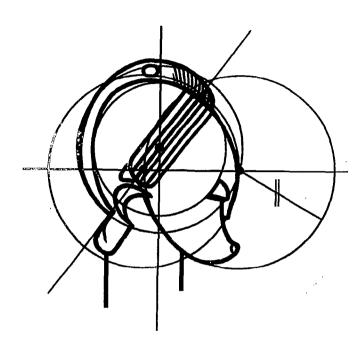


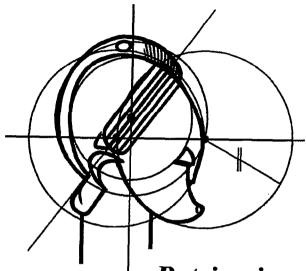
Louis PERROIS



Patrimoines du Sud Collections du Nord



Institut français de recherche scientifique pour le développement en coopération



Patrimoines du Sud Collections du Nord

Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)

Sommaire

Introducti	on— Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine	7
1ère Partio	 De l'art "ancestral" à l'art "royal" Sociétés acéphales du bassin de l'Ogooué, chefferies hiérarchisées du Grassland camerounais 	11
1-1-	Quel corpus pour quelle recherche?	13
1-2-	La re-présentation des ancêtres : l'art fang • Styles, sous-styles et variantes du nord au sud	16 19
1-3-	Rites, valeurs et histoire des peuples du Gabon oriental: les bases d'une dynamique stylistique des figures de reliquaire "kota" • Satši, la circoncision et ses rituels chez les Bakota du Gabon • L'ethno-histoire et l'histoire "coloniale" du pays kota (Gabon) • Un corpus nécessaire • Réflexions sur une méthode • "Chronique" du pays "kota" (Gabon) • Migrations "kota" et variantes stylistiques des figures de reliquaires	23 24 25 26 26 27 29
1-4-	Les esprits et les masques : l'art des Myènè, Pounou et autres Tsogho Les Galoa du Moyen-Ogooué Les "masques blancs" des Pounou-Loumbo du Sud-Gabon Les masques Moukouyi et Mvoudi polychromes ; transition avec les styles du Haut-Ogooué Des peuples aux traditions apparentées Les masques tsogho et sango (Haute Ngounié, Ofoué, Lolo) L'art tsogho : la sculpture du Bouiti (Bwété) Les deux Nzambé et la statue (conte)	32 32 34 35 37 38 39 39
1-5-	Les ancêtres et les esprits de la forêt: peuples, cultures et arts de l'Afrique équatoriale atlantique Arts connus et méconnus de la forêt équatoriale Une région de grande forêt et de multiples rivières: le bassin de l'Ogooué Les peuples: histoire et modes de vie communs La re-présentation des esprits et des défunts Les sculpteurs et leur art: les conditions de la création Statues, masques et objets décorés: des types de représentations L'art du bassin de l'Ogooué: un art disparu, pourquoi, comment	44 46 47 48 49 52 54
1-6-	Art et pouvoir: les "trésors" des chefferies du Grassland camerounais • Les objets d'art du Cameroun: "sources" d'histoire et "marqueurs" de culture • Les enquêtes sur les objets • Les Bamiléké • Les sociétés secrètes • Le fo et le kè • Une géographie stylistique complexe: de l'Ouest au Nord-Ouest du Grassland	55 58 60 61 62 63

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

2ème Par	tie— Musées du Sud et collections du Nord Les conditions d'une anthropologie globale des objets	69
2-1-	Un musée "de terrain": recherche et valorisation culturelle Un musée pour la recherche et le public en Afrique Une méthodologie de terrain, des collections au Sud Le recueil de la documentation esthétique Le traitement du matériel recueilli: le rôle du centre d'archives culturelles Un cas concret: le Musée des Arts et Traditions de Libreville Le musée national du Gabon vingt ans plus tard Expositions et animation culturelle Traditions, anthropologie et images	71 71 72 73 75 77 81 82 85
2-2-	L'art de l'Afrique centrale atlantique dans les collections occidentales Archives et histoire de l'Afrique centrale Les explorateurs et leurs documents L'Afrique équatoriale à la fin du XIX* siècle 60 byéri, pourquoi et comment? Trésors de chefferies, trésors de musées : objets royaux, histoire et pouvoir au Grassland	85 86 86 87 89 93
2-3-	Les conditions d'une anthropologie des objets	94
3ème Par	tie— Pour une anthropologie des arts d'Afrique et d'ailleurs	97
3-1-	"Du regard du Blanc" à l'objet en action : le terrain et la distanciation	99
3-2-	 Classifications anciennes et d'aujourd'hui De "l'art nègre" aux arts africains: une reconnaissance tardive 	100 100 102 104
3-3-		107 107
Conclusio	on — "Beau", "bon" et "utile" : l'objet-mémoire est une œuvre ambiguë	115
Annexe	 bibliographie choisie 	119

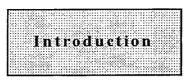
Liste des illustrations

Centre des styles de la statuaire d'ancetre des rang d'Afrique Équatoriale au XIX' siècle. in <i>Le Grand Atlas Universalis de l'Art</i> , T. Il, 1993, p. 503	20
Tableau des styles fang in <i>Art ancestral du Gabon</i> , L. Perrois, 1985, Genève, p. 142	22
Tableau de styles "kota". (Domenico Terrana et Louis Perrois) in <i>Les Arts d'Afrique Noire</i> , L Perrois., 1988, p. 209, fig. 48	30-31
Kota and reliquary figures (The lack of overlap is evident). in Art history of Africa, J. Vansina, 1984, p. 32, fig. 2.2.	33
Les masques du Sud-Gabon Galoa (a); Pounou, Loumbou, Tsangui (b,d); Pové (c); Tsogho (e,f) in Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon, ORSTOM, 1977, p. 65, fig. 14	36
Statuettes peintes du Sud-Gabon Tsogho (a,c,d); Sango (b); Loumbou, Pounou (e,f); Ndjabi (g) in Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon, ORSTOM, 1977, p. 64, fig. 13	40
Carte des masques in <i>Art Ancestral du Gabon</i> , L. Perrois, 1985, Genève, p. 16	50
Carte des figures de reliquaire in <i>Art Ancestral du Gabon</i> , L. Perrois, 1985, Genève, p. 17	51
Le Grassland au Cameroun et en Afrique in "Les rois sculpteurs", RMN, 1993, p. 214	56
Les royaumes du Grassland in " <i>Les rois sculpteurs</i> ", RMN, 1993, p. 215	57
Les grandes régions artistiques du Cameroun in <i>Art of Cameroon</i> , P. Gebauer, 1979, New-York, p. 29, carte 3	59
Carte stylistique de la sculpture du Cameroun (esquisse préliminaire) par L. Perrois et J.P. Notué in <i>Revue "Muntu"</i> , n°4-5, Libreville, 1986, pp. 190-191, carte 4	64-65

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

Sur la carte de la "Revue Muntu", les objets sont extraits de :

- Michel Leiris, Jacqueline Delange, Afrique Noire, 1967, p. 95, fig. 92
- 2 Photo Louis Perrois
- 3 Utotombo, L'Afrique Noire dans les collections belges, 1988, p. 187, fig. 131
- 4 Tamara Northern, "The art of Cameroon", 1984, fig. 133
- 5 The Metropolitan Museum of Art, Tishman Collection, For Spirits and Kings, p. 185, fig. 108
- J. Kerchache, J.L. Paudrat, L. Stephan, L'art africain, 1988, p. 548, fig. 944
- 7 Pierre Harter, Arts anciens du Cameroun, 1986, p. 239, fig. 274
- 8 Pierre Harter, Arts anciens du Cameroun, 1986, p. 32, fig. 18
- 9 Kurt Krieger, Westafrikanische Plastik III, 1969, photo 1
- 10 Photo Louis Perrois
- 11 Photo Louis Perrois
- 12 Jean-Paul Notué, Contribution à l'étude du bestiaire dans la sculpture bamiléké (Ouest-Cameroun), D.E.A. Juin 1985
- 13 Jean-Paul Notué, Batcham, Sculptures du Cameroun, 1993, p. 111
- 14 Elsy Leuzinger, Die Kunst von Schwarz-Afrika, 1972 et 1976, p. 237, P2
- 15 Pierre Harter, Arts anciens du Cameroun, 1986, p. 210, fig. 238
- 16 Kurt Krieger, Westafrikanische Masken, 1967, fig. 37
- 17 Photo Louis Perrois
- 18 Ladislas Segy, Masks of black Africa, 1976, fig. 188
- 19 Photo Louis Perrois
- 20 Michel Leiris, Jacqueline Delange, Afrique Noire, 1967, p. 322, fig. 372
- 21 Ladislas Segy, Masks of black Africa, 1976, fig. 187
- 22 Michel Leiris, Jacqueline Delange, Afrique Noire, 1967, p. 104, fig. 101
- 23 Michel Leiris, Jacqueline Delange, Afrique Noire, 1967, p. 105-106, fig. 102
- 24 Kurt Krieger, Westafrikanische Plastik II, 1969, photo 308
- 25 Kurt Krieger, Westafrikanische Masken, 1967, fig. 59
- 26 Louis Perrois, Arts du Gabon, 1979, p. 65, fig. 40
- 27 Louis Perrois, Arts du Gabon, 1979, p. 63, fig. 36
- 28 Louis Perrois, Arts du Gabon, 1979, p. 57, fig. 28
- 29 Kurt Krieger, Westafrikanische Plastik I, 1965, photo 168
- 30 Louis Perrois, Arts du Gabon, 1979, p. 101, fig.100
- 31 Louis Perrois, Byéri Fang, Sculptures d'ancêtre en Afrique, 1992, p. 147
- 32 Louis Perrois, Arts du Gabon, 1979, p. 88, fig. 81
- 33 Kurt Krieger, Westafrikanische Plastik I, 1965, photo 164
- 34 Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde, München, Afrikanische Kunst, 1976, abb. 14, p. 45
- 35 Kurt Krieger, Westafrikanische Plastik II, 1969, photo 313
- 36 Kurt Krieger, Westafrikanische Masken, 1967, fig. 57



Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine

La question de "l'anthropologie de l'art" n'est pas, comme chacun sait, au cœur de la réflexion sur l'identité de l'ethnologie mais elle constitue tout de même une des préoccupations "lancinantes" de cette discipline scientifique, justement parce qu'elle est à l'intersection aléatoire du subjectif et de l'objectif, du quantitatif mesurable et du qualitatif interprétable, du fonctionnel et du beau, de la raison et du goût.

Jean Cuisenier pose bien les prémisses de ce débat, toujours actuel, dans un numéro spécial de la revue "Ethnologie française: "L'intérêt des ethnographes pour l'art est aussi ancien que la démarche ethnologique elle-même. Que l'on songe, pour citer seulement des exemples issus des précurseurs, aux travaux des peintres royaux embarqués sur les navires lancés dans des expéditions de découverte au XVIII° siècle /.../. Mais la répugnance de ces mêmes ethnographes à s'engager sur les voies d'une ethnologie comparée de l'activité artistique n'est pas moins ancienne, tant le risque est grand de livrer, sous le pavillon de l'ethnologie, une marchandise toute différente : justifier, par une critique insuffisante des jugements de notre société, le choix que celle-ci fait en répartissant les activités et les œuvres en deux catégories, selon qu'elles appartiennent ou non au monde de l'art. Mieux vaut, en effet, afficher ces choix, les assumer jusqu'à leurs dernières conséquences, et les présenter, selon le cheminement de Hegel dans son Esthétique, comme le résultat nécessaire du travail de l'esprit par l'histoire universelle. Entre ces deux risques, celui d'une ethnographie scrupuleuse, attachée à l'appréhension des œuvres - les masques des îles Salomon, les instruments de musique kirghize, les navires de cérémonie thai -, mais empêchée, par la fascination qu'elles exercent, d'en fixer la place dans le système plus englobant de la culture, et le risque inverse, celui d'une ethnologie générale, soucieuse de parvenir à énoncer des propositions valant pour l'univers entier des cultures sur la position relative des œuvres et des artistes, sur la différenciation plus ou moins grande du champ artistique et les rapports entre types d'œuvres et types d'activités, la voie est étroite, bien certainement, pour ce que l'on nomme une anthropologie de l'art1".

C'est un itinéraire de ce genre que j'ai essayé de prospecter depuis les années 60, en partant de l'ethnologie telle qu'André Leroi-Gourhan, Denise Paulme, Roger Bastide, Hélène Balfet et pas mal d'autres, me l'ont enseignée au Musée de l'Homme, au contact des collections, des archives des départements, des ouvrages de la bibliothèque et des chercheurs de retour du "terrain".

¹ Cuisinier (J.), 1978, "Pour une anthropologie de l'art" in Ethnologie Française nth série, n° 8, n° 2/3, p. 103.

Plusieurs recherches originales, menées dans le cadre du Musée de l'Homme, entre les années 50 et 70, ont plus ou moins directement inspiré ma démarche. D'abord bien sûr, les travaux d'André Leroi-Gourhan qui ont été très tôt novateurs en la matière ("Documents pour l'art comparé de l'Eurasie septentrionale", 1943) et ont suscité des vocations pendant trois décennies, tant en ethnologie préhistorique qu'en ethnologie culturelle et notamment un cours de Sorbonne professé dans les années 60, intitulé "L'art sans l'écriture", se voulant être une "approche des pratiques élémentaires" de l'art des peuples sans écriture, par la voie de la figuration plastique.

Ce cours précisait des points abordés dans "Le geste et la parole" et "La mémoire et les rythmes" (1964) mais aussi dans "Évolution et techniques" (1943, 1945), tout en brossant l'état de la recherche à l'époque (1968). L'étude de l'art est pour A.L.G., une des "sources" pertinentes de la recherche ethnologique. Restant prudent sur les perspectives "esthétiques" de sa démarche, estimées prématurées mais aussi sur celles d'une "histoire" des arts primitifs (sic) —langage d'époque—, encore insuffisamment alimentée en matériaux, A.L.G. a par contre magistralement cadré les recherches à poursuivre, d'un point de vue méthodologique et épistémologique.

Ces fameuses "pratiques élémentaires" qu'il rapporte à l'art, sont les manifestations les plus profondes du comportement social exprimées par des attitudes, des gestes, des rythmes, des mesures et des propositions (rapport des parties ou tout), des intervalles, des couleurs, etc. L'art en général, explicitement ou non, exprime à travers des "œuvres" spécifiques (dont la matérialisation s'appuie sur des techniques précises), "le plus intime de la personnalité ethnique", dans un lieu et une époque donnés. Dans "L'art sans l'écriture", A.L.G. aborde notamment le traitement technique des œuvres (base de l'approche morphologique) par ce qui concerne la matière travaillée, la forme voulue (figurative ou non, par exemple), et la construction dans l'espace (cadrage, proportions, intervalles, jeu des formes et couleurs).

Directeur de mes recherches de 1963 aux années 80, rapporteur de ma thèse d'ethnologie traitant de la statuaire fang du Gabon (Paris, Sorbonne, 1970, publiée en 1972 - Orstom -), André Leroi-Gourhan, bien que non-africaniste, a inspiré et orienté l'essentiel de ma démarche.

Les africanistes quant à eux, tels que Jacqueline Delange et Jean Laude tout spécialement, mais aussi Guy Le Moal, Herbert Pepper, Hubert Deschamps, certains étant plus familiers des objets que des terrains, de l'histoire que des rites, de la musique que de la sculpture, ont été des partenaires plus ou moins proches de cette recherche, du fait surtout, que séjournant à peu près en permanence au Gabon puis au Cameroun de 1965 à 1984, je n'étais pas en mesure de poursuivre un dialogue permanent avec eux, à Paris où tout se passe...

Jacqueline Delange et Hélène Balfet m'ont initié aux objets et aux dédales étonnants et passionnants du Musée de l'Homme et de ses réserves. M'ayant transmis le "goût" des objets et éduqué le "regard" sur les formes, celui de l'analyse, mes maîtres en ethnologie culturelle m'ont laissé découvrir le terrain, celui des groupes vivants, des gens, des activités sociales, de la tradition orale, des milieux naturels, des identités vécues, des objets in situ.

Jean Laude, parti de la poésie et de l'art moderne à la découverte, si réussie, de "l'art nègre", notamment dans les collections du Musée de l'Homme (dès 1946), contribua jusqu'à sa disparition prématurée en 1983, à l'essor de l'anthropologie de l'art dans les universités françaises (Paris 1 en 1974). Son approche de l'art dogon, dans sa thèse de 3ème cycle (1964), est une voie intéressante qui combine les éléments de la tradition mythique avec ceux de l'analyse des formes, replacées dans "l'espace" qui les entoure. Appuyées sur une érudition impressionnante, les conceptions développées par Jean Laude sur les rapports entre

ethnologie et histoire de l'art, ont été formulées dans un texte écrit vers 1970 et publié en 1985² après son décès. Il y esquisse sa problématique de l'anthropologie de l'art des "sociétés sans écriture". Ne reniant pas les questions d'origine et d'évolution historique des cultures, J. Laude insiste sur les **problèmes de fonction**, "fonction significative" et "fonction figurative" des arts de ces sociétés. "La fonction significative d'une œuvre d'art, dans une société africaine, est une fonction active". Il suit C. Levi-Strauss dans sa comparaison de l'art et du langage: "si tout art est langage, ce n'est certainement pas sur le plan de la pensée consciente... Tous les moyens qui sont à la disposition de l'artiste constituent autant de signes et la fonction de l'œuvre d'art est de signifier, d'établir un rapport significatif avec l'objet".

Pour un Africain, Jean Laude rappelle que la forme n'est jamais saisie séparément ni abstraitement. Ce langage des formes est articulé avec le "langage" global que constitue la société elle-même, prise comme un "fait total". Méfiant à l'égard des "musées imaginaires", dérive habituelle de l'exotisme, fort à la mode depuis le XIX e siècle, J. Laude veut aller au-delà du "miroitement aux effets purement rétiniens", en abordant l'analyse de la fonction significative des œuvres dans le groupe, et celle de la fonction esthétique qui n'est pas isolable des autres. Cette fonction s'exerce par "l'unification de toutes les autres, qu'elle cimente, auxquelles elle confère une cohérence qui assure leur efficacité". Au plan de la méthode, J. Laude pense que pour accéder à cette fonction esthétique, il faut d'abord étudier l'ensemble des autres. Utilisant les termes de "critères pertinents", de "séries" et de "déterminants formels", J. Laude admet l'aspect technique des œuvres. Il cite d'ailleurs Leroi-Gourhan auquel il se réfère à cet égard. La difficulté de la "traduction" de ce langage des formes ne lui échappe pas: "concevoir avec des mots ce qui fut conçu avec des formes; concevoir avec des structures mentales d'un Africain" impliquent une double conversion des modes de pensée.

Prudent avec l'analogie des formes, J. Laude est attentif au champ des valeurs, différent de celui des significations. Il pense à identifier des "systèmes" cohérents de formes, des types, cela par rapport à l'espace géométrique de référence, ces systèmes étant basés sur la mise en évidence, peu facile, de la "forme-valeur" de chaque style spécifique.

Jan Vansina est l'un des rares chercheurs à avoir formulé ce qu'est l'approche historique des arts plastiques africains³. Pour lui, familier des cultures et objets de l'Afrique centrale, l'analyse des œuvres d'art doit s'appuyer, non "sur l'imagination", mais sur le contexte historique. Il regrette que trop souvent, ces objets sont considérés comme "ne venant de nulle part", comme si le lieu et la période de leur création n'avaient rien à apporter à leur compréhension, seules leurs fonctions sociales et leurs formes pouvant permettre de les identifier et de les classer. Pour donner un sens à l'art d'un groupe, il faut envisager la dynamique historique d'où il est issu. "Le plus grand chef-d'œuvre n'est éternel que parce qu'il saisit l'esprit éphémère de sa propre époque (p. VIII)".

Robert Layton, autre "anthropologue de l'art" réputé, a une vision plus sociologique et anthropologique de l'art des sociétés non-occidentales Sa conception des "arts des autres cultures" renvoie à un certain nombre de thèmes classiques tels que : la définition de "l'art" dans les sociétés "autres"; l'esthétique et les artistes; l'art comme représentation; les rapports entre art et religion; l'art et le pouvoir politique; l'art comme moyen de communication visuelle, l'art comme langage avec sa syntaxe et sa grammaire; les caractéristiques stylistiques de l'art, son rapport à la nature, la facture; enfin, les questions relatives à la créativité.

² Laude (J.), 1985, "Ethnologie et histoire de l'art", in L'écrit-Voir, n° 6, Paris, Publ. de la Sorbonne p. 61.

Vansina (J.), 1984, Art History in Africa, Longman, New York et London.

⁴ Layton (R.), 1981 (rééd. 1994), The anthropology of Art, Cambridge University Press, Cambridge.

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

L'évocation de ces auteurs et chercheurs, plus ou moins de référence, est utile pour apprécier la pertinence et la cohérence de ma propre recherche sur les arts de l'Afrique centrale atlantique et les arts "tribaux" en général. Ayant eu connaissance de ces avancées épistémologiques, j'ai progressivement adapté mes méthodes, approfondi mes enquêtes, conforté ou nuancé mes résultats.

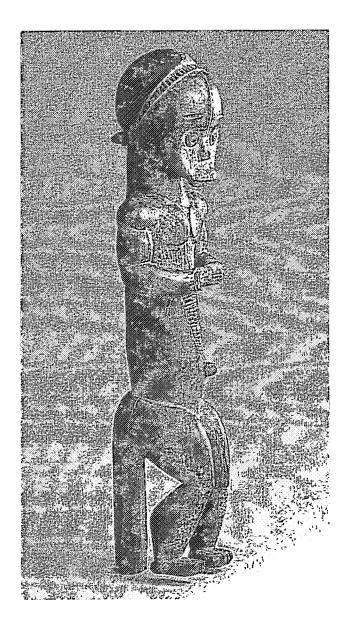
L'exposé qui suit, divisé en trois séquences, voudrait montrer la cohérence du cheminement parcouru sur trois décennies et tenter de situer chacun des ouvrages ou des prestations que j'ai réalisés. Parti des collections et des objets, je me suis ensuite familiarisé avec le terrain pour prendre en compte la globalité de leurs contextes. Des activités muséographiques en Afrique même puis en Europe m'ont permis d'amplifier de façon importante mon corpus d'étude. Tout cet acquis m'a enfin conduit à tenter d'analyser, classer, expliquer, valoriser cet ensemble d'informations en vue d'un véritable dialogue interculturel: utopie ou gageure?

On remarquera tout au long du texte, l'emploi d'un vocabulaire et de concepts qui, en 1997, paraît parfois inapproprié. Dans la mesure où il est constamment fait référence à des articles et des ouvrages déjà anciens, citations à l'appui, il devenait impossible de remédier à cet inconvénient circonstanciel, sauf à alourdir le texte de notes fastidieuses à ce sujet, rappelant la nécessité de remplacer certains mots par d'autres (ex. : "tribu", "ethnie", "peuple", "communauté villageoise", "clan", "lignage", "famille", etc.). Il convient donc de garder en mémoire les différents contextes scientifiques qui constituaient à chaque fois le panorama de fond de telle ou telle étude (ex. : l'époque du marxisme historique ou du structuralisme orthodoxe).

1ère Partie

De l'art "ancestral" à l'art "royal"

Sociétés acéphales du bassin de l'Ogooué, chefferies hiérarchisées du Grassland camerounais



Statue du Byéri, Fang Ntoumou (in "Art ancestral du Gabon", Musée Barbier-Mueller, Genève, 1985, p. 167)

1-1- Quel corpus pour quelle recherche?

Avec le recul des années, on peut esquisser les caractéristiques du corpus d'informations que j'ai constitué sur les cultures anciennes et les arts de l'Afrique centrale atlantique, zone privilégiée de mes enquêtes de terrain et de mes recherches biblio-muséographiques depuis trente ans.

Il convient en premier lieu de "situer" le champ de cette recherche dans celui de l'étude anthropologique des sociétés africaines depuis les indépendances dans la mesure où le concept "d'ethnie", de "tribu" ou de "peuple" a quelque peu changé de sens. Même si on considère que l'histoire coloniale de l'A.E.F. n'a pas vraiment figé les "tribus" dans des limites intangibles, l'approche de H. Deschamps dans "Traditions et archives..." (1962) tendait à fixer des cadres assez précis dont des recherches plus détaillées de terrain montreront la relative fragilité, à la fois dans leur profondeur historique et leur ampleur géographique. En fait, les "ethnies" sont les résultantes conjoncturelles de processus historiques et de dynamiques sociales, celles-ci étant déterminées dans des "systèmes déterminés de relations" reconnus et pratiqués à l'intérieur d'espaces définis par des limites.

L'étude des peuples, des cultures et de l'histoire de l'Afrique centrale atlantique nous montrera des réalités différentes, depuis une organisation de type lignager et villageois dans le bassin de l'Ogooué jusqu'à une structuration très hiérarchisée en petits états-nations dans le Grassland. Il y a là deux "formes" d'ethnies si l'on peut dire, toutes les deux issues de processus de "décomposition et recomposition" historiques provoqués par la dynamique des déplacements (migrations de plus ou moins grande envergure, plus ou moins volontaires également) et des contacts interculturels. Dans les deux cas, la "représentation" récente (fin du XIX siècle) des univers "ethniques" a pu être analysée au travers d'une de ses expressions les plus spectaculaires, l'art plastique.

On s'apercevra que l'opposition entre sociétés segmentaires et chefferies n'est pas aussi franche et définitive qu'on a pu le penser un peu vite. Les "chefferie" bamiléké ont été de simples villages "segmentaires" avant l'arrivée des "rois-chasseurs" au XVI siècle, de fonds culturel et linguistique bantou. A l'inverse, certains peuples de l'Ogooué, les Nkomi par exemple ou les Mpongoué, étaient organisés en "royaumes" hiérarchisés aux XV et XVI siècles, avant de redevenir des communautés lignagères villageoises.

L'angle un peu nouveau de la recherche menée est d'avoir privilégié l'étude des "marqueurs" visuels de ces civilisations, sans préjuger des formes sociales et de l'histoire qui les ont suscités, ni de leur extension dans un espace géographique. On a supposé cependant que ces objets "chargés" pouvaient révéler d'une certaine façon, les caractéristiques des communautés qui les ont créés et utilisés, dans la mesure où ils renvoient toujours à des corpus cohérents de croyance, de mythes et de rites.

Objets identitaires par excellence, les objets d'art "primitif", "tribal" ou "premier", constituent l'une des traces importantes de ces processus complexes de changements historiques et sociaux.

13

¹ cf. "Identités et appartenances dans les sociétés sahéliennes", Cah. Sciences Humaines, ORSTOM, Paris, vol. 31, n°2, 1995.

Tribus, ethnies, peuples, langues, cultures, toutes ces expressions, tous ces concepts nous incitent à avoir une approche prudente dont une des plus fécondes consiste à caractériser des ensembles en termes de "centre" et de "périphérie" — que ce soit pour des formes sociales, des rites ou des styles plastiques —, donc en termes de "limites" à la fois dans le temps et dans l'espace. Ces frontières culturelles et stylistiques quand il s'agira des créations plastiques, se révéleront souvent floues, perméables, changeantes mais cependant bien réelles.

Un premier ensemble d'informations concerne les peuples de l'Afrique équatoriale de l'Ouest, communautés villageoises forestières de type acéphale, réparties dans tout le bassin de l'Ogooué et les contrées limitrophes (sur quatre pays contemporains). Je me suis attaché à enquêter dans plusieurs régions à propos des traditions historiques, des structures sociales, des croyances, des cultes et des rites, des traditions et de la littérature orale, des formes matérielles de la culture, des arts plastiques. On peut sommairement qualifier ces sociétés en soulignant l'importance de rapport aux esprits, les esprits des morts (les ancêtres et les fantômes) et les esprits de la brousse. La dualité du cosmos avec les villages de Nzambé-d'en-Haut et ceux de Nzambé-d'en-Bas, du pays des hommes vivants, renvoie à une croyance forte aux esprits, celle-ci ayant conduit à un développement généralisé de la sorcellerie, la manipulation à des fins maléfiques, des forces surnaturelles.

Les expressions visuelles et plastiques de ces croyances, statuettes, masques et objets "décorés" (ou plutôt "marqués") des symboles révélant leur signification d'interface avec les forces de l'au-delà, sont toutes "codées" par rapport à la mort et aux ancêtres, que l'on craint et qu'on s'efforce pourtant d'utiliser au profit des vivants.

L'art de ces régions est donc un art des ancêtres et des esprits, une expression obsédante du rapport à la mort. La variété des expressions formelles reste limitée dans un registre de sujets lui-même réduit à la re-présentation des ancêtres (byéri, mbulu-ngulu, bwété, etc.). C'est aussi un art du lignage dans la mesure où l'espace d'expression du langage plastique ne dépasse que rarement les limites du groupe élémentaire de parenté.

Malgré toutes ces informations, ces objets, ces références, plusieurs questions restent pendantes. La plus difficile est sans nul doute, celle de la différence radicale des formes fang ou tsogho d'avec les formes kota puisqu'on a là deux styles de conception géométrique opposée: les Fang en ronde-bosse, les Kota en deux dimensions. On a pu esquisser un panorama stylistique assez précis de ces deux arts mais quant à l'explication de cette différence, nous restons encore dans l'expectative.

La seconde question est celle de l'évolution des "masques blancs" et des rapports complexes des sous-styles entre eux, de la côte gabonaise aux confins du Congo, dans l'espace mais aussi dans le temps. J'y reviendrai plus loin.

Concernant les cultures du bassin de l'Ogooué, mon champ d'enquête pendant une quinzaine d'années, je les ai abordées chacune d'une façon spécifique, en rapport avec l'évolution de la recherche.

L'étude de la civilisation fang a été orientée sur le culte des ancêtres, l'utilisation des statues et autres masques des sociétés d'initiation, l'histoire des différents groupes, les migrations et les contacts inter-culturels. Des objets de collection, je suis remonté aux contextes en essayant de valider peu à peu les résultats d'une analyse formelle.

En ce qui concerne les Bakota et les MaHongwé, mon approche a été plus directement anthropologique: analyse des structures sociales actuelles et passées (les traditions), croyances et rites, histoire des communautés et contacts entre celles-ci et les groupes voisins, enfin analyse des expressions plastiques dans leur diversité. Chez les Kota, ce sont plutôt les objectifs historiques qui ont été privilégiés, dans la mesure où j'en ai mesuré l'importance pour ordonner dans l'espace et le temps, les séries homologues ou variées d'objets.

A propos des peuples et cultures du Centre-Gabon, les Tsogho par exemple, je me suis attaché à compléter l'approche de mes collègues ethnologues (très intéressés à l'histoire aussi) par une systématique des objets et des formes, sur le terrain même (et non à partir de collections occidentales). J'ai ainsi pu envisager la complexité des expressions plastiques au sein d'un style, la subtile variété des factures et du même coup, comprendre mieux les conditions de la création plastique, cette transgression magique de l'ordre du monde.

Fort de ces approches détaillées des différentes grandes régions du bassin de l'Ogooué, sur le terrain, à travers la littérature et les archives et à propos d'un grand nombre d'objets caractérisés, j'ai pu ordonner ces morceaux du puzzle en une synthèse englobant toute la zone, synthèse dont la meilleure transcription serait une série superposée de cartes de répartition des objets et des informations historico-anthropologiques, permettant d'apprécier la dynamique complexe des styles et sous-styles. Un hypertexte permettra probablement à terme de mieux formaliser ce modèle évolutif.

La seconde phase de mon expérience de terrain concerne une région peu éloignée de la première, le Grassland du Cameroun occidental. J'ai pensé y trouver des réalités différentes — les peuples, les cultures, l'histoire, les objets — mais en relative continuité dans la mesure où je restais dans l'espace "bantou".

Je pus ainsi aborder l'étude de cultures apparemment "à l'opposé" de celles du bassin de l'Ogooué – celles des royaumes hiérarchisés du Grassland –, de surcroît très productives d'objets d'art.

L'approche de la civilisation Bamiléké, par le terrain, chefferie après chefferie, se fit par l'analyse des "trésors" des chefs. Ce fut donc une recherche à partir des objets, ceux-ci étant considérés comme les marqueurs de l'histoire de leurs créateurs et de leurs communautés d'origine.

Chez les Bamiléké eux-mêmes, au sud du Grassland, il est vite apparu que rien ne pourrait être compris sans une analyse des sociétés secrètes, véritables détentrices du pouvoir — religieux et politique —. C'est par cette entrée que j'ai donc abordé les objets. Dans la province du Nord-Ouest, j'ai approfondi, avec mon collègue Jean-Paul Notué, des investigations d'ordre historique afin de mieux cerner la dynamique des contacts politiques, économiques et culturels entre les royaumes, afin de pouvoir mieux situer les œuvres plastiques.

En effet, l'art du Grassland est avant tout un art politique et emblématique, un "art royal". Les statues et les masques sont des supports de forces mises au service des rois, des chefferies et des sociétés secrètes.

On voit ainsi que le corpus constitué depuis trois décennies se structure en deux ensembles ayant permis à partir d'une même méthodologie — analyse des formes, des structures sociales et politiques, des croyances et des rites, de l'histoire des contacts inter-culturels — d'aborder la plupart des grandes questions de l'anthropologie de l'art:

- les conditions variables de la création plastique (dans différentes sociétés, à différentes époques, etc.);
- les rapports des formes et de leurs significations ;
- la dynamique spécifique des styles (l'histoire des "formes").

Pour les deux zones étudiées, les réponses sont évidemment différentes mais très intéressantes pour mieux fonder une approche globale de l'anthropologie de l'art en Afrique pour laquelle le rapport au "terrain" me paraît tout à fait essentiel, même si la poésie intrinsèque des formes sculptées peut en outre, souvent transcender le sens de leur message codé.

Toutes ces connaissances accumulées à propos des arts de l'Afrique traditionnelle ne vont pas "expliquer" en quoi ces formes relèvent parfois d'une création de génie, mais elles peuvent cependant largement réhabiliter l'impact de ces expressions "chargées" dans un dialogue mieux équilibré et réciproque des culture du Sud et du Nord, pour aller au-delà de la fascination "purement rétinienne" qu'évoquait Jean Laude.

1-2- La re-présentation des ancêtres : l'art fang

Références

- La statuaire fang, 1972, 420 p., Mémoire n°59, ORSTOM, Paris
- L'art fang, Guinée Équatoriale, en coll. avec Marta Sierra Delage, 1991, 177 p. (autres versions en catalan, anglais, espagnol), Le Cercle d'Art, Paris.

La recherche menée à propos de l'art sculptural des Fang d'Afrique équatoriale atlantique, est à la base de l'ensemble de mes travaux dans la mesure où elle m'a permis de proposer une méthode d'analyse spécifique qui, soumise par la suite à l'attention et à la critique de mes collègues (notamment américains) a pu être nuancée et améliorée au fil des années.

C'est Jacqueline Delange et André Leroi-Gourhan qui m'ont lancé sur ce sujet dès 1962, à l'occasion d'un stage du Centre de Formation aux Recherches Ethnologiques (C.F.R.E.) effectué au département d'Afrique Noire du Musée de l'Homme.

L'art fang avec ses statues somptueuses et ses masques énigmatiques, bien connu des amateurs et des collectionneurs d'art nègre dès les années 20, était paradoxalement moins étudié que les styles de l'Afrique de l'Ouest. Le Musée de l'Homme avait dans ses vitrines et ses réserves une petite série d'œuvres intéressantes et même quelques chefs-d'œuvre "pahouins" dignes d'une étude d'envergure. Celle-ci sera menée de 1962 à 1970, date de la soutenance d'une thèse de 3ème cycle relativement fournie (1000 p. dactylo. en 2 tomes, 663 fig., 193 ill. photo, index, cartes, tables, biblio.). Ce qui a intéressé A. Leroi-Gourhan et quelques autres dans ce travail, c'est le renouvellement méthodologique que constituait la première partie de la thèse et qui avait fait l'objet d'un article en 1966 dans les Cahiers d'Études Africaines "Notes sur une méthode d'analyse ethnomorphologique des Arts Africains", C.E.A., n°21, vol. VI. Un peu oubliée depuis les travaux déjà anciens de Hardy (1927), Vandenhoute (1949), Lavachery (1954) et surtout Olbrechts (1946 et 1959), l'approche "morphologique" m'a paru être la plus appropriée pour dépasser les vues générales qu'on avait jusqu'ici sur la sculpture fang (F. Grébert, 1928; W. Fagg, 1965).

L'enseignement d'André Leroi-Gourhan, spécialement à propos des techniques et des arts des sociétés sans écriture, cette approche d'anthropologie culturelle où la caractérisation rigoureuse de l'objet dans son contexte permet de proposer un "ordre" là où on restait prisonnier des impressions et des effets, pouvait être mis en pratique en vraie grandeur pour proposer une classification relativement étayée des expressions esthétiques de cette culture, à la fois si familière aux artistes férus d'art nègre et si méconnue dans le détail de ses formes et de ses variantes. Pour l'observateur non-averti, la plupart des statues fang "se ressemblent" : en fait il ne les "voit" pas dans ce qu'elles ont de pertinent par rapport à la culture, à la vie sociale et religieuse, aux valeurs et symboles des Fang eux-mêmes, qu'il ne connaît pas et dont d'ailleurs, il ne se soucie pas. Ma perspective a été d'essayer de mieux regarder,

observer et analyser les objets afin d'en découvrir quelques clefs permettant de les "voir" tels qu'ils sont et tels qu'ils portent un témoignage irréductible sur l'un des arts majeurs de l'Afrique Noire.

John McKesson, politologue spécialiste de l'Afrique Noire – professeur à Colombia University de New-York- et en même temps, amateur éclairé en matière d'arts africains, tout spécialement des arts du Gabon, pays où ses activités l'amenèrent à séjourner dans les années 70, évoque ma démarche telle qu'elle a été perçue par les universitaires américains²:

"Les figures de reliquaires fang présentent entre elles des traits communs et ont, en même temps, souvent, des différences importantes. /.../ Cette grande diversité d'éléments iconographiques au sein d'un style pourtant toujours reconnaissable, soulève un certain nombre de questions concernant les relations des sous-styles avec des sous-groupes fang, la possibilité d'une évolution d'un sous-style à un autre, l'existence d'un ou plusieurs centres de diffusion des styles, l'influence possible sur les canons esthétiques fang de traditions artistiques de peuples voisins et bien d'autres encore.

Malgré l'intérêt croissant porté à l'art fang depuis près d'un siècle, aucune de ces questions ne fut sérieusement étudiée sauf récemment. Des éléments importants furent apportés au début du siècle et des observations pertinentes émises dans les décades qui suivirent; mais c'est seulement en 1972 que Louis Perrois publia une étude détaillée de la sculpture des reliquaires fang. Cet ouvrage fut l'objet en 1976 d'une long article de James et Renate Fernandez² qui profitèrent de l'occasion pour avancer des opinions divergentes. Perrois a depuis analysé cette sculpture dans d'autres écrits, en particulier en 1979 et 1985".

McKesson qui souhaite proposer dans son article une analyse renouvelée de l'évolution des styles sculpturaux fang, a passé au crible de la critique les différentes hypothèses émises par G. Tessmann en 1913, par J.W. et R. Fernandez en 1976 (qui ont surtout écrit à propos des structures sociales, religieuses et politiques des Fang "modernes") et par moi-même (1972, 1979, 1985).

Après avoir évoqué le débat sur l'antériorité chronologique et stylistique des têtes seules par rapport aux statuettes en pied, McKesson en vient à la bipolarité des formes fang, longiformes et bréviformes, le cœur du débat, surtout après mon analyse morphologique de 1972, basée sur le traitement de 272 objets, qui l'établit avec une relative certitude:

"Le second élément dont nous disposons est le contraste, observé de longue date, entre deux formes extrêmes de reliquaires fang. Dès les années 1920, deux types de sculptures furent notés: un dans lequel, selon F. Grébert: "les membres sont longs et assez bien proportionnés (...) et la tête d'une facture simpliste", un autre ou la tête est grande et détaillée et les jambes "ratatinées, recroquevillées dans une position simiesque". Les Fernandez soulignent la même dichotomie entre "les deux principales variétés de figures entières": celle qui tend vers des corps "longs et linéaires" et celle qui tend vers des corps "plus courts au volume concentré". Perrois, dans sa première analyse des styles fang en 1972, proposa quatre groupes stylistiques sur la base des proportions de la tête et du corps. Il distingua les sculptures hyperlongiformes, longiformes, équiformes et bréviformes. Les deux groupes extrêmes correspondent clairement aux deux styles observés par Grébert presqu'un demi siècle auparavant. Dans son dernier ouvrage en 1985, Perrois ne répartit plus les statues fang qu'en deux groupes principaux : "d'une part le style des Fang du nord, de tendance longiforme, d'autre part le style des Fang du sud, de tendance bréviforme". La bipolarité du style fang semble clairement établie.

Perrois ajoute que les autres caractéristiques du groupe longiforme du nord sont "un tronc mince et élancé, des membres plutôt grêles et bien détachés du corps, la tête moyenne ou petite montrant tous les détails de facture propres à tous les styles fang". Pour les figures de style bréviforme du sud, il ajoute : "ce sont des statuettes aux volumes plus compacts, arrondis, puissants, donnant une impression de monumentale robustesse".

Fernandez (J.W.) et Fernandez (R.L.), 1976, "Fang reliquary Art: its quantities and qualities", in Cah. d'Études Africaines, 60, XV-4, p. 723-746.

McKesson (J.), 1987, "Réflexions sur l'évolution de la sculpture des reliquaires fang", in revue Arts d'Afrique Noire, Amouville, n°63.

"Patrimoines du Sud. collections du Nord"

Les derniers éléments importants pour notre enquête concernent les possibilités d'évolution du style fang et l'existence d'un ou de plusieurs centres de diffusion. Face à la fois à la diversité des sous-styles et à la présence de similarités iconographiques dans certaines pièces, Perrois et Fernandez admettent tous deux l'évidence de tendances évolutives. Dans sa première étude en 1972, Perrois opta pour deux centres de diffusion qu'il situa respectivement aux environs de Bitam et Mitzic. Ces centres correspondent à la bipolarité du style notée plus haut. Dans son ouvrage paru en 1985, il conçoit les styles fang plutôt "comme un complexe pluripolaire". Il reconnaît que "la bipolarité du style fang est bien évidemment le résultat d'une évolution", mais il ne voit pas la possibilité de l'analyser, car les sous-styles actuels sont, à ses yeux, le résultat d'une évolution de sous-styles plus anciens "dont nous ne connaissons malheureusement rien".

Les Fernandez, par contre, rejetèrent en 1976 la thèse des deux centres de diffusion proposée par Perrois en 1972 et optèrent en faveur d'un seul centre qu'ils identifièrent comme la région ntoumou.".

J.W. et R. Fernandez, tout en admettant l'existence des deux tendances stylistiques, persistent à n'y voir que des évolutions mineures d'un modèle "d'origine" unique, supposé être celui des Ntoumou, une tête sur un long manche, schéma de base qui, brusquement, aurait abouti aux volumes amples du style betsi par le biais d'une intégration formelle du coffre à ossements avec la tête qui le surmontait:

"Il nous semble que nous avons dans ces deux variétés de figures entières les conséquences divergentes d'un choix fait au moment de l'élaboration de la tête archaïque sur un long bâton en une figure entière. Sur le plan stylistique on pouvait s'en tenir au caractère linéaire du manche avec la tête relativement petite demeurant constante et en ajoutant des épaules et des jambes minimes (...). L'autre option stylistique, il nous semble, est de concevoir le tonneau en écorce et la tête comme un tout. De cette façon la sculpture retient le volume du reliquaire lui-même" 4.

Cette hypothèse est en retrait par rapport à mes propositions même si, par l'étude de pièces nouvelles (environ 400 dont beaucoup des collections allemandes et espagnoles), j'ai été amené à les nuancer dans le détail.

Si McKesson souscrit à l'ancienneté "originelle" des têtes fang et du style des têtes à long cou voire des "statues-bâtons" – très rares –, il reste réticent sur l'hypothèse des Fernandez qui expliquent – trop simplement – la bipolarité du style fang par un "choix d'artiste" qui aurait pris l'initiative du passage de la linéarité à une véritable sculpture en ronde-bosse, processus technique et esthétique bien peu crédible au regard des analyses de technologie comparée de Leroi-Gourhan.

L'hypothèse des Fernandez: "laisse sans réponse la question de Perrois concernant les raisons pour lesquelles les Fang auraient changé de conception et elle ajoute une question supplémentaire, à savoir: pourquoi les artistes fang auraient poursuivi deux routes nouvelles totalement différentes simultanément? D'autre part, les bustes à tendance bréviforme échappent aux deux options, car ils ne correspondent aux critères ni de l'une ni de l'autre. Le seul avantage de cette thèse du choix de départ est qu'elle expliquerait la bipolarité du style fang. Elle a été évidemment conçue dans ce but, en l'absence d'autre explication".

L'idée nouvelle de McKesson est: "Si l'on accepte un instant, comme hypothèse de travail, la thèse cidessus, la question qui se pose avec insistance est: pourquoi ces évolutions différentes et, plus
précisément, comment expliquer la bipolarité du style fang reconnue par tous? Nous pensons que ce
n'est pas au point de départ qu'il faut la chercher, comme l'ont fait les Fernandez, mais en portant notre
regard sur l'aboutissement de cette évolution. A notre avis, le style fang a évolué vers les diverses
tendances longiformes dans le nord et la tendance bréviforme dans le sud sous l'influence des styles des
pays dans lesquels les Fang ont émigré."

⁴ Fernandez (J.W.) et Fernandez (R.L.), 1976, ibid. (traduction R. Lehuard, AAN).

J'avais déjà évoqué cette possibilité en 1972 et 1977 dans un cours professé à propos des styles du Gabon: "La possibilité d'influences étrangères sur l'art fang n'est pas cependant passée tout à fait sans commentaires. Perrois avait déjà noté en 1972 une certaine influence des styles camerounais sur la sculpture fang, mais il la considère très limitée et plutôt thématique que stylistique".

Je pense en effet que les influences subies par les groupes fang au cours de leurs migrations à multiples détours depuis le XVII° siècle, ne sont pas celles que l'on suppose à l'examen des styles de la fin du XIX° siècle. J. McKesson pense que le sous-style ngoumba du Sud-Cameroun aurait été le fruit d'un contact avec les styles du Grassland camerounais (Kom, Oku, Nso) et le sous-style betsi du Gabon de l'Ogooué, celui d'un contact avec le style tsogho de la Ngounié.

Sans entrer dans les détails, cette hypothèse demanderait à être confrontée à une ethnohistoire plus fournie que celle dont nous disposons actuellement, à propos de l'ensemble de la région équatoriale ouest atlantique (avec notamment la datation des œuvres étudiées).

"Le style proto-fang longiforme sans doute ntoumou, resta longiforme au Cameroun où il emprunta des éléments à la fois stylistiques et thématiques aux autres ethnies camerounaises: bras pliés mais bien détachés du corps, mains tenant un objet, placages décoratifs en métal, dents apparentes et yeux en miroirs appliqués.

Le protostyle longiforme ntoumou s'est, par contre, réduit au style bréviforme en pénétrant au Gabon où il a adopté d'autres caractéristiques gabonaises. Il est particulièrement bien représenté par le sous-groupe betsi, fer de lance, comme nous l'avons vu, de l'invasion fang. Les bras, au lieu d'être bien détachés, comme au nord, serrent le corps comme dans la sculpture gabonaise, la tête augmente de volume et tend à devenir plus ronde, comme chez les Mitsogho".

Ce que je retiens de ce débat, c'est que ma proposition concernant les styles fang, ceux du Nord avec les Ntoumou, les Ngoumba et les Mabéa, ceux du Sud avec les Betsi, les Okak et les Mvaï, chacun de ces styles ayant des caractéristiques constantes et reconnues par l'étude d'un grand nombre d'objets de référence, une proportion non-négligeable d'entre eux pouvant être localisés quant à leurs groupe et région de collecte (donc de réalisation à peu de chose près), est désormais acceptée par l'ensemble des spécialistes des arts africains, non pas comme une classification immuable mais comme le "modèle" le plus pertinent auquel les informations connues et analysées nous permettent d'accéder.

Styles, sous-styles et variantes du nord au sud.

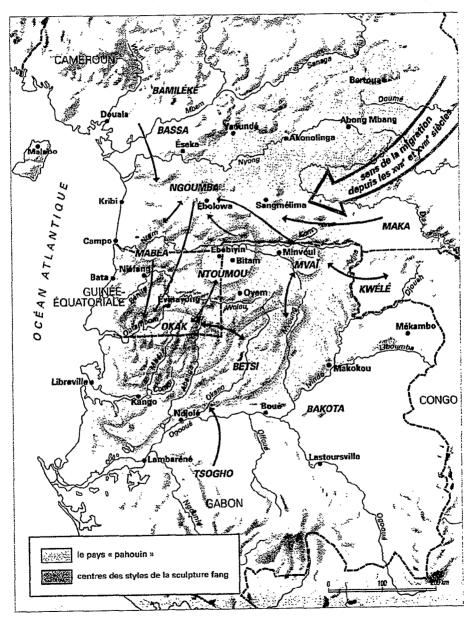
"Fondée sur l'étude de plus de quatre cents sculptures, têtes et statues provenant avec certitude de la région pahouine, la géographie stylistique de la statuaire "fang" est une réplique simplifiée de la géographie culturelle de cette vaste zone, telle que les voyageurs ont pu la découvrir à la fin du XIXe siècle.

Deux tendances se dégagent nettement si l'on considère que les formes des objets, têtes mises à part : dans toute la partie nord (Sud-Cameroun et Nord-Gabon) un schéma volumétrique longiligne s'impose tandis qu'au sud c'est l'aspect massif et trapu des sculptures qui frappe.

Plus même que les proportions en hauteur, c'est le rapport proportionnel des masses, dans leur inscription spatiale multidimensionnelle, qui est important. C'est ce rapport géométrique — que j'ai formulé par "longiforme" et "bréviforme" — qui caractérise les deux grands "styles" pahouins. L'opposition entre ces deux séries de sculptures est tout à fait évidente et même frappante pour certaines œuvres où le parti pris stylistique a été poussé à l'extrême.

Les enquêtes sur l'origine des pièces par la critique des pedigrees, l'analyse des dossiers d'archives et des ouvrages anciens, les recherches de terrain au Gabon notamment (de 1965 à 1970 sur ce sujet), m'ont conduit à identifier, par un ensemble d'informations concordantes, quelques centres de styles dont on peut estimer la validité globalement établie.

in Le Grand Atlas Universalis de l'Art, T. II, 1993, p. 503



Centre des styles de la statuaire d'ancêtre des Fang d'Afrique Équatoriale au XIX siècle

Pour ce qui concerne les têtes seules, on peut estimer, dans une logique différente, qu'elles ne sont qu'un des "thèmes" traités par le sculpteur et non une forme "archaïque" de l'art fang. En effet, l'utilisation des statues, les plus grandes comme les petites, certaines ayant des membres pouvant être articulés, n'est pas la même que celle des têtes: les statues servaient de marionnettes pour la "réanimation" des défunts, les têtes, beaucoup moins adaptées à cette fonction, servant plutôt de gardiens de reliquaires (notamment les plus grosses), fixées sur le couvercle des coffres.

Les têtes seules semblent avoir été des crânes en bois, la tête du Musée de Détroit illustrant cette hypothèse. Si les têtes constituaient la forme proto-ntoumou, comme le suggère McKesson, pourquoi les sculpteurs les auraient-ils gardées après avoir imaginé des formes plus élaborées, plus modernes ?

Peut-être très anciennes, les têtes ne sont pas, de ce fait, et logiquement, à l'origine des autres formes. Dans l'art préhistorique paléolithique, à l'origine de l'art, ce sont des corps entiers qui sont sculptés, même de manière fruste. Pour isoler la tête comme une image à pare entière, il faut parcourir tout un cheminement intellectuel tendant à rapporter la partie au tout. Il n'est donc pas, ni logiquement ni psychologiquement, probable que les Fang ntoumou aient conçu les têtes avant les statues-bâtons.

La qualité de sculpture de la plupart des têtes relevant d'une parfaite maîtrise du "portrait idéalisé", l'élégance et l'équilibre des volumes, le rendu laqué des surfaces, l'opposition subtile des creux et des pleins comme des courbes et des plans poussent plutôt à penser que ces objets sont des œuvres de styles très élaborés.

Je pense donc que les têtes ont coexisté avec les statues — peut-être même jusqu'à des temps pas très anciens — et qu'elles n'en sont pas à l'origine ; les sculpteurs ont traité simultanément deux sujets différents — la "tête d'ancêtre" et "l'ancêtre en pied" — essentiellement dans la zone centrale du pays pahouin et au sud.

John McKesson considère que le style ntoumou est l'archétype de l'art fang. Peut-être a-t-il raison sur ce point, encore que la prudence me paraisse de mise si l'on songe à la complexité [des données] du terrain. /.../

Je préfère m'en tenir à ce qui a été constaté : un ensemble de styles produits par les Ntoumou et autres groupes plus ou moins apparentés, déclinant la finesse de volumes allongés ; un autre, attesté chez les Betsi et Okak, où domine la force de volumes trapus.

Au nord du pays pahouin, au Sud-Cameroun donc, plusieurs variantes ont été identifiées : les sous-styles mabés près de la côte – facture réaliste, bois clair – et ngoumba plus à l'intérieur, issu d'un métissage culturel entre les Maka, les Boulou et surtout les Ntoumou. Au cœur des peuples pahouins, les Ntoumou présents au Sud-Cameroun, au Nord-Gabon et au Río Muni, au nord du Río Benito-Woleu : style central, peut-être en effet plus ancien que les autres, parvenu de plus loin avec son abstraction idéalisée.

De nombreuses variantes illustrent le parti pris longiforme du style ntoumou, la tête restant presque toujours de même type, avec un front bombé énorme au-dessus d'une face creusée en cœur. Au Sud-Cameroun, le style ntoumou se pare de décors métalliques et de scarifications.

Les styles des Fang du sud, Betsi (appelés aussi Nzaman, Makaé et parfois Ossyéba tout à l'est) et Okak au Río Muni, sont de structure vraiment différente: proportions bréviformes avec tête énorme, un corps tassé, des jambes massives et des bras collés au corps. Le corps devient un empilement de volumes.

Les têtes seules seraient à relier aux Fang du sud, dans la mesure où aucune (?) n'a été trouvée au Sud-Cameroun. Une variante remarquable est celle des Mvaï, sous-style du haut Ntem, où les formes betsi trapues sont complétées par une coiffure à trois coques et d'abondantes scarifications.

in Art ancestral du Gabon, L. Perrois, 1985, Genève, p. 142

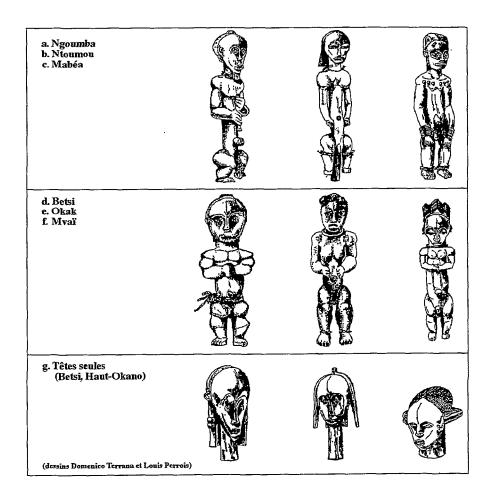


Tableau des styles fang

Il est difficile aujourd'hui de soutenir que telle ou telle variante stylistique ait dérivé directement de telle autre. Nous constatons qu'il y a des séries d'objets de morphologie et de facture différentes, issues de régions particulières. C'est déjà un grand pas d'effectué par rapport à l'époque où l'art pahouin n'était qu'une nébuleuse stylistique unique. L'étape suivante sera, si les techniques de datation le permettent, de comparer l'ancienneté relative des objets et de prouver statistiquement que telle variante est plus ancienne que telle autre.

En ce qui concerne la survivance de l'art sculptural fang, c'est au Río Muni qu'il a trouvé son ultime terre d'asile, la Guinée espagnole (devenue depuis Guinée Équatoriale) étant restée très fermée au "progrès" entre 1914 et 1960. 5.

On reviendra dans la suite sur la "validation" de la méthode d'analyse, sur le cheminement des formes aux significations et la généralisation possible de l'approche pour d'autres styles des peuples sans écriture.

1-3 - Rites, valeurs et histoire des peuples du Gabon oriental : les bases d'une dynamique s tylistique des figures de reliquaire "kota"

Références

- "La circoncision bakota (Gabon)", 1968, Cah. ORSTOM, Série Sciences Humaines, Paris, vol. V, n°1, 109 p.
- "Chronique du pays kota (Gabon)", 1970, Cah. ORSTOM, Série Sciences Humaines, Paris, vol. VII, n°2, pp. 15-117.
- Arts du Gabon, 1979, Ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville, chap. V et VI, pp. 118-213.

Ma découverte des villages et cultures du Gabon a en fait commencé par une plongée de plusieurs mois en pays kota, autour de Makokou et Mékambo, dans la province de l'Ogooué-Ivindo en 1965-1966.

Après un intermède consacré à la finalisation de mes enquêtes de terrain chez les Fang Ntoumou du Woleu-Ntem, en 1967, je poursuivis ma recherche chez les "Kota" en séjournant plus au sud, entre Franceville et Okondja, pour y mener des investigations ethnohistoriques en rapport avec la diffusion des différents sous-styles des figures de reliquaires, à lamelles et à plaques.

Ce premier travail d'ethnographie, proposé par le Gouverneur et professeur Hubert Deschamps, fut supervisé par Mme D. Paulme-Schaeffner. L'étude publiée par l'Orstom fut lue et critiquée par André Leroi-Gourhan et Henri Lavondès notamment, leurs remarques ayant permis de proposer un texte définitif (1968).

⁵ Perrois (L.), 1992, Byéri fang, sculptures d'ancêtres d'Afrique, R.M.N., Paris/Marseille.

Satši, la circoncision et ses rituels chez les Bakota du Gabon

"La circoncision implique un certain nombre d'initiations comprises dans un complexe rituel très élaboré qui met en cause toutes les croyances religieuses. On a ainsi une vue privilégiée de la culture bakota qui par ailleurs ne se manifeste quasiment plus. La compréhension de cet enchaînement de rites compliqués et étranges n'a pu intervenir qu'après de longs mois de contact avec les informateurs. L'observation elle-même s'est faite en plusieurs fois, dans cinq villages de la région de Mékambo (Ogooué-Ivindo), /.../

Les Bakota de l'Ivindo constituent un vaste groupe ethnique qui comprend plusieurs tribus distinctes: les Bakota proprement dits — aussi appelés Kota-kota—, les Mahongwé, les (Bu) Shamaye, les (Ba) Shaké et les Dambomo. Malgré des différences sensibles de langue et d'origines, ces groupes sont liés par un ensemble de coutumes qui montre leur appartenance à une seule et même culture.

On peut caractériser les Bakota par quelques traits principaux qui se retrouvent à peu de chose près dans chaque tribu:

- c'est une société segmentaire du type "anarchie familiale" [selon H. Deschamps] ;

- avec une filiation patrilinéaire, la résidence virilocale et une parenté classificatoire où le frère l'emporte sur le fils ;
- un culte des ancêtres se manifestant par la conservation des reliques des défunts illustres dans le cadre du clan;
- des confréries initiatiques dont les principales Isembwé pour les femmes et Mungala pour les hommes – se retrouvent depuis le Haut-Ogooué jusqu'à l'Ivindo;

- des rites de puberté des hommes se déroulant chaque année lors d'une grande fête appelée Satši;

- enfin une économie de subsistance (basée sur une agriculture rudimentaire, la chasse, la pêche et la cueillette) se développant dans le milieu hostile de la grande forêt équatoriale. /.../

Les fêtes de Satši constituent un "phénomène social total" à la manière dont l'entendait M. Mauss et cette étude ne peut prétendre l'avoir totalement épuisé. Certains aspects sont moins approfondis qu'il aurait été souhaitable à la fois du fait des réticences légitimes des informateurs (pour l'initiation de la confrérie féminine d'Isembwé) et de l'affaiblissement grandissant des coutumes traditionnelles (pour le rite de Mungala par exemple). Toutefois tous les rites décrits existent encore anjourd'hui. Il aurait été tentant de "reconstituer" une circoncision ancienne à l'aide de souvenirs de vieux initiés mais c'était s'exposer à n'avoir qu'une vision idéale (mais irréelle) du rite. Le fait de voir véritablement le déroulement des actions magiques et des initiations, d'enregistrer et de photographier le maximum de documents permet de revenir utilement par la suite sur le détail même du rite et de se le faire expliquer. Chaque action (souvent très rapide) prend alors un sens au sein de l'ensemble." 6.

Satši et ses rites ont été pour moi la première entrée dans une culture africaine vivante. Par ses aspects multiples, ses "représentations" symboliques complexes, ses danses et ses "masquarades", ses manifestations sociales et économiques, la "circoncision" m'a permis de saisir les données importantes de la tradition kota et maHongwé.

"Les traditions économiques et sociales se traduisent par l'ensemble des échanges de cadeaux qui inaugurent la fête. On y voit intervenir les principaux groupes sociaux, tribu, village, clan, lignage, sociétés initiatiques, chacun ayant son rôle propre – protection du candidat, mise en condition physique, resserrement des liens familiaux, initiations, opération, traitement thérapeutique –.

L'ensemble de la société est concerné: le groupe de parenté présente le candidat et la tribu entière, par l'intermédiaire des notables du village, le prend en charge pour en faire un homme capable de perpétuer le clan. Toute la société, à travers ses deux grandes catégories de groupes organisés, les groupes de parenté et les groupes politiques (ainsi que les confréries), a un rôle à jouer dans Satši.

La stimulation économique donnée par la préparation et l'organisation de la fête est un phénomène tout à fait remarquable dans une région où les motivations aux échanges sont inexistantes. La collecte des produits et des marchandises conduit à des activités de groupe — chasse, pêche, récolte, cueillette des plantes — qui par ailleurs sont rares. Le volume des échanges monétaires est énorme si on compare au

⁶ Perrois (L.), 1968, "La circoncision bakota (Gabon)", Cah. ORSTOM, Série Sciences Humaines, Paris, vol. V, n°1, p. 7.

revenu moyen des protagonistes. On voit par là, l'importance économique de Satši qui arrive à provoquer une épargne et une thésaurisation de longue haleine que les besoins vitaux et quotidiens des villageois ne sont pas parvenus à instaurer d'une manière durable.

L'aspect magique et religieux est essentiel à la compréhension globale de la circoncision. C'est d'ailleurs là un moyen privilégié d'accès, une fenêtre ouverte sur un domaine d'activités et de croyances qu'il est par ailleurs difficile d'aborder: on sent là toute l'importance de l'obsession de la sorcellerie. On a toujours peur d'être l'objet de manœuvres d'envoûtement et on a besoin, par des rites publics, de se dégager de la responsabilité que des actes asociaux pourraient vous faire endosser.

Besoin de protection contre l'attaque des autres et nécessité de se mettre continuellement à couvert du soupçon qui couve et qui risque d'apparaître au grand jour à tout instant.

L'atmosphère psychologique dans laquelle vivent les Bakota nous apparaît alors comme un monde où rien ne se fait au hasard, où tout accroc à la bonne marche des événements est une anomalie voulue par les forces mauvaises que peuvent manier les sorciers. D'où l'idée que l'homme a les moyens de changer l'ordre du monde pourvu que ses pratiques soient bien adaptées. Force vitale, métamorphose, divination, croyance aux esprits de la nature et de la force des ancêtres morts, toutes ces notions interviennent dans Satši et montrent là la réalité de leur existence. Les diverses initiations nous font supposer qu'il y a un corpus de connaissances ésotériques à découvrir au-delà des rites. ||

Saisi, entre autres aspects traditionnels, est aussi une occasion de voir utiliser des objets anciens véritablement bakota: les pagnes de raphia qui sont tissés spécialement pour cette occasion; les tabourets sculptés; les marmites décorées; les armes en bois confectionnées par le candidat (arbalètes); les colliers en perles de traite de couleurs; le musélé—couteau de jet typiquement bakota—. Ce que la vie quotidienne, au contact de la civilisation européenne, a peu à peu relégué dans l'oubli, ressort [alors] au grand jour. /.../

Toutes cérémonie un peu importante, dans quelque contrée que ce soit, permet de juger des aspects esthétiques de la sociétés qui l'organise. Nous avons vu comment dans les rituels et les réunions à caractère initiatique, s'expriment les protagonistes : les paroles importantes sont souvent chantées, accompagnées de musique et de rythme. L'art se manifeste sous toutes ses formes : parure (vêtement, maquillage, coiffure), danse, chant, musique et rythme, poésie et art oratoire, art plastique et sculpture (masques), vannerie et tissage (pagnes, décoration de paniers, etc.).

Le dernier aspect de Satši, le plus précieux pour nous, est son aspect philosophique: croyance dans la dualité de l'homme, métamorphose, notions d'existence et d'essence, opposition entre la féminité et la masculinité, et surtout croyance en la force vitale qui emplit le monde et qu'il faut utiliser et manier par des pratiques compliquées et précises."⁷.

• L'ethno-histoire et l'histoire "coloniale" du pays kota (Gabon)

"Au cours de l'enquête ethnographique que j'ai menée en pays kota (Gabon) à partir de 1965, j'ai été amené, pour déterminer le contexte humain dans lequel allait s'intégrer l'étude des rituels d'initiation, à considérer en détail les traditions historiques des populations de l'est du Gabon" ⁸.

Cette préoccupation "dérive de l'idée que, même sans écriture, ces peuples ont une conscience historique collective dont les expression relèvent de la tradition orale. L'étude de ces traditions informelles (souvenirs, récits sur les migrations anciennes et les guerres tribales) et formelles (généalogies, chants épiques, mythes) conduit, par une méthode appropriée de critique historique interne, à l'établissement d'une version autochtone de l'histoire. Celle-ci, pour la période allant de 1850 à nos jours, a pu être utilement confrontée aux écrits conservés dans les archives (archives militaires et coloniales puis administratives et politiques), les deux séries d'information s'éclairant mutuellement" 1.

_

⁷ Perrois (L.), 1968, ibid., pp. 89-90.

Perrois (L.), 1976, "Tradition orale et histoire. Intérêt et limites d'une enquête de terrain sur les migrations kota (Gabon)". Cah. ORSTOM, Série Sciences Humaines, Paris, vol. XIII, n°2, pp. 143-146.

• Un corpus nécessaire

"Dans les premiers temps de l'enquête, les informations de caractère "historique", traitant en particulier des rituels disparus, des coutumes de comportement, des guerres tribales, des personnages célèbres – chefs, guerriers, féticheurs –, des migrations d'origine, etc., étaient mêlées aux observations relatives à la vie actuelle de la tribu. Les éléments épars et souvent contradictoires finirent par constituer un dossier intéressant, cohérent dans ses grandes lignes mais trop peu documenté dans le détail. A partir des premiers documents recueillis, j'ai donc préparé un questionnaire traitant spécifiquement de ces traditions, que je suis allé faire remplir, oralement, dans les villages kota, dans chacune des tribus concernées. La transcription et la traduction des entretiens enregistrés sur bandes magnétiques permirent d'établir un corpus historique qui est la version autochtone de l'histoire des Bakota depuis la fin du XVIIF siècle. Compte tenu des limites de la mémoire humaine, même traditionnelle, et de la partialité de certaines affirmations, il était nécessaire d'une part de pondérer les documents bruts les uns par les autres, d'autre part de comparer les résultats de l'enquête ethnohistorique avec ceux de l'investigation en archives, du moins pour la période 1850-1930 (archives coloniales), la période antérieure restant exclusivement du domaine de la mémoire orale et du mythe. Cette double démarche a abouti à un mémoire, "Chronique du pays kota (Gabon)", in Cahiers ORSTOM, série Sciences humaines, Paris, 1970, dans lequel ont été consignés tous les éléments documentaires de l'enquête, ainsi que certaines considérations méthodologiques." 2.

Réflexions sur une méthode

"L'histoire des peuples traditionnels (souvent réputés pour être "sans histoire puisque sans écriture". celle-ci étant souvent considérée comme le seul moyen convenable pour consigner et conserver le souvenir cohérent de celle-là) est un domaine de la connaissance anthropologique controversé. Le point essentiel de la discussion est la validité objective des matériaux recueillis qui est considérablement affaiblie du fait de la non-consignation des éléments historiques (chronologies, éléments biographiques, généalogies, appréciations du milieu, etc.) par un moyen quelconque au moment même des événements. L'historien classique ne fait pas confiance à la mémoire de l'homme. Dans un sens il a raison car les éléments "historiques" recueillis aujourd'hui ne sont qu'un très imparfait reflet de la réalité d'autrefois. Encore peut-on remarquer que la consignation par écrit, même immédiate, peut dans beaucoup de cas, aboutir [aussi] à une déformation, volontaire parfois, des faits les plus patents. Le biographe ou le chroniqueur peut avoir ses raisons pour ne pas transmettre tel quel à la postérité le souvenir de certains faits moralement ou politiquement peu défendables. Si les Bakota n'ont retenu de leur histoire que ce qui les flatte (guerres, victorieuses en particulier) ou tout au moins ne met pas en cause leur dignité actuelle, il en est de même par écrit, des peuples à écriture. La contradiction est apportée, dans le milieu traditionnel, par les groupes ethniques voisins, souvent apparentés, qui donnent leur version des faits et permettent ainsi de se rendre compte de la pertinence des éléments rapportés.

Bien que les souvenirs du passé, chez les Bakota, ne s'appuient pas sur des écrits, on ne peut pas ne pas en tenir compte et étudier les différents aspects de leur vie sociales comme s'ils sortaient du néant au moment de la pénétration coloniale. Sans s'aventurer très loin sur le terrain mouvant des hypothèses pré-coloniales dans les domaines, par exemple des structures sociales, des rituels initiatiques, de la technologie ou de l'art, il faut tout de même envisager, à l'aide de la tradition orale transmise jusqu'à aujourd'hui, les fondements de la société, antérieurs au XIX° siècle, avec bien entendu les réserves méthodologiques d'usage.

Il est tentant, et certains s'y cantonnent, de n'aborder le plan historique d'un problème (parenté, rituels, cultes, art) qu'à travers l'analyse des éléments contemporains. Les témoins matériels relatifs à l'art, par exemple, qu'il s'agisse d'œuvres sculptées, d'instruments de musique, de motifs décoratifs ou architecturaux, peuvent être analysés en-dehors même de leur contexte, si on admet que la forme recèle une certaine autonomie par rapport au milieu culturel et social dans lequel elle circule et s'épanouit. On aboutit alors à une typologie "historique", de tendance évolutionniste qui classe les objets. Le danger, si on s'en tient à la seule analyse morphologique, c'est que l'ordonnancement trouvé par des moyens théoriques ne corresponde pas à la complexité souvent déroutante de la réalité, à la fois dans le temps et dans l'espace.

L'histoire orale, les souvenirs parvenus jusqu'à aujourd'hui par l'intermédiaire des hommes et des femmes les plus compétents et intégrés de la société (nganga, féticheurs, chefs ou cheftaines de confrérie, chef de clan ou de lignage, etc.), est indispensable à la compréhension des phénomènes contemporains. C'est même un élément déterminant de l'analyse, compte tenu de la critique qu'on est

tenu d'en faire et de son appréciation objective. L'analyse des souvenirs concernant les migrations et les contacts inter-ethniques, vient éclairer et étayer les reconstructions qu'on fait par ailleurs à partir des matériaux linguistiques, technologiques, sociologiques, artistiques, etc. La nécessité d'une enquête sur les traditions orales, informelles (souvenir) ou formelles (généalogies, contes, chants, mythes), apparaît donc dès qu'on traite d'un problème anthropologique dans ces sociétés réputées à tort "sans histoire". 9.

• " Chronique" du pays "kota" (Gabon)

Étant bien perçu que dans le milieu "tribal" traditionnel, "l'histoire" est toujours personnelle, lignagère ou villageoise mais jamais "ethnique", du moins dans les groupes segmentaires de type acéphale tels qu'on les trouve en Afrique équatoriale atlantique, je me suis aventuré à mener une enquête d'envergure sur cette question dans tout l'Est du Gabon, au cours de toute une série de séjours dans l'Ogooué-Ivindo et le Haut-Ogooué, de 1966 à 1969, sur les traces de Hubert Deschamps qui, dès 1960, avait lancé un programme de recherche sur les "Traditions et archives du Gabon" (Berger-Levrault, 1962), ainsi que de H. Brunschwig, C. Coquery-Vidrovitch, G. Mazenot et A. Mangongo-Nzambi qui se sont intéressés de très près au passé colonial de l'ex-A.E.F.

"L'histoire autochtone des sociétés segmentaires est avant tout un récit de migrations et de guerres tribales, elle n'est jamais celui de l'évolution du système social ni d'une modification sensible des liens d'autorité et des valeurs culturelles essentielles. /.../

La deuxième source de mon information est constituée par les archives coloniales de l'Afrique Équatoriale traitant plus particulièrement du Gabon et des tribus kota". /.../ [Ces documents] "sont, essentiels puisqu'ils servent à fixer les repères chronologiques absolus et à retracer les péripéties de la colonisation vues par les Européens. La connaissance de la vie authentique des autochtones, de leur mentalité, de leur point de vue relève cependant de la méthode ethnographique sans qu'il soit indispensable de s'égarer dans les approximations hasardeuses de la paléo-ethnographie. Ma propre démarche, en tant qu'ethnologue, consistera donc à exposer le plus exactement possible les deux points de vue, celui de la tradition et celui des archives coloniales, afin de permettre leur confrontation et leur analyse proprement historique que nous laisserons aux historiens africanistes.

Car, en effet ces deux éléments d'informations, pour importants qu'ils soient, n'arrivent pas à épuiser la véritable réalité historique; ce ne sont que des bribes d'histoire. Il n'y a pas là, par les lacunes flagrantes de l'un comme de l'autre, qu'une vision partiale quoique contradictoire de l'histoire. C'est toutefois le seul résultat auquel nous puissions aboutir aujourd'hui, la tradition étant le plus souvent justificatrice et la chronique coloniale "colonialiste", avec tout ce que cela comporte de manque d'objectivité et d'incompréhension réciproque.

Remarquons enfin, en ce qui concerne le Gabon que l'histoire actuellement connue est surtout l'histoire de la "colonisation" du Gabon, colonisation vue par les Européens et vue de l'intérieur par les Gabonais. Les récits de migrations débouchent toujours sur les problèmes du contact avec la civilisation blanche et a résistance plus ou moins opiniâtre à cette pénétration. D'ailleurs, là comme partout en Afrique dans les tribus de structure segmentaire, la trame événementielle ne remonte pas au-delà de la dernière migration (fin du XVIII° siècle, 1870-1880)." 10.

Au-delà de toutes les données factuelles d'ordre historique, région par région, ethnie par ethnie, village par village – critiquables et à compléter mais utiles dans leur aspect d'instantanéité des informations restituées –, "que nous apporte de plus la confrontation de ces deux points de vue ?".

D'abord une [vision] plus objective des événements et des hommes : tous les chefs kota n'étaient pas des bandits arriérés, sanguinaires et fanatiques, tous les Blancs d'affreux exploiteurs cupides et sadiques. Il y eut des personnalités respectables, honnêtes et animées du désir de bien faire de part et d'autre.

⁹ Perrois (L.), 1976, ibid.

Perrois (L.), 1970, "Chronique du pays kota (Gabon)". Cah. ORSTOM, Série Sciences Humaines, Paris, vol. VII, n°2, pp. 75-119.

Deuxièmement, [et surtout], une connaissance plus exacte du caractère profond des Ba-Kota et de la stuation réelle du pays avant 1880. L'état permanent de guerre inter-tribale que les tribus kota connaissaient avant l'arrivée des Blancs n'était pas une véritable gêne à leur épanouissement, sauf à proximité des pays Ossyéba et Bakwélé, c'était une occupation virile d'ailleurs assez peu meurtrière et sans danger sur le plan des structures religieuses et sociales. L'arrivée des colons européens suscita d'abord une curiosité inquiète sans véritable hostilité offensive, puis une résistance passive à des ordres en opposition fondamentale avec la vie même du groupe, enfin une révolte armée devant l'obstination résolue des Blancs. Cette réaction était toutefois condamnée du fait même des divisions internes des tribus toujours habituées à combattre lignage contre lignage en s'arrêtant au premier mort. L'incompréhension réciproque était inévitable par suite de l'ignorance des Ba-Kota des notions de propriété foncière et de solidarité civique et de la valorisation très grande de la liberté de circulation du groupe et de l'individu. Vouloir exploiter un pays avec une telle main-d'œuvre était évidemment voué à l'échec et à la guerre, celle-ci devant conduire à la neutralisation sinon l'anéantissement de l'un des deux groupes en présence. Les Ba-Kota perdirent la partie bien sûr et sur tous les plans, mais les Blancs n'y gagnèrent rien. Cette lutte sournoise et implacable laissa le pays exsangue et pratiquement inexploité.

Qu'est le pays "kota" en 1880 ? Un ensemble de tribus toujours agitées de guerres intestines, menacées par deux puissantes invasions (les Fang et les Bakwélé, sans compter les Obamba), soumises à un monopole de fait de certains groupes aux dépens d'autres, pratiquant l'esclavage et se déplaçant régulièrement tous les quatre ou cinq ans à la recherche de nouvelles portions de forêt pour y installer les jeunes plantations; un pays couvert de grands villages de 500 à 600 cases groupant jusqu'à 3 000 habitants, une société ayant un artisanat actif (métallurgie, vannerie, poterie, travail du bois) et une culture très vivante. Que restera-t-i de tout cela en 1930 ? Des villages minuscules et sales, une population rare et misérable, déracinée et en partie détribalisée, un artisanat moribond, un art disparu et des rituels clandestins et sporadiques. Seule la tradition orale, moins vulnérable puisqu'immatérielle, a réussi à survivre jusqu'à aujourd'hui. /.../

On peut se demander enfin quelles ont été les conséquences ... de la colonisation sur la vie des Bakota. /.../ L'arrivée et l'installation de l'administration française stoppèrent tous les mouvements internes de migrations, du moins les mouvements spontanés : les Fang furent bloqués à l'Ogooué, les Ossyéba sur le Moyen-Ogooué, les Obamba à Franceville, les autres tribus dans l'arrière-pays (sauvant peut-être ainsi certaines petites tribus [Shaké, Shamaye, Mahongwé, Mindumu, Bawumbu, etc.] d'une assimilation possible).

Les déplacements de village, naguère courants parce que nécessaires au mode de culture pratiqué, deviennent interdits. Les "guerres" claniques ou de villages sont de "l'agitation subversive". Les plus simples comportements sociaux (rituels, initiation, alliances matrimoniales) deviennent suspects. Plus grave encore, la population masculine est envoyée au loin sur les chantiers, occasionnant un déséquilibre démographique catastrophique au maintien de la population. Les cadres traditionnels de la vie sociale sont remplacés par un schéma hiérarchique de type occidental qui n'est pas adapté à la mentalité autochtone. Enfin l'univers religieux et mental kota est combattu par les missions qui du même coup détruisent les formes d'art liées aux croyances anciennes". Il.

Cette prise en compte de l'histoire des peuples du bassin de l'Ogooué malgré tous les manques de la trame des événements, des contacts et des migrations, me servira beaucoup un peu plus tard dans mon approche systémique des arts tribaux africains. Elle m'aura permis notamment de relativiser les limites ethniques et culturelles, toujours fluctuantes, et d'éviter l'enfermement dans le carcan imaginaire des "tribus". La dynamique historique se joue bien souvent des repères commodes dans l'espace et dans le temps, au travers surtout du prisme de la mémoire sélective. Ce contact avec la réalité vécue et le patrimoine mémorisé – celui qui est encore opératoire –, village après village, lignage après lignage, d'une vallée à l'autre, chacun refaisant le bilan de ses souvenirs et/ou de ce qu'on lui a appris, est une expérience particulièrement forte et marquante ; elle m'ancrera définitivement dans la dimension historique de l'anthropologie, celle-ci fut-elle culturelle, technique ou de l'art.

¹¹ Perrois (L.), 1970, ibid.

• Migrations "kota" et variantes stylistiques des figures de reliquaires

"Schématiquement, les peuples de l'Ivindo et du Haut-Ogooué se répartissent en trois ensembles principaux : le groupe kota proprement dit, le groupe mbédé-obamba et le groupe duma-ndjabi. Bien que différents au plan linguistique, ces trois groupes peuvent être valablement liés au plan culturel. L'histoire de la région est complexe, on peut la résumer en mentionnant la migration kota plus ancienne qui s'est avancée jusqu'au Congo (Ndassa, Wumbu) en laissant en arrière les MaHongwé puis la migration mbédé-obamba située plus à l'est qui est venue recouper l'autre à la latitude d'Okondja sur la Sébé.

Tous ces mouvements, depuis le XVII° siècle, ont compliqué la carte ethnique de la région est du Gabon et nord-ouest du Congo où se retrouvent les mêmes groupes. Les productions plastiques de plusieurs de ces ethnies sont bien connues et appréciées depuis les débuts de l'art nègre en Europe : ce sont les figurines qui gardaient les paniers-reliquaires contenant les ossements des ancêtres défunts. Les sculptures, toujours anthropomorphes, sont à une face (avec le revers orné d'un motif en relief) ou bifaces, surtout dans le sous-style obamba. Chez les MaHongwé et les Shamaye, où les figures sont exclusivement à une seule face, le visage est stylisé à l'extrême en une ogive, à peine concave, décorée de fils de laiton disposés à l'horizontale de façon absolument jointive, avec comme détail de reconnaissance anatomique, juste les yeux et le nez.

L'analyse morphologique de très nombreuses sculptures "kota" a conduit à une classification comportant sept catégories distinctes toutes différentes au plan des formes mais parfois liées dans la réalité stylistique (fig. 48).

Les catégories I et II sont les bwété maHongwé et shamaye à lamelles de laiton (on distingue les grandes et les petites figures). La catégorie III est une forme de transition avec un visage ovale décoré de fils de laiton agrafés à l'horizontale comme dans le Nord mais un cimier en croissant transverse comme dans le Sud. La catégorie IV est la plus "classique", correspondant à la production obamba (mbulu-ngulu). Les catégories V et VI, avec et sans cimier, présentent des schémas de formes très curvilignes. Les visages peuvent être franchement réalistes (convexes). Enfin la catégorie VII rappelle des mbumba sango avec une figure petite et étroite pourvue d'un crâne taillé en ronde-bosse.

Certaines sculptures étranges quoique tout à fait authentiques mais rarissimes, sont ces bustes dont les bras stylisés sont disposés en losange, avec une tête tout à fait "kota" mais parfois sans placage de laiton (cimier en croissant transverse, coiffes latérales à pendants verticaux, front en surplomb, etc.). ⁿ¹².

A propos de ces objets, plusieurs auteurs (M.C. Dupré, 1980; Siroto, 1981) ont fait remarquer qu'il n'y avait pas recouvrement entre les limites "ethniques" et les styles. C'est en effet une difficulté révélée à la fois par les études historico-linguistiques menées dans la région et les études faites dans les musées et collections. A cet égard, J. Vansina propose d'abandonner le référencement ethnique au profit d'une identification géographique, historique ou ethnographique renvoyant au village d'origine et à la fonction des œuvres dans les institutions qui les ont façonnées.

"Un exemple du Gabon montre la grave déformation pouvant résulter d'une telle perspective [les identifications "ethniques" ou "tribales"]. Un type de figure de reliquaire, à deux dimensions, en bois recouvert de cuivre et/ou de lamelles ou de fils de laiton, fut fabriqué au Gabon oriental et est connu par les collectionneurs sous le nom de mbulu ngulu, ce qui n'est pas un nom tout à fait exact. Ce sont des "figures d'ancêtres Bakota". Une étude récente des différents sous-styles affirme une fois de plus que ce sont des œuvres Bakota. Mais le nom de Bakota ou Kota est donné à tous les peuples qui parlent des langues similaires à celle des Bakota proprement dits, petit groupe à l'est de l'Ivindo. C'est, par conséquent, un nom artificiel, pas un véritable nom ethnique. Un coup d'œil à la carte de répartition des reliquaires montre qu'il y a deux groupes, les Bamba et les Mbeti. Mais ils ne parlent pas les langues Bakota. Ce ne sont pas des Bakota. De plus, alors que les Bakota proprement dits peuvent avoir fabriqué ces reliquaires, leurs parents à l'ouest de l'Ivindo, connus sous le nom d'Akota, ne l'ont jamais fait, ainsi la division linguistique ne correspond pas non plus à une zone de fabrication cohérente. Il n'y a, en fait, aucun rapport entre la langue et la fabrication des reliquaires (Fig. 2.2). Les historiens de l'art ont, au début, établi un parallèle entre la langue et la culture, puis entre la culture et la création esthétique et enfin ils ont affirmé que certains groupes qui avaient le mbulu ngulu mais ne parlaient pas le Kota, devaient être après tout "Bakota", tout en oubliant l'évident Bakota Akota ! Ceci étant, ils se

¹² Perrois (L.), 1988, "L'Afrique équatoriale atlantique", in Arts de l'Afrique Noire, W. Schmalenbach ed., p. 208.

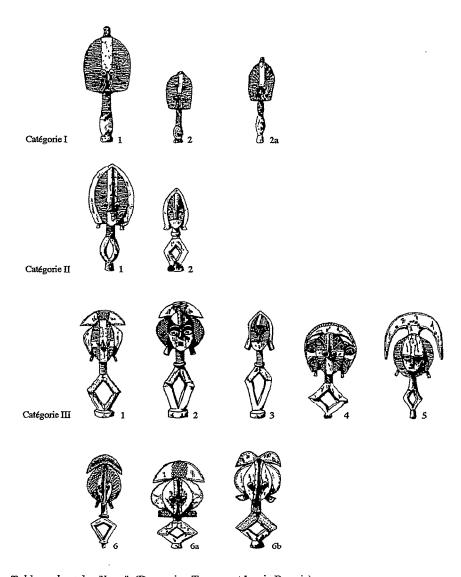
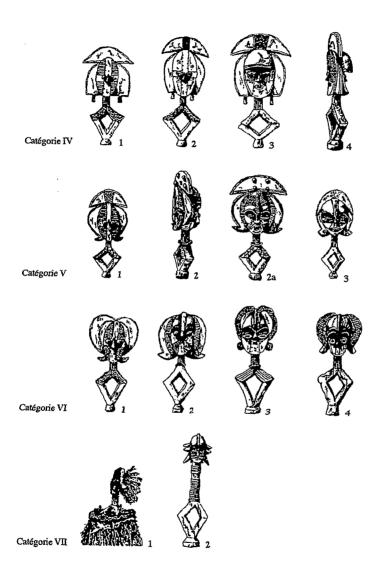


Tableau de styles "kota". (Domenico Terrana et Louis Perrois)

in Arts de l'Afrique Noire, 1988, ibid., p. 209, fig. 48



trouvent donc confrontés au fait que certains Bakota utilisent des masques appartenant à une tradition ; que certains autres utilisent des masques d'une tradition différente ; qu'un troisième groupe a ses propres masques baptisés Bakota car les Bakota proprement dits, à l'est de l'Ivindo, les portent ; enfin que certains Bakota peuvent ne jamais avoir fabriqué de masques du tout. De plus, aucun des styles de masques ne correspond au style de reliquaires. Les faits sont assez clairs en eux-mêmes, seule la tentative de les faire entrer dans un moule ethnique obscureit la question (Chaffin 1979 ; Perrois 1979 ; Dupré 1980 ; Siroto 1981). Il est [donc] grand temps d'abandonner cette nomenclature artificielle."

Cet auteur reconnaît cependant juste après qu'il faut tout de même garder en mémoire les appellations ethniques ou tribales afin que les lecteurs s'y retrouvent dans les ouvrages, les catalogues et les index! J'ai moi-même souligné ces difficultés mais il est difficile de proposer une alternative à la fois relativement plus exacte et commode à utiliser. Nous y reviendrons.

1-4- Les esprits et les masques : l'art des Myènè, Pounou et autres Tsogho

Références

- Art et artisanat tsogho, en coll., ORSTOM, Paris, 1975, 126 p.
- Arts du Gabon, 1979, Ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville, chap. VII et VIII, pp. 214-283.

Le Gabon est un pays assez petit pour le continent africain, à peu près la moitié de la superficie de la France, mais il compte une quarantaine de peuples différents tant au point de vue des traditions et des langues que des arts plastiques. Après avoir étudié, comme on l'a vu, les cultures fang au nord et kota à l'est, je me suis intéressé, dans une perspective anthropo-muséographique (cf. deuxième partie) aux ethnies du Moyen-Ogooué et de la Ngounié, dans le sillage de mes collègues Pierre Sallée (Orstom), Roger Sillans et surtout Otto Gollnhofer (CNRS) qui m'ont aimablement accueilli sur "leur" terrain pour des enquêtes sur les objets rituels, la statuaire et les masques.

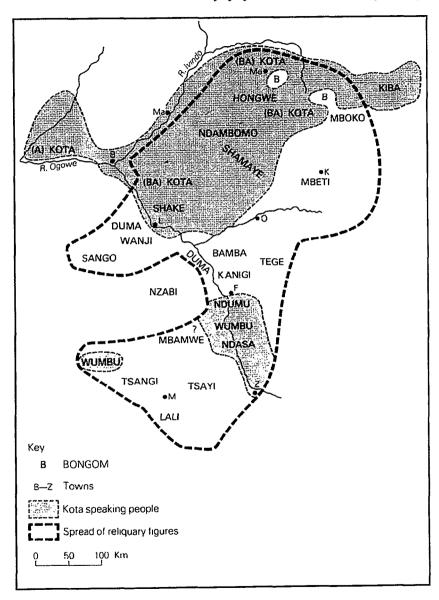
Les Galoa du Moyen-Ogooué

"Les Galoa, établis sur les rives de l'Ogooué et les lacs, en aval de Lambaréné (Moyen-Ogooué et Ogooué-Maritime), sont maintenant mélangés aux Fang, Nkomi et autres Omyènè du delta de l'Ogooué. On connaît d'eux quelques masques, rares, tous de même style : un visage ovale ou rond, au front légèrement bombé surplombant des orbites creuses et arquées, au nez allongé et pourvu d'une bouche faisant la moue. Le décor peint, finement appliqué, est immuablement blanc et noir avec quelques touches de rouge (tsingo) et d'ocre (nkogo). Le front est généralement blanc avec un triangle noir ; les orbites et les yeux en amande sont noirs ainsi que la bouche, les lèvres et le menton ; les joues sont laissées blanches. !...!

Les masques ne portent pas de noms qui les désigneraient en propre. Ce sont les manifestations qui ont un nom, les masques prennent alors ce nom. Le terme générique est Okouyi, correspondant à l'Okoukoué des Mpongoué. Seuls les initiés, toujours des hommes, ont le droit d'employer cette appellation. Les femmes et les enfants disent simplement Ezogha, Tata-Mpolo ou Ezoma-Zanomé, expressions respectueuses signifiant à peu près "le grand chef" ou "le grand mâle". Les masques sont donc spécifiquement l'affaire des hommes. /.../

¹³ Vansina (J.), 1984, ibid., (traduction Y. Cavallazzi, ORSTOM), p. 31-33.

in Art history of Africa, J. Vansina, 1984, p. 32, fig. 2.2



Kota and reliquary figures (the lack of overlap is evident).

Le masque vient sanctionner les joies et les peines mais aussi rétablir l'ordre s'il l'estime nécessaire (c'est-à-dire si les grands initiés y ont intérêt). Il est l'expression symbolique de la puissance du groupe sur les individus et particulièrement les femmes, les enfants et les esclaves. Présidant à l'initiation, élément central des rites, l'Okouyi dicte les interdits (alimentaires ou autres) qui ponctuent la vie villageoise et les fait respecter. I....

Au total cependant, on constate que ces masques sont très rares. Comme pour toutes les ethnies dont l'acculturation a commencé très tôt du fait de leur proximité de la côte, l'art et l'artisanat n'ont pas survécu jusqu'à l'époque contemporaine. /.../

Comme pour tous les types de masques du bassin de l'Ogooué, il faut admettre que l'Okoupi généralement attribué aux Galoa n'est pas l'apanage exclusif d'une seule ethnie. Principalement sculpté et utilisé par les Galoa et les Ivili, ce masque se retrouve dans toute la région des lacs du Bas-Ogooué et dans la basse Ngounié, en aval des chutes de l'Impératrice. Il ne déborde cependant pas au-delà des Eshira, au sud desquels on trouve déjà le masque Moukouvi ou Moukoudji des Bapounou et apparentés, appelé Mbouanda par les Galoa (masque sur échasses)". ¹⁴.

Les "masques blancs" des Pounou-Loumbo du Sud-Gabon

J'ai moins enquêté dans la région du Sud-Gabon que dans le Nord, l'Est ou le Centre, mais j'y ai effectué plusieurs prospections à propos des célèbres masques "blancs" du Moukouyi, afin de compléter mes informations pour le Musée de Libreville.

"On désigne communément sous le nom général de masques blancs les figures anthropomorphes peintes de kaolin qu'on trouve dans tout le sud et le centre du Gabon. Ces masques de bois sont utilisés par des danseurs sur échasses qui interviennent principalement lors des manifestations de deuil; aujourd'hui le masque a perdu presque complètement sa véritable signification et tout le monde, femmes, enfants et étrangers, peut le voir évoluer lors des fêtes officielles. Le style le plus connu est celui que les spécialistes ont qualifié de Pounou-Loumbou-Eshira, du nom des principales ethnies de la rive gauche de la Ngounié. On sait toutefois depuis les travaux de Andersson, Sallée et Gollnhofer que la totalité des ethnies comprises dans la zone sud de la boucle de l'Ogooué, de Zanaga, Franceville (Masoku), à Koulamoutou, Mbigou et plus à l'ouest, vers la côte, Mouila et Tchibanga, ont utilisé, sinon eux-mêmes produit, des masques de ce style.

Si on a longtemps cru que les Mpongoué de Libreville et de l'Estuaire du Gabon étaient les créateurs de ce type de masque, on a pu [établir] depuis qu'il n'en était rien, au point qu'on n'en connaît pas un seul spécimen de fabrication ou d'utilisation mpongoué!. Comme dans le cas des Ossyéba, /.../ les Mpongoué un rôle d'intermédiaire et vendu pour leur compte, des objets qu'ils avaient euxmêmes acquis à l'intérieur du pays, aux amateurs fréquentant pour leur commerce les rives de l'estuaire du Gabon.

I. Bolz, dans son étude sur l'art du Gabon (1966), fait l'historique de la question en soulignant "qu'il n'est pas possible actuellement ~1958— de déterminer avec exactitude l'appartenance de certains types de masques à telle ou telle tribu ou sous-tribu". /.../

L. Frobenius est le premier à publier une série de masques blancs en 1898. Il les attribue aux Mpongoué, aux Kama et aux Ivili et les localise sur le Moyen-Ogooué. /.../

Hall, en 1927, sur la base de l'analyse morphologique des scarifications, pense que certains de ces masques sont Isogho (Mitsogho). Il n'a pas entièrement tort puisque les Mitsogho ont effectivement utilisé des masques blancs mais pas de même sous-style que les spécimens du Musée de Philadelphie. D'autres auteurs — Von Sydow, M. Plass, W. Fagg, H. Himmelheber — ont, depuis, proposé d'autres dénominations pour ces masques : Eshira, Masango, Okanda ou Okandé, Baloumbo, etc. Toutes reflètent une part de vérité. Andersson, le spécialiste des Kuta, pense même, sur la foi de ses informateurs congolais et de découvertes in-situ, que la région d'origine des masques blancs est le pays Kota du Haut-Ogooué. /.../

34

Perrois (L.), 1979, Arts du Gabon, Ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville, chap. VII.

A noter que les Bandjabi (Bandzabi) et les Batsangui ne sont pratiquement jamais mentionnés par ces auteurs alors qu'ils ont couramment utilisé ce type de masque. En réalité, peu de recherches de terrain ont été faites sur le sujet. Sculs H. Himmelheber chez les Masango, J. Millot chez les Mitsogho, E. Andersson chez les Mindassa et les Bawoumbou ont vu des masques blancs in-situ et encore à une époque bien tardive. Plus récemment encore, P. Sallée, O. Gollnhofer et R. Sillans ont travaillé en pays tsogho et sango. Mais il n'existe pas de monographies des ethnies de la Ngounié et du littoral sud du Gabon.

La multiplicité de ces attributions ethniques, reflet d'un embarras évident devant la complexité du problème, tient aussi à la théorie de "l'art tribal", définie en particulier par W. Fagg dans son catalogue et son exposition "Cent tribus, cent chefs-d'œuvre". Les masques blancs apportent à ce sujet, une contre-preuve qu'il est difficile d'éluder, dans la mesure où justement le style n'est pas la l'expression esthétique caractéristique d'un groupe tribal donné (déjà difficile à définir au plan de la parenté, de l'organisation sociale et de la langue) mais un complexe de formes autonome, d'origine anonyme et impossible à localiser, récupéré et utilisé à des fins plus ou moins similaires (danses de deuil, d'initiation, de divination, etc.) en raison d'un fonds mythique et religieux commun (culte des morts, croyances aux revenants) par tout un ensemble de tribus dans une vaste région. !...!

[A propos de la prétendue ressemblance de ces masques avec ceux du théâtre $N\hat{o}$ japonais], avant de chercher à expliquer par des propositions invraisemblables, ce phénomène de convergence morphologique, il convient d'étudier la dynamique interne des styles et sous-styles, pour éventuellement y trouver une cohérence historique et ethnique proprement africaine. L'étude des styles nous y aidera. On peut remarquer aussi que dans la région centrale du Gabon, chez les Mitsogho en particulier, on trouve un type humain dont les yeux sont légèrement bridés. Ce trait physique, qu'on retrouve sculpté sur certains masques, est dénommé miso-ma-mighèmbè. Si la haute coiffure à coques des masques évoque pour l'amateur européen le chignon des acteurs du $N\hat{o}$, elle rappelle pour les autochtones et les ethnologues, les coiffures à tresses et à nattes des Bapounou et des Mitsogho, telles qu'on peut encore les voir les jours de fête sur la tête des villageoises.

En fait, les masques blancs, surtout dans le style naturaliste des Bapounou et des Baloumbou, ne font qu'idéaliser la face humaine telle qu'on la trouve en réalité, avec les yeux en amande, les scarifications rituelles, la bouche bien charnue et la coiffure à coques. Chez les Banjdabi et les Batsangui, le sculpteur a pris soin de reproduire les chaînettes qui étaient portées autrefois au Gabon, passées au nez et aux oreilles, par un motif décoratif disposé horizontalement de part et d'autre de la cloison nasale.

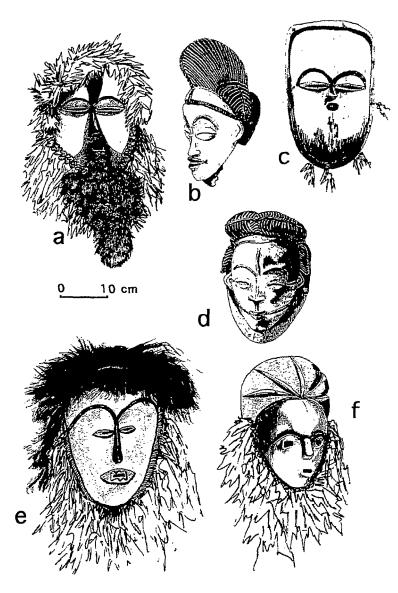
Deux grandes tendances stylistiques peuvent être distinguées dans l'ensemble des masques blancs : l'une sophistiquée et naturaliste vers l'ouest, dans les régions de la Ngounié, de la Nyanga et du littoral ; l'autre plus abstraite et symboliste dans l'arrière-pays du Massif du Chaillu. On peut penser, que sans influences stylistiques extérieures, par un processus d'osmose progressive, de groupe en groupe, les formes les plus dépouillées, déjà caractérisées par le double arc des sourcils, les yeux en amande et la face blanchâtre du revenant, se sont propagées dans l'ensemble de la région, en se naturalisant petit à petit au cours de cette progression vers le sud et l'ouest. Les masques les plus réalistes aux coiffures compliquées, de style presque trop raffiné, sont un terme d'évolution, peut-être même influencé après 1914 par la photographie et les images apportées par les Blancs. L'attrait des portraits photographiques est particulièrement développé jusque dans les villages les plus reculés : ce n'est peut-être que la réponse moderne au souci de conservation du visage des morts. Autrefois le masque, plus ou moins symboliquement, pouvait être ainsi le signe de l'importance des défunts dans le monde des vivants."

• Les masques *Moukouyi* et *Mvoudi* polychromes ; transition avec les styles du Haut-Ogooué

"A l'appui de la thèse de la large diffusion des masques blancs et de leur adoption (accompagnée parfois d'une certaine transformation) dans des milieux culturels voisins, on trouve des masques morphologiquement intermédiaires entre les styles eshira-pounou-loumbo d'une part (naturalistes avec des coiffures à coques) et ndjabi du Haut-Ogooué et de l'Ogooué-Lolo d'autre part (visage plus géométrique, front en surplomb, coloration de la face et du front par quartiers ocre, rouge, blanc, noir).

¹⁵ Perrois (L.), 1979, ibid.

in Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon, ORSTOM, 1977, p. 65, fig. 14



Les masques du Sud-Gabon : Galoa (a) ; Pounou, Loumbou, Tsangui (b,d) ; Pové (c) ; Tsogho (e,f)

Le masque Mvoudi du Musée de Göteborg publié par E. Andersson (Kuta II, 1974) est un bon exemple de cette variante intermédiaire : face convexe avec un front et des joues bombés, coiffure à coque centrale flanquée de tresses latérales mais l'ensemble yeux-nez-bouche beaucoup plus stylisé et abstrait que dans les objets de la côte. De plus le visage est peint de blanc, rouge, ocre et noir selon un motif décoratif imitant la peau de panthère. /.../

Il est cependant difficile de dire exactement comment se sont effectués les échanges ou les emprunts. La présence de masques de style eshira-pounou-loumbo(u) en pays ndjabi et kota et l'absence absolue de masques Mvoudi à décor géométrique dans la Ngounié et la zone côtière, peuvent étayer [aussi] l'hypothèse d'une diffusion des masques blanes de la côte vers l'intérieur des terres jusqu'au pays des Batéké. Ces masques auraient été vus au cours de voyages (migration, commerce, traite des esclaves) rapportés et réutilisés à d'autres fins (avec des noms différents ou une danse nouvelle), selon le principe général de la récupération systématique des forces sacrées disponibles qui est attesté dans toute l'aire animiste de l'Afrique Centrale forestière". ¹⁶

On remarquera ici que la diffusion des masques blancs "réalistes" de l'ouest vers l'est s'oppose à la progression stylistiquement plus logique de l'est vers le sud et l'ouest évoquée plus haut (c'est-à-dire des formes stylisées, élémentaires aux formes très naturalistes). On peut penser qu'il y a eu là un double phénomène, de durée différente : un temps long de différenciation proprement morphologique des motifs avec cette osmose est-ouest ; un temps court d'emprunt culturel d'une forme toute faite, plus récente, correspondant à la diffusion magico-religieuse du masque blanc de type pounou-loumbo, en retour sur un transect ouest-est. D'où l'importance du point de vue historique dans ces questions : histoire des formes et histoire des rites. L'ouvrage sur les "masques blancs" reste toutefois encore à rédiger, compte tenu de la relative complexité du problème.

Des peuples aux traditions apparentées

"L'origine des Mitsogho est incertaine mais la tradition orale les fait venir du nord-est du Gabon, de la vallée de l'Ivindo comme les Bakota, aux XIII° et XIV° siècles. Une autre tradition rapportée par H. Deschamps (1962) dit que les ancêtres étaient dans une "plaine sans arbres" appelée Motové située dans une région très chaude au-delà de Franceville. /.../ Les pygmées Babongo étaient déjà arrivés. Au village Boundji près de l'Ogooué, les Mitsogho se sont séparés en trois fractions: Diboa vers l'ouest (Mouila), Mopindi (Mimongo) et Isuma au sud-ouest. Les Mopindi se divisèrent eux-mêmes en plusieurs clans dont certains sont maintenant sango. Les Mitsogho et les Masango sont également liés parce que les premiers ont diffusé chez les seconds les rituels du Bouiti.

Les Masango, apparentés sur les plans linguistique et historique aux Eshira, situent leurs origines audelà de Koulamoutou vers le nord-est. La tradition veut que les deux peuples aient des ancêtres communs /.../.

Les Okandé qui sont restés célèbres en fournissant aux explorateurs d'incomparables pagayeurs, n'occupent plus aujourd'hui que quelques villages entre l'Okano et Booué sur l'Ogooué. Au début du siècle, cette ethnie était encore puissante et comptait des dizaines de villages contrôlant tout l'Ogooué moyen en amont de Ndjolé jusqu'au pays des Ossyéba, vers Booué. Ils seraient parents des Mpongoué et des Shimba. Venus de l'Ivindo, les Okandé situent leur premier village vers Makokou. C'est chez les Okandé et les Adouma que les premières figures d'ancêtres plaquées de cuivre furent observées par les explorateurs. Chez les Okandé, les reliques portaient le nom de Doua. Elles étaient conservées dans des paniers placés dans une maison spéciale avec des figures de bois décorées de lamelles et de plaques de cuivre ou de laiton.

Les Adouma ou Badouma occupent les bords de l'Ogooué vers Lastoursville. Leurs traditions d'origines mentionnent le mont Ngouadi qu'on retrouve chez les Bakota, MaHongoué et Shamaye de l'Ivindo et de la Liboumba. Ayant descendu la Sébé, les Adouma ont atteint l'Ogooué et occupé ses rives jusque vers l'embouchure de l'Ivindo. Après, plus en aval, c'était le pays des Ossyéba. Le village le plus important se situait à Boundji qui est devenu Madiville puis Lastoursville après 1886.

De culture identique à celle de la plupart des ethnies du Gabon de l'époque, les Adouma pratiquaient la chasse, la pêche et fabriquaient de grandes pirogues d'okoumé qui leur servaient à faire le transport et le

..

¹⁶ Perrois (L.), 1979, ibid.

trafic des esclaves. Au point de vue religieux, ils gardaient les os des vieillards notables du lignage après leur mort (crâne, vertèbres, phalanges, dents). Au-dessus du panier reliquaire, une figure de bois décorée de plaques de cuivre, nommée Bangourou, veillait. Avant les expéditions de chasse ou de pêche et pour les événements importants de la vie de la famille et du village, on venait offrir de la nourriture aux ancêtres; sel, bananes, poisson, huile.

Les Bawandji, apparentés aux Adouma, avaient les mêmes pratiques religieuses.

Dans ces deux ethnies on retrouve des éléments culturels communs d'une part aux Bakota MaHongoué et Shamaye: confréries Ngoye (la panthère), Moukoulou ou Moungala (société des hommes) et Lisimbou (société de femmes); d'autre part aux Mitsogho, Masango et Eshira: confrérie masculine du Mouiri, masques blancs et masques Mboudi. Le rituel du Ndjobi, propre aux Obamba d'Otala et de la région de Franceville se retrouve aussi chez les Adouma. Ainsi les Adouma et Bawandji se trouvent à une confluence particulièrement riche d'influences culturelles diverses venant à la fois des groupes ethniques Kota-nord, Kota-sud, Ndzabi et Tsogho (région de la Ngounié). Il est alors normal de constater que leurs figures rituelles d'ancêtres constituent une sorte de synthèse plastique des formes et motifs décoratifs de ces divers styles statuaires." ^T.

• Les masques tsogho et sango (Haute Ngounié, Ofoué, Lolo)

"La variété des formes des styles tsogho et sango est une découverte de l'ethnologue O. Gollnhofer [avec lequel j'ai longuement travaillé à Libreville à cette époque] qui, en 1970, a rapporté au Musée des Arts et Traditions de Libreville une cinquantaine de masques collectés en pays tsogho, entre Etéké et Mimongo, et en pays sango, sur la piste de Mimongo à Koulamoutou".

"Les masques, chez les Mitsogho, interviennent surtout lors des cérémonies de deuil Ghébendo et d'initiation de la confrérie masculine du Bouiti. A l'occasion de l'enterrement d'un notable, il peut apparaître, au crépuscule ou à l'aube, de dix à vingt masques différents, chacun d'une forme particulière, avec un chant et un pas de danse spécifiques. Ces masques en bois peint, décorés de fibres végétales, de raphia tissé et de lanières de peaux d'animaux (singe, antilope, civette, serpent), sont généralement rangés dans des paniers accrochés sous l'auvent de l'ébandza, à l'arrière du temple du Bouiti.

Les types de masques des Mitsogho et des Masango sont nombreux. Quelques-uns correspondent directement aux "masques blancs" des Eshira-Pounou-Loumbo. Outre la morphologie habituelle des masques blancs, à savoir un visage ovale blanchi au pemba, très curviforme avec une tendance au réalisme anatomique, une coiffure à coque centrale de couleur foncée, le type tsogho/sango présente les caractéristiques décoratives spécifiques de l'art du Bouiti, c'est-à-dire l'oméga renversé des sourcils, le nez triangulaire aplati, les yeux étirés en amande et la bouche entrouverte. Ce sont les moghondji, figures anthropomorphes des défunts revenus visiter les vivants.

Ce type de masque qui peut porter des noms particuliers, rappelle par ses détails décoratifs, le style statuaire. Toutefois, si on le replace dans l'ensemble des formes tsogho, on s'aperçoit, qu'il n'est pas la seule expression sculptée: la variété des formes tsogho est étonnante, comme si l'imagination, soudain libérée, avait pu se donner libre cours, sans s'occuper des canons sculpturaux habituels. De plus, la culture tsogho, placée géographiquement à un carrefour d'influences diverses, dans les domaines religieux, linguistique, technologique et artistique, semble avoir synthétisé tous ces apports pour les intégrer dans le monde du *Bouiti*. La grande diversité de ces formes correspond à la complexité de la mythologie tsogho où une multitude de génies zoomorphes et anthropomorphes interviennent dans une sorte de carnaval mystique.

Les Mitsogho ont ainsi à la fois des masques réalistes représentant des visages humains ou divers animaux, des masques tout à fait abstraits et des masques franchement expressionnistes aux traits caricaturaux. Les masques à échasses, Kabada et Ghekwada rappellent les Moukouyi des Bapounou : face blanche de volume convexe avec un haut front bombé, coiffure en coque noircie au fer rouge. Le danseur peut s'aider de grandes cannes pour accomplir des cabrioles dans la cour du village. D'autres masques à échasses ont une figuration animale, la chauve-souris en particulier." 18.

_

¹⁷ Perrois (L.), 1979, ibid.

¹⁸ Perrois (L.), 1979, ibid.

• L'art tsogho : la sculpture du *Bouiti (Bwétê)*

"Chez les Mitsogho de la Haute-Ngounié (région comprise entre Mouila et Mimongo), la confrérie du Bouit est au centre de la vie sociale et religieuse. Cette véritable religion comporte une philosophie et des croyances qui se perpétuent par un enseignement initiatique dispensé au cours de rituels qui regroupent au sein du village les grands initiés et ceux qui veulent participer à cette vie mystique qui est le fondement de la culture tsogho. Le culte des ancêtres Mombè avec les statues de Boumba n'est qu'un aspect de la religion du Bouiti. En-dehors de ces rituels classiques généralement propitiatoires, effectués au sein de la famille (lignage ou clan), il y a beaucoup d'autres manifestations qui se déroulent dans les confréries des Evovi (les "juges"), du Kono, du Ya-Mveï, du Boo et de l'Omboudi. Toutes ont, à un moment donné, accès au temple du Bouiti: l'ébandza.

L'ébandza est une "maison des hommes" qui sert à la fois de lieu de réunion et de culte. Longue de 7 à 8 mètres, large de 4 à 5 mètres, la case du Bouiti est ouverte sur le devant et fermée sur l'arrière avec toutefois une petite fenêtre munie d'un volet qui sert à faire passer les objets rituels de l'extérieur à l'intérieur du temple. Les parois sont en écorce et en lattes de raphia. A l'entrée, le toit fait de tuiles d'amomes et de fibres de raphia s'abaisse en auvent très bas vers le sol. Il faut donc se baisser pour entrer dans le temple.

Les éléments architecturaux de bois qui soutiennent l'ensemble sont la plupart du temps sculptés de figures géométriques, humaines ou animales, soigneusement peintes. Il s'agit d'une part de poteau central éengo qui porte le faîtage avant de la toiture, d'autre part les colonnettes movenga qui, en forme de cariatide, soutiennent les bords avant de l'ébandza. Au fond du temple, sont érigés deux pieux sculptés surmontés de bustes ou de statues d'ancêtre mâle et femelle. Ils ont pour nom: Ana-a-Kono ou Ana-a-Ndembè (les enfants du Kono ou du Ndembè). Le ndembè est une sorte d'autel provisoire qu'on installe au fond du temple pour les cérémonies. Les deux poteaux surmontés de statues représentent l'un Zambé-Kana, l'ancêtre mâle de l'humanité, l'autre Disumba, l'ancêtre femelle. Ils servent particulièrement au moment des cérémonies de deuil du Ghébèndo. Sur la paroi du fond, on trouve accrochées de petites statuettes en bois ghéonga, qui figurent aussi les ancêtres. Ces objets ont un pouvoir prophylactique procuré par l'udjonction de certaines substances humaines, animales ou végétales. Ils ne sont pas directement liés avec le culte familial des ancêtres.

Les sculptures décoratives que l'on trouve dans le temple du *Bouiti* sont des figurations humaines, animales, purement géométriques ou bien des représentations d'objets et d'astres. Très colorées, ces figures se réfèrent à un symbolisme complexe connu des seuls initiés." ¹.

• Les deux Nzambé et la statue 2

Pierre Sallée, aujourd'hui disparu, nous a laissé à méditer un fort joli conte tsogho qui nous éclaire sur la conception de la sculpture chez les peuples de la Haute-Ngounié.

"Les deux Nzambé habitaient un même village. L'un savait nommer les êtres humains ; l'autre ne savait pas... On les appelait Nzambé "qui n'ignore personne" [qui connaît le nom de chacun] et Nzambé "qui ne connaît personne" [l'ignorant des choses humaines].

Ils avaient construit leur ébandza face à face, à l'entrée du village et s'y tenaient en permanence.

Chaque fois qu'une personne se présentait à l'entrée du village, Nzambé "qui ne connaît personne" demandait à Nzambé "qui n'ignore personne" :

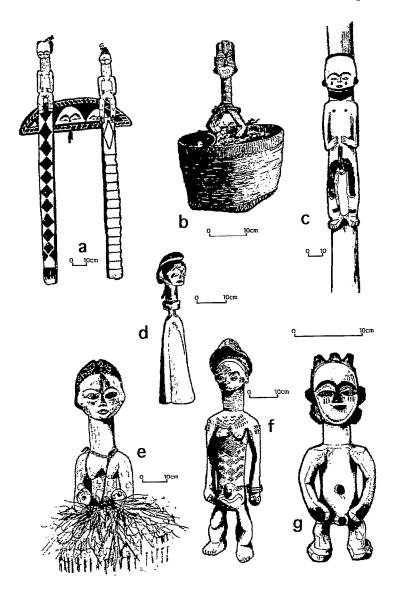
- "Frère, qu'est-ce qui nous vient la ?", et l'autre se moquait, disant :
- "Ainsi, ignorant, tu ne sais même pas reconnaître ton prochain!", et aussitôt il désignait un tel, une telle, homme ou femme... Tous les jours, il en était ainsi...

,

¹ Perrois (L.), 1979, ibid.

Conte recueilli le 17 juin 1968 auprès de Thérèse Modanga dans le district de Mimongo. Transcription et traduction par Michel Mondjo et Jean Moubegna. Adaptation de Pierre Sallée. [Musée des Arts et Traditions du Gabon, Libreville].

in Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon, ORSTOM, 1977, p. 64, fig. 13



Statuettes peintes du Sud-Gabon : Tsogho (a,c,d) ; Sango (b) ; Loumbou, Pounou (e,f) ; Ndjabi (g)

Un jour cependant, Nzambé "qui ne connaît personne" décida de se venger et de mettre à l'épreuve Nzambé "qui n'ignore personne"...

Prétextant des pièges à aller poser, il s'enfonça en brousse et abattit en secret un oguma et un obaka à grands coups de hache, Ké, ké, ké... Puis, ayant prélevé une bonne longueur dans le fût d'un des arbres abattus, il prit son herminette et patiemment, deux jours durant, il équarrit, façonna, sculpta... ngué, ngué, ngué. Il s'arrêta enfin et contempla son œuvre... Et voici qu'il avait taillé une image humaine qui avait toutes les apparences d'une femme étancée et très belle... Satisfait, il érigea la statue sur ses pieds et la fit enir bien droite, puis avec des pagnes et des foulards, l'habilla de la meilleure manière... Il se félicitait, s'exclamant: "Dieu! la belle femme que j'ai façonnée là! Nzambé "qui ne connaît personne" s'y tromperait lui-même et sans doute lui donnerait-il un nom". Puis s'adressant à sa créature, il lui dit:

- "A présent que je t'ai donné forme, tu vas faire ce que je t'ordonnerai. Dans le pays d'en haut, il y a un village. Tu y monteras. C'est là que demeurent les deux Nzambé ; ils séjournent en permanence dans leur "ébandza"; tu t'avanceras jusqu'au seuil et tu diras : "je viens du village d'en bas, je suis venue visiter Nzambé".

Puis, regagnant précipitamment le village, il s'assit tranquillement à sa place habituelle...

Peu de temps après, voici la statue qui apparaît à l'entrée du village ; elle avançait lentement et d'une démarche un peu raide, droite et belle comme une fière jeune fille... Nzambé l'ignorant était assis d'un côté, Nzambé "qui connaît", de l'autre... Il s'écrie, ne pouvant réprimer son étonnement :

- "Compère, vois qui nous arrive ici : mais qui est-ce ?"
- "Tu t'adresses à moi? répond "l'ignorant", c'est toi qui sais reconnaître les êtres humains, tu dois donc savoir quel est son nom".

Nzambé hésitait ; il ne savait que dire... Il se lève, marche de long en large, en proie à une grande hésitation... Il se rassied, perplexe et troublé... La statue avançait toujours. Son compère le pressait :

- "Nomme-la, nomme-la donc !".

La statue était arrivée à présent ; s'arrêtant brusquement au seuil de l'ébandza et se tenant bien droite, elle salue l'assistance :

- "Boniour à tous"
- "Bonjour, lui répond-on. D'où viens-tu, maman [terme de salutation]?"
- "Je viens du village d'en bas ; je suis venue visiter Nzambé"
- "Quel Nzambé?"
- "Nzambé "qui ne connaît personne".

Cependant, ce dernier était allé chercher le tabouret rituel, le kwanga, et invitait la statue à s'asseoir.

- "Pourquoi gardes-tu le silence, disait-il à l'autre ; d'ordinaire, tu ne tardes pas à désigner les personnes qui se présentent à l'entrée du village... Pourtant il n'est nul que tu n'ignores ! qu'y a-t-il donc ?"

Et il courait chercher ses femmes et parentes, disant :

- "Venez vite! ma nièce est arrivée du pays d'en bas ; réjouissez-vous et venez la saluer!"

Et les femmes accouraient, faisant force démonstration, tout en s'activant pour préparer la case, un lit et tout ce qu'il faut pour recevoir l'étrangère.

Nzambé "qui n'ignore personne" restait silencieux ; il était à présent sous le charme. "Cette femme est d'une beauté extraordinaire" se disait-il, en faisant le projet de l'épouser. Délaissant ses femmes, il l'avait suivie dans sa case, et la contemplait en silence...

- "Voudrais-tu m'épouser ?" lui dit-il brusquement...
- "Moi ? Je n'épouserai personne !"

Nzambé cependant insistait :

- "Je jure que tu seras ma femme".

Et il alla trouver son compère pour conclure l'affaire. Ce dernier lui répliqua :

- "Tu n'as pas pu nommer ma nièce, disait-il; pourtant, si tu le désires, rien ne s'oppose à ce que tu la prennes comme concubine"...
- ... les jours passèrent ...

Un jour Nzambé propose à sa maîtresse de pénétrer en brousse pour aller chercher des larves de palmiers.

- "J'ai abattu beaucoup de palmiers raphia, disait-il; à présent les fûts jonchés sur le sol ont dû sécher; les larves comestibles affectionnent ces troncs à demi putréfiés et s'y logent en grand nombre; allons, et nous ferons une bonne récolte..."

Ils allèrent et s'enfoncèrent dans la forêt... cependant la statue chantait une étrange chanson ;

- "Je suis Oguma (et) Obaka; l'oncle m'a taillée dans un fromager; c'est Nzambé qui ne sait pas reconnaître les êtres humains qui m'a faconnée"

A présent, elle avait pris les devants et Nzambé la suivait... Et voici qu'ils étaient arrivés à l'endroit où l'*Oguma* (et) l'*Obaka* avaient été abattus... Il y avait encore là, épars, les copeaux et les éclats de bois autour de la souche et du tronc couché sur le sol.

Soudain, la statue se retourne brusquement et ordonne à Nzambé de s'arrêter, puis, tout en poursuivant sa chanson, elle ôte ses vêtements un à un et les laisse tomber à terre... La voici nue à présent, toute droite à côté de la souche des arbres.

Nzambé alors se fâche :

- "Que signifie cette chanson ? Que fais-tu là, femme sans pudeur ! Nous sommes allés en brousse pour récolter les vers de palmiers !"

Cependant, la statue le regardait avec tristesse :

- "Pourquoi donc ne m'as-tu pas nommée comme tu le fais pour tout être humain? Je te révèle à présent [ma nature]. Je ne suis qu'un tronçon de ces arbres que tu vois là couchés sur le sol... voici la place vide qui m'attend ici, entre la souche et le fût amputés l'un [de] l'autre. C'est Nzambé qui m'a sculptée; Nzambé l'ignorant m'a "élevée"; toi, en me nommant, tu aurais pu faire [de moi] une personne... Hélas, je ne suis qu'un morceau de bois qui va retourner d'où i est venu!".

Tout en parlant ainsi, elle se confondait peu à peu avec l'arbre d'où elle avait été extraite... Bientôt, on ne vit plus que l'Oguma qui avait repris son aspect original, droit et élancé.

Nzambé était désespéré :

- "Ainsi, j'ai été trompé", criait-il, et il courait vers le village en se lamentant...

Le sculpteur était assis à sa place habituelle.

- "Voici l'Autre qui revient en pleurant, se disait-il, le bois aura sans doute repris sa place dans la forêt".

Nzambé cependant se précipitait sur lui :

- "La femme que tu appelais ta nièce... Elle s'est transformée en arbre... Est-ce toi qui m'as joué ce tour ?"

Le sculpteur acquiesça:

- "Oui, c'est moi, tu as été abusé par une image [trompeuse] que j'ai taillée dans les bois d'Oguma (et) d'Obaka. C'est moi qui ai donné au bois une apparence humaine... Toi qui n'ignores personne dans ce monde, toi qui sais nommer tous les être humains, pourquoi n'as-tu pas donné un nom à ma créature? Le bois est maintenant retourné à l'arbre".

Comme l'indique Pierre Sallée dans son commentaire, le sens de cette fable "se situe à plusieurs niveaux sémantiquement liés". Littéralement, "Nzambé qui connaît tout" est abusé par son jumeau "Nzambé qui ne sait rien". Au-delà de cette leçon d'humilité et d'une morale d'ordre comportemental – comme souvent dans les contes gabonais et africains –, on décèle d'abord l'existence d'une conception dualiste du cosmos. Deux ordres sont en rivalité, l'ordre des hommes vivants et socialement connus – en relation stricte de parenté – et l'ordre de la nature, lié aux esprits de la brousse. Ce qui est intéressant, c'est que la supercherie imaginée

par "Nzambé l'ignorant" tend à superposer et à confondre un moment ces deux "ordres" par le moyen de la sculpture. La création du sculpteur tsogho, dans son travail technique d'abord (traduit par le verbe bongoa qui signifie "façonner" au sens concret mais aussi au sens figuré, dans le sens de "élever, éduquer, initier, apprivoiser" (d'après A. Raponda Walker), puis dans la magie de la représentation figurée (la statue de bois est une "belle femme"), se veut être une création totale et non simplement un simulacre.

Pour que cette œuvre soit finie et accomplie, il eût fallu que "Nzambé qui sait tout", consacrât la forme de bois, la statue représentée, comme une personne vraie, ce qu'il ne fait pas, trop fasciné par la beauté des formes de cette belle inconnue. Au lieu de la placer dans l'ordre de la vie et de la parenté – en la "nommant" comme une personne et en l'épousant –, il se contente d'en jouir comme d'une concubine agréable. La statue, un moment promise à passer de l'ordre du végétal à l'ordre des humains, déçue de n'avoir pas de vraie place dans le village, s'en retournera en brousse pour réintégrer son arbre, un arbre magique qu'on plante près des tombes et au pied duquel on fait des offrandes aux esprits de la forêt.

L'action du sculpteur a une finalité complexe dans laquelle l'esthétique a sa place. Il s'agit de créer une forme-message dont l'harmonie est porteuse de médiation entre les deux mondes du cosmos. Une statue doit être belle, comme un masque ou un bumba, pour mieux jouer son rôle. Elle doit être "façonnée" (bongoa) en secret car nul ne doit voir comment on passe ainsi du bois brut, de l'arbre, à cette forme qui est presque vivante ou qui du moins s'y réfère si directement. Le portrait de l'esprit est une réalité qui dépasse les formes et les lignes qui le composent ; il est le support d'une appropriation des forces de la nature. Sculpter est une création à la fois technique, esthétique et magique puisqu'il s'agit de tromper l'ordre immuable de la nature — l'arbre qui pousse en brousse — en tentant de l'animer pour le confondre avec l'ordre des humains, vivants et socialement organisés. La conteuse souligne aussi l'importance du secret dans cette alchimie, les villageois ne doivent pas voir comment on façonne les masques et les statues, ce serait à la fois indécent et dangereux puisqu'il y a transgression volontaire des deux ordres du monde.

A propos du rôle religieux des objets sculptés, Pierre Sallée pensait que les "images" ainsi taillées étaient destinées à stimuler les émotions des pratiquants du Bouiti, en fournissant un certain support visuel à leurs fantasmes et hallucinations provoqués par l'absorption de l'iboga et la musique lancinante de la harpe ngombi.

Les statues et les masques tsogho, tous identifiables avec des noms – par exemple le masque *Mosèma*, "le hurleur"; *Musosi*, "le siffleur"; les statues *Disumba*, "l'origine des choses"; *Minanga*, "les étoiles"; *Modanga*, "la lumière", des torches ou du soleil; etc. –, sont "les images métaphoriques du principe créateur".

Comme l'écrit C. Lévi-Strauss dans "La voie des masques" ⁴, "il est illusoire de s'imaginer, comme tant d'ethnologues et d'historiens de l'art le font encore aujourd'hui, qu'un masque et, de façon plus générale, une sculpture ou un tableau, puissent être interprétés chacun pour son compte, par ce qu'ils représentent ou par l'usage esthétique ou rituel auquel on les destine". La représentation sculptée fait partie d'un ordre de la connaissance qui la dépasse, c'est un choix de formes particulier qui tend à "transformer" un sens. "Comme un mythe, un masque nie autant qu'il affirme, il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut". L'exemple tsogho, à cet égard, est particulièrement intéressant.

Cette plongée dans la réalité vécue de la création chez les Mitsogho, seul espace encore vivant au Gabon de traditions plastiques issues d'une longue histoire pré-coloniale, a constitué pour ma recherche un moment fort car elle m'a donné l'occasion, à travers une approche globale de cette culture – structures sociales, croyances religieuses, rites, art plastique, traditions orales et littérature, musique – de comprendre un peu mieux le

³ Sallée (P.), in Arts et artisanat tsogho, p. 119.

⁴ Lévi-Strauss (C.), 1975, La voie des masques, Skira, Paris, p. 117.

phénomène complexe de la création formelle. Le sculpteur est un magicien tout autant qu'un technicien. La "beauté" des statues — celle que les artistes du début du XX° siècle ont "reconnu" sans la comprendre — est importante et réelle puisque c'est elle — avec ses "canons" particuliers — qui constitue le vrai passage de l'ordre de la nature à celui de la culture. Cette "création", dûment identifiée dans la pensée tsogho, a besoin de la beauté des formes pour s'accomplir. Pour un anthropologue de l'art, il était important de le constater sur le terrain.

1-5- Les ancêtres et les esprits de la forêt : peuples, cultures et arts de l'Afrique équatoriale atlantique

Références

- Arts du Gabon, 1979, Ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 320 p.
- Art ancestral du Gabon, 1985, Musée Barbier-Mueller, Genève, 240 p.
- Arts de l'Afrique Noire, 1988, Nathan, Genève-Paris, ouvrage collectif, 313 p.
- "Afrique", in Grand Atlas Universalis de l'Art, T. II. (en coll. avec J. Devisse et J. Polet)

En 1979, je me suis essayé, à la suite de mes travaux dans pratiquement toutes les régions du Gabon et des zones limitrophes de la Guinée Équatoriale d'une part, dans un nombre important de collections (publiques et privées) et la littérature spécialisée d'autre part, à établir l'état de la question de façon synthétique.

J'ai esquissé une géographie et une histoire stylistiques des expressions plastiques de la région équatoriale atlantique, indiquant ce qui était connu et attesté, ce que j'avais contribué à éclaircir (notamment la dynamique des styles et sous-styles fang et kota), les points restant à résoudre. Cette synthèse de 1979 – 320 p. in 4° – sera reprise, améliorée et complétée à plusieurs reprises : en 1985, à l'occasion d'un ouvrage catalogue sur les objets gabonais du Musée Barbier-Mueller de Genève (versions en anglais et français) ; en 1988, à l'occasion de l'ouvrage collectif sur les "Arts de l'Afrique Noire", Nathan, sous la direction de Werner Schmalenbach (versions en français, allemand, anglais) ; en 1993, à l'occasion de l'ouvrage "Grand Atlas Universalis de l'Art", Afrique, en collaboration avec J. Devisse et J. Polet. Cet article rappelle la première contribution que j'avais fournie à "Encyclopaedia Universalis" en 1971, à la demande et sous le contrôle de Jacqueline Delange (vol. XI, section "(Arts) négro-africains", rééditions en 1980, 1985 puis sur CD-ROM, 1994). Bien entendu, ces présentations synthétiques ont été de différentes ampleurs : relativement complète en 1979, beaucoup plus résumées en 1985, 1988, fortement réduite en 1993.

• Arts connus et méconnus de la forêt équatoriale

"La sculpture traditionnelle du Gabon est à la fois l'une des plus anciennement découvertes en Afrique et paradoxalement l'une des moins connues dans sa réelle diversité. /.../

Le Gabon dont les côtes furent reconnues très tôt par les marins européens (portugais, espagnols, anglais et français) n'a cependant pas été sérieusement exploré avant le milieu du XIX^e siècle pour l'intérieur du pays. La plus ancienne description des côtes gabonaises est de P. Pigafetta et D. Lopes (1591). Les traditions autochtones rapportent que la plupart des populations aujourd'hui sédentaires,

étaient à cette époque en pleine migration, certaines venant de très loin au nord-est du bassin de l'Ogooué, d'autres installées depuis déjà longtemps, se déplaçant selon les nécessités de l'agriculture itinérante. L'arrêt définitif de ces déplacements n'interviendra qu'au début du XX' siècle, sous la pression de l'administration coloniale. La pénétration européenne du Gabon s'est faite entre 1850 et 1890. /.../

La collecte des objets d'art gabonais a commencé modestement vers 1860, puis avec plus d'intensité par la suite, pour ne plus s'arrêter jusqu'à une période récente. Aujourd'hui, en raison des mutations sociologiques subies par toutes les populations, depuis cinquante ans et plus, et donc de la disparition des religions traditionnelles, contexte essentiel des manifestations artistiques anciennes, i n'est plus possible, à de rares exceptions près, de trouver des objets sculptés encore en fonction.

Les plus anciens objets collectés encore conservés aujourd'hui et répertoriés comme tels, sont un masque du Bas-Ogooué (Ivili ou Eshira) rapporté par B. Walker en 1867 et acheté par Pitt-Rivers en 1884 pour le Musée d'Oxford; une figure d'ancêtre Kota-MaHongoué recueillie en 1877 par O. Lenz chez les Adouma ou les Oshéba; une autre figure d'ancêtre du même style, achetée par Michaud, un collaborateur de P. de Brazza, en 1885, sur l'Ogooué, vers l'embouchure de l'Ivindo. Quelques autres sculptures furent collectées au cours de la "Mission de l'Ouest Africain", de 1883 à 1885, elles se trouvent encore au Musée de l'Homme, ce sont principalement des statuettes du Haut-Ogooué (Ambété, Obamba, Ondoumbo). /.../

Du point de l'art, expression privilégiée des croyances religieuses autochtones, l'action des missions, surtout catholiques, fut déterminante. Les statues d'ancêtres (considérées comme des *idoles* et des *fétiches paiens*), les masques, les objets du culte et les éléments décoratifs des temples, furent recherchés, vilipendés et détruits avec un rare acharnement. Parallèlement, l'organisation sociale fut modifiée, la monogamie imposée, les chefs désignés, les villages regroupés. Finalement, c'est l'ensemble des caractéristiques spontanées et originales de toutes les tribus du Gabon qui fut déconsidéré, dévalorisé et presque anéanti par les colonisateurs, au nom de la civilisation.

S'il n'est pas douteux que la disparition de l'art au Gabon a été le fait de la colonisation religieuse, il faut aussi considérer que les cultes syncrétiques autochtones, d'inspiration à la fois traditionnelle et chrétienne, ont pris la suite des missions dans cette œuvre de destruction systématique avec d'autant plus d'efficacité qu'ils étaient animés par des prophètes connaissant à la fois les langues locales et les coutumes, pour les avoir pratiquées eux-mêmes. G. Balandier a montré quelles implications socio-politiques avaient eu ces mouvements pseudo-religieux qui en réalité étaient un sursaut de vitalité de sociétés écrasées sous un joug trop absolu.

Si les missionnaires ont bien souvent brûlé ou détruit les idoles païennes de leurs ouailles (mais pas toujours, certains objets sont parvenus en Europe pour illustrer des expositions ou constituer des souvenirs), d'autres au contraire, colons ou voyageurs, les ont collectées et soigneusement rapportées pour en faire un commerce, déjà assez fructueux à Paris après 1930. Fortement ébranlés par le prosélytisme chrétien, les derniers tenants de la culture autochtone ne résistèrent pas à un autre fléau, la pacotille et l'argent-papier. En 1960, à l'indépendance du Gabon, il ne restait pratiquement plus d'objets d'art, en usage dans les villages. 15.

Témoignages "ethnographiques" en 1870 ou 1885, les statuettes et les masques de l'Ogooué sont devenus des objets "d'art nègre" au détour de la première décennie du XX° siècle.

"Au Gabon, la sculpture fang (statuaire et masques), du fait des partages territoriaux des colonisateurs, a surtout retenu l'attention des voyageurs et administrateurs allemands qui étaient installés au Woleu-Ntem et au Sud-Cameroun avant la guerre de 1914-1918. Les autres styles, pounou et kota surtout, ont été découverts par les colons français du Congo qui à cette époque comprenait tout le bassin de l'Ogooué et la rive droite du fleuve Congo. Si le contact entre l'Europe du XX° siècle, expansionniste et impérialiste, et l'Afrique, déjà fortement affaiblie de l'intérieur par la traite des esclaves depuis le XV° siècle, a été sans nul doute, la cause la plus générale de la disparition des foyers stylistiques, il n'en reste pas moins vrai que nous connaissons aujourd'hui les chefs-d'œuvre de l'art africain parce que certains Européens s'y sont intéressés au moment où ils existaient encore dans les villages. /.../

⁵ Perrois (L.), 1979, ibid., Introduction.

Les objets d'art, que nous considérons comme des objets intéressants, beaux ou précieux, n'avaient en réalité de valeur que le message mystique qu'ils supportaient. Désacralisés, c'est-à-dire désaffectés, les objets (statue ou masque par exemple) ne valaient plus rien aux yeux des villageois. C'est ainsi que beaucoup de masques et de statues furent vendus, mais non les reliques qui les accompagnaient et qui leur donnaient leur véritable sens.

La liaison étroite de l'art traditionnel avec les croyances religieuses et magiques a condamné la sculpture à disparaître dès que la société s'est trouvée transformée et modernisée. Ce schéma général est particulièrement vrai pour le Gabon, où l'on trouve exclusivement des sociétés animistes d'organisation lignagère et clanique. La disparition des rites religieux anciens et la désorganisation des confréries initiatiques ont entraîné la dévalorisation des activités sculpturales et peu à peu l'oubli des grandes traditions plastiques.

Curieusement, l'art gabonais a toujours été abondamment représenté dans les collections d'amateurs de l'époque nègre (1918-1931), alors que les populations du Gabon n'ont jamais été très [importantes] par rapport aux autres groupes ethniques africains. Les arts du Nigeria, du Mali, de la Haute-Volta, du Congo, du Cameroun n'ont été bien connus que par la suite. La célèbre collection de Paul Guillaume, par exemple, comptait dans les années trente, une quinzaine de statues d'ancêtres fang Byéri, presque autant de reliquaires kota et quelques masques blancs Mpongoué. Par contre les autres styles gabonais, du Centre-Gabon particulièrement, n'étaient pas représentés ni même connus. Il a fallu attendre des publications récentes pour connaître quelque peu les styles tsogho, sango, galoa, vouvi, ndzabi, obamba, maHongoué, etc." \(\frac{1}{2} \).

• Une région de grande forêt et de multiples rivières : le bassin de l'Ogooué

"L'Afrique Équatoriale, sur sa façade atlantique, comprend le Sud du Cameroun, la Guinée Équatoriale, le Gabon et le Congo. C'est le domaine de la grande forêt, appelée "rain forest" en raison de son atmosphère constamment chaude et humide.

Bien entendu, sur le terrain, il faut nuancer cette vue générale : on s'aperçoit alors que des milieux très spécifiques et différents se juxtaposent dans ce vaste complexe du bassin de l'Ogooué. A l'ouest, ce sont les lagunes et les lacs (de l'estuaire du Gabon au delta de l'Ogooué et aux côtes basses de Setté Cama), avec de vastes zones marécageuses interstitielles ; à l'intérieur, plusieurs zones de hauts plateaux et de montagnes couverts de grande forêt se succèdent ; enfin, quelques vallées délimitent des plaines à savanes dégagées, coupées de galeries forestières (Ngounié, Haut-Ogooué).

Les paysages ne sont donc pas aussi uniformes qu'on pourrait l'imaginer, sauf dans la partie forestière proprement dite qui constitue un bloc homogène seulement éclairci par endroits par les trouées des rivières aux berges inaccessibles. La côte est partout très basse, la plage étroite débouchant sur des zones inondées où la mangrove prolifère. La forêt est plus ou moins dense : à l'ouest où elle a été relativement occupée surtout le long des rivières, c'est de la "forêt secondaire" avec une végétation touffue de repousse ; dans le centre et l'est, c'est de la "forêt primaire" de haute futaie avec un sous-bois étonnamment clair, toute la faune s'étant plutôt installée en haut de ces immenses arbres. Certaines régions forment un contraste inattendu : les collines herbeuses de l'Okanda au-dessus de la boucle de l'Ogooué et celles du Haut-Ogooué, entre Moanda et Franceville ; plus à l'est, les "plateaux batéké" aux immenses étendues de sable seulement piquées de graminées éparses et de quelques boqueteaux de loin en loin signalant les villages.

Les variantes climatiques, dans une constante chaude et humide, sont sensibles avec une forte pluviométrie au nord-ouest (Douala, Bata, Libreville) et des zones moins arrosées dans les vallées de l'intérieur, les hauts plateaux et les montagnes restant souvent dans un brouillard épais que seule la chaleur de l'après-midi parvient à dissiper. Le climat, aux saisons marquées, propice à une végétation luxuriante, de développement très rapide et parfois de dimension impressionnante, n'est pas favorable à l'homme ni pour l'agriculture, en raison de la fragilité des sols qui, à peine défrichés, se stérilisent en peu d'années, ni pour les communications, les seules voies possibles ayant été longtemps les rivières et quelques sentiers de chasse.

On comprend dès lors que les modes de vie, dans le domaine économique mais aussi dans celui des structures sociales, soient restés liés aux groupes familiaux lignagers, aucun ensemble plus organisé (chefferie ou royaume) n'ayant pu se structurer dans un tel contexte. Les "royaumes" côtiers (des Douala ou des Mpongwé par exemple) n'étaient en réalité que de gros villages sans extension territoriale.

En bref, à part quelques vallées côtières dont celle de la Sanaga au Cameroun (limite septentrionale de la forêt dense) et du Niari au Congo, tout l'espace s'organise à partir du bassin de l'Ogooué avec ses multiples ramifications dont on a longtemps pensé qu'il donnait accès au cœur de l'Afrique Centrale avant de découvrir le Congo.^{n 6}.

• Les peuples : histoire et modes de vie communs

"L'histoire" des peuples de l'Afrique noire, longtemps occultée parce que conservée dans la seule mémoire orale des nganga, les initiés et les chefs, est surtout une histoire des migrations dans la mesure où tous ces groupes ont été longtemps semi-nomades avant de buter, à l'ouest, sur la côte atlantique et de se fixer plus ou moins dans des régions définies.

C'est le recueil et l'analyse des traditions orales des groupes aujourd'hui identifiés qui a permis d'esquisser les grands traits d'une histoire. L'étude des langues (dont on peut apprécier la proximité relative) et des institutions a contribué également à la reconstitution des civilisations passées.

En l'état actuel des connaissances (encore très fragmentaires), on peut distinguer trois grandes périodes dans l'histoire des peuples de l'Ogooué:

- les migrations anciennes, connues par les seules traditions, plus ou moins mythiques, en tout cas toujours apologétiques, qui font venir les peuples actuels, les uns du Moyen-Cameroun, du sud du Tchad et du Soudan occidental, les autres de la Sangha et du nord de la bouche du Congo, d'autres encore des régions méridionales de Cabinda et de l'Angola;
- les migrations des XVII° et XVIII° siècles (?) qui concernent les groupes Kota et Mbété dont on a pu localiser l'origine vers l'Oubangui ;
- la migration fang, la dernière connue et observée au XIX^e siècle, qui a conduit plusieurs courants de population, par petits groupes, du Moyen-Cameroun à l'Ogooué.

Ces trois séries de déplacements, aux ramifications extrêmement complexes dans le détail, ont amené des peuples dont on redécouvre aujourd'hui la parenté d'origine, dans des régions plus ou moins vides mais toujours parcourues par les Pygmées Babongo, Bakola, Akowa ou Bekuk, ensuite habitées par des groupes Kélé ou Okandé.

Si le peuplement "préhistorique" du bassin de l'Ogooué est en cours de découverte, il reste un hiatus important entre les occupations de l'Age du Fer et celles des peuples connus actuellement. Rien n'exclut un lent phénomène d'osmose dont les "migrations" racontées ne seraient que la partie mobile et dynamique intervenant dans un substrat d'origine différente mais autochtone." 1.

A propos des temps anciens de la vallée de l'Ogooué, on peut se référer maintenant aux travaux de B. Clist qui en 1995 vient de publier une synthèse de la préhistoire de la région : "Gabon : 100 000 ans d'Histoire", Sépia, 380 p., fruit d'une dizaine d'années de recherches archéologiques en association avec l'Université de Libreville et le Centre International des Civilisations Bantoues (CICIBA).

"La parenté culturelle des peuples de l'Ogooué et plus largement de ceux de la forêt équatoriale atlantique, de Douala à Yaoundé au nord à Pointe Noire au sud, de la côte gabonaise aux confins de la Likouala au Congo, apparaît avec netteté en comparaison avec les ensembles voisins, Ouest-Cameroun et Adamaoua, Centrafrique et Moyen-Congo. On ne peut dire si c'est le milieu forestier ou une origine plus ou moins commune qui a conditionné cette relative uniformisation.

Les villages de forêt se ressemblent tous, les cases plutôt petites, rectangulaires avec un toit à deux pans faits de feuilles cousues, alignées de part et d'autre du sentier (maintenant de la piste carrossable ou de la route) élargi en cour. Au siècle dernier, ces villages étaient fortifiés par des palissages et des lignes de pièges, les issues barrées par des "corps de garde" constituant à la fois les lieux de réunion et de vie des guerriers.

⁶ Perrois (L.), 1988, in Arts de l'Afrique Noire, ibid.

L'économie traditionnelle des peuples forestiers, sur la côte comme à l'intérieur, est étroitement conditionnée par le milieu hostile dans lequel ils doivent vivre : c'est une économie rurale de subsistance où la chasse, la pêche en rivière et la cueillette avaient une importance prépondérante par rapport à la culture qui se pratiquait dans de petites plantations situées autour du village. Quand les sols étaient jugés trop infertiles, le gibier trop rare ou les lieux infestés d'esprits mauvais, le chef décidait de partir avec tous les siens pour s'installer ailleurs, à plusieurs jours de marche, là où on voudrait bien le tolérer ou là ou il pourrait imposer une présence nouvelle.

Autre constante régionale, les structures sociales et politiques traditionnelles qui ont pour seul niveau de réalifé le village et les fignages qui le composent. Ces familles, dont les "chefs" n'avaient pas beaucoup d'autorité, vivaient de manière très égalitaire dans un tissu de compensations réciproques qui concernaient tout le monde.

Dans une telle organisation, la parenté avait et a encore un poids déterminant en tout. Le système de parenté est classificatoire, c'est-à-dire que les parents sont identifiés et considérés au point de vue relationnel, par niveaux de générations par rapport à l'individu. Le système de descendance peut être matrilinéaire (les Myènè par exemple) ou patrilinéaire (les Fang).

Transverses aux groupes familiaux, les "sociétés" initiatiques rassemblent des hommes ou des femmes du village pour accomplir tout ce qui a trait aux initiations et aux thérapies par la maîtrise des forces de l'au-delà et de la nature (médecine naturelle, magie et sorcellerie).

Au Centre-Gabon, la société du Bwiti est réservée aux hommes. Les initiations pénibles mais facilitées par l'absorption de l'iboga, une plante hallucinogène maintenant connue aussi bien des Tsogho et Sango que des Fang, conduisent par degrés successifs à la connaissance de l'homme et du cosmos, la vie et la mort, la réalité et l'au-delà, tout ce qui est important dans le fonctionnement [social]. Dans chaque région existent de telles sociétés, les unes masculines (Ngil et So des Fang et Béti du Cameroun et du Nord-Gabon, Mwiri des Sango et Shira, Mungala et Ngoy des Kota, Ndjobi des Obamba), les autres féminines (Ndjembè des Myènè, Ombwiri des Lumbo, Lisimbu des Kota, etc.).

Les peuples de l'Afrique Équatoriale sont très religieux et imprégués de la nécessité pour l'homme d'avoir un dialogue constant avec l'au-delà et les défunts.

Le culte des ancêtres, attesté partout, était pratiqué à la fois au niveau de la famille (lignage) et au niveau des sociétés d'initiation. Les ossements des défunts illustres (chefs, grands initiés, femmes prolifiques, etc.) étaient prélevés après la mort, nettoyés puis gardés comme reliques dans des boîtes en écorce ou des paniers de vannerie, le plus souvent surmontés d'une ou plusieurs figurines sculptées anthropomorphes qui sont parmi les chefs-d'œuvre de l'art africain (statuettes masculines ou féminines du Byéri chez les Fang, effigies plaquées de cuivre Mbulu-Ngulu chez les Obamba, petits bustes Mbumba chez les Sango).

Le sacré est donc partout, souvent caché sous des symboles déchiffrables par les seuls initiés. Rien n'est dû au hasard, tout doit s'expliquer, la chance comme la malchance, la réussite comme le malheur, la naissance comme la mort. Esprits familiers, esprits des ancêtres ou monstres effrayants de la nature, fantômes de défunts mécontents ou double exigeant des vivants, l'immense foule des ombres est omniprésente dans l'univers des vivants. D'où la grande importance de la divination, des pratiques parapsychologiques et souvent de la sorcellerie.

La re-présentation des esprits et des défunts

"L'art, jamais perçu comme tel ni par ses créateurs ni par ses utilisateurs, la sculpture tout particulièrement, participe de cet élan mystique constamment renouvelé, dans la mesure où il est un des supports privilégiés des symboles qui expriment partout les croyances animistes.".

"Largement répandu du sud du Cameroun au Congo jusque dans les années 1920 et 1930, le culte des ancêtres et sa statuaire rituelle ont été systématiquement combattus par les missions chrétiennes mais aussi par l'administration coloniale : ces rites liés à la mort étaient considérés comme contraires aux mœurs pouvant être admises dans une société moderne. Il subsiste pourtant aujourd'hui dans l'inconscient collectif et les mentalités individuelles, mais aussi sous des formes rituelles plus ou moins clandestines, telles que les pratiques syncrétiques du Bouiti par exemple.

⁷ Perrois (L.), 1988, ibid.

L'art gabonais est un art religieux, fortement enraciné dans les structures sociales de chaque communauté. Le masque, ou la statue, n'est pas par lui-même un objet sacré : c'est le réceptacle ou le support d'une force spirituelle que le groupe souhaite utiliser. L'image de bois est un symbole et un message dont les formes caractéristiques sont autant d'éléments d'un code que les initiés comprennent parfaitement. Cette sculpture, d'inspiration et d'utilisation intimistes, répond d'abord à un besoin cultuel, celui du lignage ou du village, cadre étroit dans lequel l'homme est contraint de vivre, en raison des difficultés de circulation en forêt. A travers des croyances et des rites, l'art est ici l'un des moyens de la maîtrise du cosmos par l'homme. Les objets sculptés constituent un médium entre l'au-delà et les vivants.

C'est le chef de famille, chez les Fang, qui était l'officiant de droit du culte ancestral, le byéri, les autres hommes du lignage n'étant que de simples initiés. Les crânes, entiers ou en fragments, étaient soigneusement nettoyés, séchés puis parfois décorés — incrustations de laiton ou peinture blanche ou rouge — et mis dans un coffre cylindrique en écorce cousue; le reliquaire était surmonté soit d'une statuette en bois, soit d'une tête seule juchée sur un long cou. Ces sculptures, les unes particulièrement réussies d'une point de vue artistique, mais quantité d'autres beaucoup plus frustes, étaient non pas des "idoles" mais des représentations symboliques des défunts. Habituellement chargées de préserver des regards importuns les reliques elles-mêmes, certaines statues servaient occasionnellement de marionnettes rituelles lors des cérémonies d'initiation des adolescents. L'officiant sortait alors les crânes, les présentait aux jeunes garçons à initier et les nommait tout en expliquant leurs liens généalogiques. ensuite, derrière un castelet de fibres de raphia, les initiés brandissaient les statuettes de bois aux yeux de cuivre, pour rappeler à tous que les défunts restaient présents au monde des vivants. Ces rites, qui comportaient aussi des séquences de purification, étaient interdits aux femmes." §

• Les sculpteurs et leur art : les conditions de la création

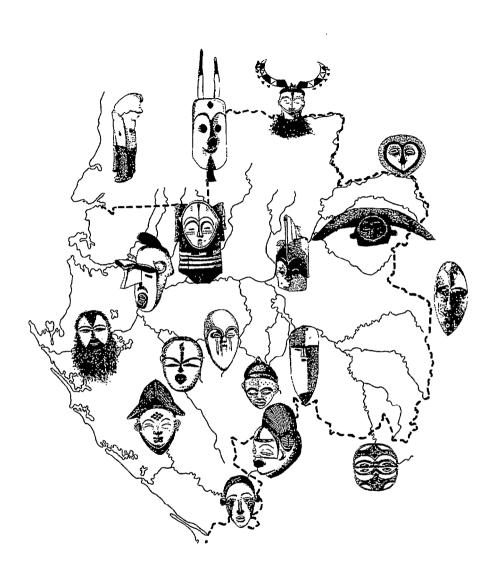
"L'artiste gabonais, de n'importe quelle ethnie, est étroitement intégré à la société tribale, Nous avons vu que les populations du bassin de l'Ogooué ont toutes une organisation politique traditionnelle basée sur la primauté des liens de parenté. Le sculpteur qui opère dans le cadre du village, est un artisan comme les autres, à cela près que son activité requiert des dons assez exceptionnels, ce qui n'est généralement pas le cas pour le travail de la vannerie, de la poterie ou même de la forge. Si le forgeron peut se contenter d'être un bon technicien, le sculpteur ne peut rester un simple artisan du bois.

La sculpture est donc une véritable spécialité alors que les autres travaux manuels sont réalisés plus ou moins par tous. Dans chaque famille, on fabrique les paniers, les pagnes de raphia, les marmites en terre cuite, les nattes, etc. dont on a besoin quotidiennement. Chacun construit sa maison et fait des tuiles de feuilles. Seuls, le forgeron et le sculpteur sur bois (qui sont parfois la même personne — au pays kota on l'appelle ikubu —) ont des activités qui les conduisent à œuvrer pour la communauté toute entière.

La clientèle est constituée par les membres du clan, parfois, pour certains artistes plus connus, par toute la tribu. L'artiste peut travailler pour plusieurs villages, par ailleurs en relation économique ou matrimoniale, mais sans dépasser les limites du groupe. En effet, les styles (masques ou statues, objets décorés) sont reconnus et appréciés dans un territoire assez restreint correspondant à l'aire d'extension du clan ou de la tribu. Au-delà, les sculptures sont considérées comme des objets sans signification, des objets morts. L'attitude est différente selon qu'il s'agit de statues d'ancêtres ou de masques de confréries initiatiques. Pour les statues, utilisées dans le culte familial des ancêtres, on constate que leur signification très spécifique ne dépasse jamais les limites du groupe classique. Telle statue fang de style septentrional, très typique au plan de la forme, peut ne pas être reconnue comme "fang" par d'authentiques Fang de l'Ogooué par exemple. C'est en ce sens que l'on peut considérer la sculpture de la statuaire comme essentiellement tribale. Pour les masques, il n'en est pas de même : expressions souvent fugitives et variées des rituels initiatiques (certains masques ne sont que des maquillages ou des feuilles, sans figure de bois) qui ont une aire d'extension souvent intertribale, chaque groupe, de proche en proche, cherche à emprunter aux voisins ses moyens d'actions et ses symboles magiques, les masques ne peuvent être identifiés à coup sûr et exclusivement au plan stylistique, comme appartenant en propre à telle ou telle tribu. Au Gabon [comme nous l'avons vu plus haut], les exemples sont nombreux : les masques "blancs" appelés Okouyi se retrouvent ainsi aussi bien chez les Fang des Lacs du Bas-Ogooué que chez les Eshira, les Bapounou, les Baloumbou, les Mitsogho, les Bandzabi, les Batsangui et les Mindassa. Bien souvent, quelques décades après l'emprunt, les villageois ignorent qu'ils ont des masques très semblables à ceux d'autres groupes, qu'ils ne connaissent même pas.

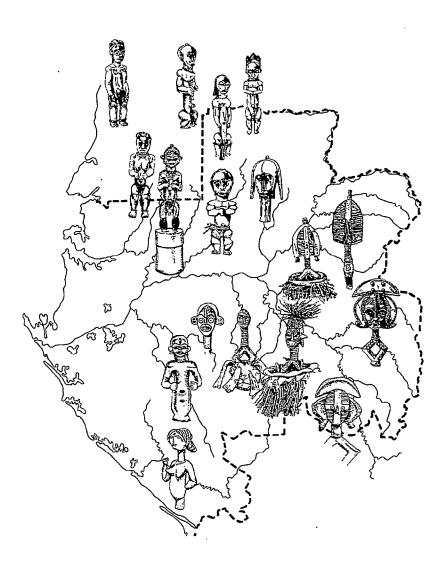
^{8 &}quot;Grand Atlas Universalis de l'Art", Tome II, "Afrique".

in Art ancestral du Gabon, 1985, Genève, p. 16



Carte des masques

in Art ancestral du Gabon, 1985, Genève, p. 17



Carte des figures de reliquaire

Il n'est pas douteux cependant que l'art est ressenti avant tout comme tribal. Inutile de vouloir faire apprécier un Mboumba sango ou un Mboulou-Ngoulou ndassa à un Fang ni une statue fang du Byéri à un Kota. Les réactions des visiteurs du Musée de Libreville, ceux qui viennent des villages, sont assez symptomatiques à cet égard. Chacun reconnaît et apprécie les objets de "sa" région et de son groupe. Les autres statues ou masques, du fait qu'ils lui demeurent inintelligibles (alors qu'il sait qu'ils ont une signification précise derrière les formes et les couleurs), ne retiennent même pas son attention. L'appréciation esthétique est directement liée à un certain contexte culturel. /.../

Les normes stylistiques, surtout dans la statuaire, sont donc essentielles ; elles constituent le cadre formel au-delà duquel l'objet devient incohérent. Est-ce à dire que l'art est toujours, dans ce cadre tribal ou de la confrérie initiatique, conformiste, académique ou stéréotypé? L'examen d'un grand nombre de pièces permet de répondre négativement.

Le sculpteur n'est pas enfermé dans des recettes qu'il aurait reçues de ses pairs et qu'il communiquerait à ses apprentis. Il est libre de créer dans le cadre de son code d'expression morphologique. Le rapport de l'œuvre avec le style tribal est un peu comparable à celui de la poésie avec la langue (phonèmes, syntaxe, vocabulaire). Les normes générales des styles plastíques peuvent être définies par l'analyse des œuvres, elles sont ressenties par l'artiste comme un support qui l'aide à s'exprimer bien plus qu'il ne le limite. On ne trouve d'ailleurs jamais deux statues identiques, même fabriquées par le même sculpteur. Par contre, à l'observation détaillée, on constate que les motifs décoratifs (figures géométriques) et le modèle stylistique (proportions, geste, facture) sont toujours les mêmes. L'originalité et la valeur esthétique des objets résident dans l'équilibre savant des volumes, la douceur des courbes ou au contraire la rigueur des plans opposés ou non, l'attitude du sujet ou le caractère du masque (serein, menaçant, "beau", méditatif, etc.).

Le sculpteur n'a aucun privilège magique ou religieux lié à ses compétences particulières. Il se distingue ainsi des forgerons-sculpteurs de l'Afrique de l'Ouest, souvent castés comme les griots et alliés avec les potières. Au Gabon, l'artiste est simplement un spécialiste [mais pas un "professionnel"], habile de ses mains, consciencieux de son travail (car les finitions sont très importantes et souvent délicates) qui possède un goût certain pour les beaux objets comme d'autres ont le sens du rythme sonore. /.../

"Un vit esprit critique entoure le sculpteur lorsqu'il est en train de fabriquer sa statue dans la case de réunion des hommes et cet esprit influence son travail".

Il semble donc, d'après Fernandez, que la critique des œuvres, au moment de leur élaboration, ait une importance déterminante. Pour nous, cette "critique" attentive est seulement la forme sociale de la tradition stylistique. La clientèle admet une certaine liberté de création dans l'art du sculpteur mais elle en connaît les limites. Celles-ci sont déterminées par la capacité des utilisateurs à comprendre l'objet qui vient d'être façonné. Au-delà de ces limites, la sculpture devient inintelligible, donc inutile et même inexistante.

La légende des "sculpteurs anonymes" de l'Afrique a fait son temps et l'on songe plutôt désormais à découvrir sur le terrain qui sont les artistes qui ont réalisé ces chefs-d'œuvre. L'enquête n'est pas facile car, spécialement au Gabon, les souvenirs sont bien confus, à cet égard, l'art ayant disparu depuis déjà longtemps."².

J'ai eu la chance de retrouver tout de même une quarantaine de noms de sculpteurs "connus" chez les Fang, (Ntoumou, Myaï et Betsi), les Pounou-Loumbo, les Bakota (Obamba).

• Statues, masques et objets décorés : des types de représentations

"Quand on parle d'art africain on pense immédiatement à la fois aux statuettes autrefois collectées comme "fétiches" ou "idoles" et aux masques des confréries initiatiques. Il est sûr que ce sont là les deux domaines privilégiés de l'expression sculpturale africaine. Mais il faut aussi se remémorer le contexte : les statues n'étaient pas jouées comme les objets des musées ; les masques n'étaient pas que des sculptures de bois, ils étaient également l'habit et la danse du masque. Par ailleurs, l'art décoratif était très vivant : les objets familiers étaient sculptés (tabourets, mortiers à manioc, plats, cuillères et louches, gobelets pour boire, récipients divers, portes des cases, parfois parois extérieures des habitations, pipes, armes, boucliers, coiffures, etc.). Si ces objets étaient somme toute peu nombreux, du fait de la vie

.

¹ Fernandez (J.W.) et Fernandez (R.L.), 1976, ibid.

² Perrois (L.), 1979, ibid.

semi-nomade de ces ethnies, ils existaient cependant, bien qu'ils n'aient pas été collectés au même titre que les objets sacrés ou considérés comme tels. ¹.

En ce qui concerne la statuaire, on rappellera que, compte tenu de leur rôle éminent dans la perpétuation et donc l'identité du lignage, la plupart des styles sont très homogènes dans le schéma global de leur expression géométrique dans l'espace (on peut opposer par exemple les modèles fang et kota). On notera aussi une grande constance des éléments divers des codes d'expression sculptée: formes et volumes, proportions, facture, couleurs, motifs décoratifs, etc. La part de liberté du sculpteur est très mesurée même si la grande diversité de détail des œuvres prouve qu'elle existait cependant. Du coup, les motifs de marquage identitaire des objets prennent une grande importance: chaque décor a une signification précise. L'image doit garder sa force de façon globale (c'est un ancêtre) et en même temps particulière (c'est l'ancêtre de telle lignée qui est en rapport avec tel groupe de personnes vivantes).

"Moins institutionnalisé que la sculpture de la statuaire, le travail des masques est bien souvent fait par les porteurs eux-mêmes, avec simplement les conseils des anciens et l'inspiration du moment quant au thème traité. Le masque est généralement un faux visage de bois fixé à la face du danseur par des lanières cachées sous des pagnes et des touffes de raphia. Mais le masque peut être plus abstraitement une cagoule de feuilles ou de fibres de raphia ou même un décor facial peint. Les masques, toujours "mystérieux", symbolisent des êtres ambigus, mi-homme, mi-bête, à la fois réels et imaginaires. /.../

La variété de forme des masques gabonais est grande, mais on peut définir quelques types précis d'objets qu'on retrouve dans toute l'aire de l'Ogooué.

Les masques de deuil, généralement blancs (couleur de la mort) se retrouvent partout mais surtout dans le sud (Bapounou, Baloumbou, Mitsogho, Masango, Bavouvi), le Moyen-Ogooné (Myènè) et le Woleu-Ntem (Fang). Ces masques, de formes douces et graciles, parfois même mièvres sont les portraits défailsés de certains morts qu'on veut honorer au moment des fêtes de deuil et de lever de deuil. On apaise ainsi l'esprit du mort pour se concilier ses bonnes grâces et capter au profit des vivants sa force vitale qui pourrait autrement s'égarer et se transformer en une puissance nuisible à la famille (fantôme).

Certains masques sont chargés par les confréries d'initiés de découvrir les sorciers ayant ou voulant opérer contre ses membres ou plus largement dans le village. Les masques doivent découvrir le ou les coupables, surtout après des événements aussi suspects que les maladies, la mort subite de quelqu'un ou un accident de chasse. /.../ La sanction retenue contre les coupables était toujours la mort. On trouve ce type de masque au Woleu-Ntem (Fang), dans l'Ogooué-Ivindo (Kouélé, Kota), le Haut-Ogooué (Obamba) et le Centre-Gabon. Dans les lacs du Bas-Ogooué, c'étaient les mêmes masques que ceux de l'initiation (Okoukoué) qui, peints en noir, intervenaient pour éliminer les indésirables du villages. /.../

Comme en Afrique Occidentale, on trouve des masques chargés de rétablir l'ordre social et de régulariser la vie matrimoniale. On sait que la mobilité matrimoniale a toujours été grande au Gabon, chaque individu épousant durant sa vie plusieurs conjoints successifs, les enfants de ces unions temporaires étant toujours pris en charge par l'une ou l'autre des familles. |...| Mais conscientes de ce défaut social, les autorités du village (chefs de clans, chefs des confréries) essaient d'intervenir pour limiter les adultères et les divorces. L'adultère reconnu est puni, soit par une peine infamante (pouvant aller pour la femme jusqu'à la mort), soit par une forte amende. C'était le masque qui était chargé de régulariser cette répression qui pourtant ne relevait pas du domaine spirituel. La société a jugé nécessaire, pour impressionner ses membres, de ritualiser la répression sociale et de la spiritualiser, alors seuls des concepts juridiques sont en cause. Les crimes ou les vols étaient châtiés également par le masque. On trouve de tels masques dans le Woleu-Niem, l'Ogooué-Ivindo, le Centre-Gabon, le Moyen-Ogooué. Partout, même sans masque sculpté, la société des hommes (Moungala, Mouiri, Bouiti, etc.) s'occupait de régulariser les déviances sociales par le moyen des châtiments rituels. | ...|

Quelques masques sont liés directement à l'initiation et n'interviennent qu'en cette circonstance. On montre au néophyte comment fabriquer le masque et le manipuler. Chez les Bakota, c'est le Moungounda de la confrérie du Moungala.

Enfin, beaucoup de masques sont à la fois une expression religieuse et théâtrale, le rite relevant aussi bien du sacré que de la pantomime. C'est ainsi que dans chaque ethnie, au moment des fêtes de deuil ou d'initiation, les jeunes gens, généralement initiés depuis peu de temps, façonnent toutes sortes de masques, génies animaux de la forêt, personnages curieux ou ridicules, ancêtres, etc. qui dansent, souvent en groupe, pour "animer" la réunion sans but social ou religieux bien précis. Ce sont ces masques qui aujourd'hui constituent le "folklore", les autres, plus importants et plus dangereux à

manipuler ayant été abandonnés sous la pression de la nouvelle organisation juridique, religieuse et sociale de la société moderne. Le gendarme et le juge ont remplacé le masque du Ngil des Fang ou l'Okoukoué des Galoa; les prophètes des nouvelles religions syncrétiques ont oblitéré l'action des masques Mouesa des Bakouélé ou Ngontang du Nord-Gabon: enfin la conversion de la plupart des Gabonais à la religion chrétienne a fait disparaître le culte traditionnel des morts et les danses des masques blancs. Seules quelques ethnies ont pu conserver, dans cette débâcle de la société ancienne, certains éléments authentiques de leur vie ancestrale: les Mitsogho de la Ngounié, les Bandzabi, les Masango de l'Ofoué."³.

• L'art du bassin de l'Ogooué : un art disparu, pourquoi, comment

"La sculpture traditionnelle du Gabon est plus aujourd'hui du domaine de l'archéologie ou de l'histoire de l'art que de l'ethnologie. Dès 1934, les auteurs signalaient que l'art avait complètement disparu du Gabon. Ce n'était pas encore tout à fait vrai pour la sculpture des masques, mais en ce qui concerne la statuaire d'ancêtres, ce l'était indéniablement. Après 1945, on peut dire qu'il ne restait pratiquement rien de l'artisanat d'art au Gabon, sauf en pays tsogho, du fait de l'isolement des villages et de la vitalité religieuse du culte du Bouiti.

Les raisons de cette disparition sont nombreuses. les migrations des XVIIIe et XIXe siècles, la poussée de la conquête fang et ses contrecoups à l'intérieur du pays (déplacements des Bakélé, Bakota, Omyènè, Okandé, etc.) ont dispersé et disséminé en petits groupes des ethnies autrefois prospères. Le pillage des villages et la nécessité de se déplacer souvent dans un milieu difficile réduisaient au minimum le matériel culturel à emporter : quelques reliques, les "médicaments" magiques, mais rarement les statues ou les masques qu'on pouvait théoriquement refaire selon le modèle ancien. C'est ainsi que de très nombreux masques ont disparu, que des Byéri fang et des Bwété maHongoué ont été brûlés, abandonnés dans de nombreux villages, les nganga ne gardant que les éléments irremplaçables du culte. Les envahisseurs imposaient souvent leur propre ordre social, et donc leurs danses, en détruisant tous les éléments culturels qui ne les intéressaient pas, voulant par là assimiler complètement les populations conquises. Dans certains cas, c'étaient les conquérants qui adoptaient les coutumes de leurs adversaires (par exemple la danse Okouyi galoa adopté par les Fang du Sud).

La mobilité sociale de l'après-guerre avec l'ouverture de nombreux chantiers forestiers a encore précipité la désagrégation sociale des villages et bouleversé la société traditionnelle. Les hommes actifs partis à la ville ou dans des chantiers de coupe, beaucoup de danses furent abandonnées, faute de danseurs et de participants compétents. Les régions de l'intérieur se vident au profit des postes administratifs, des chantiers et des villes en cours de développement rapide, Libreville, Port-Gentil et Franceville.

La brousse reste le domaine des vieillards, des enfants et des femmes déjà âgées. On revient pour les congés de temps à autre, pour une initiation parfois, pour un traitement magique quand la médecine moderne s'est révélée inefficace, rarement pour y vivre et pratiquer l'agriculture (sauf dans le Woleu-Ntem où les plantations de cacao et de café sont prospères).

L'action des missions chrétiennes (catholiques et protestantes) depuis plus d'un siècle a contribué d'une manière déterminante à la disparition de l'art gabonais, considéré comme l'expression de croyances animistes que la religion nouvelle était venu anéantir. Les masques, les statues d'ancêtres, les "fétiches" furent arrachés des villages, rassemblés, brûlés ou jetés dans les rivières. Des milliers d'objets de valeurs plastique inestimable aujourd'hui (à côté d'autres plus ordinaires et sans valeur artistique) ont été ainsi systématiquement détruits en quelques décennies.

Il ne faut pas sous-estimer non plus le rôle destructeur des campagnes d'autodafés des "missionnaires" africains des religions syncrétiques telles que le culte *Mademoiselle* (Congo et Gabon, 1940 à 1964) et le *Bouiti* des Fang. Ces féticheurs, prosélytes d'un amalgame de croyances tirées à la fois de la tradition locale, de la bible, de la mythologie antique et de l'observation de l'ancienne société coloniale, voulaient anéantir toutes les expressions de la vie autochtone pour y substituer un ordre nouveau calqué sur les formes de la vie sociale européenne expatriée /.../. Les rituels de ces cultes tendaient à s'approprier la "force des Blancs" afin d'y résister efficacement. Logiquement cela supposait une mutation de la société traditionnelle et donc la suppression des formes anciennes d'art religieux.

Perrois (L.), 1979, ibid.

Enfin, il faut mentionner les tournées d'antiquaires qui, en l'absence d'une réglementation juridique efficace dans la période 1950-1965, ont prospecté et vidéavec méthode certaines régions en particulier le pays Fang, la Guinée Équatoriale, le Centre et le Sud-Gabon. Dans des pays de population nombreuse comme le Zaïre ou le Nigeria, de telles campagnes de collecte ne furent qu'une ponction négligeable dans la masse des objets rituels encore existants: au Gabon, pays de faible démographie, ces collectes ont été le coup de grâce donné à l'art traditionnel.

Il faut toutefois admettre que cette forme de "pillage" a été [paradoxalement] moins grave que celle des missions, dans la mesure où les objets ont été conservés intacts : on peut ainsi les retrouver et les étudier dans les musées et les collections privées. La question de leur rapatriement est du domaine [éthique] juridique et politique, non du domaine scientifique et esthétique qui nous préoccupe ici. D'une certaine façon la collecte muséographique et privée a sauvé une part de l'héritage traditionnel gabonais qui aurait pu disparaître localement sans laisser de trace, comme cela s'est produit pendant des siècles avant la venue des Européens au XIX^e siècle. "⁴.

1-6- Art et pouvoir : les "trésors" des chefferies du Grassland camerounais

Références

- "Contribution à l'étude des sociétés secrètes chez les Bamiléké (Ouest-Cameroun)", 1984, ORSTOM, multigr., 114 p.
- Art de l'Ouest et du Nord-Ouest Cameroun, 1996, Karthala/Orstom, Paris, 230 p. sous presse
 - ♦ ouvrages en coll. avec J.P. Notué

Mes travaux de recherche à propos des arts du Cameroun, dans la suite de ceux que nous venons d'évoquer sur le Gabon (1963-1979), ont été conduits de 1980 à 1984 d'une part, au moment où j'ai séjourné de façon permanente au Cameroun, puis de 1985 à 1990 d'autre part, par missions et étude des collections en Europe.

Conformément aux modalités de fonctionnement de l'Orstom, redéfinies en 1984, cette recherche a étroitement associé un homologue camerounais, M. Jean-Paul Notué, jeune enseignant d'histoire initialement formé par le Père Engelbert Mveng à l'Université de Yaoundé.

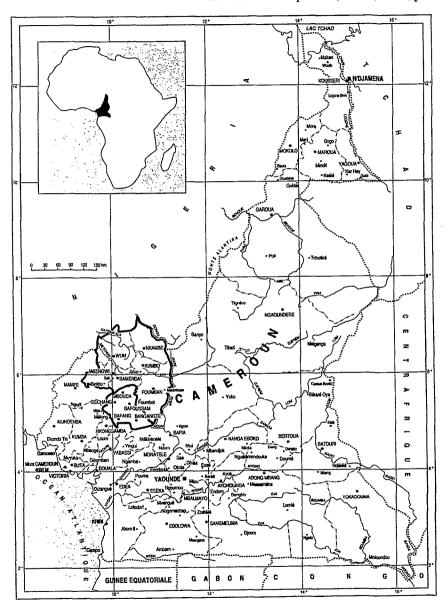
Ce complément de formation "à la recherche par la recherche" m'a conduit à emmener ce chercheur avec moi sur le terrain dans l'Ouest du Cameroun, dans le cadre général du programme Orstom-ISH de Yaoundé intitulé: "Inventaire iconographique des arts et de l'artisanat du Cameroun", comportant deux volets, l'un traitant des cultures paléonigritiques du Nord-Cameroun (Koma des Monts Alantika, vallée du Faro), l'autre des cultures du Grassland.

Cet "inventaire raisonné" a été conçu comme une entrée différente dans la connaissance globale de la civilisation de l'Ouest et du Nord-Ouest Cameroun, celle-ci étant déjà largement analysée d'un point de vue géographique (Champaud, Ndongmo), historique (Warnier, Nkwi, Ghomsi, Mveng), socio-anthropologique (Warnier, Tardits, Hurault, Barbier, Bayart, Latour Dejean, Chilver et Kaberry, etc.).

_

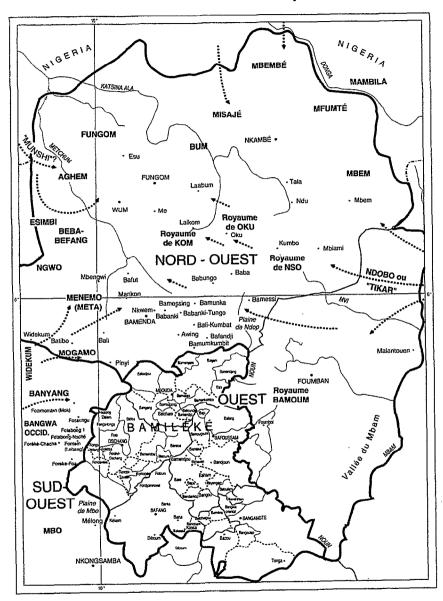
⁴ Perrois (L.), 1979, ibid., conclusion.

in "Les rois sculpteurs", RMN, 1993, p. 214



Le Grassland au Cameroun et en Afrique

in "Les rois sculpteurs", RMN, 1993, p. 215



Les royaumes du Grassland

L'art des Bamiléké et des Bamoum n'était pas un terrain "vierge" dans la mesure où déjà un certain nombre d'études avait été publiées (Geary, Gebauer, Harter, Koloss, Lecoq, Northern, Savary, Shanklin), mais une approche d'ensemble manquait encore. En effet, la plupart des articles ou catalogues d'exposition s'appuyaient sur des enquêtes intensives dans telle ou telle chefferie (Bangwa, Mankon, Oku par exemple) : une systématique de toutes les régions, chefferie par chefferie, "trésor" par trésor, restait donc un programme intéressant tant pour les milieux camerounais concernés (université, culture, recherche) que pour les milieux aficanistes et des "arts tribaux" du monde entier. Je savais que Pierre Harter, de son côté, préparait une mise en ordre de ses notes et documents en vue d'un ouvrage d'ensemble sur les "arts anciens du Cameroun". Dans un souci de complémentarité des informations et des objets d'étude, je pris contact avec lui pour orienter nos enquêtes, dès 1984.

L'inventaire historico-culturel des chefferies du Grassland a donc pris la forme d'une recherche anthropologique de longue haleine à partir des objets des "trésors" actuels, objets d'art mais aussi objets usuels décorés, reflet direct de la vie sociale et politique de ces communautés aux traditions encore très vivantes, quoique confrontées à la modernité.

Jean-Paul Notué a ainsi pu préparer et soutenir une importante thèse d'Histoire à l'Université Paris 1- Panthéon Sorbonne (1980-1988) à propos de "la Symbolique des arts Bamiléké", travail dirigé par le Professeur J. Devisse et par moi-même comme directeur de recherche.

Dans ce programme, je me suis normalement effacé au profit de mon jeune collègue camerounais afin de lui laisser la possibilité d'acquérir les compétences et l'expérience souhaitées en anthropologie de l'art du Cameroun.

C'est donc chose faite puisque depuis 1994, J.P. Notué est enseignant-chercheur au département d'histoire et archéologie de la Faculté des Lettres de l'Université de Yaoundé, apprécié par ses étudiants et déjà renommé au plan international comme expert des arts du Grassland (cf. les expositions "Kings of Africa", Maastricht 1992 et "Masques Batcham", Marseille 1993).

En conséquence, j'ai donc personnellement peu publié sur les arts du Cameroun jusqu'ici, hormis l'ouvrage-catalogue sur le legs Harter au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1993 ("Les rois sculpteurs"), réservant l'essentiel des acquis pour l'ouvrage de synthèse sur les arts de l'Ouest et du Nord-Ouest actuellement sous presse (Orstom/Karthala, Paris, 1996).

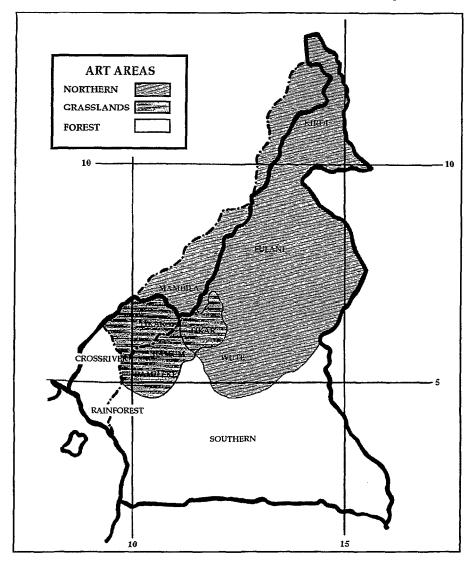
• Les objets d'art du Cameroun : "sources" d'histoire et "marqueurs" de culture

"[Au Cameroun, comme au Gabon], "l'art est un moyen d'expression privilégié [des] civilisations africaines. C'est un "marqueur" non seulement de la culture des différents peuples, mais aussi de leur organisation sociale, politique, économique et religieuse, partant un de ceux qui permettent aux hommes d'agir sur leur propre milieu (0) " 5.

L'art /.../ n'est donc pas une simple source d'illustration, un ensemble chatoyant d'objets, parfois étrangers et seulement dignes de notre curiosité. L'art plastique dans sa diversité constitue un témoignage unique dont l'analyse permet de compléter de façon significative et pertinente l'explication des fait historiques⁽²⁾, culturels, sociaux et religieux. Le patrimoine artistique, source privilégiée d'histoire, perpétue la mémoire des faits individuels et collectifs. L'approche historique et anthropologique des arts plastiques africains est à la fois originale et importante parmi les différentes études de sciences sociales des civilisations anciennes et actuelles du continent noir. Chaque objet, humble ou de prestige, fait

Les exposants entre parenthèses correspondent aux notes infrapaginales propres à la citation, dont la numérotation originale est consultable à la fin de celle-ci.

in Art of Cameroon, P. Gebauer, 1979, New-York, p. 29, carte 3



Les grandes régions artistiques du Cameroun

partie d'un ensemble porteur de sens, "trésor" de chefferie ou de confrérie secrète; chaque sculpture est un témoignage concret du passé, l'illustration de traditions et de valeurs parfois perdues dans les mémoires, l'ultime message des hommes et des groupes d'autrefois, la trace fragile mais réelle qui va audelà de la durée biologique et se perpétue de génération en génération.

Jamais fortuite, jamais née du hasard ni de la fantaisie, jamais surgie de l'inspiration individuelle, l'œuvre plastique — une statue évoquant un ancêtre [royal], un masque d'esprit, un siège d'ordalie par exemple — est tout à la fois une réalisation technique achevée, aboutissement momentané d'une longue tradition artisanale et artistique, et un véritable "document" historique qu'il est possible d'analyser et parfois de déchiffrer par rapport à son milieu spécifique et son époque ⁽⁶⁾.

L'art sculptural de l'Ouest camerounais [plus nettement encore que l'art de l'Afrique équatoriale atlantique] est une sorte de langage en images, souvent exprimé en séquences pictographiques (gravées, en champlevé ou en bas-relief), constituant de courtes "bandes dessinées", sur des encadrements de portes ou des piliers de cases, en correspondance directe avec les thèmes symboliques majeurs des communautés qui les ont suscités. Engelbert Mveng, lui-même camerounais et l'un des premiers historiens de l'Afrique Noire à s'être intéressé de très près aux créations plastiques comme témoignage pertinent du passé, soulignait que : "l'histoire négro-africaine" est écrite en œuvre d'art. Le déchiffrement de cette histoire ouvre une page d'épigraphie singulière et inédite. Il n'est plus vrai que l'histoire négro-africaine manque de documents écrits ; ce qui est vrai, c'est que trop souvent, nous sommes analphabètes devant son écriture".

Au même titre que la tradition orale, la tradition plastique participe à la transmission culturelle, du moins tant que les figures gardent un sens symbolique identifiable de génération en génération.

De ce fait, les études d'anthropologie de l'art, stylistiques mais aussi sémiologiques, appliquées à des ensembles cohérents d'objets contribuent pour une part importante à la connaissance des cultures du Cameroun, à côté des monographies ethnographiques, linguistiques ou de littérature orale. "Parmi les différentes sortes de sources qui peuvent être dénombrées, le patrimoine artistique constitue l'un des éléments les plus importants. Il relève précisément du capital accumulé par les intéressés en guise de témoignages de leur évolution. Les sources "du dedans", par opposition aux sources "du dehors" sont en effet censées s'écarter le moins possible de la vérité. De ce fait elles méritent d'être privilégiées par l'historien... C'est entre autre, le dépouillement de la documentation artistique qui est censé confirmer ou infirmer les hypothèses avancées par d'autres sources, notamment la tradition orale, toujours perméable à toute sorte d'influences" (5).

C'est dans cette perspective triple, combinaison dhistoire, d'ethnographie et d'esthétique où les objets, de prestige ou plus quotidiens, sont tous porteurs d'un sens culturel, qu'ont été conduites les recherches dans l'Ouest et le Nord-Ouest du Cameroun, du plateau Bamiléké aux hautes terres de Kom, Oku et Nkambé, de 1981 à 1990.

- ⁽¹⁾ Perrois (L.), Notué (J.P.), 1986, "Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun", revue Muntu, Libreville, p. 165-222.
- Vansina (J.), 1984, "Art history in Africa", p. 201.
- ⁽⁹⁾ Perrois (L.), Notué (J.P.), 1986, ibid., p. 167.
- ⁽⁴⁾ Mveng (E.), 1980, L'art et l'artisanat africain, Yaoundé, Éditions Clé, p. 152.
- Ndaywel è Nziem, 1977, Avant-propos de l'ouvrage de F. Neyt, La grande statuaire hemba du Zaïre, U.C.L., Louvain.".

Les enquêtes sur les objets

"Le repérage et l'indexation des objets et documents iconographiques conservés tant au Cameroun même qu'à l'étranger (collections publiques et privées) et les résultats des nombreuses tournées de terrain, de chefferie en chefferie, ont alimenté en informations originales et souvent inédites le "Fichier iconographique national de l'art et de l'artisanat du Cameroun" (Finac) (7./.../

Beaucoup des objets présentés, décrits et commentés, sont encore en fonction dans leur milieu traditionnel propre. Ils ont été choisis au sein de l'importante documentation accumulée et traitée, comme des exemples stylistiques caractéristiques, représentatifs d'ensembles beaucoup plus riches et complexes qu'il serait intéressant d'étudier de façon exhaustive par la suite, notamment par les jeunes universitaires camerounais eux-mêmes.

Certains objets appartiennent à des collections publiques ou privées bien documentées permettant de prendre en compte les indications de localisation, dates, fonction, dénomination, etc. Ces informations ont à chaque fois été confrontées avec les données recueillies par nous-mêmes, celles de la tradition orale et des croyances, des rituels et des pratiques sociales. A cet égard, la collaboration étroite sur une longue période, de deux chercheurs, l'un ressortissant du Grassland, maîtrisant bien la plupart des langues pratiquées, observateur "du dedans", l'autres ressortissant de l'Europe, connaisseur des arts africains en général, analyste "du dehors", a été une expérience tout à fait enrichissante pour l'approche même du sujet. Chacun, avec ses connaissances et sa sensibilité propre, a infléchi l'angle d'analyse, approfondi telle ou telle question, pondéré et validé telle ou telle opinion. Ce panorama des arts du Grassland est donc bien réellement une synthèse camerouno-occidentale.

Pierre Harter, trop tôt disparu en 1991, ne s'y était pas trompé : cet auteur de référence ("L'art ancien du Cameroun", Paris, 1988) connaissait bien les travaux de Jean-Paul Notué et s'y référait souvent depuis 1984.

Nous-mêmes, nous citons souvent l'ouvrage de Pierre Harter comme l'une des "sources" importante et fiable d'informations à vérifier, discuter et parfois préciser, ce travail systématique ayant été mené sur le terrain même, chefferie après chefferie, au cours de longues et passionnantes discussions avec les rois, les chefs, les notables, les villageois, les artisans et artistes de toute une série de communautés de l'Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun, entre 1981 et aujourd'hui. /.../

Comme on pouvait s'y attendre, les informations manquent quant à la production "artistique" antérieure au XVI° siècle à peu près, date probable de l'émergence des plus anciennes chefferies et sociétés coutumières, telles que nous les connaissons ou en avons retrouvé le souvenir aujourd'hui⁽⁹⁾.

Aussi notre recherche s'est-elle limitée d'elle-même à une période historique qui va globalement du XIV siècle à aujourd'hui, époque durant laquelle sont apparues et se sont développées avec plus ou moins de vigueur, imagination et continuité, les activités "artistiques"que l'on a pu observer depuis le début du XX siècle. Par ailleurs, la documentation ethnographique et historique relative à cette région de l'Afrique reste limitée aux périodes récentes, particulièrement les deux ou trois demiers siècles (16).

- ⁰ Perrois (L.), 1978, "Note de présentation du Fichier Iconographique National de l'Art et de l'Artisanat du Cameroum", Yaoundé, CREA/ISH.
- ⁹ La légitimité et le pouvoir des rois et des responsables de ces sociétés coutumières, sont toujours matérialisés par un ensemble d'objets à caractère rituel et symbolique, transmis de génération en génération.
- (19) La majorité des objets d'art sont en bois, matière périssable. Or la reconstruction historique des styles exige un nombre suffisant de matériaux datés. Mais leur abondance en quantité et en qualité, ces trois derniers siècles, contraste avec leur rareté au-delà du XVII ésiècle. Signalons qu'un objet d'art en tant que "document" historique peut évoquer des faits antérieurs à l'époque de sa création."

Les Bamiléké

"Parmi les peuples du Grassland, les Bamiléké sont une des communautés les plus célèbres, tant pour leur vitalité économique que pour la vigueur encore réelle de leur culture, mais ils restent encore assez méconnus dans le détail de leur civilisation propre. Plusieurs études soulignent, à juste titre, la forte parenté de tous les groupes ethniques de cette partie du Cameroun. "Un même souci esthétique, aboutissant à des qualités stylistiques communes, anime les arts de toutes les sociétés du Grassland, sociétés à base agricole, dont l'indiscutable unité culturelle s'est jouée de l'arbitraire des partages coloniaux" (12).

Paul Gebauer, un missionnaire américain qui a longtemps vécu dans l'Ouest-Cameroun dans les années 40 et 50, précise : "Present leaders and the myths which are currently favored claim a common origin for all Grasslands peoples in a remote past... Social structure hints at common cultural origins. The political institutions show basic similarities. The institutions of kingship, queens, queen-mothers, male and female associations are similar in many instances. Stratified society depends on agricultural economy. Crafts and trade flourish in all areas" (13).

Nos enquêtes de terrain, programmées pour couvrir à terme toute la région de l'Ouest-Cameroun, c'est-à-dire les provinces de l'Ouest et du Nord-Ouest, de Bangangté et Bafang à Dschang et Fontem, de Bafoussam à Mbouda et Foumban, de Batibo à Bamenda, de la plaine de Ndop à Nso, Oku et Laïkom, de Nkambé à Fungom et Wum, soit un total de quelques deux cents grandes et petites chefferies, royaumes ou simples villages, ont d'abord concerné les communautés "Bamiléké" de la partie méridionale de l'Ouest, c'est-à-dire du "Plateau Bamiléké". Rappelons d'abord que le terme "Bamiléké" était inconnu des populations du Grassland au XIX° siècle. Il s'agit en fait d'un vocable administratif, un

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

néologisme, apparu et très vite largement utilisé, à l'époque coloniale, issu de la déformation de l'expression locale *mbalekeo* (14), à la fois mal entendue et mal prononcée, qui signifie en langue bali "les gens d'en bas". /.../

Sur les quelques deux millions et demi de Bamiléké du Cameroun, plus d'un million vivent dans la région du plateau. Ils sont organisés en "chefferies" (gung), celles-ci étant au plan coutumier, le cadre commun de l'ensemble des communautés de l'Ouest et Nord-Ouest. Le gung est une sorte de petit "étatnation" au territoire, à la population et aux coutumes bien définies. La chefferie est dirigée par un fo (le roi, le chef) dont les pouvoirs, apparemment absolus, sont en réalité limités par les notables des conseils coutumiers et des sociétés secrètes.

Malgré l'introduction du christianisme dans l'Ouest-Cameroun au début du XX° siècle, il subsiste dans cette région une intense vie spirituelle autochtone, matérialisée un peu partout dans les chefferies par des objets sacrés et/ou socialement importants et la perpétuation de rites anciens.

La grande diversité de ces objets, conservés et utilisés pour la plupart d'entre eux, comme expression de l'autorité des chefs, laisse entrevoir une symbolique et une spiritualité complexes. La combinaison des multiples motifs comme la facture changeante des formes, sculptés, gravés, perlés, tressés, démontrent que l'art est une activité essentielle de cette civilisation.

Les sociétés secrètes

"Comme beaucoup d'auteurs l'ont rappelé à propos des arts "tribaux" ou "premiers", il est [toujours] intéressant de dépasser la seule considération des objets eux-mêmes – ausi "beaux" soient-ils – en les replaçant dans leur contexte historique et social. "La connaissance du milieu est nécessaire pour comprendre les arts d'Afrique - arts religieux, il sont liés aux croyances, arts fonctionnels, ils sont liés aux formes sociales -; c'est pourquoi, il est bon d'explorer le milieu et de chercher les éléments qui peuvent avoir contribué à la naissance de telles formes" (16). Dans cette perspective, l'étude des groupes sociaux que l'on qualifie habituellement de "sociétés secrètes" [était] donc nécessaire dans la mesure où chez les Bamiléké et autres peuples du Grassland ils contrôlent entièrement la vie sociale. Ces confréries politiques et initiatiques ne dissimulent pas leur existence, leur histoire, leurs règles, leurs lieux de réunion, leurs emblèmes, leurs costumes, leurs masques même, ni les noms de leurs adhérents. Mais ce qui s'y fait réellement, les pratiques et les rites, la signification profonde des symboles, l'essentiel en un mot, reste interdit au profane. Chaque société coutumière réserve jalousement ses activités aux membres initiés. Le caractère secret des cérémonies importantes est soigneusement et efficacement préservé, sous peine de sanctions très graves pouvant aller jusqu'à la mort des traîtres ou des imprudents. Toutes les sociétés présentent un côté religieux voire magique associé à des rituels plus ou moins isotériques. Elles sont, chacune pour leur part, gardiennes de l'ordre social, politique et même économique dans les chefferies dont elles constituent à la fois le pouvoir réglementaire et exécutif, sous la tutelle du chef qui, pourtant sans elles, ne serait rien.

Le fo et le kè

"La légitimité et le pouvoir du fo et des sociétés secrètes comme l'importance des divers cultes, sont matérialisés par un ensemble d'objets d'art à caractère rituel, symbolique ou magique, transmis de génération en génération. Les pièces les plus craintes, dont la simple vue même est interdite, sont celles qui sont associées à un phénomène difficile à cerner appelé kè chez les Bamiléké, et bien connu aussi des autres populations du Grassland. Le Père Maillard décrit ce qu'il a vu et compris du kè dans un ouvrage sur Bandjoun: "Faire l'expérience du kè, c'est dès lors s'ouvrir à une nouvelle conception de la vie. Au-delà de la prise de conscience d'une "force" qui se fait admettre par elle-même, il y a une initiation à une connaissance nouvelle, plus mystique que rationnelle. /.../"\(^{(1)7}\). Expérience singulière s'il en est, surtout pour un missionnaire, que cette descente dans le monde du kè qui dépasse infiniment le "numineux", le "mana", "l'orenda" ou le "manitou"\(^{(3)}\). Le kè est à la tois la transcendance, la puissance, le dynamisme, ce qui domine tout et tous, de façon occulte mais féconde. Le kè est une notion spirituelle qui relève aussi bien de la philosophie, de la religion que de la magie.

⁽¹²⁾ Delange (J.), 1967, Arts et peuples de l'Afrique noire, Gallimard, p. 117.

⁽B) Gebauer (P.), 1979, Art of Cameroon, New-York, p. 32.

⁰⁴ Dongmo (J.L.), 1981, Le dynamisme Bamiléké (Cameroun), thèse d'État, Paris, Tome 1, p. 57.".

⁽¹⁰⁾ Terrisse (A.), 1965, L'Afrique de l'Ouest, berceau de l'art nègre, Paris, F. Nathan, p. 17.".

Pierre Harter signale que dans la plupart des œuvres de la région, une "sorte d'angoisse semble apparaître". Celle-ci reflète le "trouble" soigneusement entretenu au sein de la population par les détenteurs des différents pouvoirs qui tous s'appuient sur un rapport occulte avec le monde des défunts et l'ensemble des forces maléfiques du domaine de l'invisible. Cet auteur cite notamment "les pouvoirs surnaturels du fon et de son groupe du Nkamveu ayant la faculté de se transformer en animaux féroces ou en phénomènes naturels (tonnerre, éclair, tempête, arc-en-ciel)"⁽¹⁹⁾, et ceux des sociétés secrètes telles que le Kuentong ou le Troh.

Les objets réceptacles du $k\hat{e}$, à la fois objets rituels et objets d'art, ne sont pas des idoles attachées à des superstitions "fétichistes" ou encore de simples ornements mais des représentations symboliques, essentielles pour la survie de la communauté et le fonctionnement des confréries secrètes et des chefferies. Le rôle de ces confréries et du $k\hat{e}$ qui leur est associé dans la vie des chefferies est si important que son étude est indispensable à l'approche de la culture et des arts bamiléké".

Dans l'ouvrage sur "Les Arts de l'Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun", "trois points [sont] traités dans la première partie : la présentation du Grassland du Sud ; les sociétés secrètes, cadre privilégié des expressions plastiques ; les arts bamiléké dans leur diversité et leur homogénéité. Dans la seconde partie, traitant des chefferies du Nord-Ouest, celles des régions de Bamenda, Ndop, Nso, Oku, Laïkom, Nkambé et Wum, aux confins du Nigeria tout proche, les arts plastiques [sont abordés] d'une façon plus nettement historique dans la mesure où dans chaque grand royaume (Oku et Kom par exemple), le poids de la tradition royale semble plus fort. /.../ Derrière les formes et les motifs spécifiques des statues ou des trônes, des encadrements de porte ou des masques, nous avons cherché les indices des contacts culturels anciens entre les différents styles, contacts bien évidemment d'abord historiques et politiques. [Malgré] la grande homogénéité des styles et sous-styles du Grassland, il semble possible d'esquisser une géographie et une histoire des expressions plastiques par l'analyse détaillée des productions des différentes chefferies et leur mise en perspective historique et chronologique 1.

Une géographie stylistique complexe : de l'Ouest au Nord-Ouest du Grassland

"Pour ce qui concerne le Grassland, on a pu voir que les communautés, grands royaumes ou petites chefferies, n'étaient pas assimilables à des "ethnies" ou des "sous-ethnies". Le guing est une entité politique composite où des gens de différentes origines, se sont peu à peu constitués en groupe distinct et identifiable. La production artistique de ces collectivités ne peut donc être "tribale". On a vu d'ailleurs à quel point les formes et les motifs plastiques avaient circulé dans toute cette grande région.

A cet égard, on constate que l'on peut "distinguer d'une part les univers "statuaires" aux styles très typiques, spécialement dans les communautés lignagères forestières, et les univers des "masques", beaucoup plus diffus et même parfois difficiles à attribuer à telle ou telle "tribu". Il semble que la statuaire, liée au culte des ancêtres familiaux ou parfois royaux dans les chefferies centralisées, soit moins sensible aux courants de mode et donc plus caractéristique dans le temps⁶⁰.

Si la statuaire du Grassland a une certaine homogénéité de l'ouest au nord-ouest, malgré certains particularismes "d'école" dans les zones les plus productives (Babungo, Ndop, Kom), les masques sont en revanche très divers.

On peut opposer le style des Bangwa de l'ouest à celui de Nkambé à l'est, les formes pleines et curvilignes des uns (les masques du *Troh*) aux abstractions éclatées des autres (le visage à front en visière du masque *Mabu'*). "Les entités qui expriment la volonté des sociétés secrètes peuvent être diverses et se renouveler: les formes plastiques des masques évoluent donc beaucoup plus vite et de façon imprévisible, la plupart du temps dans un large espace inter-tribal qui est un espace" de croyances".

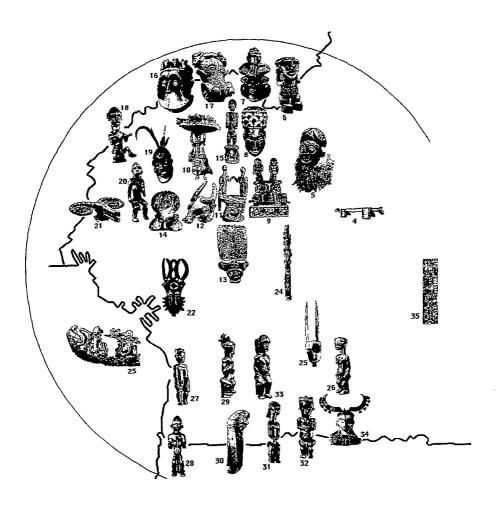
Le masque est l'expression et le support d'une force qu'il faut utiliser : peu importe donc sa forme si la charge qu'il incarne vient contenter ce besoin permanent 6.

⁽¹⁵⁾ Maillard (B.),1984, Pouvoir et religion. Les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun), Peter Lang, Berne, 2ed, p. 132.

⁽¹⁸⁾ *Ibid*.

⁽¹⁹⁾ Harter (P.), 1986, Arts anciens du Cameroun, Amouville, Arts d'Afrique Noire, p. 19.".

⁶ Perrois (L.) et Notué (J.P.), 1996, Arts de l'Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun, ORSTOM/Karthala, Paris, 230 p., Introduction, sous presse.

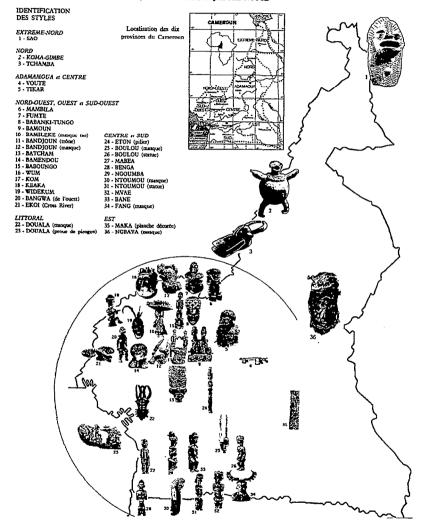


Carte stylistique de la sculpture du Cameroun (esquisse préliminaire) par L. Perrois et J.P. Notué

in Revue "Muntu", n°4-5, Libreville, 1986, pp. 190-191

Carte 4 Carte stylistique de la sculpture du Cameroun (esquisse préliminaire)

par Louis PERROIS et Jean-Paul NOTUE



L'expérience du terrain montre assez vite que les frontières des peuples et des langues ne sont jamais nettes. Il semble qu'elles le soient encore beaucoup moins pour les productions socioculturelles et les "arts". "Il est donc prudent d'avancer la notion de "centres de style", ceux-ci devant être identifiés et définis selon le contexte historique de la région considérée. Ces foyers de croyances, de rites et de matériels cultuels (ce que nous appelons es "arts") peuvent se développer, influencer les centres voisins, emprunter des nouveautés, mais aussi se rompre et disparaître, soit par fusion avec un pôle voisin plus dynamique, soit par simple "usure" sociale (les rites et les objets qui sont liés à un centre peuvent se simplifier petit à petit, au point de perdre leur pouvoir symbolique.

Le Grassland camerounais constitue à cet égard un cadre géographique et historique bien déterminé dont la cohérence répond à l'homogénéité sociale et culturelle des groupes qui y vivent. Les institutions politiques qui sous-tendent ces sociétés sont analogues de Kambé à Nkongsamba ; de même l'environnement : des vallées abruptes coupant des massifs volcaniques, de hauts plateaux herbeux, des lacs innombrables ; leur histoire est identique : une longue suite de luttes pour le pouvoir, sa conquête et sa consolidation, chefferie par chefferie ; comme leur économie : une même vocation pour les échanges commerciaux ; leur religion : partout les divinités protectrices et les ancêtres sont présents dans le vécu quotidien ; leur vie sociale : les mêmes initiations, les mêmes rîtes de purification, les mêmes funérailles grandioses ponctuent la vie villageoise. La production plastique, la sculpture sur bois notamment, reflète cette homogénéité quand on la compare aux ensembles stylistiques voisins, même les plus proches, les styles de la Cross River au Nigeria ou ceux du bassin de l'Ogooué au Gabon*

Globalement, il est possible de subdiviser le Grassland en deux sous-ensembles stylistiques: les styles des hautes terres — celles du plateau au sud et des monts du Nord-Ouest au nord- et les styles périphériques.

"Les premiers, les plus caractéristiques et les plus productifs, correspondent aux puissantes chefferies centralisées du plateau Bamiléké au sud, des Bamoum à l'est et de la mosaïque des chefferies de la province du Nord-Ouest (Oku, Kom, Nso). Les styles périphériques se répartissent en trois secteurs importants: le pays Widékum au sud-ouest, où l'influence des arts de la Cross River du Nigeria est nette; le pays Mfumté-Mbembé à l'extrême-nord de la province camerounaise du Nord-Ouest, où l'influence mambila se devine; enfin le pays Tikar, plus à l'est vers l'Adamaoua (Cameroun central), région d'où partirent de nombreuses migrations, dont les liens avec le pays Bamoum sont encore apparents".

Cette complexité des styles des chefferies de l'Ouest-Cameroun est aussi le reflet de leur richesse créative : les communautés du Grassland sont à la fois très productives et très utilisatrices d'objets dans la mesure où la vie politique comme la vie spirituelle et religieuse se nourrissent en permanence de symboles et de représentations. L'art du Grassland dans son foisonnement étonnant est le reflet visuel du dynamisme social des peuples du Cameroun de l'Ouest".\frac{1}{2}.

- ⁽⁹ Perrois (L.), 1988, "Sculptures du Nord-Ouest Cameroun", in Archaeologia, n°130, Paris, p.78.
- ⁽³⁾ Ibid.
- Perrois (L.), 1993, "Le grand Atlas de l'Art", in Encyclopedia Universalis, tome II, p. 494.
- [®] Ibid.".

• Les "rois-sculpteurs" : art et pouvoir

"Les artistes considérés donc comme gardiens de la tradition mais souvent à l'avant-garde des innovations, sont couverts d'honneurs et de richesses, selon leurs réalisations, par leurs souverains et leur entourage. Ceux qui façonnent des objets cultuels ou cérémoniels sont membres des sociétés secrètes et comptent souvent parmi les grands dignitaires des chefferies (cas du sculpteur Paul Tahbou qui est le premier des neuf notables de Bandjoun). Il n'est pas rare que des artistes talentueux aient été des monarques, des "rois-sculpteurs":

- C'est le cas des souverains régnants actuels de Babungo (plaine de Ndop) et de Bakong (région de Bangangté) qui sont des sculpteurs de talent reconnus.
- Garega, fo de Bali-Nyonga (près de Bamenda) était un grand artiste perlier à la fin du XIXe siècle.
- "Le fo N'Dihenji de Bandokossang (près de Bafang, qui régna au milieu du XVIIIe siècle) était un grand sculpteur dont la réputation avait largement dépassé les limites de son royaume" (Harter, 1986, p. 23).

Perrois (L.) et Notué (J.P.), 1996, ibid., conclusion.

- Les dynasties régnant à Kijem Keku (Big Babanki) et Kijem Kitingo (Babanki Tungo) dans la région de Bamenda comptent aussi des souverains sculpteurs, etc.

Compte tenu du prestige de cette activité dans la région, certains souverains n'hésitèrent pas également à usurper la paternité d'œuvres de renom qui avaient en fait été réalisées par des artistes placés sous leur protection. Et ceci, parfois, avec la complicité de ces derniers qui trouvaient là une occasion de rendre hommage au fo, ce qui est à la fois un prestige et un devoir. Il faut donc distinguer les véritables souverains-mâtres d'art de ceux qui ne le furent pas réellement. /.../

Les cultures du Grassland, toutes basées sur le dynamisme des chefferies, constituent un creuset de civilisations dans lequel les à-coups de l'histoire, depuis plus de trois siècles, sont venus se fondre.

Remarquable lieu d'assimilation, de par la rigueur de son organisation, l'équilibre subtil de ses pouvoirs et contre-pouvoirs, mais surtout les relations dialectiques entre les individus et la communauté, la chefferie résiste étonnamment au temps.

Il semble bien que cette capacité de survie de la chefferie soit due à la souplesse de fonctionnement du système, celui-ci tolérant à peu près tout, pour autant que les innovations puissent conforter la puissance et le prestige de la collectivité.

Dans ce schéma, les emblèmes de la chefferie, d'une part les emblèmes vivants que sont le chef, les reines, les notables et les sociétés d'initiation et d'autre part les emblèmes figurés que sont les objets sculptés, les monuments (les pierres dressées de fondation, les cases rituelles, les "grandes cases", les décors architecturaux, etc.), les costumes, les parades, les fêtes, toutes ces "choses du Palais" et ces comportements symboliques de groupe, sont le rappel de l'appartenance de chacun, vivants et morts réunis, à un même ensemble.

Les objets des trésors des chefferies représentent la légitimité des regroupements et les repères de l'histoire et des généalogies. On comprend pourquoi, lors des attaques entre chefferies, au XIX e siècle mais encore en 1955-1960, le premier soin des agresseurs était de rechercher les trônes et les objets personnels du chef visé pour s'en emparer ou les brûler. Privé de son siège d'intronisation, de ses meubles portecalebasse, de ses pipes, de ses peaux de panthère et autres emblèmes de pouvoir, le chef vaincu et dépouillé n'est plus rien aux yeux de ses ennemis comme à ceux de ses ressortissants. On comprend que certains chefs aient préféré donner ces objets à des étrangers, en "garde" si l'on peut dire, plutôt que de se les laisser détruire sur place. Le Dr Pierre Harter a reçu certains objets de cette façon et pour cette raison, lors de son séjour au Cameroun, avant l'indépendance au moment des troubles dans les provinces de l'Ouest et du Nord-Ouest.

La circulation des objets et des artistes découle aussi de cette conception : donner une statue ou un trône, une pipe ou un masque, c'est offrir un gage politique ; accepter un tel cadeau, c'est reconnaître qu'on est en relation d'amitié. Le cadeau suprême d'alliance était l'envoi, non plus d'objets, mais de l'artiste lui-même.

L'art et la politique se rejoignent là, dans une conception hautement humaniste des rapports entre les hommes et les groupes. Les gens du Grassland ont ainsi échangé, non pas des guerriers, des armes ou des richesses vulgaires, mais des supports et des créateurs de rêves. La monnaie des rapports politiques a été pendant des siècles, la beauté des trônes et des colonnades, des masques et des pipes, des tissus et des perles de couleur. Les chefferies étaient aussi des lieux de violence et de terreur bien sûr, mais au cœur de ce dispositif, les artistes prenaient souvent le pas sur les hommes de guerre et la diplomatie se servait de leur talent pour consolider la paix."².

67

Perrois (L.), 1993, Les rois sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais, (Legs Pierre Harter), Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 81-90.

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

2ème Partie

Musées du Sud et collections du Nord :

Les conditions d'une anthropologie globale des objets



Masque Okoukoué, Galoa, région des lacs du Bas-Ogooué, Gabon

2-1- Un musée "de terrain" : recherche et valorisation culturelle

Références

· Gabon: culture et techniques, 1969, ORSTOM, Libreville, 83 p.

• Un musée pour la recherche et le public en Afrique

Dès l'installation de l'Orstom au Gabon en 1960, Herbert Pepper, chercheur ethnomusicologue, fut chargé de "recueillir et d'étudier les expressions traditionnelles du Gabon", ainsi que d'envisager les modalités de création d'un musée. Spécialiste de l'Afrique Centrale (Congo, Centrafrique) depuis déjà longtemps, il accumula donc à l'occasion de missions de recherche dans les différentes régions du Gabon mais surtout le pays fang, des enregistrements musicaux et des contes, des photographies et des objets (instruments de musique, ustensiles de la vie quotidienne, quelques masques et statues). Dès 1962-1963, il devint possible de "présenter" provisoirement le résultat de ces collectes.

En 1961, Hubert Deschamps avait donné un nouvel élan aux recherches historicoethnographiques à propos du Gabon, en organisant une longue mission de collecte de données "ethno-historiques" en vue de la rédaction d'un ouvrage d'ensemble sur les "Traditions et Archives du Gabon" qui paraîtra en 1962.

En 1966-1967, suite à plusieurs campagnes de collecte dans tout le pays, un "musée" digne de ce nom put être installé en plein centre ville, dans des locaux assez modestes (210 m^2 de salles d'exposition et 150 m^2 de bureaux, laboratoires et réserves) mais relativement adaptés.

Ce "nouveau musée", appelé Musée des Arts et Traditions du Gabon, fut inauguré le 27 novembre 1967.

Dès 1968, le MATG avait dans ses collections environ 1000 objets (dont 610 exposés se décomposant en 160 œuvres sculptées ou décorées et 450 objets de la vie quotidienne), illustrant les aspects essentiels des différentes cultures passées et présentes de toutes les régions du bassin de l'Ogooué.

A. Leroi-Gourhan soutint cette activité et notamment dans ses aspects muséographiques liés aux arts africains parce que le MATG était aussi une base de recherche particulièrement utile pour une analyse plus adaptée des processus de la création plastique, dans la mesure où elle était située près du terrain et donc des foyers mêmes de création.

"L'art africain, dans lequel l'art moderne européen s'est rencontré, reste malgré tout un art méconnu. Compris par les artistes depuis la Belle Époque, loué ou méprisé par les esthéticiens, il a bien failli s'éteindre avant qu'on ait l'idée de l'étudier vraiment. L'attitude des plus admiratifs depuis plus de troisquarts de siècle est restée en retrait, non pour les œuvres dont le dithyrambe n'a pas faibli, mais pour l'artiste qui est resté pratiquement inexistant. Il est difficile, étant donné qu'on l'ignora, de savoir quelle fut l'opinion des grands défenseurs de l'art "primitif" à l'égard de leur collègue africain: tout s'est passé comme si "l'africain", entité indéfinie, sécrétait des masques spontanément, comme il frappait sur les tambours de danse. L'ethnologue est pourtant parvenu assez tôt à révéler qu'il existait dans les sociétés africaines, des systèmes originaux d'organisation sociale, des catégories professionnelles, des bardes et des forgerons. Ils ont même, pour certains d'entre eux, signalé qui sculptait, mais incidemment et dans des termes trop généraux pour être vraiment utilisables". L

A. Leroi-Gourhan souligne l'intérêt d'avoir pu faire collaborer plusieurs ethnologues sur un même sujet et l'importance qu'ils "se soient attachés à situer les œuvres d'art dans leur contexte vivant, de la vannerie domestique à la statuaire".

Une telle recherche qui illustre bien la finalité du projet MATG, aura ainsi "sauvé le témoignage d'un des derniers groupes africains qui vive encore suffisamment sa culture artistique pour qu'elle imprègne [encore] tous les aspects de la vie quotidienne."

Au-delà des objectifs scientifiques classiques des recherches entreprises – une connaissance plus approfondie des cultures des peuples de l'Afrique équatoriale en vue d'un développement plus adapté –, il était important de pouvoir valoriser sur place, dans le pays même, les résultats obtenus en les formalisant de façon muséographique (expositions, films, conférences, etc.).

Pour ce faire, les enquêtes ethnographiques menées devaient comporter un recueil raisonné mais systématique des expressions diverses de la culture : enregistrements de contes et musique, photographies et films de la vie quotidienne et des rituels, relevés cartographiques des villages, collecte d'objets (de toutes sortes donc aussi "objets d'art").

Il n'y avait rien de bien original dans cette méthode hormis que les collections documentaires recueillies devaient se faire dans le souci de la globalité des phénomènes et des groupes afin de pouvoir en analyser les liens internes et donc d'en restituer la complexité pour une présentation d'ordre éditorial ou muséographique. Le masque n'est jamais isolé dans sa forme de bois, il comporte tout un ensemble d'éléments accessoires, matériels et immatériels (le pas de danse, la musique et le chant, etc.), qui lui donnent sa réalité. De même pour un conte enregistré ou un rituel filmé.

D'un certaine façon, la méthodologie adoptée par le MATG et ses chercheurs, anticipait sur ce qu'on appelle aujourd'hui les "hyper documents", que l'informatique et la compression numérique des informations permettent d'établir.

Une méthodologie de terrain, des collections au Sud

"Pour l'ethnologue qui se préoccupe des problèmes de l'esthétique africaine sous toutes ses formes – art plastique, musical, vocal, chorégraphique ou littérature orale – les "Centres d'Archives Culturelles" sont d'une grande utilité en permettant la réalisation d'une recherche théorique à partir d'une documentation objective et sûre. Deux de ces centres, créés et animés par l'Orstom, fonctionnent actuellement [en 1971] en Afrique Noire (Libreville et Dakar).

¹ Leroi-Gourhan (A.), 1975, Préface de Art et artisanat tsogho, ORSTOM, Paris.

L'esprit dans lequel ils ont été organisés sous l'impulsion de M. Pepper dès 1956 (Libreville), est celui du sauvetage de la culture négro-africaine sous toutes ses formes et de la conservation du patrimoine traditionnel malgré la disparition toujours plus rapide et définitive des formes originales de la vie villageoise.

L'ethnologue est évidemment attaché à cette grande entreprise car la matière même de sa recherche est comprise dans le bilan documentaire global de ces centres qui s'efforcent de couvrir tous les domaines de la vie africaine.

A Libreville, l'étude des questions esthétiques est particulièrement à sa place grâce au Musée qui témoigne de la grande sensibilité plastique des artistes gabonais et au fonds d'archives sonores qui montre la richesse de leurs expressions orales et musicales. ¹¹².

Tout le propos qui suit est en rapport avec une expérience de "muséologie de terrain", un travail quotidien dans les villages gabonais et dans ce qui allait devenir un "musée national" au service d'un public autochtone. Le musée en Afrique (ou dans les PVD) est un "musée-miroir", de conception assez différente de celle de nos musées occidentaux consacrés aux civilisations "exotiques". Le public de Libreville (souvent venu de la "brousse") était à la fois fournisseur d'informations (les "informateurs") et bénéficiaire direct de la valorisation organisée de ces mêmes connaissances, dans un processus de re-présentation identitaire souvent surprenant et contraignant. Il est en effet moins conséquent de rester vague dans une information fournie au public parisien du Musée de l'Homme à propos d'un masque "blanc" ou d'une statue fang, que de hasarder des identifications aléatoires à un public gabonais souvent bien au fait de sa propre culture ³. En tout cas, cette proximité du terrain oblige, encore aujourd'hui, à une circonspection beaucoup plus exigeante et finalement bénéfique pour la représentativité du corpus.

• Le recueil de la documentation esthétique

"1. La collecte des objets

Un musée a besoin de témoins matériels de la culture populaire et les objets d'art sont évidemment ce qui attire le plus les visiteurs à une exposition "ethnographique". Aujourd'hui ces objets sont rares et difficile à acquérir. Seul un séjour prolongé dans une région et la connaissance approfondie des villageois permettent de découvrir des pièces d'art plastique valables et de les acheter sans scandale. Le tact et la discrétion sont de règle si le chercheur veut travailler utilement dans une zone donnée pour à la fois enrichir le musée et enquêter sur d'autres problèmes (parenté, rituels, comportements, etc.). Toute contrainte ou précipitation en ce domaine ferme la porte au reste de la culture : les villageois deviennent subitement muets et méfiants quand ce n'est pas franchement hostiles. Il s'agit de leur faire comprendre qu'il n'y a pas là un simple achat mais une sorte de "dépôt" du témoin qui viendra prouver à tous leur habileté technique et leur sens esthétique. Le masque vendu n'est donc pas complètement perdu pour eux. Sa présentation au musée préserve leur culture d'une disparition complète. Beaucoup le comprennent et il n'est pas rare de voir des informateurs de brousse venus à Libreville pour quelque problème personnel, s'enquérir avec insistance du sort des masques qui avaient été vendus dans leur village, et visiter les salles du musée avec beaucoup d'intérêt.

Il y a là une position ambiguë qui n'existe pas dans la collecte des traditions orales où l'objet de la recherche est seulement enregistré ou transcrit mais non pas complètement enlevé. L'ethnologue a scrupule à acquérir un masque ou une statue rituelle, souvent l'unique témoignage d'une habileté sculpturale aujourd'hui disparue et support d'un rite encore vivant (c'est surtout vrai pour les masques), quand il sait qu'il est alors un agent actif de la disparition de cette culture qu'il a pour mission de sauver. Le collecteur du musée est bien obligé de précipiter l'agonie de la vie traditionnelle s'il veut être à même

² Perrois (L.), 1971, "Le rôle des musées et des centres d'archives culturelles dans l'étude des problèmes esthétiques en Afrique Noire", Cah. ORSTOM, Série Sciences Humaines, Paris, vol. VIII, n° 4.

³ Dans les années 70. Vingt-cinq ans plus tard, les choses ont changé: le public africain est désormais aussi ignorant des réalités culturelles du pays que les touristes. Il y est cependant plus attentif et réceptif.

de la faire revivre dans le cadre des salles d'exposition. Les pièces authentiques sont si rares désormais qu'il faut les protéger dès leur découverte. Quelle consternation quand on retrouve trop tard des vestiges de statue d'ancêtre ou de masques d'esprit jetés derrière une case par les villageois eux-mêmes du fait de l'abandon de quelque rituel ou de la mort du seul danseur capable d'animer l'objet sacré!

Le collecteur se situe là, pris entre deux attitudes contradictoires: assister à la disparition irrémédiable des témoins matériels de la culture ou bien collaborer à cette disparition pour la faire renaître dans les vitrines d'un musée. La seule position qui serait confortable sur le plan de la conscience scientifique, serait celle de l'ethnologue à qui les villageois "donneraient" un objet parce qu'il ne leur est plus nécessaire pour vivre et croire. En quelque sorte un objet "mort" et devenu inutile. Cela arrive très rarement. /.../

2. L'enquête sur les pièces

Elle doit porter d'abord sur les origines particulières de la pièce: par qui elle a été faite, qui la possède, qui peut la manier, la toucher, la voir; puis son nom (nom propre et nom générique), qui donne le nom, qui le connaît; pour un masque, le collecteur doit assister à la danse qui l'anime pour avoir en plus une documentation photographique et cinématographique sur la "vie" de l'objet. Celui-ci est au centre d'une forme totale qu'il faut s'efforcer de recueillir en même temps.

Le minimum à savoir sur une pièce d'art plastique est son nom et son origine exacte — ethnie, tribu, clan, société initiatique ; région et village d'origine —. Ce n'est qu'avec toutes ces précisions que l'ethnologue peut arriver à délimiter les styles dans l'espace et le temps, problème qui est loin d'être actuellement résolu. Au Gabon presque tout est à faire de ce point de vue⁴.

Pour certains styles aujourd'hui disparus, comme les figures funéraires des Kota de l'Est-Gabon, le chercheur doit se faire archéologue car les objets rituels anciens sont enterrés et soigneusement soustraits à l'attention des étrangers. L'objet bien qu'abandonné a toujours une certaine force maléfique dont les africains se défendent en jetant un interdit général sur tout ce qui touche le culte des ancêtres. Seule la découverte "in-situ" permet d'être fixé sur l'appartenance tribale exacte de ces objets. Les causes d'erreur proviennent du fait que le commerce des "fétiches" et autres curiosités nègres remontent au début du XX° siècle et que certaines tribus n'hésitaient pas à voler les statues de leurs voisins pour les vendre aux voyageurs. C'est ainsi qu'on a cru très longtemps que les figures d'ancêtres des Kota-MaHongwe de l'Est-Gabon étaient Osyeba. Or cette tribu réside à plus de 300 km de la première. L'explication est apparue quand on a trouvé [la trace] des objets en activité et quand on a pu démêler l'écheveau confus des traditions historiques de la région. Les Osyeba étaient de farouches guerriers qui tenaient le Bas-Ivindo et l'Ogooué vers la fin du XXe siècle. Pour conserver le monopole du troc avec les Blancs, ils ont empêché les autres tribus de contacter les explorateurs au point qu'on a pensé jusque vers 1900 que les Osveba étaient une ethnie très importante répandue de Lambaréné au Haut-Ivindo parce que les voyageurs ne voyaient toujours qu'eux. Les statues funéraires Kota sont donc parvenues en Europe par les Osyeba bien que ceux-ci n'aient pas du tout cette manière de représenter les ancêtres morts. Ce petit exemple montre que seule la découverte d'un objet "vivant" permet de garantir son origine.

3. L'enquête sur les sculpteurs

Les artistes [traditionnels] dignes de ce nom sont de moins en moins nombreux en Afrique Noire. Au Gabon, il n'en reste que quelques-uns, peut-être une vingtaine pour un pays de 600 000 habitants. Il est très urgent d'enquêter sur leurs activités, leurs techniques, leurs recettes (en particulier la manière de préparer les couleurs et de "fabriquer" les patines), leurs rapports avec les autres membres de la communauté villageoise, avec les jeunes, avec les dignitaires religieux. Le sculpteur doit être situé dans le contexte social particulier dans lequel il écoule son art. Toutes ces données permettent d'expliquer bien souvent l'originalité d'un style et jettent quelques lueurs sur la question du sentiment esthétique et de la création artistique en milieu traditionnel.

⁴ En 1970.

4. Les problèmes des influences stylistiques

L'étude de l'art du Gabon montre bien comment les motifs décoratifs et sculpturaux ont circulé de tribu à tribu, que ce soit au Centre-Gabon (des Bandzabi aux Baloumbo de la Côte) ou au Nord-Est (des Bakwélé aux Bakota et aux Fang). Il semble établi que les emprunts plastiques sont toujours précédés d'une longue acclimatation à caractère religieux. La forme suit la croyance mais ne peut pas circuler seule. L'objet est toujours hautement signifiant et chaque détail est un symbole qui s'explique dans le mythe.

L'étude de ces problèmes demande des enquêtes parallèles et une connaissance relativement bonne de tous les styles avoisinant celui qu'on étudie particulièrement.

• Le traitement du matériel recueilli : le rôle du centre d'archives culturelles

1. La conservation des objets

[Comme on peut facilement l'imaginer], la conservation des objets d'art traditionnel en Afrique pose des problèmes particuliers [en raison] des données climatiques difficiles et du niveau culturel général de la population qui ne lui permet pas de s'intéresser vivement à la préservation de son patrimoine artistique national.

L'enregistrement et le classement des objets est claqué sur les techniques muséographiques européennes avec des fiches d'objets et des dossiers ethnographiques. Toutes les pièces collectées en brousse sont entreposées dans des réserves aérées mais non climatisées afin d'éviter un dessèchement trop rapide du bois ou des peaux. /.../

L'objet en bois doit être traité, dès son arrivée, contre les termites et les vers de bois par injection de certains produits insecticides dans chaque trou de ver. Il peut aussi avoir besoin d'une consolidation ou d'une véritable restauration. Un atelier bien équipé en outillage et produits spéciaux (colles, insecticides) est indispensable. [Le MATG en disposera de 1971 à 1980].

Pour l'enregistrement au fichier la pièce est photographiée. Le musée possède un laboratoire photographique équipé pour la réalisation de clichés d'art.

Le climat est un facteur de destruction très sérieux sous ces latitudes car il favorise le développement très rapide des insectes mangeurs de bois et la désagrégation de la plupart des pièces d'origine végétale ou animale non protégées (dans les villages les masques restent souvent dehors par tous les temps). Pour les statues recouvertes de cuivre, il faut redouter l'oxydation.

Mais la bonne conservation des objets dépend aussi [et peut être surtout] de l'intérêt qu'y portent les nationaux du pays. Un certain nombre de musées africains constitués dès avant les indépendances ont déjà disparu, pillés petit à petit après le départ des Européens (souvent des scientifiques) [initialement] responsables. Des œuvres d'art absolument uniques ont été ainsi vendues à la criée, données en cadeaux, abîmées ou même détruites par manque de conscience culturelle. Ces garanties (qui doivent être légalement définies) sont aussi essentielles que toutes les protections matérielles. Seule la formation sérieuse de conservateurs africains, consciencieux et responsables, peut éviter le renouvellement de ces événements regrettables et navrants⁵.

2. L'analyse des objets d'art

L'étude scientifique de l'art africain et l'établissement des styles sculpturaux réclament un certain nombre de conditions que les Centre d'Archives Culturelles sont à même de fournir pour peu que le musée ait une bonne collection et que sa direction entretienne de bonnes relations avec les organismes analogues d'Europe et d'Amérique.

Malgré les actions entreprises, une part notable des collections a été gravement endommagée depuis cette époque, faute de moyens et de personnel suffisants.

Il est nécessaire de rassembler préalablement une documentation étendue tant en objets qu'en ouvrages scientifiques et catalogues. L'étude d'un seul style plastique demande l'examen [d'au moins] 200 à 300 pièces significatives. Il est bon de travailler d'abord sur les pièces elles-mêmes dans la mesure du possible (mais un seul musée ne possède que peu de pièces de chaque style même dans un musée national — le Musée de Libreville n'a que quelques pièces valables de chaque style tribal —) puis ensuite sur photographies. Celles-ci sont obtenues dans les grands musées d'art africain du monde entier et auprès des collectionneurs particuliers. "6.

On peut relier cette évocation du rôle des "centres d'archives culturelles" et des musées dans les PVD, tels que quelques chercheurs, à la fois idéalistes et pionniers, les ont mis en place vers 1960, à une réflexion beaucoup plus récente concernant l'utilité scientifique de telles initiatives pour la protection des biens culturels et la sauvegarde des patrimoines dans les pays du Sud.

Jean Polet, dans une note intitulée "Patrimoine, image de soi et regards des autres", écrit en 1995 :

"Dans ce texte très court, je voudrais poser les problèmes de l'identification et de l'interprétation des éléments du patrimoine culturel – essentiellement artistique – au moment de leur collecte ou de leur description et inscription sur une liste de biens culturels. Je voudrais rendre évident, par ce texte, que collecte et recherche réelle – dépassant l'aspect descriptif – sont indissociables et que négliger ce dernier volet aboutit à énoncer des absurdités.

Cette réflexion sera conduite à travers deux exemples : l'un pris au Sud-Est de la Côted'Ivoire, en Pays Eotilé où la collecte a été faite par la population elle-même, l'autre au Pays San, au Burkina Faso, pays dont les cultures artistiques sont connues par une approche plus "classique" : celle de la prédation et du marché de l'art.

Les Eotilé, pêcheurs occupant les rivages sud de la lagune Aby bien avant l'arrivée de leurs conquérants, les Anyi, ont une histoire non seulement intimement liée à celle de leurs voisins Essouma, Abouré, Anyi, mais aussi liée au commerce de traite avec l'Europe [dès le XVII° siècle]. /.../

Des recherches archéologiques, menées entre 1973 et 1985, ont livré une quantité d'objets et surtout permis de reculer la connaissance historique de la région bien au-delà de la mémoire de la tradition orale et de celle des textes. Nous disposons en fait de collections d'objets concernant les cultures qui se sont échelonnées entre 2000 av. J.-C. et l'époque contemporaine.

A travers ce processus qui n'est pas l'objet de cette communication, les Eotilé ont eux-mêmes rassemblé, à partir de 1960 environ, les objets de leur culture dans la perspective de la construction d'un musée local voué à l'ethnie Eotilé. Ils ont donc collecté chez eux, parmi d'autres objets, pour le musée dont il rêvaient, des "poids proverbes" à peser l'or. Or ces poids représentent des proverbes connus dans toute la littérature du monde dit "Akan". Ceux-ci sont sans doute Anyi, mais en possession des Eotilé pour des raisons économiques précises : ils étaient laissés en gage lorsqu'un Anyi s'endettait auprès d'un Eotilé. Du point de vue de l'historien, ces objets font partie d'un système d'échanges et leur présence chez les Eotilé est un signe important de l'historien socio-économique. A ce titre, ils font partie du patrimoine historique des Eotilé. Par contre, l'historien d'art qui rechercherait des productions ethniques serait, lui, induit en erreur en attribuant ces poids aux Eotilé.

Mon deuxième exemple, pris en Pays San, au Burkina Faso, est relatif à l'art du masque. Les informations que je présente ici sont issues de la recherche d'un doctorant burkinabé, Monsieur Jean Ky.

Aucun musée du monde occidental n'affiche de masques San. Sur une carte artistique du Burkina Faso que l'on établirait à partir des publications, des fichiers de musées et des catalogues de vente disponibles, le Pays San serait représenté par une tache blanche. Or ces masque existent et dansent encore! La non-reconnaissance de leur existence, leur absence, tiennent du fait qu'ils sont très proches de ceux de leurs voisins, les Nuna.

Une enquête précise a montré que les San ont, dans un premier temps, adopté un des cultes pratiqués par leurs voisins et partenaires économiques Nuna et, dans un deuxième temps, sans doute vers la fin du XVIII è siècle, adopté les masques liés à ce culte.

⁶ Perrois (L.), 1971, ibid.

L'histoire de la recherche en histoire de l'art au Burkina Faso fait que les cultures artistiques Nuna ont été connues plus tôt que les autres, sous un autre nom d'ailleurs. Le mode de "collecte" des œuvres qui conduit le plus souvent à oblitérer leur origine précise a eu comme conséquence d'enfermer l'art des San dans une "petite boîte stylistique" déjà définie : celle des Nuna. un pan entier de la connaissance des expressions artistiques – et de leurs fondements – disparaît donc ainsi.

Seule l'enquête longue, historique et linguistique a permis de comprendre qu'il ne s'agissait pas d'œuvres Nuna exportées mais de la formalisation dans le bois, par l'art, de l'adoption d'un culte pratiqué par un peuple voisin. Pendant presqu'un siècle, la recherche sur les arts de l'Afrique a abouti à construire une immense mosaïque enfermant chaque groupe, ou "sous-groupe", dans des frontières, dans des particularismes recherchés avec avidité. Seule la recherche longue et pluridisciplinaire peut casser ce formalisme qui a peu à voir avec la vie réelle qui repose, comme partout dans le monde, sur les strates de l'Histoire, histoire qui, dans l'immense majorité des sociétés africaines comme ailleurs, est faite d'échanges et d'emprunts, sources vraies de la créativité. "

A quelque trente ans d'écart, on constate que l'idée de rapprocher la recherche de la muséographie et du même coup de rester en phase avec les gens et sociétés directement impliqués, avait et a encore bien des avantages. Dans la pratique scientifique, nous sommes quelques-uns des spécialistes du Gabon, à avoir pu ainsi disposer d'un "laboratoire avancé" de recherche, près des sources d'information et des moyens de leur validation, où les uns et les autres pouvaient bénéficier des résultats de tous, en réelle synergie épistémologique.

Jean Polet montre par ses deux courts exemples – et j'en aurais d'autres à présenter au besoin – l'intérêt d'une recherche de proximité qui, plus que les opérations par "missions" d'études, peut permettre d'avancer dans une connaissance fine des réalités (dans l'espace et dans le temps).

Pour la recherche en anthropologie de l'art, ce type d'institution à la fois scientifique, culturel et pédagogique, où sont regroupés et analysés les fonds de différentes natures — bibliographiques, dossiers d'enquêtes et de fouilles, cartes et plans, images fixes et animées, enregistrements sonores et beaucoup d'objets représentatifs — constitue un conservatoire dynamique, un lieu privilégié d'approfondissement du savoir et de valorisation identitaire.

C'est là que s'élabore de façon raisonnée les patrimoines du Sud dont l'analyse en rapport étroit avec les réalités mouvantes du terrain, permet de surcroît d'avoir un regard nouveau et plus juste sur les collections "exotiques" du Nord.

Un cas concret : le Musée des Arts et Traditions de Libreville

"Le Musée des Arts et Traditions est avant tout un musée des arts [du Gabon] /.../ [De façon circonstancielle], le musée est devenu le reflet des recherches ethnologiques et ethnomusicologiques entreprises au Gabon depuis 1960. Le musée est ... divisé en quatre sections différentes : Préhistoire et histoire, Artisanat traditionnel, Vie traditionnelle et arts musicaux, Art plastique.

Section 1 - Préhistoire et histoire (salle 1)

La Société préhistorique et protohistorique gabonaise, avec l'aide de l'Orstom, a pris en charge la réalisation de cette section /.../.

"Un effort a été fait pour ne pas présenter ces objets comme de simples échantillons, mais pour les replacer dans leur contexte et montrer en même temps l'évolution très lente des premières inventions humaines", /.../

Polet (J.), 1995, "Patrimoine, image de soi et regards des autres", in Le trafic illicite des biens culturels en Afrique, ICOM, Paris, p. 213-214.

"Patrimoines du Sud. collections du Nord"

- Chaque objet préhistorique, tout comme les objets qui nous entourent aujourd'hui du reste, est le résultat d'un effort mental plus ou moins long et plus ou moins complexe. Nos lointains ancêtres l'ont conçu pour un usage précis, l'ont façonné en lui donnant une forme déterminée et l'ont lentement perfectionné.
- Ces objets ont été utilisés: l'homme a vécu, souffert de la faim et de la soif, du chaud et du froid. /.../
 Il a dû survivre avec les outils et les armes rudimentaires que nous présentons ici.
- 3. Ces objets que le profane ne distingue souvent pas très bien des pierres naturelles, /.../ ont constitué pour l'homme un entourage aussi familier que les ustensiles les plus connus de notre univers actuel".

Histoire du Gabon (salle 2)

"L'histoire du Gabon est encore très mal connue et fragmentaire, car peu de recherches ont été faites en la matière⁸. On peut dire que, jusqu'ici, on n'a des données que d'histoire de la colonisation, car la civilisation ancienne de la forêt équatoriale est évidemment sans écriture. Seule la tradition orale peut nous permettre de reconstituer très approximativement la trame historique du pays.

Le R.P. Walker est certainement l'érudit le plus au fait de la chronologie historique des peuples côtiers. Nous nous sommes basés sur ses études pour présenter une chronologie sommaire de l'histoire du Gabon. La carte des migrations a été établie d'après nos propres recherches. Elle est plus précise pour l'Est gabonais (Makokou, Franceville), où nous avons mené des enquêtes auprès du groupe Bakota.

La Chambre de commerce de Libreville a bien voulu faire don au musée d'une collection de dessins [originaux] de Laethier, réalisés en 1888 lors du voyage de Savorgnan de Brazza, dans la vallée de l'Ogooué".

Section II - Artisanat traditionnel (salle 3)

L'économie ancienne des populations gabonaises était une stricte économie de subsistance basée sur la pêche et la chasse.

Un panneau montre les principaux outils et instruments employés : sagaies, arbalètes, harpons, paniers et filets, nasses et pièges.

Les autres activités traditionnelles étaient le travail du fer et du [laiton], la sculpture sur bois, le travail de l'écorce, la vannerie et le tissage du raphia. Les objets exposés permettent d'avoir une vision rapide mais assez complète de l'outillage ancien depuis les couteaux de jet jusqu'aux paniers de portage. De nombreuses parures, colliers et bracelets de [cuivre] démontrent le véritable sens décoratif des anciens Gabonais. Nombre de ces objets sont encore employés de nos jours dans les villages de forêt.

Section III - Vie traditionnelle et arts musicaux (salles 4 et 5)

Selon une conception originale et attrayante, l'objet est présenté dans sa Torme globale", c'est-à-dire entouré de tout son contexte. La harpe, par exemple, est présentée avec la photographie de son utilisateur en position fonctionnelle et avec l'enregistrement qui en a été fait. On a ainsi recréé le milieu même dans lequel se sont développés la musique et le chant traditionnels.

⁸ Situation en 1971.

Les panneaux évoquent successivement :

La musique vocale. Facteur de cohésion sociale, elle unit tout le village et tout le groupe ethnique dans ses rites et des institutions.

L'enseignement se fait par les chants liés aux occupations et travaux quotidiens, mais aussi par le discours et les chants initiatiques qui inculquent, par le truchement de la forme poético-musicale, les notions de morale et de métaphysique. Déformées par des masques de voix (herbes irritantes, mirliton, trompe, etc.), les voix des masques complètent l'aspect surnaturel des masques plastiques. C'est l'incursion dans la vie quotidienne des esprits et des ancêtres toujours présents dans le cycle social.

La musique instrumentale. Prolongeant la parole linguistique, les tambours transmettent des messages et tous les instruments, à quelque degré de symbolisme que ce soit, servent à la communication.

Instruments à cordes. Depuis l'arc musical, instrument très simple bien qu'utilisant empiriquement les lois de l'acoustique et de la résonance naturelle, jusqu'à la harpe à huit cordes (ngombi), la filiation s'établit à travers les différentes sortes de pluriares, dont les types eshira (tsambi) et batéké (ngwomi) sont actuellement les plus caractéristiques.

La cythare primitive, simple lanière d'écorce détachée superficiellement d'une tige de bambou et tenant encore par ses extrémités à celle-ci, soulevée et tendue en guise de corde, donne naissance, en s'adjoignant des résonateurs et en multipliant ses cordes, à la harpe-cithare, mvet des Fang, otchendje des Batéké, ilendje des Bakota,

Instruments à percussion. Tambours à membrane, classés suivant le mode de tension et de fixation de la peau sur un tronc d'arbre évidé et sculpté. Tambours d'une seule masse de bois évidé sur laquelle sont ménagées des "lèvres" de part et d'autre d'une fente longitudinale, de manière à diversifier le son... Cloches rituelles de métal, simples ou doubles... Hochets et grelots variés et nombreux, en matière végétale, en vannerie, en métal...

Les percussions peuvent s'organiser mélodiquement et nous obtenons les instruments à lames percutées, xylophones des Fang, posés sur un tronc de bananier ou portatifs et groupés en orchestre.

Instruments à lamelles pincées. Apanage exclusif du continent africain, la sanza aligne une série de lamelles de rotin ou de métal sur une boîte formant caisse de résonance. Ces lamelles, libres à une extrémité, sont pincées par les pouces de l'exécutant.

[On a ainsi un panorama des] différents styles musicaux du Gabon. Chaque groupe ethnique possède son style musical, reconnaissable par son contenu, ses formes, ses instruments, ses rythmes, ses échelles et ses timbres.

Le Gabon est inclus dans une zone très large où fleurit ce qu'il est convenu d'appeler la musique "purement noire", c'est-à-dire vierge de toute influence islamique ou asiatique — musique de la forêt, pourrait-on dire également, se caractérisant par l'émission naturelle de la voix, l'organisation spontanée de la polyphonie, la subtilité grésillante des timbres instrumentaux, une certaine douceur sonore n'excluant pas les débordements rythmiques de percussions.

La douceur et la finesse sont la marque d'un certain archaïsme qui tend malheureusement à disparaître. C'est le propre de l'arc musical, du jeu de sanza, des pluriares et des harpes employés dans le style ancien, des chantefables qui semblent évoquer discrètement un passé brumeux et nostalgique. /.../

Un véritable temple de la région de Mimongo (Centre-Gabon) a été [démonté, transporté et] reconstitué avec ses parois d'écorce battue, son toit de paille, son décor géométrique ocre, blanc et noir, ses poteaux sculptés, ses harpes, ses tambours, sa torche de résine d'okoumé et son reliquaire qui contient les ossements des ancêtres. On peut ainsi, à Libreville, retrouver l'atmosphère enfumée et mystérieuse des temples animistes de la grande forêt du Gabon avec l'ensemble de ses éléments décoratifs et symboliques. La diffusion de la musique même du bwiti complète ce retour aux sources de la religion négro-africaine.

Section IV - Art plastique (salle 6)

Le Musée des Arts et Traditions présente un échantillonnage valable de l'ensemble des arts plastiques traditionnels du Gabon, qui complète utilement, par ses objets rares et inédits, la vision qu'on en avait jusqu'ici grâce aux grands musées européens et américains, l....

Les masques (Panneaux 1-4). Le Gabon a, pour chacune de ses ethnies, de nombreuses sociétés ou confréries d'initiation et plusieurs de celles-ci ont recours au masque pour faire participer les esprits à la vie du village. Le masque est le support de la force sacrée. Il représente l'aspect concret de la conception mythique que les hommes ont de l'esprit.

C'est souvent un "esprit de la forêt", un monstre effrayant mi-homme, mi-bête, un mort métamorphosé, ou bien encore un personnage puissant, vivant ou mort, transfiguré et abstrait, dont on veut capter la force vitale.

Les styles de masques au Gabon sont très nombreux et variés. On peut toutefois distinguer trois aires différentes: les styles de la boucle de l'Ogooué et du Sud-Gabon, qui comprennent tous des masques "blancs" depuis les mvudi du Haut-Ogooué jusqu'aux okukwé de l'Ogooué maritime (styles aduma, bandjabi, bavuvi, batsanghi, mitsogho, baloumbou, bapounou, myènè); très différents des premiers sont les masques-heaumes (qui recouvrent entièrement la tête) des Bakota et enfin les grands masques abstraits des Fang. Les styles bakwélé et batéké couvrent une zone qui s'étend du Gabon au Congo.

Les statues funéraires (Panneaux 5-8). Le culte des ancêtres était répandu partout au Gabon avant que les missions chrétiennes et les religions syncrétiques ne viennent le détruire, entre 1930 et 1950 suivant les régions. Les statues surmontaient l'élément le plus sacré du matériel cultuel, c'est-à-dire les ossements des ancêtres. Crânes et os longs étaient enduits de poudre rouge de padouk et décorés de figures géométriques peintes avec du kaolin. Dans certaines contrées, les os étaient plaqués de cuivre décorés de bagues et bracelets. La figurine n'était donc qu'une partie secondaire du matériel rituel des ancêtres.

Les statues de bois des Fang se groupent dans un style assez homogène répandu dans tout le nord du Gabon. Certaines variations significatives peuvent toutefois être distinguées : le sous-style du Nord est élancé et très allongé avec de toutes petites jambes ; celui du Sud est beaucoup plus trapu et massif.

Les reliquaires bakota, dans l'est du pays, présentent une plus grande variété. On a découvert, entre Franceville et Makokou, un très grand nombre de sous-styles, depuis la figure plaquée de feuilles de cuivre avec une coiffure en croissant de lune, jusqu'à la petite sculpture en forme de tête de serpent naja décorée de fills de laiton. Mais, pour toutes les variantes du style bakota, le parti pris sculptural et esthétique est le même : l'espace est ramené à deux dimensions par la suppression des notions d'épaisseur et de profil.

Les reliquaires kota-maHongwé, dont on a ici trois spécimens, sont d'une très grande rareté et d'un intérêt scientifique remarquable. Ils ont été découverts à partir de 1965 dans la région de Makokou-Mékambo. Ce style était très peu connu et ce sont les recherches de l'Orstom qui ont apporté quelques lueurs sur cette question. /.../

La présentation des objets

L'objet exposé fait toujours partie d'un contexte plus vaste et d'une forme globale que l'enquêteur doit enregistrer et expliquer. D'où la formule originale adoptée pour la présentation des objets.

Chaque objet est accompagné de sa photographie in situ, de documents expliquant son rôle, son utilisation, sa fabrication et d'un enregistrement sonore restituant le milieu dans lequel il a été pris (pour les instruments de musique, c'est assez facile, mais beaucoup moins pour des masques ou du matériel de chasse). On restitue ainsi l'atmosphère dans laquelle baignait l'objet. Celui-ci prend alors une vie et un intérêt que seul il ne pouvait susciter. La circoncision n'est plus un rite abstrait et étrange mais une fête réelle avec ses danses et ses chants; le culte du bwiti n'est plus une série de photos un peu effrayantes mais un temple véritable reconstitué avec tous ses détails, son climat religieux, son odeur et sa musique; il ne manque que les participants, mais ce n'est qu'un musée! "9.

Perrois (L.), 1970, "Le Musée des Arts et Traditions de Libreville (Gabon)", in Museum, Unesco, vol. XXIII, n°3.

Le musée national du Gabon vingt ans plus tard

En 1975, le MATG a été officiellement transmis aux autorités nationales gabonaises pour devenir le Musée National des Arts et Traditions.

Dans un catalogue publié en 1986¹⁰, on peut trouver un bref bilan de l'action menée tant en matière de recherche sur les traditions et les objets qu'en matière de valorisation culturelle :

"Le Musée National des Arts et Traditions a su recueillir une collection remarquable et sans cesse enrichie de chefs-d'œuvre de l'art gabonais. Il s'agit d'un héritage traditionnel, très diversifié, qui témoigne du génie artistique et culturel de toutes nos provinces.

Les œuvres d'art présentées possèdent un exceptionnel pouvoir d'expression qui fascine et déconcerte les spécialistes de l'histoire de l'art. /.../ L'art et la culture s'affirment et s'épanouissent aux sources retrouvées et préservées de nos traditions et de nos valeurs les plus authentiques. Ce témoignage de notre patrimoine traditionnel nous permet d'affirmer notre dignité. Car une société sans tradition, c'est-à-dire sans culture, est une société dépersonnalisée.

C'est dans notre héritage traditionnel que nous devons puiser la force de relever les défis cruels que nous offre le monde contemporain".

Au-delà du style convenu du discours, ces mots correspondent à une réelle attente des populations africaines avides de "développement" mais aussi de références fortes aux racines de la tradition et des systèmes de valeurs de leurs communautés.

En 1990, le MATG est ainsi présenté dans le "Répertoire des musées en Afrique", ICOM/Unesco:

"Les profonds changements politiques et sociaux qui ont eu lieu durant les premières années après l'indépendance ont conduit les musées à jouer un nouveau rôle dans la vie de ces jeunes nations désireuses de constituer un témoignage de leur civilisation : refléter l'affirmation croissante de l'identité culturelle des peuples africains.

Aujourd'hui, dans les pays africains, les musées s'efforcent de faire prendre conscience aux populations que leur patrimoine est unique et qu'il leur appartient de les aider à redécouvrir et développer leur art et artisanat ancestral. Les nouveaux musées — construits maintenant dans le style vernaculaire — réunissent des objets d'intérêt local et abritent souvent des ateliers d'artisanat ou d'autres infrastructures requérant la participation directe du visiteur ; ils reflètent une nouvelle conception de la muséologie, comme en témoignent ces reconstitutions d'habitats traditionnels sur le site du musée et la renaissance des traditions orales et des cérémonies populaires".

Musée national des arts et traditions

B.P. 4018, Libreville

Tel/Tél: 76 14 56 / 74 41 29 Chief Officer/Responsable: Pierre Ayamine Anguilet Director/Directeur

Status/Statut: National museum/Musée national

Opening hours/Heures d'ouverture:

08.00-12.00; 15.00-18.00 except Saturday afternoon, Sunday and national holidays / sauf samedi aprèsmidi, dimanche et jours fériés

Charges/Prix d'entrée: gratis/gratuit

Collections: ethnography; folk art / ethnographie; traditions populaires

Services: library; photographic library; sound-archives; conference room / bibliothèque; photothèque; phonothèque; salle de conférence

Perrois (L.), 1986, Les chefs-d'œuvre de l'art gabonais, Libreville, 154 p. Préface du Président Bongo.

History/Historique: Inaugurated in 1963 as the "Petit Musée" and renamed "Musée des Arts et Traditions" en 1967. Administrated by the Gabonese government as of 1975, and transferred into the Elf building in 1978 / Inauguration du "Petit Musée" en 1963, rebaptisé "Musée des Arts et Traditions" en 1967, administré par le gouvernement gabonais à partir de 1975 et transféré dans le bâtiment Elf en 1978.

Publications: Catalogues of collections; catalogue of sund documents (1987); monographs / Catalogue des collections: "Arts et artisanat Tsogho" (1975); "Gabon, culture et techniques" (1969); Catalogue des documents sonores (1987); Monographies: "Jeux du Gabon" (1987); "Masques du Gabon" (1988); "Contes du Gabon" (1988)".

Si l'existence du MATG est toujours administrativement reconnue et revendiquée, on peut s'interroger par contre sur la pérennité de son fonctionnement dans les deux dynamiques engagées : la recherche scientifique de terrain et de laboratoire ; la valorisation culturelle et pédagogique des résultats établis, l'une étant le moteur de l'autre et réciproquement. Ces activités exigent en effet beaucoup de constance et de moyens que les pays du Sud ne sont pas toujours à même d'assurer seuls dans la conjoncture actuelle, une période de crise et de récession comme on le sait, pour beaucoup de régions d'Afrique notamment.

Expositions et animation culturelle

Références

- Gabun, Gestern und Heute, 1973, Roemer-Pelizaeus Museum, Hildesheim, 72p.
- Art et artisanat tsogho, 1975, ORSTOM, Libreville, 126 p. (en coll.)
- Les chefs-d'œuvre de l'art gabonais, 1986, Libreville, 154 p.
- La tortue et la panthère, film, 55', 16mm, coul., ORSTOM/RTG/ORTF, 1972.

Les recherches spécifiques effectuées puis le travail de préparation des expositions organisées de 1967 à 1975 dans le cadre du MATG de Libreville, ont été une étape bénéfique pour l'enrichissement du corpus des documents et connaissances touchant aux cultures du bassin de l'Ogooué. On peut même considérer que cette confrontation périodique avec un public averti de villageois venant vérifier ce que les chercheurs avaient compris dans leurs coutumes, a eu un effet moteur sur la stratégie de la recherche. Les nécessités des expositions ont poussé à vérifier telle ou telle hypothèse (par exemple celle sur la dynamique des styles et sous-styles fang; celle sur l'évolution des masques "blancs"; celle sur la liaison des différentes sociétés initiatiques des Tsogho; etc.); à compléter la documentation permettant de présenter de façon aussi exacte que possible la complexité des "formes sociales globales" (photos, films, enregistrements sonores, plans et cartes, archives, etc.); à avoir le souci permanent de la validité contrôlée des explications fournies et de la représentativité des spécimens montrés (masques isolés ou série de masques; styles et sous-styles de statuettes; ensembles cohérents d'instruments de musique; etc.).

Les expositions qui ont ponctué l'activité scientifique et culturelle du MATG durant une dizaine d'années après son installation, peuvent être classées en expositions monographiques traitant de l'ensemble des objets marqueurs d'une région et/ou d'un ensemble cohérent de peuples (exemple "Art et artisanat tsogho"), expositions thématiques à propos de tel ou tel type d'expression des traditions (exemples : les masques, la statuaire, la musique, etc.), expositions synthétiques envisageant, notamment à l'extérieur du musée, au Gabon et/ou à l'étranger, une présentation globale des cultures et traditions (de la région équatoriale et du Gabon en particulier). On peut ajouter à ces réalisations, celle de films scientifiques destinés à une diffusion télévisée locale et internationale.

• Les expositions monographiques

"Art et artisanat tsogho" a été un moment fort de la recherche et de la valorisation scientifique menée dans le cadre du MATG, entre 1969 et 1972. Le catalogue/ouvrage correspondant a pu être publié en 1975.

Basée sur les travaux importants d'O. Gollnhofer et R. Sillans dans le Centre-Gabon depuis les années 60, en matière de culture matérielle, de structures sociales, de rites et croyances et d'histoire traditionnelle, sur ceux plus anciens du vénérable et érudit Mgr. André Raponda Walker, comme sur les études musicologiques de Pierre Sallée et mes propres recherches anthropo-esthétiques, cette exposition fut organisée pour "situer les œuvres d'art [et les objets moins prestigieux] dans leur contexte".

Expression de l'ultime foyer stylistique de l'Afrique équatoriale atlantique, encore vivant, 250 objets recueillis de 1965 à 1970 (d'abord plus ou moins "promis" au Musée de l'Homme de Paris), ont ainsi constitué un **fonds unique en Afrique**, permettant de révéler une culture largement méconnue et un art tout à fait sous-estimé, voir occulté, dans les collections occidentales.

"La sculpture rituelle des Mitsogho, dont quelques spécimens sont éparpillés dans les collections et les musées d'Occident, a déjà retenu l'attention des spécialistes d'esthétiques, mais il était impossible d'avoir une notion synthétique de cet art faute d'avoir une collection assez complète. Le fonds du Musée de Libreville, présenté au public pour la première fois en 1972, permet désormais de cerner la question avec précision.

Les manifestations rituelles de la confrérie du *Bwiti*, au centre des préoccupations des Mitsogho, ont déjà fait l'objet de thèses et d'articles. Les acquisitions patientes des chercheurs de l'Orstom pour le compte du Musée des Arts et Traditions et la donation particulièrement importante d'Otto Gollnhofer (1970) ont abouti au rassemblement d'une collection représentative et pertinente pouvant servir à l'étude scientifique des éléments de cette culture matérielle. On s'aperçoit qu'à côté de techniques de subsistance rudimentaires typiques du milieu forestier gabonais, il existe une sculpture rituelle et profane très riche tant par les formes souvent étonnantes que par les couleurs finement harmonisées.

Notre exposition et ce catalogue que nous avons voulu très complet sur le plan iconographique auront atteint leur but si le public et les amateurs d'art traditionnel reconnaissent, comme nous avons été amenés à la faire à la suite de nos enquêtes de terrain, que l'art tsogho a sa place parmi les plus belles formes de la sculpture africaine et que certaines pièces privilégiées peuvent prétendre en être des chefs-d'œuyre". "I /.../

[Chez les Mitsogho], les individus sont encadrés dans un système religieux très complexe constitué par une pluralité de sociétés d'initiés.

Véritables "écoles de brousse" – dont les activités s'étendent à l'ensemble des domaines social, religieux, médical et artistique – ces sociétés, tant masculines que féminines, dispensent chacune un aspect particulier du savoir et de la connaissance. Celles-ci ont été et demeurent encore en partie de nos jours le seul conservatoire de la culture strictement réservée aux adeptes. /.../

Cette intense activité, à la fois culturelle et cultuelle, se manifeste dans sa dimension esthétique, par une diversité d'abjets relevant des concepts enseignés. Un objet d'art est donc pensé dans un but fonctionnel ou religieux avant de l'être dans l'esthétique de ces formes. Chaque mâle apprend les rudiments de l'art sacré plastique à un âge relativement bas, lors de sa première initiation. Ce n'est qu'en cas d'aptitudes particulières de sa part que son apprentissage se poursuit au sein du cadre lignager." ¹

83

¹¹ Art et artisanat tsogho, 1975, ibid., introduction (L.P.)

• Les expositions thématiques

Plusieurs expositions à thème ont été montées au MATG dont notamment "Masques du Gabon", "La statuaire d'ancêtre", "La musique en Afrique équatoriale", "La métallurgie". Ces présentations destinées au public gabonais ont été organisées au MATG de Libreville pour ensuite circuler dans quelques agglomérations de l'intérieur, Port-Gentil, Oyem, Lambaréné, Koulamoutou, Mounana. Basées sur les recherches en cours et les résultats provisoires établis (en termes de classifications et de styles), ces manifestations ont été souvent l'occasion d'un enrichissement documentaire notable. En effet, le public des régions concernées ont ainsi "visualisé" avec une certaine distance, la façon dont nous voyions leurs expressions culturelles. Bien souvent, nous avons pu rectifier des identifications, préciser des fonctions ou mieux localiser des objets par l'effet d'une interaction avec les villageois.

Ces expositions et conférences, sur le "terrain" même des enquêtes, ont suscité de nouvelles collectes et/ou une introduction plus facile dans les milieux fortement réservés et secrets des sociétés coutumières. A cet égard, le souci de restituer sur place le fruit de notre travail antérieur, a été fort bien perçu. Les chercheurs venaient ainsi soumettre publiquement ce qu'ils avaient noté, analysé, compris de ces cultures auprès de ceux qui les vivaient encore ou s'en souvenaient fort bien. On peut caractériser ces exercices comme des manifestations participantes où chacun, organisateurs et public, avait un rôle à jouer.

• Les expositions synthétiques

Hormis l'exposition permanente du MATG, périodiquement améliorée et renouvelée au fil des collectes et des enquêtes de terrain, les expositions synthétiques étaient destinées à un public étranger.

"Gabun, Gestern und Heute" a été organisée en 1973 au Roemer-Pelizaeus Museum d'Hildesheim en Allemagne de l'Ouest comme une présentation du passé et du présent du Gabon, des cultures traditionnelles et des modes de vie actuels, des arts ancestraux et des réalités économiques d'avenir. Il s'agissait de faire découvrir un pays quasiment inconnu de l'Afrique à un public occidental.

Le choix de l'Allemagne n'a pas été le fait du hasard ou des circonstances : en effet, c'est dans ce pays, après la France, qu'on trouve le plus grand nombre d'objets de l'Afrique centrale atlantique et spécialement des diverses régions "pangwe" ou fang. Il a donc été possible de situer le Gabon dans ce contexte régional en montrant des objets de collections du MATG à côté de ceux de collections allemandes : le fonds Tessmann de Lübeck est un ensemble de tout premier ordre, bien localisé, bien daté, très documenté (masques et statues). Quelques très belles pièces de Hambourg, Brème et Stuttgart ont complété l'exposition qui, du coup, a été l'une des premières en Occident où les différents aspects stylistiques de l'art fang, dans leur dynamique et leurs rapports historico-culturels, ont pu être publiquement "exposés". L'exposition fut assortie d'un catalogue bilingue (allemand-français) mais ne put circuler faute de moyens.

• Traditions, anthropologie et images

En 1970-1972, nous avons développé au MATG une activité de cinéma ethnographique, dans la suite logique de la consignation de l'ensemble des formes culturelles (objets, sons, images).

D'abord seul puis avec une équipe technique de la Télévision gabonaise naissante, en coopération avec un réalisateur et quelques coopérants de l'ORTF de l'époque, j'ai entrepris le tournage d'un film de 55 minutes (16mm, couleur) traitant des traditions mythiques des Bakota et MaHongwé de l'Ivindo.

Le film intitulé "La tortue et la panthère", est une présentation en images et son synchrone, d'une soirée de bolendé, ces veillées où le conteur inspiré, à la fois détenteur du savoir, pédagogue, chanteur et poète, perpétue la tradition orale de la communauté. L'artiste en représentation authentique, M. Engabadí, ne nous a pas préparé une synthèse du conte, une version pour "touristes"; nous avons dû filmer et enregistrer en continu (ou presque) pendant une soirée et une nuit, les aventures de Kulu, la tortue, et de Ngoy, la panthère, aventures aux mille rebondissements et aux multiples refrains scandés et chantés. Le montage du film s'est appuyé sur une transcription intégrale du conte et une analyse du contenu (restées inédites) qui ont pris plusieurs mois. Le film reste un document ethnographique intéressant à relier à tous les autres marqueurs culturels de la région, instruments de musique, masques, reliquaires, etc., plus ou moins évoqués dans le texte.

Diffusé en France en Juillet 1972 sur la seconde chaine de télévision, "La tortue et la panthère" a été diffusé et rediffusé de multiples fois sur la télévision nationale du Gabon, depuis 1972 jusqu'à aujourd'hui, avec la même attente participante et amusée du public, toujours prompt à se mêler au chœur des villageois de Mékambo.

Faut-il expliquer ici que la réalisation du film a relevé d'une "écriture" quelque peu renouvelée de l'analyse anthropologique, écriture dont les mots sont des séquences animées et des éléments du chant? Au-delà de la trame anecdotique du contenu, il faut percevoir la ligne mélodique de l'expression, le rythme construit de la musique de soutien, la recherche des effets de voix du conteur et du chœur, l'ensemble représentant une forme globale comportant à l'évidence une forte connotation "esthétique", gage du maintien de l'attention du public et de la bonne transmission du message mystico-littéraire.

La forme verbale rejoint là la forme de bois du masque et la forme gestuelle du danseur, comme support adapté de la perpétuation nécessaire et parfois ludique de la tradition.

2-2- L'art de l'Afrique centrale atlantique dans les collections occidentales

La connaissance du "terrain", indispensable et enrichissante, ne doit pas faire oublier le recours aux autres sources d'information, déjà situées hors de l'Afrique : les archives et les objets des fonds occidentaux.

Après 1975, pour le bassin de l'Ogooué (Gabon, Congo, Guinée Équatoriale, Cameroun du Sud), après 1984 pour le Grassland (Cameroun de l'Ouest et du Nord-Ouest), je me suis attaché à poursuivre cette activité de recherche-valorisation à travers toute une série de réalisations ethno-muséographiques donnant lieu à des travaux spécifiques sur des documents et objets inédits ou moins connus, des expositions, des catalogues et des

ouvrages, des conférences, des cours. Ces activités ont été menées dans le cadre de quelques grands musées français, à propos de leurs collections publiques, et de certaines collections privées à fort contingent d'objets de l'Afrique Centrale. Quel en est le bilan?

• Archives et histoire de l'Afrique centrale

Références

• Les côtes d'Afrique, il y a 100 ans, Musée des Beaux Arts, Caen, 1982, 98 p.

La collecte documentaire, entreprise à l'occasion de l'étude concernant les traditions historiques "kota", notamment au Centre des Archives d'Outre-Mer, d'abord à Paris puis à Aix-en-Provence, fut poursuivie au MATG dans un souci de rassemblement du maximum d'informations écrites, cartographiques, graphiques et photographiques à propos du bassin de l'Ogooué et de toute la zone de l'Afrique équatoriale atlantique. Cette quête de longue haleine, d'ordre archivistique, fut poursuivie, après moi, par les chercheurs gabonais jusqu'aux années 80.

J.E. Mbot publia en 1984, à Libreville, un album relatant "Un siècle d'histoire du Gabon par l'iconographie". Cet ouvrage très complet permet de visualiser aussi bien ce qu'on voulait voir à l'époque de l'Afrique que ce qui avait été effectivement observé.

"De 1800 à 1900, dans quelles situations les Blancs rencontrent-ils les Noirs? Pour le même laps de temps dans quelles conditions les Noirs voient-ils les Blancs et dans quel état les ont-ils rencontrés?

Au début [vers 1860-1870], les négociants européens ne pouvaient compter que sur eux-mêmes... Ils avaient à payer des redevances régulières aux chefs indigènes. Dans les guerres entre ethnies ils devaient essayer de garder la neutralité ou de prendre le parti du vainqueur présumé. Trader Horn écriqu'au cours de ses expéditions il considérait les îles et les bancs de sable comme les seuls lieux de campement sûrs. Après la mort du chef Nkombé, l'explorateur Marche, et M. Walker, l'agent de la maison Woerman, durent entourer la factorerie de palissades pour se défendre contre les indigènes.

A l'époque de Trader Horn, les administrateurs coloniaux ne faisaient que passer dans la région de l'Ogooué, le pays dépendant de la base navale établie à Libreville. Quand les plaintes au sujet des pillages de bateaux et de factoreries exigeaient l'intervention des autorités, les officiers de marine ne pouvaient guère faire plus qu'envoyer de temps en temps quelques petites canonnières remonter le fleuve, pour bombarder les villages en question..." 12.

• Les explorateurs et leurs documents

"Dans les livres d'école on apprend toujours que ce fut Du Chaillu qui le premier révéla l'existence de l'Ogooué dans son livre "Voyages et aventures dans l'Afrique Équatoriale". Il avait en 1857, remonté l'un des bras de l'Ogooué jusqu'au lac Anengué. De ses deux voyages dans le Bassin de l'Ogooué Du Chaillu rapportera un nombre important de dessins et de croquis sur les personnages, les paysages, les seènes de la vie domestique, les instruments de musique, les armes, les parures, etc. des ethnies du littoral en général et du sud-ouest de l'Ogooué en particulier. Quelques temps après, la Marine française chargea Serval et Griffon du Bellay de "vérifier" les explorations de Du Chaillu, de "constater l'état des populations de l'Ogo-Wai, leurs ressources commerciales, les relations qu'elles ont avec les rivières du Gabon; celles qu'on pourrait offrir à des établissements futurs".

La revue "Le Tour du Monde" du deuxième semestre de 1865 pour illustrer le récit de la mission Serval-Du Bellay a publié un ensemble de documents sur quelques personnages tels que Rapontchombo, Kringer et leur famille, des vues également sur la naissance de Libreville.

En avril 1867, la mission de l'amiral Fleuriot de Langle et d'Aymès [est] chargée d'exploration dans l'Ogooué, la Marine française. /.../

_

¹² Mbot (J.E.), 1984, ibid. in texte, p. 17.

Ainsi, Aymès rapporte des croquis sur les chefs tels que Aianinguie, l'Aroumba, Rénoqué l'Ajondo, Mkombe mais aussi sur les guerriers Fang.

En 1873, ce fut au tour d'Alfred Marche et au tour du marquis de Compiègne d'explorer "la Ngounié, les lacs Onangué, Azingo, Esanga jusqu'à la chute de Samba en pays Ivéia, avec la volonté exprimée de découvrir la source de l'Ogooué".

Les documents que l'un et l'autre rapportent (dessins de Riou ou de Maillart) révèlent les rapports entre l'explorateur et les habitants du Bassin de l'Ogooué, la vie domestique de ces habitants, mais aussi la vie de l'explorateur traduite en terme de "péripétie" ou péril perpétuel. /.../

C'est avec Brazza (entre 1874 et 1885) que s'établit le pont entre les explorations : recherche des débouchés commerciaux ou occupation coloniale du Bassin de l'Ogooué et organisation administrative de l'espace en vue d'une exploitation systématique. /....

Brazza plus que d'autres explorateurs a eu le temps et les moyens de rapporter une forte documentation sur le Bassin de l'Ogooué ¹³. La plupart des documents publiés ici sont réalisés par Riou. L'apport en documents de ces explorateurs a été conditionné par les moyens dont disposaient ces derniers, mais aussi par leurs motivations. /.../

Pour comprendre les motivations des explorateurs et vérifier l'authenticité des documents rapportés par ces derniers, il suffirait de lire les recommandations qui sont adressées à l'un d'eux dès le début du XIX^e siècle : "Vous tiendrez un journal exact de tout ce qui présentera le moindre intérêt, et vous m'en enverrez copie par chaque occasion que vous pourrez trouver". ¹⁴

L'Afrique équatoriale à la fin du XIX^e siècle

Cette exposition d'une collection d'un taxidermiste parisien du XIX^e siècle, parti chercher l'aventure au cœur de l'Afrique, fut l'occasion d'une recherche intéressante du point de vue historique dans la mesure où il s'agissait de restituer à la fois la réalité anthropo-stylistique des objets et le "regard" qu'avait pu avoir sur eux les Blancs des années 1880.

"Voyager! telle fut mon ambition". C'est par cette exclamation que Louis Petit commence le livre de souvenirs relatant son séjour en Afrique de 1873 à 1883. Dès son jeune âge, il apprend le métier de taxidermiste auprès de son père. /.../

Louis Petit est engagé par Bouvier, le naturaliste qui finance la célèbre expédition de Marche et de Compiègne dans le bassin de l'Ogooué. Les plumes font alors fureur chez les modistes et se vendent à prix d'or. Bouvier envoie le jeune homme chasser les oiseaux rares en Afrique. Ce dernier vient de fêter son dix-septième anniversaire quand il s'embarque pour le Sénégal.

La collection de Louis Petit, telle qu'elle nous est parvenue, ne comporte aucun objet du Sénégal. Il n'y est, en fait, resté que quelques mois. Terrassé par les fièvres, il doit revenir en France. Un an plus tard, rétabli, il s'embarque à nouveau, pour le Congo cette fois, auquel il rêve depuis longtemps.

Le séjour de Louis Petit au Congo, de 1876 à 1883, se situe à une période charnière : une certaine exploration de l'Afrique, aventureuse et romantique, touche à sa fin ; l'ère de la colonisation, plus âpre, plus systématique, débute — c'est l'époque des missions Brazza et Stanley —, et les rivalités européennes s'exacerbent. /.../

Il s'installe à Landana, au nord de l'embouchure du Congo, dans l'actuelle enclave de Cabinda, d'où il part en randonnées de chasse sans jamais beaucoup s'éloigner des côtes. On ne lui connaît que deux voyages un peu plus longs: la remontée du Congo jusqu'à Vivi, et, à la fin de son séjour, une expédition cynégétique vers le nord, qui le mènera à Mayoumba.

_

¹⁹ On y trouve notamment des croquis des sanctuaires du culte des ancêtres dans le Haut-Ogooué avec des figures de reliquaires à placage de cuivre.

¹⁴ Mbot (J.E.), 1984, ibid., p. 21-22.

"Patrimoines du Sud. collections du Nord"

La collection d'objets africains rassemblés par Louis Petit n'est pas exempte de paradoxes. Certains objets proviennent de régions où, à notre connaissance, le naturaliste n'est jamais allé is ; inversement, on n'y frouve pas de masques, de statues à cloux, de reliquaires à miroirs, caractéristiques des Vili et des Kongo, les habitants de la région où il vivait." 16

Cette approche historique et archivistique de la collection de Louis Petit a été l'occasion d'une confrontation des données écrites (rapports, articles, lettres, etc.) et des résultats des enquêtes ethnographiques postérieures permettant de les comprendre mieux. Elle permet aussi de remettre en perspective les objets eux-mêmes.

"S'il est d'usage de classer les arts africains selon un découpage tribal, où le nom d'ethnie correspondrait dans l'art occidental, à un nom d'auteur, cet émiettement en centaines d'ethnies ne procède que de pure commodité intellectuelle. En réalité, la diversité de l'art africain devrait s'exprimer en concepts à la fois plus larges et plus affinés : selon des aires d'influence culturelle issues de conditions historiques et économiques d'une part ; selon une création artistique personnalisée en écoles, ateliers, auteurs, d'autre part.

Tel est précisément le cas pour la région du Bas-Congo et du Sud-Gabon d'où provient la majorité des collections présentées ici, où statues, figurines et masques témoignent d'une remarquable homogénéité stylistique : prédominance des représentations humaines selon un naturalisme figuratif que renforcent une vive polychromie et des éléments d'inspiration européenne dans les accessoires, les vêtements, le mode de fabrication /.../

Dès la fin du XVe siècle, sur toute la bande littorale allant du Golfe du Bénin à l'Angola, l'implantation portugaise s'établit solidement, à partir de comptoirs ou de bases commerciales doublées ensuite de missions religieuses. Leur influence sut particulièrement sensible au Bas-Congo et en Angola, au nord et au sud de l'embouchure du fleuve Zaïre, ou Congo.

Cependant, lorsqu'en 1482, le Portugais Diego Cão aborda l'embouchure du fleuve il y trouva, implantés depuis plus d'un siècle, un état organisé qui imposait son hégémonie sur les neuf groupes fondateurs du royaume, un roi, le Manikongo Nzinga Nkuwu, une métropole, Mbanza Kongo (San Salvador). Cette fédération dominée par le peuple Kongo, de langue bantoue, s'étendait du Kwango au littoral du Gabon, et les peuples de l'Ogooué, de langue et civilisation bantoues comme les Kongo, avaient, sous leur poussée, suivi, à partir du XIV ° siècle, des routes migratoires depuis le Bas-Congo : Lumbo et Punu après 1300, Tsogo et Okanda au XVI' siècle. Par contre, les Fang, au Centre et au Nord-Gabon, partis des savanes du Nord-Cameroun sous la pression des Peuls, n'ont abordé la grande forêt du Gabon qu'à la fin du XVIII° siècle. La région de l'Ogooué constitue donc une zone de clivage culturel et artistique, dont rendent compte les collections présentées ici. \...\

Lorsque Louis Petit arriva le 8 Janvier 1876 à Landana, dans le territoire de Cabinda à l'embouchure du Chiloango, celui-ci n'appartenait pratiquement "à personne. Cinq ou six nations y possédaient quelques comptoirs de négoce. Ce n'est que plus tard, à la conférence internationale de Berlin (1885) que cette partie de l'Afrique équatoriale fut attribuée officiellement au Portugal". Les Missions catholiques, après l'échec des Capucins au XVII siècle, y étaient surtout représentées par la Congrégation du Saint-Esprit dirigée, à partir de 1845, par les Vicariats apostoliques du Gabon et du Loango. Les Missions spiritaines de Landana et Loango étaient très prospères, joignant les activités artisanales et agricoles au prosélytisme religieux.

L'on conçoit donc que la production artistique du littoral du Bas-Congo au Gabon méridional ait été imprégnée depuis plusieurs siècles des thèmes, formes et façons européennes, tout en conservant une vision africaine originale.

Il n'y eut pas en ces régions, juxtaposition de cultures mais intégration profonde qui donna lieu à un art hybride, dont nous voyons ici quelques témoignages d'autant plus pertinents qu'ils précédèrent la période coloniale et correspondaient en même temps au goût d'un Européen moyen. Louis Petit, un siècle après l'Abbé Proyart, tenait dans le même mépris les Konde, statues-fétiches à clous ou à miroirs des Vili, des Yomba, des Woyo, qu'il avait été amené à voir. Les deux exemplaires présentés ici

¹⁵ Mais peut-être ont-ils été fournis par Mgr Augouard.

¹⁶ Les côtes d'Afrique Équatoriale il y a 100 ans, 1983, Catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Caen (textes de C. Noll, L. Perrois et G. Collomb).

proviennent des Missions spiritaines qui, à Loango, "essayaient de substituer aux fétiches de leurs catéchumènes des images de piété et menus objets de dévotion chrétienne". ¹⁷.

On reviendra plus loin sur l'intérêt scientifique de l'approche muséologique des collections, cette approche touchant autant aux documents concernant les objets qu'aux œuvres ellesmêmes.

60 byéri, pourquoi et comment?

Références

- L'art fang, Guinée équatoriale, 1991, Aurore Éditions d'Art/Cercle d'Art, Paris, 177 p.
- Byéri fang, 1993, Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 224 p.

Deux expositions, l'une en 1991 à Barcelone et l'autre à Marseille en 1993, ont été l'occasion d'approfondir la connaissance de l'art des Fang. En effet, ces deux manifestations, basées sur des ensembles différents d'objets, provenant de fonds qui ne se recouvraient pas, ont nécessité des recherches spécifiques complémentaires qui ont permis de révéler des documents inédits et des objets peu connus, pour le chercheur d'abord puis pour le public.

"Bien que l'art fang soit l'un des tout premiers connus et appréciés des arts de l'Afrique noire, paradoxalement, peu d'expositions lui ont été consacrées. Le nouveau musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens de Marseille, ouvert en 1992, s'est lancé dans l'aventure de rassembler une soixantaine de sculptures fang provenant d'Europe (France, Suisse, Belgique, Allemagne, Espagne, Portugal, Suède) et des États-Unis, des plus prestigieuses collections publiques et privées. Il n'est pas évident, en effet, de limiter le thème d'une exposition et d'un catalogue à un seul style africain, au risque de lasser vite le public peu familier de ces œuvres exotiques. Mais les sculptures fang sont particulières, tout autant aujourd'hui qu'au début du siècle quand Maurice de Vlaminck, Georges Braque, Juan Gris, Pablo Picasso et beaucoup d'autres se passionnaient pour les objets "nègres", car la qualité et l'originalité de leurs formes, pour peu qu'on les regarde avec attention, permettent d'aborder directement l'alchimie subtile de la création négro-africaine. Présenter côte à côte soixante œuvres, sculptées dans des régions voisines, certes, mais dont les populations qui leur correspondent ne sont pas réductibles à un seul et même groupe, permet de montrer à la fois la réalité des traditions stylistiques et celle de la créativité personnelle des artistes.

Au-delà d'une démonstration, par les objets eux-mêmes, d'une histoire et d'une géographie stylistiques de l'art statuaire des Fang de l'Afrique équatoriale atlantique, il est possible, par l'analyse détaillée des pièces, d'aller un peu au-delà des généralités habituelles. Comment ? Par le regard différent d'un photographe sensible à l'aura de ces figures d'ancêtres, apparemment figées dans une immobilité funèbre. Mais aussi par une approche, totalement liée à la précédente, qui peut maintenant se consacrer à la spécificité créative de chaque œuvre, après que les grandes lignes des indispensables classifications stylistiques aient été établies. Ce regard n'est pas "nouveau"; il est la suite d'une démarche analytique qui n'a jamais exclu, dans le rapport du scientifique aux objets étudiés, la part de la sensibilité à la beauté non mesurable.

La fréquentation des byéri depuis trente ans, le dialogue avec des Fang pendant dix ans au Gabon même – avec des villageois et des universitaires –, la quête inlassable des documents, surtout historiques, touchant à la civilisation fang, me persuadent chaque jour un peu plus qu'on n'a pas encore vraiment ni tout "vu" ni tout compris à propos de cet art. D'où l'importance et l'intérêt d'une exposition exclusivement centrée sur la statuaire fang" 18. /.../

Mon approche "scientiste", la mesure précise de l'art, l'inventaire minutieux des documents touchant aux objets sont en fait la satisfaction continue de mon goût irraisonné pour ces objets. On pourrait se contenter d'affirmer qu'ils sont beaux ; j'ai voulu comprendre pourquoi ils sont beaux pour nous qui savons si peu de choses des Fang comme ils l'ont été pour les villageois ntoumou de Bitam ou d'Omvang il y a un siècle, dans un souci scrupuleux de réciprocité des cultures.

¹⁷ Texte de C. Noll, in Les côtes d'Afrique Équatoriale il y a 100 ans, 1983, p. 11-12.

¹⁸ Perrois (L.), 1993, Byéri fang, Réunion des Musées Nationaux, Marseille/Paris.

"Pour moi, ces œuvres sont des objets et des signes ; elles sont apparues dans des cités, des villages, des sociétés secrètes, composés de femmes et d'hommes vivants, ayant une histoire et tout un vécu dont il paraît, sur place, impensable et totalement injuste de faire l'économie. De défends donc qu'un meilleur équilibre culturel est nécessaire pour percevoir la réalité de ces créations, ce qu'elles sont vraiment dans leur complexité, et non pas seulement ce que nous voulons bien qu'elles soient au travers des filtres subtils de notre goût et de notre pensée". ¹⁹.

Ce souci de compréhension pour une restitution la plus vraie possible, a correspondu avec le projet d'une collectionneur et d'un conservateur de musée, même si ceux-ci étaient plus séduits par les formes "abouties, parfaites et débordantes de cette force particulière qui caractérise, pour beaucoup, l'art africain", que par une approche globale comme la mienne.

"Lorsque Alain Vidal-Naquet nous a parlé, au début de l'année 1989, de son idée de réunir des byéri, nom que portent à la fois les cérémonies et les sculptures fang, nous l'avons prise comme un "challenge". Sa proposition cadrait tout à fait avec l'une des vocations de ce musée à venir, le M.A.A.O.A.: montrer des formes tout en leur donnant un sens. La production de sens est l'une des préoccupations essentielles des ethnographes, mais cette gymnastique s'adapte peu au milieu muséal. Nous voulons plutôt produire un sens dans nos expositions". ²⁰

En réunissant un grand nombre d'œuvres africaines de même "style", objets qui n'avaient jamais été réunis auparavant, A. Nicolas, en conservateur soucieux de pratiquer sa conception dynamique de la muséologie, a voulu donner un sens particulier à une "mise en espace" susceptible de faire "surgir des significations" dépassant "le simple comparatisme".

"Il est aussi important, nous semble-t-il, de poser des questions nouvelles que d'apporter des réponses... Démarche esthétique en même temps que cognitive, le tout dans une relation forcément ethnocentriste, dans la mesure où ces expositions s'adressent à un public d'Occidentaux très éloignés des contextes religieux, sociaux et humains des œuvres : plus que d'essayer de restituer scientifiquement aux objets leur contexte d'origine grâce, notamment, aux sciences humaines dont nous connaissons les limites, c'est le musée – et la muséographie – qui va leur créer un environnement aussi nouveau que particulier." ².

Parmi les moyens de cette muséographie devant permettre d'aller des statues aux artistes qui les ont créées, d'aller de notre culture passionnée parfois "d'art tribal" vers une culture "autre" dont l'étrangeté est une incitation à mieux voir et comprendre, A. Nicolas a choisi l'approche "mesurée" de l'art fang que j'avais développée.

"Pendant des années, cet ethnologue a mis au point une méthode d'analyse des formes, fondée sur une bonne connaissance du "terrain", c'est-à-dire, dans le jargon des anthropologues, des hommes (!), et sur une étude des rapports entre lignes et volumes des sculptures. Louis Perrois a ainsi identifié plusieurs styles, issus de plusieurs "ateliers" répartis sur le vaste territoire fang. "Anthropologie de l'art", selon la terminologie en vigueur /.../ cette approche n'est, en fait, qu'un pas vers une esthétique générale qui prendrait en compte l'ensemble de la production artistique mondiale, à travers le temps et à travers l'espace. /.../

Notre discours ... tente des parallèles : est-ce qu'un Fang trouve "beau" ce que nous trouvons beau ? Il semblerait qu'un consensus apparaisse parfois (souvent ?), mais nous ignorons les avis des Fang sur le byéri de Philadelphie, que nous estimons aussi proche que possible de ce qui nous semble être la perfection, comme peut l'être la sculpture du David de Michel-Ange. Il nous a semblé intéressant de mettre en espace de musée les théories de Louis Perrois, car là est aussi le rôle d'un musée : confronter la recherche théorique avec le passage au visuel avec, comme corollaire, un regard vraiment nouveau. Car l'époque veut que chacun revendique la primauté d'un regard, même sur des choses identiques. Mais l'une des caractéristiques de ce que nous nommons chef-d'œuvre n'est-elle pas de ne pouvoir jamais épuiser le regard ? !....

Autre rôle d'un musée : montrer des œuvres encore jamais vues. L'exposition Byéri Fang va le remplir, puisque douze sculptures, et non des moindres, n'ont jamais été exposées en France. Il s'agit de celles de Margurg, de Lisbonne, de Madrid, de Lübeck, de Stockholm, de Göteborg, de Philadelphie... Plusieurs autres n'ont pas été vues depuis des décennies. /.../

¹⁹ Perrois (L.) 1993, ibid., p. 20.

²⁰ Nicolas (A.), 1993, Introduction in Byéri fang, Réunion des Musées Nationaux, Marseille/Paris.

La nouveauté du regard tient aussi dans celui du photographe chargé de proposer une lecture de ces formes. Gérard Bonnet a eu la lourde tâche de répondre aux différentes contraintes liées à un catalogue tout en exprimant sa sensibilité propre. Nous avons choisi le noir et blanc, ou plutôt la bichromie, parce que nous voulions donner à ces œuvres, maintes fois reproduites, toujours sous le même angle, une nouvelle vie. /.../ Gérard Bonnet a travaillé en pleine harmonie avec les commissaires de l'exposition, dans le même esprit qui nous a animés, celui de l'intelligibilité d'un discours sur des formes rendues sensibles et vibrantes." ²¹.

L'exposition organisée en 1991 à Barcelone (le léger décalage chronologique importe peu) à partir des objets de la collection Folch, avait permis de traiter le même sujet un peu différemment. En effet, artificiellement délimitée au cœur même du pays pahouin (les Pámues des Espagnols), la Guinée Équatoriale, autrefois Guinée Espagnole, a produit des pièces de remarquable qualité mais la plupart du temps, occultées du fait de leur accès difficile (collections privées de colons, militaires ou missionnaires, musées restés longtemps fermés, etc.).

L'étude scientifique d'un nombre important d'objets (d'art et de la vie quotidienne) a donc pu être entreprise à cette occasion, répondant d'une certaine façon aux critiques justifiées de J.W. Fernandez (1976).

Un collaboration suivie avec l'équipe du Museo Nacional de Etnologia de Madrid, notamment Marta Sierra Delage, a permis une prise en compte de l'importante documentation historique et ethnographique espagnole à propos de la Guinée continentale (Río Muni).

"Comme on le verra en détail plus loin pour ce qui concerne la Guinée Équatoriale, toutes ces régions de l'Afrique Centrale ont été explorées activement dès le milieu du XIX° siècle. Les expéditions de reconnaissance géographique puis de délimitation de "frontières" (entre les possessions des différentes puissances coloniales) ont sillonné les régions fang. Les explorateurs les moins "esthètes" ne pouvaient pas manquer de remarquer l'abondance du matériel rituel sculpté (même qualifié de "grossières statues") dans la mesure où les objets n'étaient pas du tout cachés (sauf les masques). Mieux, toutes ces représentations d'ancêtres étaient volontiers exhibées à la place des reliques (crânes et ossements) qui, elles, restaient très soigneusement dissimulées.

Beaucoup d'autres objets – cannes, cuillères, tabourets, arbalètes, couteaux de jet et de chasse, casquesperruques, bijoux, etc. – étaient normalement utilisés. Soucieux de rapporter soit des spécimens d'artisanat local pour quelque musée, soit simplement des souvenirs curieux, les voyageurs ont volontiers collecté des objets fang, d'autant plus que toutes ces populations, conditionnées depuis longtemps par les courants d'échange de la traite, étaient avides de la pacotille proposée, cotonnades, "neptunes" de laiton, perles de verre, voire boutons de chemise ou friperie européenne. /.../ Régions de forte production plastique, la zone a donc fourni matière à une collecte "coloniale" abondante. /.../

Les objets fang sont donc abondants dans les collections anciennes allemandes (ils proviennent presque exclusivement du Sud-Cameroun), français (ils proviennent du Nord-Gabon), et espagnoles (ils proviennent du Río Muni). Par la suite, le dynamisme du marché de l'art a bouleversé cette répartition, au profit notamment des collections américaines.

Pour ce qui concerne l'Espagne, il est problable que quelques pièces importantes, en qualité et en références contextuelles, sont encore inconnues, conservées par des congrégations religieuses ou des descendants de voyageurs curieux du début du siècle qui en ignorent la valeur, tant marchande que scientifique et culturelle. L'une de ces pièces "historiques", par exemple, a été retrouvée au Musée de l'Amérique de Madrid, il y a peu de temps. Tout n'est donc pas dit dans ce domaine, même si l'on peut estimer que l'essentiel est connu." ²²

Dès les années 1880, des documents signalent la collecte d'objets tels que des "idoles Bierres", des armes et instruments de musique décorés, conservés dans des fonds à Fernando Póo.

-

²¹ Nicolas (A.), 1993, ibid.

²² Perrois (L.) et Sierra Delage (M.), 1991, L'art fang, Guinée Équatoriale, Paris.

Les expéditions espagnoles de Iradier (1875) puis de Valero y Berenguer-Bonelli (1890-91), Ossorio (1901), d'Almonte (1906), ont permis d'accumuler de nombreuses informations d'ordre naturaliste, géographique, ethnographique, technique, etc. qui aujourd'hui nous fournissent un éclairage renouvelé sur la richesse des cultures pámue (fang) au début du XX° siècle (objets, parures, photos, dessins, cartes). Les fiches d'objets recèlent des trésors en matière de noms spécifiques, de localisation, de description, à mettre en rapport avec les observations de la même époque de Tessmann chez les Fang Ntoumou, situés plus à l'est.

"On conserve une collection d'objets ethnographiques de ces tribus ²³, composée de cent quatre pièces, et répertoriées dans le Catálogo de la colección de objetos pámues formada por D. Amado Ossorio en 1901 y donada por este señor al Museo Antropológico de Madrid en 1915 . /.../

Ces quatre "idoles", plus celle citée en 1901, forment un total de cinq pour la collection Martínez de la Escalera. Si on y ajoute celles de la collection Ossorio de 1901 (nºº 76, 77 et 78), huit byéri ent donc été recueillis au cours de cette étape. Mais si nous incluons aussi celle qui porte le nº 1255 dans l'inventaire actuel du musée (que nous avon spublié en 1986), et qui présente des caractéristiques particulières – les bras et les jambes sont maintenus par des fibres de raphia –, nous pouvons considérer que ces sculptures sont au nombre de neuf."

Ces neuf statuettes peuvent être utilement comparées à celles du fonds Tessmann du Musée de Lübeck, présentées à Hildesheim en 1973 (cf. plus haut).

L'intérêt de ce travail dans les archives et les collections espagnoles a été de pouvoir confronter les données spécifiques issues des observations en Guinée à propos des groupes Okak et Ntoumou, notamment à celles déjà acquises au sujet des autres groupes fang du Gabon et du Sud-Cameroun.

Une analyse détaillée d'un ensemble de 22 pièces sculptées, inédites, provenant pour certaines de congrégations missionnaires et mises en perspectives par rapport à plusieurs autres fonds découverts lors de mes recherches (plusieurs collections publiques et privées de Madrid et Barcelone), ont permis de retrouver les différentes influences stylistiques qui se sont exercées dans la région: mabéa et ntoumou (facture assez réaliste; bouche projetée en avant avec lèvres proéminentes et dents; épaules "carenées"); ntoumou (tronc mince et élancé; bras détaché du corps).

Quant au sous-style okak du Río Benito, il a pu ainsi être mieux caractérisé par des objets de référence localisés : massivité de la tête et de la coiffe-postiche ; ampleur du tronc et des jambes.

Dans une perspective un peu différente, l'étude menée à propos des objets d'Afrique équatoriale de la collection Barbier-Mueller (entre 1979 et 1985 puis 1993 pour les œuvres du Grassland) a permis d'analyser la constitution d'une collection familiale en fonction des opportunités du marché de l'art dans la mesure où tous ces objets sont venus des marchands et collectionneurs à l'exclusion de toute collecte sur place (entre les années 20 et 80, donc sur la presque totalité du siècle, en deux générations).

Il est en effet important pour la recherche comme pour la valorisation des objets, de connaître au mieux le milieu des collections et collectionneurs dans la mesure où on a pu se rendre compte que certains effets de mode pouvaient influer plus ou moins fortement sur notre perception des arts d'Afrique. On y reviendra à propos de l'analyse des types de collections.

En tout cas, il est indispensable de s'attacher à étudier concomitamment les données du terrain et celles des collections, surtout si l'ordonnancement des unes ne correspond pas à la logique des autres. C'est dans cette distorsion même qu'on peut s'exercer à la pratique

²³ Ossorio a consigné des observations sur plus de 30 groupes des Pámues, chacune de ces "tribus" étant plutôt une fraction de clan (ayong).

nécessaire mais peu facile, de la distanciation : trop loin des réalités vécues, on tombe dans le piège de l'objet-miroir (dans lequel on projette son propre imaginaire) ; trop près, on reste prisonnier de l'objet-"fétiche" (celui qui est tellement "autre" qu'il en est devenu indéchiffrable).

Trésors de chefferies, trésors de musées : objets royaux, histoire et pouvoir au Grassland

Références

- Cameroun, art et architecture, 1988, MNAAO, Cahiers de l'ADEIAO, n° 7, Paris, 83 p.
- Les rois-sculpteurs, 1993, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 224 p.
- Arts royaux du Cameroun, 1944, Musée Barbier-Mueller, Genève, 39 p.

A l'occasion du legs du docteur Pierre Harter au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1991 – un ensemble prestigieux et de grande qualité de 53 pièces de l'Ouest-Cameroun –, une exposition a été organisée en 1993 sous l'égide de la D.M.F. et de la R.M.N. Collectionneur d'objets mais très curieux des cultures et des hommes, Pierre Harter n'a amassé que des œuvres dont il connaissait bien le contexte, l'usage, parfois les détenteurs sur place ou les créateurs. Médecin et ami de nombreux notables, rois et artistes du Grassland, il a toujours eu une approche globalisante de l'activité sculpturale.

Cette façon de voir très "anthropologique" justifie le choix fait après sa disparition, d'une présentation équilibrée de ces objets, éclairant à la fois leurs qualités plastiques – certains sont des chefs-d'œuvre de l'art africain (on pense au masque *tukah* de Bamendou) – et leur haut degré de sens par rapport aux cultures Bamiléké, Kom, Bamoum ou Bangwa.

Là encore, comme pour les byéri fang et les sculptures du Bwiti tsogho, l'ensemble présenté présente l'avantage d'une grande cohérence géo-culturelle. "Par son unité territoriale et artistique, [la collection] donne matière à une solide monographie pour illustrer la variété des styles, techniques et fonctions propres aux œuvres du Grassland" ²⁴. Les objets sont accompagnés de précieux renseignements concernant les lieux d'origine, de fabrication et d'utilisation, les bois utilisés, les significations symboliques, le tout accompagné d'un grand nombre de photographies de terrain prises dès 1957 sur place et de notes personnelles à propos de multiples informateurs. Beaucoup de ces informations ont été publiées dans l'ouvrage de synthèse de Pierre Harter, "Arts anciens du Cameroun" (1986).

D'une certaine façon, l'exposition du legs Harter, "Les rois-sculpteurs", est une illustration, pièces à l'appui, de l'essentiel des propos de son livre, complété par l'approche que nous avons eue, J.P. Notué et moi-même depuis 1980, à propos des rapports entre art et histoire, art et pouvoir dans les chefferies du Grassland (cf. plus haut, 1ère partie).

La caractérisation de la sculpture du Grassland en 53 œuvres a été l'occasion d'une analyse cas par cas d'un certain nombre de styles et variantes, les uns communautaires (le style Bangwa par exemple), les autres individuels (l'œuvre de Kamteu de la chefferie de Foto près de Dschang).

Au-delà de l'information historique et ethnographique (évidemment essentielle pour comprendre la dynamique stylistique de cette région), il est utile et passionnant de s'attacher à une étude fine des œuvres, celle par laquelle on peut toucher parfois à l'identité même de la créativité sculpturale.

²⁴ Les rois-sculpteurs, 1993, Réunion des Musées Nationaux, Paris. Introduction de H. Marchal, p. 17.

La même démarche, toutes proportions gardées, fut suivie pour "Art et architecture du Cameroun" (exposition au MAAO, Paris, en 1988) et pour "Arts royaux du Cameroun" (exposition au Musée Barbier-Mueller de Genève, en 1994).

2-3- Les conditions d'une anthropologie des objets

- "Muséologie des sciences de la nature et des sciences de l'Homme"
- "Anthropologie de l'objet, cultures et organisation des sociétés"
 - ♦ Cours de DEA, 1995-1996, Grande Galerie du Museum & Musée de l'Homme (inédit)

A la base de toute recherche anthropologique, il y a un terrain ; pour la recherche anthropologique s'intéressant aux objets, un autre corpus d'information est nécessaire, celui fourni par les "collections". D'une certaine façon, les données d'observation du terrain devraient être homologues ou du moins en corrélation nette avec celles issues des objets dans la mesure où ceux-ci sont un des éléments concrets des activités vécues. Or, en fait, à l'analyse, on est amené à constater que l'ordonnancement de ces deux ensembles n'aboutit pas toujours à des résultats aussi facilement connectables.

On sait en effet que les observations de terrain, aussi attentives et sérieuses qu'il est possible, ne sont pas forcément le reflet pertinent des "réalités". Tout est affaire de forme et de sens. Remarquer un comportement, analyser une forme rituelle, enregistrer une soirée de contes, toutes ces phases de l'enquête ethnographique ne conduisent pas d'emblée à une compréhension optimale des phénomènes. Il y a une part d'habileté et une autre de chance dans l'observation anthropologique, celle-ci étant parfois servie par celle-là. Il reste donc une large place pour l'aléatoire dans l'observation directe du vécu des sociétés.

Chaque anthropologue le sait et essaie d'y remédier par une réflexion permanente, une attention soutenue et une imagination logique sans trop de préjugés.

Si l'observation participante ne donne pas une assurance absolue quant à la connaissance des choses et des gens, que dire alors de l'analyse "en aveugle" des objets sortis de leur contexte, culture et références sociales? Car l'étude de beaucoup d'objets ethnographiques (d'usage banal ou d'art) relève de cet exercice confinant parfois au jeu de devinette. La notion même de "musée imaginaire" est scientifiquement perverse dans la mesure où elle privilégie le goût de l'irréel en "émoussant notre faculté de saisir les caractères originaux" des œuvres (J. Laude, 1985, *ibid.*). La reconnaissance devient alors une appropriation d'ordre personnel sans rapport avec le sens, la forme ni surtout l'intentionnalité signifiante de l'objet. La perte du sens propre à chacun d'eux conduit à dissoudre le système "de valeurs" (J. Laude) dont la forme est une manifestation spécifique.

Etudier les objets exige donc une grande disponibilité de l'esprit et du goût, une humilité certaine par rapport aux surprenantes solutions expressives des civilisations "autres" et une grande acuité d'observation.

Dans la perspective choisie, une anthropologie "culturelle" où l'observation de terrain est complétée par une étude particulière des données matérielles – objets, techniques, arts –, l'objet est au centre de la recherche. C'est la donnée de base, essentielle de par sa fixité; c'est l'expression figée à un moment précis du temps et en un lieu de la capacité créatrice d'un homme déjà disparu et le plus souvent oublié.

L'objet est un concentré spécifique de mémoire culturelle mais de mémoire inerte. Il peut rester énigmatique ; il peut être porteur d'erreur ; il peut aussi révéler par des méthodes appropriées, une partie des informations qu'il détient, toute la question est de pouvoir "faire parler" les objets et, si possible, de les faire "parler vrai".

La principale difficulté est que l'objet seul est un témoignage pauvre (tel que l'unique et fort intéressante statuette ngbaka -?- de la Haute-Sangha recueillie vers 1900 et conservée depuis au Musée de l'Homme). Pour faire surgir du sens, il est nécessaire de travailler et de raisonner sur des séries d'objets dont il faudra modéliser l'ordre le plus probable.

Une série organisée est une "collection" scientifique de référence (du type des collections naturalistes du Museum). Or, il s'avère que la "collection" au sens habituel du terme n'est qu'un ensemble d'objets dont le rassemblement peut souvent être expliqué certes, mais qui est toujours le résultat de procédures conjonctuelles, circonstancielles et aléatoires.

Une collection publique ou privée est en elle-même une histoire faite de multiples hasards : hasard des objets accessibles (sur le terrain comme dans les ventes de Drouot ou Sotheby's); hasard du goût des collectionneurs ou du "regard" des conservateurs; hasard des stratégies et des moyens d'accumulation; hasard des conditions de conservation et d'étude.

Il faut toujours garder à l'esprit que les objets des collections ont subi une multitude de "sélections" combinées, bien souvent non connues ou inconscientes. Un seul exemple à propos des Fang : les voyageurs n'ont rapporté de ces contrées que les créations non seulement qu'ils avaient pu voir (statuettes, masques, parures, coiffures, etc.) mais qu'ils pouvaient transporter. L'art fang connu est donc l'art "mobilier" à l'exclusion des réalisations plus encombrantes et fixes telles que les énormes sculptures de terre anthropomorphes du Ngil, du Bokung-Elong ou du Nzok installées dans l'enceinte sacrée de l'ésam. On connaît un peu ces "monuments" traditionnels grâce à des croquis et à quelques photographies d'époque (sans que les informations soient suffisantes pour en analyser des "séries" représentatives).

Les collections d'objets de nos études d'anthropologie de l'art, ont donc un perpétuel déficit de représentativité que seul un souci acharné de l'accumulation des données peut compenser en partie. Le chercheur doit rester très ouvert et disponible à l'augmentation progressive du corpus et des informations contextuelles ; il doit aussi s'attendre à des remises en question provoquées par la "découverte" de pièces nouvelles qui peuvent le conduire à adapter l'ordre proposé. On a vu que j'ai moi-même procédé de cette façon à propos des styles fang et "kota".

Je ne m'attarderai pas sur les conditions souvent problématiques (à tous égards) de la collecte des objets d'art sur le terrain, hier comme aujourd'hui, dans des circonstances différentes, sauf pour souligner l'incidence du rapport inégalitaire du prélèvement des informations sur la qualité et la validité de celles-ci. Des objets arrachés à leur milieu sont la plupart du temps, insuffisamment et mal documentés. Sans même considérer l'aspect éthique des choses, il y a là un facteur négatif important pour l'analyse ultérieure. Certaines pratiques de collecte ethnographiques, pas si anciennes que cela, équivalaient à une violation brutale de sites archéologiques, telle qu'on la dénonce actuellement à propos des fouilles illicites en Afrique de l'Ouest.

Dans une perspective d'analyse et de "reconstruction" des styles plastiques africains, on peut aboutir pour ces raisons, à une image largement tronquée et réductrice d'un art. Les exemples sont nombreux.

La mise en connexion, à partir de collections différentes, éloignées les unes des autres, constituées et classées différemment, d'ensembles plus vastes d'objets relevant de séries globales mieux en phase avec les réalités (hic et nunc) du terrain, dans une cohérence

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

géographique et historique avérée, est un travail énorme, de longue haleine, parfois ingrat. C'est pourtant, à mon sens, la meilleure approche possible des arts traditionnels, celle qui est bâtie jour après jour, sur l'enrichissement de "catalogues raisonnés".

Parfois considérés comme des "supports de rêve" (surtout les nôtres), les objets sont dignes de nous restituer au moins en partie, les bribes d'imaginaire de ces cultures "autres", dont ils sont les gardiens immobiles dans la triste obscurité des étagères de musées.

3ème Partie

Pour une anthropologie des arts d'Afrique et d'ailleurs



Masque nko, Tabenken, région de Nkambé, Cameroun

3-1- "Du regard du Blanc" à l'objet en action : le "terrain" et la distanciation

Références

- "Arts négro-africains", 1971, 1980, 1984, Encyclopaedia Universalis, Paris
- Arts de l'Afrique Noire, 1988, Nathan, Paris, 313 p. (dont 46 p.)
- "Afrique", 1993, Encyclopaedia Universalis, Grand Atlas de l'Art (II), Paris

"Il peut paraître étrange qu'après plusieurs décennies de reconnaissance et d'étude des productions plastiques africaines, des controverses, voire des polémiques, se développent encore sur la manière la plus "légitime" et adaptée d'aborder ces arts, trop souvent encore qualifiés de "primitifs". Plutôt que de s'en désoler, ne faut-il pas plutôt voir là le symptôme réconfortant d'un intérêt renouvelé pour des œuvres et des artistes mal connus, mais dont on sent intuitivement l'importance dans le concert des cultures du monde aujourd'hui? Schématiquement, deux "écoles" coexistent en ce domaine: ceux qui privilégient le droit à une contemplation universaliste d'ordre prioritairement esthétique, voulant par cette approche libre de l'eil et de l'esprit élever les productions plastiques africaines au rang des "arts" majeurs de l'Occident en récusant, en conséquence, comme inutiles et même gênantes toutes les informations contextuelles relatives aux objets; puis ceux qui considèrent que l'approche environnementale anthropologique nourrit une perception "esthétique" qui doit correspondre, au titre du respect réciproque des cultures, à une logique et une sensibilité spécifiques qu'il convient d'étudier et si possible de révéler." \frac{1}{2}.

Après avoir constaté que parmi les acteurs de cette querelle, bien peu sont Africains et beaucoup ne connaissent l'Afrique que de fort loin, devra-t-on admettre que le "regard du Blanc" reste la référence? Les débats actuels dans nos sphères culturelles et politiques du Nord tendraient à le faire penser. Plutôt que de le regretter, n'est-il pas possible de mettre cette attitude ethnocentrique et réductrice au service d'une distanciation par rapport à l'objet, tout au moins pour un moment? L'analyse des faits plastiques s'appuie sur des objets dont le rattachement au contexte n'est pas facile, on l'a vu.

L'étude décontextualisée des œuvres peut conduire à certains résultats en terme d'ordre. Il s'agit cependant de garder à l'esprit que l'art est un fait de civilisation, une activité de concrétisation de l'imaginaire qui renvoie, tôt ou tard, à un flux de valeurs autres, celles de globalités sociales et culturelles. L'exposition des objets "nus" dans un but de contemplation pure, n'a rien d'étonnant ni de répréhensible en soi. Il ne faudrait pas toutefois que cet ordre arbitraire dicté par le goût changeant de nos sociétés consommatrices d'effets, soit admis d'emblée comme le reflet d'une réalité. L'instant du choc des images rétiniennes étant passé, il convient de poser correctement le problème si on prétend atteindre les sphères de la connaissance.

Peut-être a-t-on, par commodité, **trop privilégié** cette distance par rapport aux œuvres dans le souci de se garder une part de rêve à leur propos? Les ethnologues, comme le rappelait J. Cuisenier, ont eu peur de la magie des œuvres, de cette part inanalysable des sculptures qui en fait des créations d'art parce qu'elles échappent à tout ce qu'on peut en dire "scientifiquement" en terme de logiques des formes, des techniques ou des significations. Ramener le masque à son rôle de symbole de deuil ou la statue du *byéri* à sa fonction de marionnette rituelle des rites du *Mélan*, est d'une certaine façon ignorer ou contourner la pluralité de sens de ces créations plastiques.

Perrois (L.), 1989, "Le regard du Blanc, de l'art nègre aux arts africains", in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 28.

"Patrimoines du Sud, collections du Nord"

Il est difficile de concilier les nécessités de la "mesure de l'art" avec les délices de la contemplation des œuvres. Mais cette apparente contradiction ne renvoie-t-elle pas au paradoxe de l'artiste-officiant qui en même temps qu'il façonne un outil de la pensée de son groupe, se laisse aller à finaliser son œuvre en un poème plastique qui parfois doit l'étonner lui-même par des qualités de "chefs-d'œuvre", inutiles à son rôle attendu et pourtant discrètement appréciées ?

Il n'est pas question ici de reprendre l'ensemble des réflexions que j'ai formulées dans différents textes pour soutenir l'identité épistémologique de l'anthropologie de l'art depuis une vingtaine d'années. Je vais simplement évoquer les principales spécificités de cette anthropologie dont l'objectif est une connaissance aussi exacte que possible du phénomène de la création sculpturale dans les cultures des peuples non-industrialisés, autrefois qualifiés à la fois abusivement et hâtivement de "primitifs".

Cette anthropologie spécialisée, on l'a vu, demande une pratique ethnographique plus globalisante mais aussi une expérience qui relève des compétences muséographiques voire de l'histoire de l'art, toutes voies aux méthodes et concepts particuliers.

L'anthropologie des arts traditionnels vise d'abord à établir un ordre dans le foisonnement des objets ; ensuite, à expliciter les formes et à les relier à des significations ; enfin à placer l'activité de création plastique dans sa dynamique historique, sociale et culturelle, en phase avec les autres volets de la vie communautaire et individuelle.

L'art tribal est un phénomène social et culturel "total", au sens de l'ethnologie de Marcel Mauss, dont la reconnaissance et l'analyse permettent une entrée originale dans l'approche des sociétés pré-industrielles. Du point de vue méthodologique, l'anthropologie de l'art doit s'efforcer de prendre en compte de façon complémentaire et en synergie, les données de "performance de l'art" ("performing art") et les données de l'art "en collection". A chaque étape de l'analyse, l'objet gagne en pertinence, en sens et en effet. Révélateur de formes qui ont surgi de la technique et du rêve, de l'usage collectif et du talent individuel, les objets restent à la base de la démarche comme à son aboutissement. Classées et expliquées, les œuvres gagnent encore en valeur, celle qui échappera toujours à l'aune de la "mesure de l'art", pour les artistes du Sud comme pour les amateurs de nos contrées.

3-2- De "l'art nègre" aux arts africains : la recherche de l'ordre

Références

- Problèmes d'analyse de l'art traditionnel du Gabon, 1977, ORSTOM, Paris, 195 p.
- De l'art nègre à l'art africain, 1990, colloque MNAAO, 158 p.
- Créer en Afrique, 1993, colloque MNAAO, 136 p.

Classifications anciennes et d'aujourd'hui

"Dès que les amateurs de curiosité, puis les artistes, se furent penchés sur les statues et masques nègres, on a cherché à les classer. /.../ L'histoire de ces classifications depuis le début du XX° siècle, [est le] reflet de l'opinion assez changeante qu'on a eue à leur égard. /.../

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 œuvres 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 XV ° s. à la fin du XIX° s.		Inventaire pur et simple	. l'objet "exotique" (cabinets de curiosité)
			. l'objet "ethnographique" des musées (religion ou artisanat).
à	1906	Inventaire morphologique "l'art nègre",	. réalités plastique de l'objet nègre, étude de la forme nue.
	1920	"l'art sauvage" des Cubistes (Picasso, Braque)	("art primitif")
à	1914	Grandes classifications régionales, grands ensembles stylistiques (influence du milieu : Hardy ; complexité	. "art" primitif en tant que tel (différenciation des objets d'art et d'artisanat)
	1930	volumétrique des œuvres : von Sydow)	. identification ethnique des objets
à	1930	Recherche des ensembles stylistiques basés sur des analogies formelles :	. l'objet d'art primitif des collections
	1954	H. Lavachery	
		Monographies morphologiques au niveau du style ethnique:	-
	1946	 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	_
		Monographies ethnomomhologiques au niveau tribal:	
	1964	- 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 et historique

Dans mon cours de 1970 (publié en 1977), je détaille et analyse chacune de ces classifications. Après l'âge d'or des "curiosités" du XV au XVIII siècles, on constituera des collections beaucoup plus sélectives : c'est le temps des autodafés des "idoles" sauvages.

"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, riche en 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."

"Patrimoines du Sud. collections du Nord"

Cette "dépréciation" tient à de multiples raisons : religieuses et culturelles, politiques et économiques 2.

"Elle coïncide avec les débuts de la traite des esclaves par les Européens et les premières ambitions coloniales. /.../ L'idée que l'art africain est un art primitif date du début du XIX° siècle. C'est une forme arriérée d'expression plastique puisqu'une société de barbares, anthropophages et idolâtres, ne peut que produire des œuvres 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.

L'ethnologue A. van Gennep, en 1914, nous explique les incertitudes des premières classifications, tout en peignant son indignation: "certaines missions, comme celle 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 œuvre 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".

Aux classifications de type "géographique" se substituent peu à peu celles de type "régional et ethnique" à la fin du XIX siècle. L'étude spécifique des objets d'art primitif conduira à des classifications "morphologiques" dès les années 30.

Les travaux de F. Olbrechts (1946), P. Vandehoute (1948) puis de J. Laude (1964), de moimême (1970), de F. Neyt (1977) sur divers styles de l'Afrique Centrale et de l'Ouest, dans un souci d'approfondissement monographique d'ensembles cohérents, renouvelleront le point de vue en apportant des éléments solides sur "l'ordre" spécifique qu'on peut proposer pour les caractériser, les identifier et en esquisser les dynamiques particulières.

L'histoire de ces classifications est aussi l'histoire des méthodes d'analyse des arts primitifs.

"Que nous enseignent-elles? Certaines, intéressantes à leur époque, apparaissent maintenant dépassées ou trop simplistes (von Sydow, Hardy), d'autres trop générales (Lavachery), d'autres enfin [encore] valables mais pas directement applicables à l'art" de telle ou telle ethnie ou région.

Si les ordres "proposés" ne sont plus reconnus pertinents, comment en esquisser d'autres plus adaptés, sinon en "revisitant" les collections et en repartant d'une analyse alternative des œuvres elles-mêmes, dans la globalité de leurs formes et expressions, des conditions de leur création et de leur usage, de leurs valeurs polysémiques.

• De "l'art nègre" aux arts africains : une reconnaissance tardive

"C'est le danger des musées imaginaires : ils émoussent notre faculté de saisir les caractères originaux d'un art, ils réduisent tous les arts de tous les pays et de tous les temps à quelques dénominateurs communs mais fallacieux : le sens propre à chacun d'eux, c'est-à-dire non seulement sa signification mais aussi l'ensemble des valeurs qu'il polarise se noie dans une masse indifférenciée." ³.

A la suite de ses travaux sur l'art dogon, Jean Laude a élargi son point de vue à l'ensemble des expressions esthétiques non-occidentales en proposant un paradigme nouveau, celui d'une anthropologie de l'art soucieuse de contourner les pièges subtils de l'ethnocentrisme et de la récupération au nom de la pseudo esthétique universaliste.

³ in "Arts de l'Afrique Noire", W. Schmalenbach ed., 1988, ibid., p. 27 et sq.

² Cf. les travaux de J.L. Paudrat et notamment sa thèse d'histoire : "Le dénigrement", Paris 1, 1974.

"Cette mise au point de ce spécialiste s'il en est de l'art nègre en rapport avec l'art moderne européen, demande à être constamment rappelée tant la tentation de récupération des arts exotiques reste grande alors qu'on pourrait penser, après cinquante ans d'expositions, de livres, d'études et de réflexion scientifique, avoir enfin atteint le seuil d'une vision en phase avec des réalités vécues ailleurs." ⁴.

Les débats actuels sur la meilleure façon de rendre compte des "arts premiers", nourris à la fois de mauvaise conscience post-coloniale et de volonté inconsciente d'appropriation au nom de "valeurs universelles", en sont une illustration dérangeante.

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

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

"Il ne faut pas confondre le goût qu'on peut avoir pour les objets exotiques dans lequel rentre en fait un appétit très intime de rêve, avec la connaissance de ce qu'ils sont en réalité pour les hommes qui les ont créés et utilisés. La fascination exercée par le "primitivisme" vient probablement d'un souci d'échapper au carcan culturel de notre civilisation, perçue comme trop étouffante, mais a-t-on pensé un instant que ces expressions apparemment libérées, spontanées, voire instinctives, sont dans leur vécu réel très contraignantes pour ceux qui sont concernés. Nous contemplons les arts d'ailleurs, nous ne les vivons jamais". \(\frac{1}{2} \).../

"Jacqueline Fry donne une définition des arts africains à la fois complète et prudente: "On pourrait entendre provisoirement par "arts traditionnels" de l'Afrique au sud du Sahara, la production d'objets ou de performances dont la qualité esthétique se fonde sur une vision du monde ou une histoire technique transmises par les cultures qui se sont développées sur le sol africain". Pour elle, il est tout à fait téméraire de prétendre reconnaître les principes de traditions esthétiques à l'échelle de trois quarts d'un continent.

Michel Leiris soutient dans l'avant-propos du livre de Jacqueline Delange qu'il faut percevoir l'approche globale des arts africains moins comme, d'emblée, une "histoire des arts et des styles" que comme la recherche et l'articulation dans l'espace et le temps "des matériaux en vue d'une telle histoire". Dans cette perspective sans illusion sur la complétude d'un panorama toujours trop rapide des arts de l'Afrique Noire, il reste utile cependant de prendre conscience de leur diversité, ne serait-ce que pour échapper à l'étroitesse de la notion "d'art nègre" telle qu'elle s'est figée dans notre pratique culturelle contemporaine occidentale"./

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

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

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

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

Arts de l'Afrique Noire, 1988, ibid.

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

A cet égard, l'exposition fameuse conçue en 1984 par William Rubin à New-York, au Museum of Modern Art, "Primitivism in 20th century art", a fait le point quasi-définitif de la question.

Jean Laude lui-même, en 1968, avait largement analysé le problème des rapports entre la peinture française (1906-1914) et l'art nègre, dans une importante thèse d'État.

Il est donc temps de clore le dossier, désormais d'archives et d'histoire, de "l'art nègre" et de progresser dans le monde multiforme, complexe et encore trop peu exploré dans la richesse de ses aspects détaillés, des arts plastiques africains eux-mêmes.

Une caractérisation plurielle des données

• L'art en action

On a vu dans les parties précédentes à propos de l'approche des données, comme "en Afrique Noire, l'activité esthétique ne se réduit pas à la seule création plastique, c'est-à-dire aux objets que nous considérons en Occident comme dignes d'être qualifiés d'œuvres d'art.

Les "arts" africains s'expriment de manière très diversifiée dans la mesure où la volonté esthétique se combine toujours avec une préoccupation fonctionnelle, que ce soit dans les arts du corps, l'art "mobilier", l'architecture, les arts du feu (métallurgie et poterie), la peinture ou la sculpture proprement dite." 5

Les "univers esthétiques" sont des totalités complexes, de forme souvent éphémère comme le détermine la tradition de l'oralité dominante, où différentes expressions la plupart du temps combinées – gestes et danse, musique et chant, poésie et récits, parures et vêtements, architecture et décoration, techniques et savoir-faire, arts plastiques – se manifestent "en vue d'atteindre une certaine maîtrise du milieu cosmique".

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

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

Non seulement le "beau" est une notion éminemment culturelle par rapport à des normes particulières, mais en outre, à l'intérieur du contexte même, il n'est conçu que comme un équilibre d'éléments, les uns matérialisés, les autres exprimés dans l'euphorie, la souffrance ou l'illumination des fêtes ou des rites. La sculpture, en fait, n'est que la forme la plus accessible (et la plus transportable) de ces ensembles." \(^1\).

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

⁵ Arts de l'Afrique Noire, 1988, ibid.

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

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

Sans parler de l'architecture, du tissage, de la poterie, de la forge, de la vannerie, de tous ces objets qui constituent l'environnement matériel et technique des villages, comment avoir une vision juste et complexe des univers esthétiques africains ?" 6.

Les objets, supports des rites, sont souvent sculptés et très soigneusement peints alors qu'ils ne seront que très rarement vus des villageois. Le masque d'esprit ou la statue d'ancêtre est porteur de "marques" qui ont une valeur en elles-mêmes : celles-ci ne sont pas faites pour "paraître", elles se suffisent "d'être". Les formes de bois comme les "voix des masques" doivent rester des évocations fugitives, des stimulations de l'imaginaire plus que des révélations d'images. La réalité des volumes que nous pouvons contempler à loisir dans les expositions est un dévoilement sacrilège. Il y a finalement beaucoup de "voyeurisme" dans "l'exposition" des arts sacrés. Au village, les objets ont eu une vie et une mort. Nos collections ne renferment que des traces archéologiques des cultures noires.

On rappellera ici que dans cette perspective de la réalité vécue de l'art :

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

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

Tous ces artistes, ceux des chefferies et ceux des villages, ont des activités considérées comme nobles mais qui doivent rester secrètes. Sculpter un masque ou une statue empiète sur le domaine du sacré, avant même que les objets ne soient "chargés". 7. /.../

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

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

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

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

Perrois (L.), 1990, De l'art nègre à l'art africain, 1er colloque européen sur les arts de l'Afrique Noire, en coll., Arts d'Afrique Noire ed., Arnouville, 158 p., p. 70.

"Patrimoines du Sud. collections du Nord"

"A l'évidence, les arts africains sont des expressions "chargées" de sens. D'une certaine façon, les nganga sont des amateurs et des manipulateurs de symboles, donc d'objets "d'art". Les chefs des hauts-plateaux des Grasslands sont des "amateurs" d'art camerounais tout à fait avertis : les chefferies comportent de véritables "trésors" jalousement conservés. L'objet en action, sur le terrain, dans les villages, est convoité, acheté, volé, manipulé, craint : sans une connaissance des contextes et du vécu des objets, la perception que nous en avons reste tronquée, voire totalement erronée, ce qui n'exclut nullement le droit et la possibilité de leur contemplation "esthétique" ou de leur transfiguration imaginaire." \(^1\).

Il faudra donc étudier "l'ordre social" pour pouvoir situer la logique des expressions plastiques et visuelles (cela est valable aussi pour la musique et la littérature orale⁸), sans que pour autant cette dernière se confonde avec le premier. L'objet n'existe que parce qu'il est un symbole et une marque mais il ne leur est pas réductible.

• Art et histoire

Les objets, dans une autre perspective, comme nous le montre l'archéologie, ont des correspondances fortes entre eux : ils constituent dans un espace donné, une trame matérielle de la vie des hommes et des sociétés qui les ont imaginés, façonnés et utilisés. L'ordre de l'histoire, c'est-à-dire la reconstruction des connexions successives entre types et variantes d'objets, d'une époque, d'une région voire d'une communauté identifiée, est une caractérisation particulièrement adaptée aux arts africains dans la mesure où ces sociétés longtemps considérées "sans histoire" ont justement laissé des traces intelligibles de leur passé avec les objets que nous étudions.

"Les trésors de la chefferie de Bandjoun ou de Bafandji dans l'Ouest-Cameroun, permettent, à l'analyse formelle, anthropologique et historique de tous les objets qui les composent, de retracer une fresque entière ¿de la vie sociale, rituelle, politique, religieuse de ces groupes." Et cela depuis le XVIII siècle.

Art et techniques

Les objets sont aussi à considérer comme des aboutissements techniques, des savoir-faire patiemment élaborés. On ne reviendra pas longuement sur cet aspect mais il reste important car il n'y a pas d'œuvre sans technique, de masque sans sculpture du bois – choix des essences en fonction de critères de dureté, grain, couleur, valeur symbolique, durabilité, densité, etc. –, de figures de reliquaires "kota" sans technologie du cuivre et du laiton, etc. L'objet est un marqueur de la maîtrise des techniques. Les travaux de A. Leroi-Gourhan, évoqués en introduction, constituent une aide notable pour l'identification de cet ordre technique des œuvres d'art, un ordre des matières et un ordre du traitement possible de celles-ci. Dans l'approche technique de l'art, il convient de placer l'analyse géométrique des formes puisque toute création plastique investit d'une façon ou d'une autre, un espace visuel qui ne reste pas flou et aléatoire. Les formes et les volumes s'ordonnent selon certaines règles géométriques dont la récurrence validée nous conduiront à l'identification de séries stylistiques.

⁹ Perrois (L.), 1990, Colloque, p. 73 et cf. 1ère partie, 1-3 et 1-6.

⁸ Cf. Pepper (H.) et de Wolf (P.), 1972, Un mvet de Nzwé Nguéma, Coll. Classiques africains n° 9, A. Colin, Paris.

3-3- Formes et significations : la recherche du sens

Références

 Anthropologie de l'art, formes et signification, 1988-1989, séminaire DEA (I et II), Paris 1, 134 p. et 191 p.

L'anthropologie de l'art est avant tout une anthropologie des œuvres — les objets — dont nous avons vu que les prémisses d'organisation logique spécifiques — les styles — se trouvaient pour beaucoup dans une combinatoire complexe des ordres technique, historique et social. L'art est une expression parmi d'autres d'une société dans un contexte donné, celui-ci étant identifiable dans l'espace et dans le temps.

"Chaque "art" est donc spécifique : c'est un art "vécu", un art "conceptuel" qui cherche à représenter et à fixer ce que les gens voient, savent, pensent, imaginent et croient. C'est l'expression beaucoup plus d'une image intérieure (sentie, reconstruite ou imaginée) que d'une image rétinienne. C'est une véritable re-présentation, celle-ci se faisant selon des règles et par rapport à des critères particuliers de société à société "10/.../

"Cette anthropologie des objets (ceux-ci n'étant à chaque fois que des exemples parmi d'autres, caractéristiques de certains aspects des styles) s'appuie donc sur la conviction que chaque œuvre a une cohérence interne et qu'elle s'intègre dans un ensemble ordonné. L'objet n'est jamais l'effet d'un hasard ou d'une inspiration strictement personnelle".

"Si l'objet technique ou l'œuvre "d'art" n'est pas une création isolée ou fortuite, il y a donc des séries à trouver : une organisation peut être un véritable code de référence structuré et partagé par toute une collectivité avec un lexique et une syntaxe des formes.

L'art est vu alors comme un moyen de "communication" et non pas simplement comme une inspiration individuelle. Si on admet qu'on peut "lire" les objets par une considération attentive de tous leurs détails morphologiques, l'art devient une sorte de "langage". Dès lors, les théories "linguistiques" peuvent lui être plus ou moins appliquées y compris dans leurs développements "structuralistes".

Au-delà de cette stylistique structurale différentielle où chaque ensemble d'œuvres correspond à des nécessités de communication sociale spécifiques, il y a place aussi pour l'innovation individuelle au niveau de la "qualité" particulière des objets comme dans les processus de dynamique stylistique, chaque "série" évoluant sans cesse en fonction des contenus à exprimer soit par changements imperceptibles soit par des mutations radicales, les phénomènes étant bien entendu, le fait d'individus particuliers (je pense par exemple aux "prophètes" anti-sorciers d'Afrique Centrale qui ont, de l'intérieur, contribué à modifier du tout au tout le panorama "artistique" de la région en quelques années, après la deuxième guerre mondiale)". \(^1\).

Quelle problématique, quelles méthodes ?

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

C'est la confrontation dialectique des données géométriquement mesurables avec les résultats des enquêtes environnementales qui permet d'approcher l'originalité des arts tribaux, en Afrique comme ailleurs".

-

¹⁰ Perrois (L.) [et Baudez (C.F.)], 1988, Formes et significations, p. 85 et sq.

On peut qualifier cette approche de "stylistique", une étude des variations de style dans l'espace et le temps. On en évoquera les méthodes un peu plus loin, brièvement.

On peut aussi envisager une approche concernant l'analyse du contenu des "images" que constituent les œuvres. Cette anthropologie de l'art "iconologique" pose trois questions : que représentent précisément les images ? que signifient-elles dans leur contexte ? que nous apprennent-elles de plus sur la société qui les a produites ?

"Il s'agit d'abord de "voir" une œuvre, c'est-à-dire distinguer les éléments qui la composent et étudier leur agencement. Les difficultés que nous rencontrons proviennent de notre manque de familiarité avec des arts exotiques qui ont fréquemment recours avec la conceptualisation, à des transformations de l'apparence sensible, à des surcharges, répétitions, etc. auxquelles l'œil occidental n'est pas accoutumé. Comme exemple de la première question : que représente cette image ? Réponse ; un serpent à deux têtes [art maya].

Il s'agit ensuite de rechercher la signification des œuvres, c'est-à-dire de mettre en relation les motifs avec des thèmes ou des concepts. Ainsi pour reprendre le même exemple : le serpent à deux têtes est une représentation de la Terre.

On s'efforcera enfin de retrouver derrière les significations, les croyances, les coutumes, les rituels, les institutions, etc. Notre serpent à deux têtes pourrait être l'expression d'une pensée dualiste.

En d'autres termes, tout comme avec une écriture inconnue, il faut "casser" le code, puis décrypter le message. Le code, c'est le style, c'est-à-dire l'ensemble des conventions formelles utilisées pour traduire le message à exprimer." ¹¹.

Cette "stylistique" et cette "iconologie" relève de méthodes spécifiques qui mises en corrélation, permettent de progresser notablement dans la connaissance des arts des sociétés exotiques non-industrialisées.

"Le but de la méthode, par l'étude des corrélations réciproques entre les formes concrètes et les données de l'imaginaire, social et religieux, qui les a suscitées, est de définir au mieux les caractéristiques "constantes" des grands "styles", de contribuer à leur ordonnancement dans le temps et dans l'espace et de permettre un accès relatif aux univers complexes de la pensée africaine où le social, le religieux, le savoir et l'esthétique se mêlent." ¹².

"Capable de rassembler, de classer et de traiter un grand nombre de variables spécifiques de l'objet ... données de formes comme de sens, de signifié comme de signification, nous aurons d'autant plus de possibilités à cerner les styles.

Schématiquement, la méthode peut être résumée ainsi :

- une analyse morphologique fine conduisant à des "séries" ou styles théoriques (par l'identification spécifique, le classement et la comparaison systématique des formes, volumes et rythmes des objets, indépendamment de toutes les autres considérations de sens);
- une enquête de contexte (archivistique, muséographique, ethnographique et historique) destinée à valider voire pondérer, les styles théoriques pour les constituer en "centres de style". /.../

Les "séries", rigoureusement attestées par l'analyse des données du corpus, [devront] être remises en perspective historique." ^B.

Les "centres de style", quant à eux, seront vus comme des nébuleuses en constante dynamique interculturelle, la réalité des styles ne devant pas occulter la mobilité spécifique des éléments de la culture et des croyances, source précisément de l'évolution des images et des sens.

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

¹¹ Perrois (L.) [et Baudez (C.F.)], 1988, ibid.

¹² Perrois (L.), 1990, Colloque, ibid., p. 73

¹³ Perrois (L.), 1990, Colloque, ibid.

A noter que seules les données de terrain pourront permettre par la suite de leur attribuer une pertinence réelle." 1.

Pour le détail de la mise en œuvre de cette méthode, on pourra se reporter à mes publications de 1966, 1972 (thèse), 1987 et 1988 (séminaire de recherche), 1990 et 1993 (colloques).

Je rappellerai seulement qu'elle traite d'abord de la façon de rassembler les données devant présenter une relative cohérence (dans leurs références de temps et d'espace) et de l'analyse morphologique du corpus (selon des angles spécifiques permettant de traiter de la géométrisation des formes et des volumes, de la composition des ensembles, du rapport des parties au tout – proportions –, du détail décoratif – l'ornementation –, etc.), du codage sériel des variables visuelles, de l'ordonnancement des séries d'éléments présentant une récurrence suffisante.

Ce travail aboutit à une organisation stylistique "théorique" dont il faudra par la suite tester la validité par rapport aux informations contextuelles.

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

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

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

C'est sur cette trame de lignes et de mesures, de rythmes et de volumes relatifs, qu'il reste à tisser toute l'épaisseur du réel, la richesse de l'imaginaire et de la créativité individuelle des artistes, fruit d'une dynamique foisonnante d'emprunts et d'influences réciproques." ¹⁴.

Cette "modélisation" stylistique doit rester indicative et ouverte aux modifications. Plutôt que de "styles" à la connotation fermée, il convient d'en revenir aux "centres de styles" dont K. Kjersmeier avait eu l'intuition dès les années 30. Ces foisonnements coordonnés de variantes souvent dérivées les unes des autres, évoquent mieux la réalité multiforme du terrain et des objets. Les notions de "pôle" et de "tendance" seront utiles aussi pour rendre compte de la fluidité des séries aux limites perméables, assez loin des tiroirs commodes des classifications "tribales" des années 60. Si la création plastique répond bien toujours à un souci d'adéquation au code du groupe, elle ne s'y conforme jamais de façon stéréotypée : chaque œuvre est un discours visuel particulier.

La phase clé de la méthode ethno-morphologique est celle de l'enquête anthropo-stylistique.

"L'enquête ethnographique doit comporter normalement une approche documentaire regroupant l'analyse et la critique des sources ; une prise en compte approfondie de la littérature orale, des traditions et des langues (notamment au niveau des mots et expressions correspondant aux concepts "esthétiques") ; un véritable recours à l'histoire des peuples et des cultures au plan régional. Cette enquête, de type monographique, doit envisager l'ensemble des peuples apparentés et/ou en contact.

Bien sûr, nous considérons aujourd'hui ce qui reste de l'art ; c'est une archéo-anthropologie que nous pratiquons à propos des arts africains. Il faut traquer les vieillards, les initiés d'âge canonique, les tenants de la tradition (le plus souvent isolé dans un monde en mutation)." ¹

-

¹⁴ Perrois (L.), 1990, Colloque, ibid., p. 75

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

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

En revanche, l'étude des pratiques d'aujourd'hui, l'observation du vécu esthétique vivant, celui des descendants directs des créateurs et utilisateurs des *byéri* fang, nous permet de dimensionner le contexte, de relativiser nos hypothèses, de moduler le signifiant par rapport au signifié." ¹⁵.

Cette confrontation du modèle avec le terrain, dans ses aspects contemporains et les souvenirs de la tradition, aboutit à une histoire des styles, une dynamique régionale des formes plastiques, un réseau mouvant de centres de styles qui sont autant de foyers de création.

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

L'autre entrée méthodologique est celle de l'iconologie dans ses aspects sémiologiques.

"Si l'on admet que l'iconographie est un langage, les images sont alors comparables à des fragments de discours, et le corpus, l'imagerie, est comparable à la langue. De même qu'un élément linguistique s'oppose aux autres éléments du discours et à tous les autres éléments de la même image ainsi qu'à tous les éléments du corpus. Images et corpus sont structurés. Dans ces conditions, l'analyse structurale est à la fois possible et souhaitable.

Il faut se constituer le corpus le plus large possible dans les limites de l'homogénéité. Les séries doivent être homogènes dans leur distribution spatiale et temporelle, dans leur fonction, dans leur destination spatiale et temporelle, dans leur fonction, dans leur destination. Il faut éviter de mélanger des genres différents en tout cas dans les premiers stades de la recherche.

On va utiliser les techniques des linguistes et des déchiffreurs :

- recherche d'oppositions : présence/absence, nombre, taille, couleur, situation, contexte, etc. Elles seront révélées par la construction même de l'image, notamment par la symétrie et la juxtaposition ;
- recherche des proximités et des associations récurrentes de deux ou plusieurs éléments ou de ces éléments avec un contexte plus large ;
- recherche des substitutions qui permettront de découvrir des variantes et d'isoler des invariants, etc.

Dans les cas encore rares où l'analyse structurale a été appliquée à l'iconographie, les résultats ont été spectaculaires. La "Voie des Masques" que Claude Levi-Strauss nous a tracée, ne demande qu'à être suivie..." ¹⁶.

¹⁶ Perrois (L.), 1988, ibid., p. 88.

¹⁵ Perrois (L.), 1990, Colloque, ibid.

En effet, "Même dans la meilleure des hypothèses — celle d'une culture encore vivante, avec des croyances et des pratiques bien préservées — l'étude des corrélations internes entre la mythologie ou l'art et tout le reste constituerait un préalable absolument nécessaire, mais suffisant. Ces ressources locales une fois exploitées, d'autres efforts sont requis de l'analyste. Car ces mythes s'opposent à d'autres mythes, ils les contredisent ou les transforment, et il serait impossible de comprendre ceux-là sans se référer à ceux-ci, de la même façon que tout énoncé s'explique au moyen de mots qui, précisément, n'y figurent pas, pour autant que ceux employés par le locuteur tirent leur signification et leur portée d'avoir été choisis de préférence à d'autres qu'il aurait pu employer, et auxquels, en commentant le texte, il convient donc de se référer." I.

C. Levi-Strauss insiste sur l'importance des contrepoints explicites et implicites à déterminer pour rendre intelligible le modèle proposé. L'œuvre d'art n'existe pas en elle-même par je ne sais quelle "autonomie" de création. Elle est ce qu'elle re-présente mais aussi ce qu'elle transforme, c'est-à-dire par défaut, ce qu'elle n'est pas mais qu'elle évoque ou dont elle est issue. On voit donc que la phase de déstructuration des éléments (l'approche morphologique de base) est utile dans les deux perspectives, celle de la stylistique comme celle de l'iconologie.

M. Coquet, dans le cadre d'une réflexion commune au sein du séminaire de recherche que j'ai animé en collaboration avec C.F. Baudez en 1988-89, a synthétisé cette analyse des rapports entre forme et signification, à partir de son expérience de sémiologue.

"D'emblée, il semble préférable de ne pas aborder l'objet sous l'angle de sa seule vocation fonctionnelle, ce qui mettrait en avant les rôles qui lui sont dévolus, qu'ils soient d'ordre technique, politique, social, religieux, etc. En effet, la détermination de la forme par la fonction n'est jamais complète, — A. Leroi-Gourhan nous l'a démontré dans ces ouvrages, en particulier "Le Geste et la parole" ", il reste toujours ce qu'il appelle un résidu —. Ce résidu n'est autre que la pensée formelle manifestée par le style.

La pensée formelle traduit une logique d'organisation des formes entre elles particulières à chaque culture et chaque époque et est en étroite relation avec une logique de pensée qui peut être définie, elle, comme l'organisation de certains principes fondamentaux de structures qui dépendent, dans une société donnée, de la façon de voir ou d'interpréter le monde./.../

Cette correspondance possible entre les structures de la logique des formes et celles de la logique de pensée a été au centre des préoccupations du grand théoricien autrichien Alois Riegl (1858-1905) (1).

Pour Riegl, toute œuvre d'art est nécessairement corrélée, dans sa conception formelle, donc stylistique, (mais également thématique), à quelque chose qu'il nomme kunstwollen, "ce qui détermine l'art". Le concept de kunstwollen peut être compris comme ce que Heinrich Wölfflin (1854-1945), théoricien allemand qui enseignait à Berlin dans la même voie que Riegl, nommait sentiment vital propre à une époque, ou atmosphère fondamentale, et comme ce que Erwin Panofsky (1892-1968) appelait Weltanschauung, "vision du monde".

Panofsky, dans un article consacré à la notion de kunstwollen (2) propose une lecture du concept de Riegl: chaque œuvre par son style implique l'ensemble de la culture dont elle fait partie, un même kunstwollen unifie les œuvres d'une même époque et son analyse doit permettre de comprendre pourquoi une œuvre d'art est née à tel moment de l'histoire et dans telle société. La compréhension du kunstwollen permet de connaître ce que Panofsky appelle le sens immanent à l'œuvre d'art, sa "signification formelle et objective".

[®] Riegl (A.), 1978, Grammaire historique des arts plastiques, Klinckseick, Paris

Deroi-Gourhan (A.), 1966, Le geste et la parole, Albin Michel Ed., Paris.

Panofsky (E.), 1975, "Le concept de Kunstwollen", in La perspective comme force symbolique, Editions de Minuit, Paris." 18.

¹⁷ Levi-Strauss (C.), 1975, La voie des masques, p. 120.

¹⁸ Coquet (M.), 1989, "De l'analyse des œuvres d'art : positions anciennes et nouvelles", in Perrois (L.) et Baudez (C.F.), Formes et significations, tome II.

M. Coquet nous explique les postulats théoriques de Rieg1 permettant d'accéder au "sens immanent objectif" :

- négation des points de vue évolutionnistes et matérialistes. La technique ne conduit pas au style mais le style doit poutant s'appuyer sur elle. L'essentielle dans l'œuvre, c'est l'intentionnalité de la création qu par divers cheminements, maîtrisera les contraintes du matériau :
- refus des théories psychologiques. L'œuvre n'est pas le résultat d'une observation ni une transcription de la nature. L'icône n'est pas simplement le souvenir d'une image;
- refus du point de vue iconographique qui ne retient que le sujet ou le thème de l'œuvre ;
- refus de toute théorie esthétique qui arracherait l'art de l'histoire. L'œuvre est toujours un aboutissement. Riegl propose une sorte de dynamique "génétique" de l'art qu'il oppose à une vision dogmatique discontinue;
- refus de la hiérarchie des beaux-arts : les cultures sont globales.

Dans cette perspective théorique, H. Wölfflin puis E. Panofsky ont développé leurs propres conceptions qui s'appliquent bien aux arts qui nous occupent.

"Panofsky, dont l'une des préoccupations majeures a été d'essayer de maîtriser l'analyse des systèmes de pensée associés aux œuvres, à travers en particulier son étude des motifs, a proposé un modèle, toujours pertinent et utile si on l'associe aux propositions de Wölfflin, qui décompose en trois "couches de sens" la signification de l'œuvre : celle de l'organisation formelle appelant une histoire des formes et des styles, celle du sujet ou du thème de l'œuvre, appelant elle une histoire des figures et des motifs par exemple, et enfin, troisième couche, celle renvoyant à l'histoire générale des idées, d'une société et d'une époque, dont l'œuvre d'art est une manifestation parmi d'autres possibles.

Si l'on replace dans le cadre d'une société à tradition orale, un rapport intéressant peut être établi entre la structure des formes et celle de la pensée, entre organisation formelle (et matérielle) de l'objet et le système de pensée qui est celui d'une pensée symbolique et mythique".

On en arrive à l'approche structurale de C. Levi-Strauss évoquée plus haut mais "Dans ce cas, quelle serait la place accordée à l'analyse thématique, celle des motifs et des figures ? Il s'agirait là de ce que Franz Boas⁶⁾ nommait le signifié secondaire, l'explication symbolique externe par laquelle une société "primitive" nomme ou désigne ses représentations.

Le foisonnement des symboles, ou des connotations symboliques, est un des problèmes auquel se sont heurtés les anthropologues dans les tentatives d'interprétation qui ont été faites de l'art de ces sociétés.

Tant que le style de l'objet reste le même, la logique de pensée (donc d'interprétation) ne peut varier qu'à l'intérieur des limites étroites imposées par la pensée formelle. Cette affirmation rejoint les commentaires fait par Panofsky des principes de Wölfflin: "... il ne peut absolument pas y avoir un même fond exprimé à des époques différentes et cela pour la simple raison que la forme même qu'il prend à telle ou telle époque participe tellement de son être propre qu'il ne serait plus lui-même dans la forme d'une autre époque "C).

Boas rapport à ce propos⁶⁾ une anecdote intéressante : ayant acheté un sac navajo, il le montre quelque temps après à une femme d'une ethnie voisine qui désire l'acquérir aussitôt. Boas le lui donne et remarque que l'indienne, à peine le sac en sa possession, rajoute aux broderies déjà existantes d'autres de son crû lui permettant de réinterpréter de manière cohérente pour elle l'ensemble des dessins. Il y a tout lieu de croire alors que si l'opération a été possible, compte tenu de la variabilité des formes et de leurs interprétations, c'est que le style du sac et de ses broderies devait correspondre à quelque chose qui appartenait déjà à la culture de cette femme indienne, qui lui était familier : la pensée formelle révélée par

les dessins du sac était supportée par le même kunstwollen que celui de sa société. Ce ne serait donc que dans le cadre étroit de la cohérence entre style et système de pensée que pourrait exister une indépendance relative (et non pas totale) de la forme envers la signification (et vice versa).

On aurait peut-être là la clé de certaines caractéristiques des styles fang, à la fois très homogènes et pourtant différentes, tels que les sous-styles ntoumou et ngoumba (avec leurs décors métalliques), betsi et mvaï (avec le type de coiffure à trois coques et les scarifications ventrales).

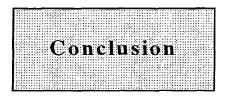
On mesure là tout l'intérêt des développements sémiologiques des méthodes présentées ou il apparaît nettement "combien la pensée symbolique et mythologique cherche à rendre interdépendants ces deux plans de la manifestation du sens d'un objet que sont d'une part les formes et les matières organisées entre elles et d'autre part l'ensemble des idées qui s'y rappportent." \(^1\).

⁽⁵⁾ Boas (F.), 1927, Primitive Art, Oslo.

[©] Panofsky (E.), 1975, "Le problème du style dans les arts plastiques", in *La perspective comme force symbolique*, op. cit., p. 193.

²⁰ Boas (F.), 1927, Primitive Art, op. cit." 19.

Doquet (M.), 1989, in Formes et significations, ibid., pp. 83 et 87.



"Beau", "bon" et "utile" : l'objet-mémoire est une œuvre ambiguë

Au terme de cet exposé ayant évoqué la cohérence parfois inattendue de cette quête à propos des objets d'art des peuples africains, on peut se demander si cet ensemble de connaissances accumulées répond à la question de l'essence de la beauté dans ce continent.

Le byéri et le masque okouyi sont-ils "beaux" pour nous comme ils l'ont été pour les villageois gabonais? Leur "beauté" est-elle en rapport avec leurs qualités intrinsèques d'efficacité rituelle? La statue reconnue comme techniquement réussie est-elle plus efficiente que d'autres? Jusqu'ici, personne n'a pu répondre de façon convaincante à ces interrogations sauf à constater qu'au Sud comme dans nos contrées, la "qualité" de la représentation est un critère somme toute secondaire, presque superflu.

Un "Christ en croix" peut ne pas être un chef-d'œuvre de Fra Angelico et du Greco, il reste une représentation symbolique forte dans un lieu de culte. Dans un musée, bien sûr, c'est la qualité de l'œuvre qui prime sur le sujet traité.

D'où l'importance du regard porté sur les objets, objets vivants ou objets déjà morts, objets en fonction ou objets de musée (au Nord comme au Sud); confrontation entre un chercheur et l'objet, différente de celle entre un public et ce même objet. Le dialogue avec l'objet d'art exotique est toujours difficile, aléatoire et lourd d'ambiguïtés.

"L'objet est multiple et porteur de plusieurs mémoires" , A. Vitart-Fardoulis souligne que l'objet – sur le terrain comme au musée ajouterais-je – n'est jamais neutre. Objet ethnographique, il est aussi objet de "curiosité", objet "familial", objet d'une communauté, bref un objet à facettes multiples qu'il convient d'aborder à plusieurs niveaux.

Cet auteur note avec justesse que "dès le premier contact, [l'objet] se fait l'écho, dans notre esprit et dans notre œil, d'une certaine connaissance et d'un certain plaisir qui déterminent une série de questions-réponses et orientent la recherche.

"Cet objet qui influence notre esprit et notre œil dès la première seconde, fixe, en même temps, ses limites et les nôtres et la question se pose de savoir si ces limites peuvent rester assez contraignantes pour figer l'objet dans un moment de son histoire ou s'il peut, à un moment donné, être rendu à sa totalité culturelle?" ².

² Vitart-Fardoulis (A.), 1986, ibid.

Vitart-Fardoulis (A.), 1986, "L'objet interrogé ou comment faire parler une collection ethnographique", in Gradhiva, n°1.

Ce point de vue conduit à une méthodologie qui rappelle celle que j'ai exposée plus haut. Si l'objet peut "se suffire à lui-même sur le plan esthétique", cet aspect "ne nous livre qu'une infime partie du message : l'objet reste passif, muet devant nos regards qui le chargent de notre propre interprétation. /.../

Alors, comment le faire parler? Tout d'abord en se débarrassant de la notion d'œuvre d'art. L'objet doit perdre son aspect esthétique envahissant, se déstructurer pour devenir un ensemble d'éléments; pour cela il doit passer par une analyse technologique et ethnologique précise.

L'objet d'art que l'on regarde doit retrouver sa dimension humaine, redevenir un ustensile et dire le rôle qu'il jouait dans sa propre ethnie. Ce résultat ne peut être obtenu que par une véritable mise à la question du moindre détail de l'objet." 1.

Les résultats de cette interrogation poussée de l'objet conduisent-ils à lui restituer la richesse de ses différents aspects ? Pas tout à fait car "la connaissance d'un objet n'est complète que si elle comprend l'étude de "l'objet de curiosité" qu'il est également".

Cet aspect des choses est intéressant car il souligne la fondamentale ambiguïté de l'objet de musée, objet d'art, objet support d'une mémoire latente, objet matière et technique en rapport étroit (mais souvent perdu) avec une praxis de l'oralité et du geste. A. Vitart-Fardoulis rapporte une anecdote "qui concrétise l'idéal de "l'objet-récit" et nous fait toucher du doit la différence entre l'objet "de musée" et l'objet "vécu".

Le petit-fils d'un des Indiens venus à Paris avec Buffalo Bill recherchait la tunique que son grand-père avait dû vendre pour rentrer aux USA après la faillite du cirque. Je lui montrai toutes les tuniques de notre collection et il s'arrêta devant l'une d'elles et, maîtrisant son émotion, il parla; il raconta le sens de telle mèche de cheveux, de tel motif, le pourquoi de telle couleur, la raison de telle plume... et ce vêtement jusque-là beau et intéressant, mais passif et indifférent, devenait peu à peu signifiant et témoin actif d'un moment de vie par le truchement de quelqu'un non pas qui regardait et analysait mais qui vivait l'objet et pour qui l'objet vivait. Peu importe de savoir si la tunique est réellement celle de son grand-père. Le récit qu'il en tire, en tant qu'objet de sa propre culture, met l'accent sur la dimension qui manque, à des degrés divers, à l'objet de musée et que les différentes méthodes d'analyse dont nous venons de parler tentent de retrouver".

En ce sens, l'objet d'art est une mémoire probablement plus riche que l'objet technique : support et expression cachée/révélée d'un système de valeurs, il est souvent le catalyseur de la survie des groupes. Le message inscrit dans le bois fait de cet objet de nature une œuvre de culture, pour un moment ou pour longtemps. C'est la globalité de l'expression plastique de la statue qui lui confère cette parcelle d'esprit, souvent soulignée par un nom. La poésie des formes et des volumes, des motifs et des couleurs est l'outil de réconciliation, nécessaire parfois, des ordres contradictoires du cosmos. L'univers de la "brousse" et de l'au-delà – les esprits et les défunts – peut un moment être en harmonie avec celui de la vie des villages et des gens, par la magie de "l'animation" des objets aux formes propitiatoires. La rigueur du message plastique, son adéquation stricte aux formules du rite, renforce l'idée que l'on se fait de son efficacité symbolique.

Pour autant, l'artisan-artiste, en tant que créateur de "formes", garde toujours une "marge" dans laquelle il laissera libre-court au génie conjugué de sa main (avec sa technique et son savoir-faire) et de sa tête (son goût du rêve et son souci d'être reconnu comme un façonneur d'équilibres).

Cet espace de liberté dans les contraintes des canons du groupe est celui où se fait la différence entre des œuvres banales et des chefs-d'œuvre. Cette perfection formelle du message sculpté, harmonie plurielle d'un agencement rythmé de lignes, plans et volumes dans l'espace visuel, assortie de surfaces soigneusement traitées, peut être caractérisée comme "classique" voire "baroque", "expressionniste" ou "cubiste" selon les solutions retenues, dans la mesure où, ne restant pas prisonnier des critères occidentaux, on définit ces variations en rapport avec la manière de construire, composer et décorer l'image, avec l'impérieuse nécessité de la "lecture" possible du style par les groupes "clients".

Comme pour l'espace étudié par C. Levi-Strauss, celui des peuples de la côte nord-ouest du Pacifique, "des structures idéologiques se sont échafaudées, respectant toutes les contraintes inhérentes à leur nature mentale et qui, en conformité avec elles, encodent, comme on dit aujourd'hui, les données du milieu et de l'histoire Elles incorporent ces informations à des paradigmes préexistants, et elles en engendrent ainsi de nouveaux sous forme de croyances mythiques, de pratiques rituelles et d'œuvres plastiques. Sur cette immense étendue, ces croyances, pratiques et œuvres restent solidaires les unes des autres, quand elles s'imitent et même, peut-être surtout, quand elles semblent s'infliger des démentis. Car, dans l'un et l'autre cas, elles se font équilibre par-delà les frontières linguistiques, culturelles et politiques dont toute notre argumentation a prouvé la transparence, à moins que leur fermeture toute relative n'instaure une contrainte logique autant qu'historique, et ne marque les points où s'opèrent les renversements.

En se voulant solitaire, l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le sentier de la création. 7 3.

L'anthropologie de l'art, à travers notre expérience des formes, images et significations de l'Afrique centrale atlantique, est une approche aujourd'hui plus sûre pour nourrir notre goût des créations "autres" et l'enrichir d'une connaissance qui en les ordonnant mieux, nous les rend plus précieuses encore.

Témoignages pluriels, ces chefs-d'œuvre devenus muets dans nos vitrines, peuvent ainsi exister à nouveau pour un instant : ils nous rappellent les artistes disparus et les rites oubliés, la liaison ambiguë de la création plastique avec la manipulation des forces cosmiques.

³ Levi-Strauss (C.), 1975, ibid., p. 24.

Bibliographie choisie

- Boas (F.), 1927, Primitive Art, ed. H. Aschehoug & Co. Oslo.
- Coquet (M.), 1989, "De l'analyse des œuvres d'art: positions anciennes et nouvelles", in Perrois (L.) et Baudez (C.F.), "Anthropologie de l'art: formes et significations", tome II.
- Fernandez (J.W.) et Fernandez (R.L.), 1976, "Fang reliquary Art: its quantities and qualities", in Cah. d'Études Africaines, 60, XV-4).
- Leroi-Gourhan (A.), 1966, Le geste et la parole, Albin Michel éd., Paris.
- Leroi-Gourhan (A.), 1975, Préface de Art et artisanat tsogho, ORSTOM, Paris.
- Lévi-Strauss (C.), 1975, La voie des masques, Skira, Paris.
- Mbot (J.E.), 1984, "Un siècle d'histoire du Gabon par l'iconographie", Ministère de la Culture, Libreville (Gabon).
- McKesson (J.), 1987, "Réflexions sur l'évolution de la sculpture des reliquaires fang", in revue Arts d'Afrique Noire, Arnouville, n°63.
- Nicolas (A.), 1993, Introduction in Byéri fang, Sculptures d'ancêtres en Afrique, Réunion des Musées Nationaux, Marseille/Paris.
- Noll (G.), 1983, in Les côtes d'Afrique Équatoriale il y a 100 ans, Musée des Beaux-Arts de Caen.
- Panofsky (E.), 1975, "Le concept de Kunstwollen", in La perspective comme force symbolique, Éditions de Minuit, Paris.
- Panofsky (E.), 1975, "Le problème du style dans les arts plastiques", in La perspective comme force symbolique, Éditions de Minuit, Paris.
- Paudrat (J.L.), 1974, "Le dénigrement", Paris 1, thèse d'histoire.
- Pepper (H.) et de Wolf (P.), 1972, Un mvet de Nzwé Nguéma, Coll. Classiques africains nº 9, A. Colin, Paris
- Polet (J.), 1995, "Patrimoine, image de soi et regards des autres", in Le trafic illicite des biens culturels en Afrique, ICOM, Paris, p. 213-214.
- Riegl (A.), 1978, Grammaire historique des arts plastiques, Klinckseick, Paris.
- Sallée (P.), 1975, in Arts et artisanat tsogho, ORSTOM, coll. "Travaux et Documents" nº42, Paris.
- Vansina (J.), 1984, Art history in Africa., (traduction Y. Cavallazzi, ORSTOM), Longman, New York et London.

On trouvera des bibliographies plus complètes dans les ouvrages de l'auteur, notamment in "Statuaire fan (Gabon)" 1972, "Arts du Gabon" 1979, "Art ancestral du Gabon" 1985 et "L'art Fang, Guinée Équatoriale" 1991.

Références L. Perrois

☐ Bibliographie sélectionnée, 1964-1995

Ouvrages entiers (auteur, auteur principal, "éditeur scientifique")

- 1969 "Gabon : culture et techniques", catalogue du Musée des Arts et Traditions du Gabon, ORSTOM, Libreville, en coll., 83 p. [coordinateur].
- "La statuaire fan (Gabon)", Mémoires ORSTOM n° 59, 420 p. in 4°.
 (thèse soutenue en 1970).
- 1973 "Gabun : gestern und Heute", catalogue d'une exposition à Hildesheim (RFA) au Roemer-Pelizaeus Museum, 72 p. (bilingue allemand-français)
- 1977 "Problèmes d'analyse de l'art traditionnel du Gabon", collection *Initiations-Documentation technique*, ORSTOM, Paris, n° 32, 125 p. (cours professé à la Sorbonne en 1969-1970).
- 1979 "Arts du Gabon", éd. *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, in 4°, 320 p., ill. NB et pl. coul. (ouvrage de synthèse sur le Gabon et le Sud-Cameroun).
- 1985 "L'art ancestral du Gabon", Musée Barbier-Mueller, Genève, 240 p., ill. NB, 39 pl. couleurs, in 4° et Nathan, Paris.
 (ouvrage de synthèse sur les arts de l'Afrique équatoriale à propos d'une collection).
- 1986 "Ancestral Art of Gabon", (version américaine de "L'art ancestral du Gabon", traduction F. Farr), Barbier-Mueller Museum, Genève.
- 1986 "Les chefs-d'oeuvre de l'art gabonais", Musée des Arts et Traditions de Libreville, catalogue, 154 p., ill. NB et coul., Rotary Club de Libreville, édition en français et anglais. (catalogue, arts).
- "Anthropologie de l'art : formes et significations", (arts de l'Afrique, Amérique et Pacifique),
 Fascicule I, 1987-1988, 134 p., ill., séminaire de recherche de L. Perrois, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne (en coll.).
 (animation du séminaire).

Ce fascicule contient 19 articles dont de l'auteur :

 "Actualités des arts africains, méso-américains et océaniens : expositions, publications, réunions scientifiques", pp. 3-26.

- "Informatique et histoire de l'art : quelles perspectives méthodologiques ?", pp. 39-43.

- "Introduction de la journée d'Anthropologie de l'Art, Musée de l'Homme, De l'image au signe", pp. 83-88 (en coll. avec C. Baudez).
- "Les masques Katcho du conseil des notables de Bafandji (NW Cameroun)", pp. 89-102.
 (Ces articles sont les résumés substantiels des conférences faites au cours du séminaire).
- 1989 "Anthropologie de l'art : formes et significations" (arts de l'Afrique, de l'Amérique et du Pacifique), Fascicule II, 1988-1989, 191 p., ill., séminaire de recherche de L. Perrois et Cl. Baudez, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (en coll.).
 (animation du séminaire).

Ce fascicule contient 15 articles dont de l'auteur :

- "Bandjoun, analyse d'une accumulation symbolique (Ouest-Cameroun)", pp. 51-68.
- "Représentations et hiérarchies sociales", introduction à la Journée d'Anthropologie de l'Art, Musée de l'Homme, Paris, 24 avril 1989, pp. 117-119.

(Ces articles sont les résumés substantiels de conférences faites au cours du séminaire).

- 1991 "L'art Fang, Guinée Équatoriale", en coll. avec Marta Sierra Delage, Fundación Folch, Barcelone, 177 p., in 4°, 62 ill., 31 pl. coul. Édition française "Le cercle d'art", Paris.

 Ouvrage de synthèse sur l'art fang de Guinée Équatoriale, à partir d'une colle ction espagnole.
 - "El arte Fang de Guinea Ecuatorial", (édition en espagnol de "L'art Fang, Guinée Équatoriale", traduction Alberto Costa), 1990, Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona (España), 177p.

- "L'art fang de la Guinea Equatorial" (édition en catalan de "L'art Fang, Guinée Équatoriale", traduction Núria Petit), 1991, Edicions Polígrafa S.A., Barcelona (Espanya), 177p., 22 pl. coul. et NB, cartes, croquis.
- "The art of Equatorial Guinea, The Fang Tribes", en coll. avec Marta Sierra Delage, Fundación Folch, Barcelone, (édition en anglais de "L'art Fang, Guinée Équatoriale", traduction Roger Marshall & Barry Kench), Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona.
- 1992 "Byéri Fang, Sculptures d'ancêtres en Afriqué", catalogue, Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, Marseille, 224 p., ill., Réunion des Musées Nationaux.
- 1993 "Les rois sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais", Legs Pierre Harter, 224 p., ill., pl. coul., Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- 1994 "Arts Royaux du Cameroun", Musée Barbier Mueller, Genève, 60 p., 39 ill. coul.
- 1997 "Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun, la panthère et la mygale", en coll. avec J.P. Notué, Karthala/Éditions de l'ORSTOM, Paris, ~ 350 p., 71 photos NB, 181 fig., 48 illust., [sous presse].

Chapitres d'ouvrages collectifs (en coll.)

- 1971 "Arts négro-africains", in *Encyclopaedia Universalis*, vol. XI, réédité en 1980, 1984 et 1988. (article de synthèse sur les arts plastiques africains).
- 1972 "Fondements d'une approche systématique des arts traditionnels", in ouvrage collectif "Hommage au Professeur Leroi-Gourhan", ed. Cujas, Paris. (article théorique).
- 1975 "Art et artisanat tsogho", en coll., catalogue monographique, collection "Travaux et Documents" n° 42, ORSTOM, Paris, 126 p.
- 1977 "Carte Ethnologie, Gabon" et "Carte Migrations historiques, Gabon" 1/2 000 000 è, Atlas du Gabon, Université de Libreville et Berger-Levrault.
- 1979 "Rites et croyances funéraires des peuples du bassin de l'Ogooué", in Rites de la Mort, ed. du Sycomore et Musée de l'Homme, Paris. (article ethnographique).
- 1981 "For spirits and kings, african art from the Tishman collection", en coll., Metropolitan Museum of Art, New-York, S. Vogel ed.
- 1982 "Les côtes d'Afrique équatoriale il y a 100 ans", catalogue d'une exposition au Musée des Beaux Arts de Caen, oct. 1982-janv. 1983, en coll., 98 p.
- 1982 "Géographie et cartographie du Gabon, atlas illustré", en coll., Int. péd. Nat. et Université du Gabon (Lab. Nat. de Cartographie), EDICEF, Paris. (ethnographie et art).
- 1988 "Plantes aromatiques et rituels au Gabon" in Parfums de Plantes, catalogue et exposition au Museum National d'Histoire Naturelle, Paris, pp. 217-218.
 (Participation à l'élaboration de l'exposition et notice dans le catalogue, objets gabonais).
- 1988 "Cameroun, art et architecture", Musée National des Arts Africains et Océaniens, Paris (en coll.).
 (catalogue d'exposition, préface et préparation des textes, montage de l'exposition).
- 1988 "Les masques du Gabon" in "Le masque et les 5 mondes", Maison des Cultures du Monde, EPAD, Paris, pp. 14-19, ill., avril 1988. (notices pour un catalogue d'exposition).
- 1988 "Arts de l'Afrique Noire", 313 p. in 4°, ill., Prestel Verlag/Fondation Maeght/Nathan (autres versions en allemand et anglais), en coll.
 Dans l'ouvrage, auteur direct de :
 - "Pour une anthropologie des arts de l'Afrique Noire", pp. 27-43. (essai méthodologique).
 - "L'Afrique Equatoriale Atlantique", pp. 191-221, ill., cartes. (commentaires et notices).

- 1989 Notices pour le catalogue "Art et ethnographie d'Afrique Noire", Ecole de l'Image/Musée des Vosges, Epinal, en coll.
 (cinq notices et commentaires d'objets du Gabon et du Cameroun).
- 1990 "De l'art nègre à l'art africain", 1er colloque européen sur les arts de l'Afrique Noire (10-11 mars 1990), en coll., ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 158 p.
- 1993 "Grand Atlas de l'art", Encyclopaedia Universalis, Tome II, pp. 490-507, Paris, en coll. avec J. Devisse et J. Polet.
- "Créer en Afrique", 2ème Colloque Européen sur les Arts de l'Afrique Noire (23-24 oct. 1993), en coll., ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 135 p.

Études et articles de synthèse

- 1968 "La circoncision bakota (Gabon)", Cah. Sciences Humaines, ORSTOM, vol. V, nº 1, 109 p., ill. (étude ethnographique des rites d'initiation dans l'est du Gabon).
- 1970 "Chronique du pays kota (Gabon)", Cah. Sciences Humaines, ORSTOM, vol. VII, n° 2, 117 p., ill., cartes.
 (monographie ethno-historique des populations kota de l'est du Gabon).
- 1986 "Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun", Revue du CICIBA, "MUNTU", juillet 1986, 4 cartes, ill. NB. (article de synthèse, arts).

Revues scientifiques à comité de lecture

- 1966 "Note sur une méthode d'analyse ethnomorphologique des arts africains", Cahiers d'Etudes Africaines, n° 21, vol. VI. (article théorique et méthodologique).
- 1976 "Traditions orales et histoire", Cah. Sciences Humaines, ORSTOM, vol. XIII, n° 2. (article méthodologique).
- 1988 "Sculptures du Nord-Ouest du Cameroun" in Archeologia, n° 30, spécial "Mystique et symboles de l'art africain", Paris, pp. 82-79, ill. (synthèse grand public des travaux menés sur l'art du N-W Cameroun de 1978 à 1984).
- 1989 "Le regard du Blanc, de l'art nègre aux arts africains", in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Paris, pp. 43-54, ill. (contribution à la réflexion accompagnant l'exposition "Les magiciens de la terre", Centre G. Pompidou, été 1989).
- 1989 "Through the eyes of the white man, from "negro art" to african arts, classifications and methods", in *Third Text* (Third world perspectives on contempory art and culture), n° 6, pp. 51-60, ill., Kala Press, London.

Revues scientifiques sans comité de lecture

- 1973 "La statuaire des Fang du Gabon" in revue Arts d'Afrique Noire, Arnouville, n° 7. (article monographique sur un style gabonais).
- 1976 "L'art kota-mahongwé (Gabon)", in revue Arts d'Afrique Noire, Arnouville, n° 20. (article monographique sur un style gabonais).

Thèses

- "La statuaire fan (Gabon)", Mémoires ORSTOM n° 59, 420 p. in 4°, Paris.
 (thèse de doctorat d'Ethnologie, Université de Paris-Sorbonne)
- 1997 "Patrimoines du Sud, Collections du Nord 30 ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)", 132 p. multigr. (HDR, Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne).

Films scientifiques

- 1968 "Satši, les rites secrets d'une initiation au Gabon" 12 minutes, coul., 16 mm, Service du Film Scientifique de l'Université de Paris.
- 1971 "Osi Okala" (le Musée des arts et traditions du Gabon), 14 minutes, NB, 16 mm, ORSTOM et TV du Gabon, en coll.
- 1972 "La tortue et la panthère", 55 minutes, coul., 16 mm, ORSTOM et TV du Gabon, ORTF 2ème chaine, en coll. avec Claude Augot (diffusé en France en juillet 1972).

Rapport non édité commercialement

1978 - "Le musée dynamique du Nord-Cameroun", en coll., rapport d'expertise inédit, Ministère français de la Coopération, Paris, 75 p.

Ouvrage institutionnel

1994 - "Images et visages, l'Orstom à 50 ans", en coll., 230 p., 400 ill. NB, Éditions de l'ORSTOM, Paris, 1994.

Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)

L'étude des objets "d'art" traditionnel du Gabon et du Cameroun, considérés comme des "marqueurs" visuels des civilisations qui les ont créés et utilisés, a conduit à caractériser et à établir la cohérence des "styles" de cette vaste région de l'Afrique équatoriale atlantique.

Fondée sur l'analyse morphologique des oeuvres et sur des enquêtes ethnographiques et historiques à propos de leurs contextes socio-culturels, cette recherche a permis en outre d'aborder un ensemble de questions théoriques touchant à l'ethnomuséologie, l'anthropologie des objets et plus globalement, "l'anthropologie de l'art" des sociétés non-industrialisées.

En effet, au Sud - dans les villages et les royaumes africains, par exemple - comme au Nord - dans les collections publiques et privées "d'art primitif" ou "d'arts premiers"-l'objet sculpté et peint est porteur de mémoire, de valeur et de sens, différents selon le regard qui est posé sur lui, que la science peut en partie décrypter.

Louis Perrois, né en 1942, est ethnologue africaniste, directeur de recherche à l'Orstom. Auteur d'une thèse à propos de la statuaire des Fang d'Afrique équatoriale et de plusieurs ouvrages sur les cultures africaines, il a mené des enquêtes au Gabon et au Cameroun de 1965 à 1986 et dirigé le Musée des Arts et Traditions du Gabon jusqu'en 1975.

© Louis Perrois, Orstom, Paris, 1997



Institut français de recherche scientifique pour le développement en coopération