4	2	1	1	5	5	2	1	♂	43 cm	Faŋ	Gabon
42, 1, 7	3	5	2	1	3	2	3	3	1	3	3	7	1	6	+	44 cm	Faŋ	Gabon
44	3	5	1	3	1	5	4	2	3	2	5	3	2	5	+	79 cm	Faŋ	?
30	3	5	1	5	3	2	3	2	3	1	3	3	1	3	+	48 cm	Pangwe (Jaunde)	Sud-Cameroun
89	3	5	1	4	6	5	1	2	3	6	2	8	1	1	♂	?	?	Ogooué (Gabon)
75	3	5	1	1	2	3	3	1	3	1	3	2	6		+	35 cm	Faŋ	Gabon
SOUS-STYLE A II : Longiforme.																		
45	2	5	2	2	3	2	5	2	6	1	2	1	1	1	♂	53,5	Faŋ	?
84	2	5	2	2	3	1	5	3	6	1	2	1	4	1	♂	72 cm	Faŋ	Süd-Kamerun ¹
20	2	5	2	2	3	2	4	3	5	1	1	3	2	8	+	61 cm	Faŋ	Gabon
56	2	7	2	2	3	2	4	2	5	1	5	8	1	3	♂	?	Faŋ (tribu Alad)	Gabon
79	2	5	2	2	7	2	6	3	5	3	1	2	6		+	?	Faŋ	Gabon
54	2	5	2	2	3	4	4	3	1	1	2	2	3		♂	49 cm	Faŋ	Gabon
7	2	5	2	2	3	4	4	3	5	4	2	2	4	1	♂	?	Pangwe	Rio Muni (Gabon)
106	2	5	2	2	3	2	3	2	1	1	3	3	3		♂	52 cm	Pahouin	?
60	2	5	2	2	3	1	3	2	5	1	2	3	1	6	+	43 cm	Pangwe	Süd-Kamerun
57	3	5	2	2	3	8	4	3	6	1	1	4	1	6	+	52 cm	Faŋ	Sud-Cameroun

1. Les pièces marquées « Süd-Kamerun » proviennent des possessions allemandes d'avant la guerre de 1914-1918 ; il faut donc les assimiler, quoiqu'avec des réserves, aux pièces originaires du Gabon septentrional d'après cette même guerre. L'orthographe des noms ethniques est celle des sources, ex. : « Pangwe », « Pamue » pour « Pahouin », cf. P. ALEXANDRE et J. BINET, *Le groupe dit Pahouin*, Paris, 1958.

Pièces	TRONC TÊTE ET JAMBES COU											Sexe	Haut.	Ethnie	Région				
	FACE	TÊTE	COIFFURE	BRAS	JAMBES	BOUCHE	NEZ	OREILLES	YEUX	NOMBRIL	SEINS								
SOUS-STYLE A II : Longiforme (suite).																			
41, 13, 8	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	+	48 cm	Faṅ	Gabon
51	2	5	1,	2	3	2	1	3,	1	3	2	2	2	2	6	+	56 cm	Pahouin	Nord du Gabon
08, 9, 1	2	7	1,	2	5	4	5	2	5,	3	5	2	3	3	3	○	56 cm	Faṅ	Sud-Cameroun
88	2	5	1,	2	3	2	4	3,	1	3	1	2	1	1	1	○	46 cm	Faṅ	Gabon/Cameroun
42, 1, 5	2	5	1,	1	3	2	4	3,	1	4	1	3	1	5	5	+	55 cm	Faṅ	Gabon
105	2	5	1,	2	3	2	3	3,	1	1	3	3	3	3	3	+	48 cm	Pahouin	?
43	2	5	1,	2	1	1	2	5,	1	5	3	3	6	6	6	+	53 cm	Faṅ	?
28	2	5	1,	2	6	3	5	3,	5	1	2	3	4	3	3	+	?	Ngumba	Süd-Kamerun
95	2	5	1,	3	4	2	3,	1	1	3	1	5	5	5	5	+	40 cm	Faṅ	Gabon
16	2	7	1,	3	5	2	5	3,	6	1	3	1	1	1	1	○	58 cm	Faṅ	Sud-Cameroun
SOUS-STYLE B : Équiforme.																			
2	2	1	1,	1	3	2	4	3,	5	1	1	6	1	5	5	+	?	Faṅ	?
42, 1, 4	2	1	1,	1	3	2	4	2,	1	3	1	3	1	3	3	○	42 cm	Faṅ	Gabon
108	2	1	1,	1	3	2	4	2,	1	3	1	2	1	1	1	+	52 cm	Faṅ	?
41, 11, 16	2	1	1,	1	3	4	4	3,	1	1	2	2	2	4	4	+	50 cm	Faṅ	Gabon
15	2	1	2,	1	3	1	4	2,	1	1	2	8	2	6	6	+	60 cm	Faṅ	?
41, 13, 11	2	1	1,	1	3	4	4	3,	1	4	2	2	2	5	5	+	56 cm	Faṅ	Gabon
69	2	7	1,	1	3	4	4	3,	1	1	2	3	1	3	3	○	39 cm	Pahouin	?
46	2	2	1,	2	3	1	4	3,	1	1	5	3	2	3	3	○	47 cm	Faṅ	Gabon
14	2	2	1,	3	3	4	3	3,	6	1	2	2	1	8	8	○	29 cm	Faṅ	?
83	2	1	1,	1	3	7	3	2,	5	1	2	3	2	8	8	○	60 cm	Faṅ	?
9	2	1	1,	2	1	4	4	3,	5	1	2	8	2	3	3	○	60 cm	Faṅ	?
41, 13, 9	2	1	1,	2	1	1	3	2,	5	1	2	2	2	6	6	+	61 cm	Faṅ	Gabon
23, 1, 96	2	1	1,	2	1	1	2	3,	1	1	1	3	2	4	4	+	63 cm	Faṅ	Gabon
107	2	1	1,	2	4	3	3	5,	1	1	2	6	6	6	6	+	46 cm	Pahouin	?
73	2	1	1,	2	3	5	3	7,	3	3	4	6	6	6	6	+	?	Pahouin	?
61	2	1	1,	2	3	1	4	3,	5	1	5	3	2	1	1	+	?	Pahouin	Gabon
3	2	1	2,	2	3	4	2	5,	1	2	3	3	6	6	6	+	?	Pahouin	?
41	2	1	2,	2	3	2	2	3,	6	1	7	2	3	3	3	○	?	Pamues	Guinée espagnole
35	2	1	1,	4	8	1	1,	7	1	8	2	1	1	1	1	○	80 cm	Njem	Süd-Kamerun
25	2	1	1,	3	7	9	5	2,	7	6	3	8	2	1	1	○	60 cm	Benga	Guinée espagnole
27	2	1	1,	2	6	3	5	2,	5	1	3	8	4	3	3	○	58 cm	Ngumba	Süd-Kamerun
63	2	1	2,	4	7	1	4	2,	3	3	1	3	1	6	6	+	?	Pahouin	?
19	2	1	2,	4	7	6	5	2,	6	1	1	6	1	3	3	○	60 cm	Faṅ	Gabon
33, 12, 91	2	1	2,	2	6	5	3	2,	5	1	1	4	2	1	1	○	57 cm	Faṅ	Gabon
49, 20, 20	2	1	2,	1	7	3	3	3,	5	1	1	2	4	2	2	+	54 cm	Pahouin	Gabon
96	2	3	2,	2	6	3	3	1,	3	1	3	3	6	6	6	+	26 cm	Pangwe	Ogooué (Gabon)

Pièces	TRONC TÊTE DE JAMBES											Sexe	Haut.	Ethnie	Région		
	COU	FACE	TÊTE	COIFFURE	BRAS	JAMBES	BOUCHE	NEZ	OREILLES	VEUX	NOMBRIL					SEINS	
Sous-style C : <i>Bréviforme.</i>																	
87	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	?
100	1	1	1	2	3	2	4	2	5	1	5	3	1	1	1	1	Faŋ
77	1	1	1	2	6	2	3	2	5	1	5	4	2	6	6	6	63 cm
32	1	1	1	2	3	2	6	3	5	6	5	5	1	6	6	6	35 cm
24	1	1	1	2	.	6	3	5	1	7	7	4	1	1	1	1	42 cm
98, I, I	1	1	1	3	3	2	4	2	4	1	1	3	1	1	1	1	63 cm
80	1	2	1	2	3	4	4	3	5	1	2	7	2	3	3	3	?
54, 67, 3	1	2	1	2	3	2	4	3	5	1	2	3	1	1	1	1	42 cm
60, 109, I	1	2	1	3	4	1	3	2	3	1	2	3	1	7	7	7	42 cm
42	1	1	2	2	3	4	4	3	6	4	1	2	1	6	6	6	45 cm
64	1	2	2	2	3	4	4	2	1	1	1	2	4	8	8	8	36 cm
94	1	2	2	2	3	2	4	2	1	1	1	2	1	8	8	8	40 cm
47	1	2	1	2	5	2	4	2	1	4	5	2	2	2	2	2	59 cm
5	1	4	1	2	5	8	4	2	6	3	4	3	2	8	8	8	70 cm
13	1	7	1	2	3	2	6	3	1	1	2	2	4	6	6	6	35 cm
59	1	7	1	2	6	2	3	2	5	1	2	7	3	4	4	4	23 cm

(Voir les schémas hors-texte, pp. 72-73)

On a ainsi déterminé quatre sous-styles théoriques dans l'ensemble stylistique fang.

On a un sous-style *hyperlongiforme* caractérisé par un tronc très allongé, une tête moyenne ou petite par rapport à des jambes très courtes et un long cou.

Le sous-style *longiforme* se reconnaît par l'association tronc moyen-tête moyenne, par des jambes courtes et un long cou.

Le sous-style *équiforme*, le plus « classique » des styles fang, est caractérisé par le complexe tronc moyen-tête moyenne et jambes moyennes-cou court. Le terme *équiforme* veut exprimer l'équilibre des volumes les uns par rapport aux autres, qui se constate dans cet ensemble.

Enfin le sous-style *bréviforme* (aux formes trapues et ramassées) se définit par un tronc court surmonté d'une tête moyenne ou grosse, le tout porté par des jambes moyennes.

Le style fang a pour caractéristiques générales (elles se retrouvent donc dans les quatre sous-styles) : la face concave ou sur-concave ; la tête au profil en cassis à arrière vertical et au devant ovale ; les bras en

geste d'offrande ou de méditation ; la bouche large, faisant la moue ; le nez à base plate et, pour les sujets féminins, les seins en pis de chèvre ou en obus. Le nombril est souvent en forme de cheville.

Avant de conclure sur cette première phase de la recherche, la phase théorique, je voudrais faire deux remarques.

La première consiste à souligner, puisqu'on ne peut y échapper, que cette technique comporte, dans une certaine mesure, une part de subjectivité. On est bien obligé, et c'est la même chose dans toutes les études de sciences humaines, de faire une part à l'appréciation personnelle : 1. dans la détermination des catégories typiques (on doit juger de la « pertinence » de tel ou tel type par rapport à d'autres possibles) ; 2. dans le classement de chaque pièce dans un de ces types ; 3. dans le groupement des numéros d'identification morphologique (on doit « apprécier » le degré de ressemblance des numéros entre eux, même si on se base sur le nombre réel de chiffres simples exactement similaires).

La forme vivante n'est jamais conforme en tous points au type stylistique défini d'une manière abstraite.

La seconde remarque doit, par contre, mettre en lumière l'avantage du système : il permet de prendre en considération, dans un même temps, tous les éléments constitutifs de la pièce, pour dégager de ce complexe la structure formelle fondamentale qui représente le style. On peut donc « prouver » (avec les réserves que j'ai données plus haut) l'appartenance d'une statuette à un sous-style déterminé, dès lors qu'on a déjà défini par l'analyse d'un grand nombre de pièces les normes de cette catégorie stylistique. On peut alors dépasser l'appréciation plus ou moins subjective (telle pièce rappelle en gros tel « style » !) qui servait à identifier les objets.

L'analyse morphologique faite, le travail n'est pas terminé. En effet les objets d'art africain sont l'expression de cultures complexes qu'on ne peut pas ne pas prendre en considération, dans un deuxième temps, pour fonder véritablement une classification des sculptures qui sont la plupart du temps des pièces rituelles.

On doit procéder à une enquête ethnographique, en se basant sur les résultats acquis par l'analyse morphologique. Il convient toutefois, je pense, de se limiter à une zone géographique précise pour gagner en qualité et en profondeur ce qu'on perd en quantité et en extension.

L'ENQUÊTE ETHNOGRAPHIQUE

Elle doit porter en premier lieu sur les *pièces* elles-mêmes : qui ou que représentent-elles, quels symboles contiennent-elles, de quelles croyances sont-elles le support, quels mythes évoquent-elles, etc. ?

Cet ensemble de questions pose le problème du thème abordé par le sculpteur et de ses rapports avec la manière de le traiter (style). En effet le même thème peut être sculpté selon plusieurs styles différents dans une aire restreinte (exemple : le thème de « l'ancêtre » est très répandu dans la zone forestière). Au contraire, un même style homogène peut servir à aborder plusieurs thèmes complètement différents les uns des autres. Quand le problème se pose dans une micro-région géographique ou dans une seule population, on peut être amené à déterminer des liens (influences dans un sens ou un autre) entre les sous-styles ou à définir la nature de leur contradiction apparente (exemple : style noble et style populaire).

Le travail de terrain doit servir à *délimiter l'aire de répartition des styles* et, dans la mesure du possible la *durée historique* de ces derniers.

L'analyse morphologique ne peut fournir, à ce propos, que des indices et des hypothèses : « l'archaïsme » de certaines formes, l'élaboration plus ou moins poussée des techniques de taille, ne sont pas des preuves irréfutables d'un ordre de succession des styles dans une région donnée. Il faut donc enquêter auprès des vieillards qui se souviennent encore, pour savoir ce qui est plus ancien et ce qui est plus récent, ce qui est autochtone et ce qui est étranger.

Un troisième ordre de préoccupations est constitué par *les sculpteurs eux-mêmes*¹. Il est important de connaître le statut de cet « artisan-artiste », les caractéristiques de sa personnalité (rôle) et la manière dont il est considéré au sein du groupe, pour éclairer le problème des influences stylistiques.

Le lien entre le sculpteur et ceux qui détiennent la tradition religieuse, magique, sociale et politique doit conduire à apprécier la part de liberté et d'inspiration personnelle à côté de la contrainte sociologique et esthétique de la culture. Parfois ces deux rôles, gardien de la tradition et sculpteur, sont assumés par la même personne, mais ils peuvent tout aussi bien être dissociés, le second étant soumis au premier.

A un stade plus avancé de la recherche, il faut essayer de définir quelles sont les conceptions « esthétiques », je veux parler ici, non des conceptions philosophiques ayant trait au « Beau », mais de l'idée qu'on se fait de l'agencement des formes et des volumes dans un espace à trois dimensions comme moyen d'expression.

Le sculpteur, autant que l'utilisateur, sait ce qui est bien fait et ce qui est bâclé. Cela ne veut pas dire qu'une pièce rituelle mal taillée est moins « efficace » qu'une autre qui, de l'avis général, est bien faite. C'est-à-dire que le degré de réussite technique n'est pas directement lié

1. M. LEIRIS, « Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux », *Originalité des cultures*, UNESCO, 1954.

aux forces internes de la statue. Ce serait plutôt le « style », en tant que complexe de formes traditionnelles, qui serait en relation avec la valeur rituelle. Cependant si l'artisan a conscience de la valeur esthétique de ce qu'il fait, on doit s'attacher à déterminer l'échelle des valeurs afférentes aux arts et la place, au sein de la société, de cette forme d'expression.

Les résultats de l'enquête ethnographique servent à pondérer et à valider la classification théorique initiale. Elle montre les liens qui existent entre les styles et fixe le sens des influences. Sans un travail de cet ordre, les hypothèses posées d'après l'examen des pièces restent lettre morte et ne peuvent jamais être vérifiées.

* * *

La méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains n'est pas une nouveauté aujourd'hui, mais il est regrettable que peu de publications aient été faites à son sujet. Un certain nombre de chercheurs travaillent sur le problème de l'art des peuples traditionnels mais le manque d'information et de contacts entre eux nuit d'une façon très sensible à l'amélioration des techniques de recherche, chacun devant forger son outil de travail sans pouvoir profiter des progrès déjà accomplis par les autres.

Il faut souligner l'utilité des connaissances sur l'esthétique africaine. L'art, à côté des données concernant l'organisation sociale, les structures économiques, la technologie, la religion, etc., contribue à donner une idée plus juste des cultures noires. Il est bien dommage que d'excellentes monographies ethnologiques ne contiennent rien sur ce chapitre car il est admis que l'art peut constituer un moyen d'approche privilégié pour étudier les civilisations traditionnelles¹.

L'objet rituel, qui est en même temps un objet d'art, est le support de l'idéologie et des symboles du groupe : il apparaît, aujourd'hui qu'il est devenu une rareté exceptionnelle, comme digne d'être étudié scientifiquement.

Il s'agit maintenant, pour les ethnologues et les anthropologues, de découvrir dans le détail, ce qu'est vraiment l'art nègre.

Mai 1965.

1. J. J. MAQUET, *Afrique : les civilisations noires*, Paris, 1962.

Ethn.

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES - SORBONNE
SIXIÈME SECTION : SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

Cahiers
D'ÉTUDES
AFRICAINES

21

Volume VI

MCMLXVI

1^{er} Cahier

Tirage à part

PERROIS (Louis)

Note sur une méthode d'analyse
ethno-morphologique des arts africains.

MOUTON & CO

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire
N° : 10522
Cote : Bex 1