

Ce livre est le premier volume de la collection
FORMES ET COULEURS
publiée sous la direction de André Held et D. W. Bloemena

PIERRE 'MEAUZÉ'

Chargé de la Section africaine
au Musée des Arts Africains et Océaniens de Paris

L'ART NÈGRE

Sculpture

HACHETTE

Les éditeurs et l'auteur tiennent à remercier ici tous ceux qui,
par leurs connaissances inédites ou publiées,
ont facilité la rédaction de cet ouvrage.
Ils témoignent aussi leur gratitude aux directeurs de musées, aux conservateurs,
aux collectionneurs qui ont autorisé la reproduction d'œuvres souvent inconnues,
collaborant ainsi à l'élargissement de la vision et de la
compréhension de l'art
nègre.



En couverture (jaquette): détail de la tête de l'archer de Jebba.

Voir la sculpture entière à la page 180/1.

*Le plat de la reliure représente un détail agrandi de la lame ciselée
d'un grand couteau d'exécution, provenant de la tribu Sango
(République démocratique du Congo).*

© 1967 Librairie Hachette Paris et Meulenhoff International Amsterdam

© Reproductions photographiques André Held Lausanne

AVANT-PROPOS

Faut-il, pour aborder l'art nègre, en subir les chocs et les beautés, abandonner notre « tunique occidentale », nos cultures naturelles, natives, prénatales, héréditaires; faut-il subir un lavage de cerveau esthétique, s'improviser des yeux neufs, vides d'images?

Il est évidemment superflu d'y penser au temps où les Africains s'intègrent à l'Occident, au reste du monde, et au moment où l'on commence à se demander s'il n'en était pas ainsi avant ces derniers siècles.

Une telle attitude, par ailleurs, serait en quelque sorte injurieuse pour ces cultures que nous avons à découvrir, et il ne viendrait pas à notre pensée de demander à tel Sénégalais, Dahoméen, Ivoirien ou Camerounais d'abandonner sa nature pour étudier nos arts occidentaux, ne serait-ce que pour y réagir comme nous, même momentanément.

Espérons qu'un jour nous pourrons vraiment, sur des bases esthétiques et scientifiques clairement définies et donc acceptées, échanger nos vues respectives sur nos cultures réciproques. Alors nous risquerons d'y voir un peu plus clair, nous, sur les notions esthétiques internes de l'Afrique, les Africains analysant les problèmes de création dans le monde occidental d'ailleurs aujourd'hui fort confus. Car si nous avons été, en quelque sorte, les « assassins de l'art nègre », l'Islam nous prêtant la main, ne peut-on penser que, sur notre continent, divers phénomènes, dont la multiplication des connaissances visuelles, ont fortement « déboussolé » nos créateurs et non des moindres et leur ont fait quitter souvent leurs racines véritables : de grands panneaux de notre art contemporain s'en vont ainsi à la dérive.

La somme de telles connaissances nouvelles, d'échanges, si l'art doit continuer à exister, pourra servir à établir une sorte de langage plastique mondial. On peut se demander s'il est vraiment souhaitable, mais il est impossible d'en éviter la naissance et le développement.

DEFINITION D'UN PROPOS

Ce livre n'a pas la prétention de déterminer les expressions des arts africains dans leur ensemble, mais de tenter seulement d'éclairer — et ceci en partie grâce à la qualité d'une photographie qu'il faut reconnaître exceptionnelle par son acuité et sa perception — la grande sculpture des masques et des statues, sortie du contexte journalier, avec l'éloignement quelque peu craintif et respectueux conféré par cette puissance magique dont les hommes d'Afrique l'ont imprégnée. Dans les œuvres maîtresses, l'intensité, la densité atteignent ce niveau presque insoutenable que l'on ne trouve que dans certaines sculptures égyptiennes de haute époque. La puissance énergétique des grands masques africains (le sculpteur est médiateur et concentrateur de forces) s'exprime littéralement sans retenue et s'impose sans respect pour les sensibilités qu'elle bouscule: encore fallait-il que l'image véhicule ces forces!

L'ART NEGRE ET L'EUROPE

Les grands artistes du début de notre siècle ont reçu tel un « Messie Noir » la révélation de la sculpture africaine.

Comme les religions, l'art a ses miracles. C'en fut un pour les Picasso, Braque, Derain, Vlaminck et Matisse de trouver une réponse à leurs inquiétudes et, sinon un guide, tout au moins un libérateur de formes qui remettait tout en question dans le monde de l'invention plastique et lui ouvrait les portes — enfin — d'une totale liberté.

C'est donc de confluence qu'il faudrait parler ici, plutôt que d'influence: seules les formes apparentes ont pu séduire les inventeurs du cubisme et du fauvisme: ils n'ont pas cherché — et même l'auraient-ils voulu, n'y seraient-ils point parvenus — à connaître le contenu de ces sculptures et les liens profonds qui les rattachaient à leur culture propre.

Fernand Léger a utilisé plus tard des masques de la Côte d'Ivoire dans les décors et les costumes du ballet nègre *La Création du Monde*: il s'agit là de références précises, rien de plus.

Il faut attendre une époque plus récente pour que Max Ernst dans plusieurs de ses sculptures, Brancusi, Gonzalez, arrivent à une synthèse presque totale, et que certains principes plastiques africains atteignent à travers eux à la valeur d'un signe universel.

Nous n'avons ni la prétention ni l'intention de chercher à faire œuvre exhaustive ou scientifique: mais, sans les importants travaux de plus en plus précis des meilleurs de nos chercheurs, serions-nous parvenus à voir clair dans cet immense éventail d'ethnies, et par suite à en confronter les styles et à en éclairer les chefs-d'œuvre?

Les Marcel Griaule, Michel Leiris, Denise Paulme, Jacqueline Delange, William et Bernard Fagg, A. Maesen, Ely Leuzinger, Robert Goldwater et Margaret Plass, ont apporté et apportent

leur riche part de connaissances à la synthèse qui s'édifie, se construit maintenant sur les bases communes de l'attention et de la définition. Tous ces ethnologues épris d'art n'ont d'ailleurs jamais approché ces témoignages africains sans une sorte de respect interrogateur, avec la distance créée par l'inattendu, mais qui presque fatalement aboutit à l'admiration, voire à la passion pénétrante et introduit aux mystères de la connaissance.

Analyser les causes de ce phénomène « science-amour » sortirait de notre propos. Il n'en reste pas moins un fait qui justifie la plupart des travaux entrepris dans le domaine des sciences humaines. Ces travaux d'ailleurs restent d'ennuyeux schémas lorsqu'ils sont abordés par des esprits sans chaleur et sans « attentivité », au sens qu'André Gide donnait à ce mot.

Aujourd'hui, grâce aux publications multipliées, aux grandes expositions de plus en plus complètes, une révélation beaucoup plus large — on n'ose dire presque totale — éclaire les artistes vivants qui s'interrogent non plus sur des formes et leurs agencements, mais sur l'essentiel même de la création, sur ses liens avec la vie et sa résonance au sein des sociétés humaines. Il se peut que de nouvelles prises de conscience en résultent: les grands métissages ont presque toujours été bénéfiques.

Il est trop tôt pour que l'art africain soit repensé par les Africains eux-mêmes, car ceux d'entre eux qui pourraient le tenter sont, en fait, détachés de leur milieu originel (exception faite pour un Hampaté Ba, un Cheikh Anta Diop et quelques autres qui, pour paraphraser Cocteau, « chantent dans leur arbre généalogique ». Le Moyen Age français a-t-il été vraiment compris avant le XIXe siècle, comme d'ailleurs l'art égyptien? Il faudra donc attendre que se rejoignent les faisceaux d'analyses, ce qui d'ailleurs commence à se faire, pour arriver aux synthèses auxquelles certes les Africains — animés de foi et de méthode et reprenant désormais conscience de leurs valeurs culturelles passées — apporteront des concepts issus des centres originels créateurs. Ces synthèses ne sont pourtant pas pour demain, car il est nécessaire de combler auparavant des vides importants qui ne pourront l'être que par des recherches archéologiques complétées de travaux de définition et de datation, d'études approfondies sur un matériel fort heureusement riche mais encore souvent assez mal déterminé.

Il nous reste donc à approfondir les formes offertes par cet art, et à les accepter comme par osmose: leur pouvoir est certain et leur puissance intacte. Création essentielle et non gratuite, la grande statuaire reste, quelle que soit sa dimension, efficace et noble: sous les *cawis**, les croûtes de sang séché, les tissus et les clochettes, les miroirs et les coquilles, la forme réapparaît ou se devine dans sa stricte nudité, dans sa puissance native. C'est dans cette force essentielle qu'il faut chercher la vérité de l'art nègre. Si les hommes étaient plus aigus, plus lucides et plus vrais, elle éclaterait à leurs yeux.

CONDITION DE L'ARTISTE AFRICAIN

Dans tous les pays soudanais, nous dit Hampaté Ba, l'un des plus profonds philosophes du Mali et héritier d'importantes traditions, « les tisserands, les sculpteurs, les potiers, les forgerons étaient membres de sociétés fermées où des maîtres, assistés de leurs servants, enseignaient à des apprentis le métier sacré. Celui-ci était fait beaucoup plus pour plaire aux dieux et aux esprits des ancêtres que pour en tirer une source de richesse ».

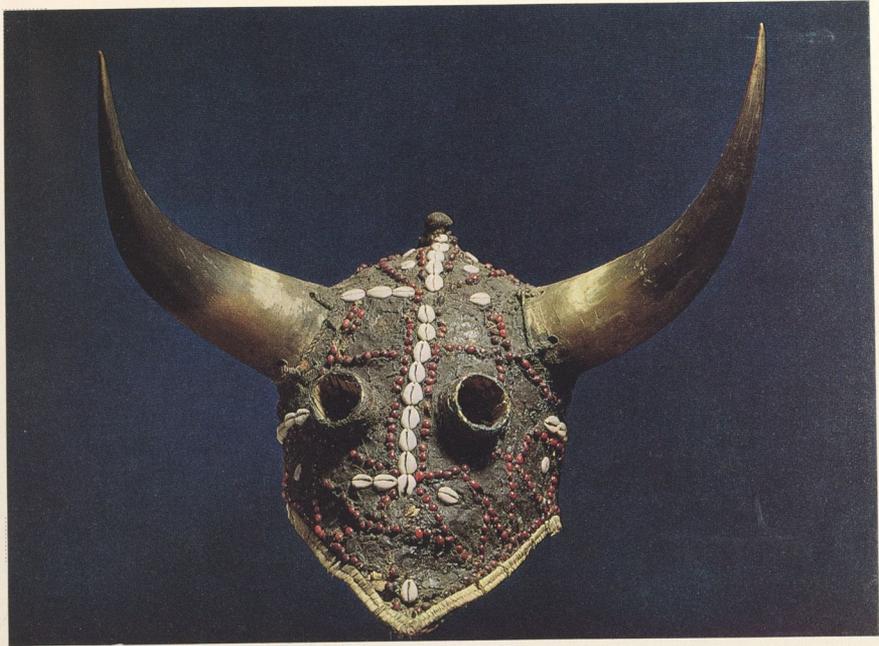
Cette particularité avait fait des artisans des hommes spéciaux classés par catégories. Ils étaient des maîtres redoutés, parce que capables de neutraliser ou de déclencher à volonté les forces de la nature, pour récompenser ou punir.

Tout ceci vaut pour les pays des savanes soudanaises mais devient moins précis lorsque l'on aborde les contrées côtières, les peuples des lagunes, les chefferies ashanti, dahoméennes, congolaises où l'artiste et l'atelier retrouvent une place bien plus libre, encore que leurs seules activités créatrices soient toujours commandées par le pouvoir social, à tous les degrés. Longtemps, la notion de l'artiste nègre a été faussée par des concepts stéréotypés, assimilant la sculpture à un système social et religieux, tout juste capable de reproduire des images, masques ou statues, toujours les mêmes, qui ne prenaient leur valeur que lorsqu'elles étaient sacrées et en quelque sorte bénies par les hauts gradés des sociétés secrètes, en des cérémonies rituelles.

De là l'idée d'un créateur vivant, porteur d'émotion, capable de concentration, d'étude de formes et de réflexion sur ces formes, de composition d'ensemble et de raffinement dans le détail, n'entrait guère dans les notions des hommes de science qui, les premiers, ont abordé les arts africains nègres. Au contraire, dans ces dernières années, il n'est pas un ethnologue important qui n'ait découvert « son » ou « ses » sculpteurs, parfois leurs noms et leurs villages. Il est d'ailleurs certain que des études comparatives un peu poussées, maintenant que nous disposons d'un vaste champ d'investigation, permettront de situer avec précision tel ou tel maître du bois ou du bronze.

Il nous était encore plus facile, lors de la création du Musée d'Abidjan, il y a plus d'un quart de siècle, de trouver « in situ » des sculpteurs baoulé, gouro, dont les œuvres très définies, comme le masque reproduit à la page 73, constituaient dans leur propre style, malgré tout respecté et traditionnel, une véritable marque de fabrique, en fait une réelle signature.

BIDJOGO. Masque-cloche fait en vannerie recouverte de cuir incrusté de graines rouges et de petits coquillages blancs nommés « cauris » — qui ont longtemps servi de monnaie en Afrique. Ce masque dont les cornes sont naturelles figure le bœuf sauvage, symbole de force virile. Des exemplaires du même type, mais entièrement en bois et beaucoup plus grands, ornaient encore, il y a un demi-siècle, l'avant des pirogues de guerre. Hauteur: 68 cm. Bidjogo (Iles Bissagos - Guinée portugaise). Musée Municipal d'Angoulême.





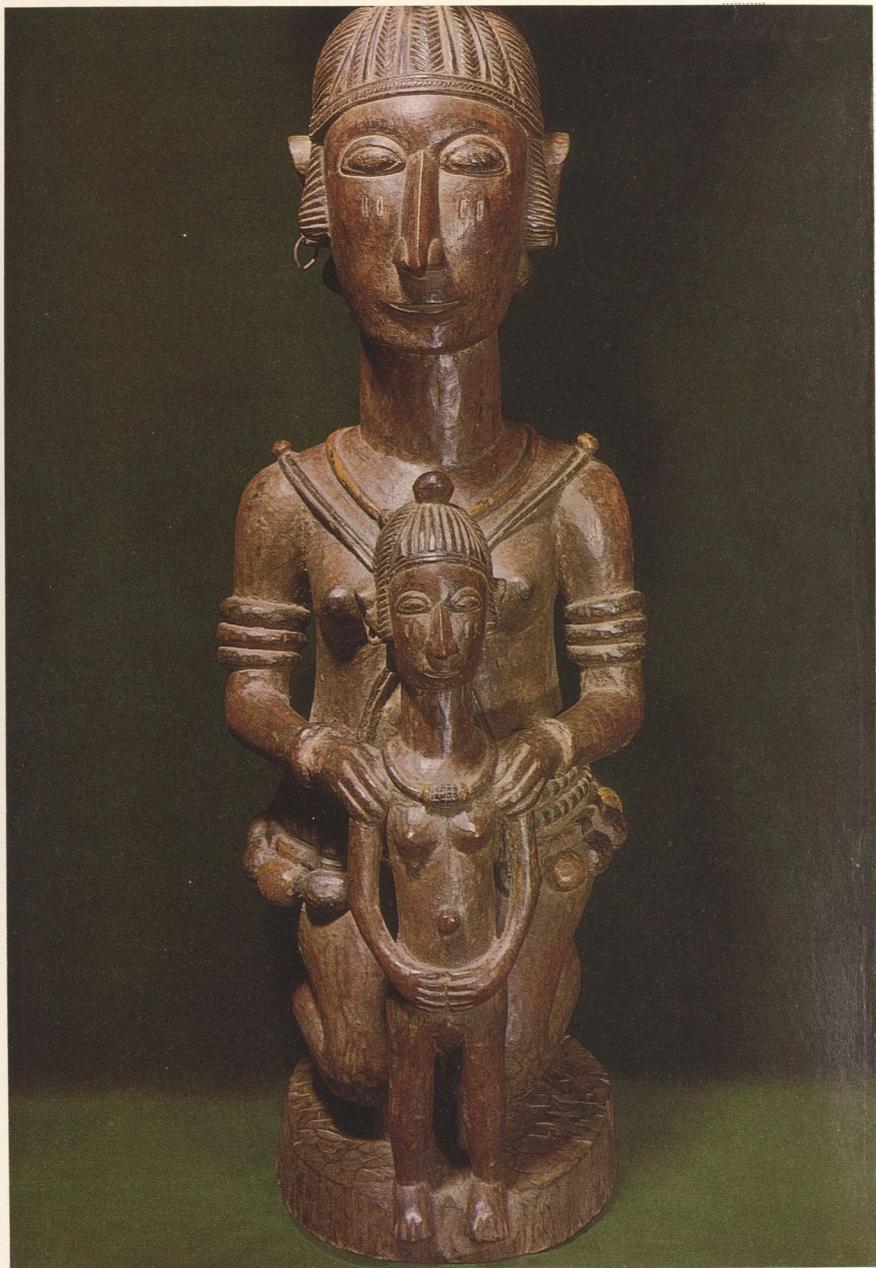
On peut aller encore plus loin, et constater parfois que l'artiste nègre est littéralement possédé par un génie insolite, comme si la forme — seule consciente de son développement organique, de son épanouissement naturel — quittait la main créatrice, les accidents de la technique et de l'effort humain, pour n'être plus autre chose que son essence. Nous songons ici à l'antilope Tyiwara (page 148/1) de la collection Nicaud: on rencontre alors le chef-d'œuvre, qui n'est pas à contre-courant, mais l'affluent imprévu de son propre style. L'artiste individu existe donc en Afrique, il connaît la valeur et la puissance de sa création, tout autant que les tailleurs de pierre du XII^e siècle dont on a longtemps voulu nous faire croire qu'ils étaient anonymes, obscurs, sinon inconscients. Il faut ignorer ce qu'est le travail de la « taille directe », le long dialogue de l'homme et de la pierre ou du bois, pour ne pas comprendre qu'il y a peu d'activités humaines plus intenses et plus dures, plus pensées et plus réfléchies, donc plus personnelles que la sculpture.

FORCE OU CHARME

Il est impossible de vouloir dégager l'essentiel de l'esprit de ces formes diverses, bien que d'un seul coup d'œil panoramique on puisse les survoler sinon toutes, au moins en bonne

partie. Dès l'abord, notre sensibilité éclectique nous guide vers ce qui rassure, l'art d'Ifé, la statuare baoulé, le charme baluba. Si l'on se retrouve, à plusieurs reprises, devant ce

BAGA. Tambour. L'attitude hiératique de la femme à genoux présentant son enfant rappelle les vierges catalanes du XII^e siècle. Le tambour est supporté par de petits personnages cariatides. Un exemplaire très voisin, dû probablement au même sculpteur, est conservé au British Museum, mais sa partie supérieure est détachable. Bois dur à patine naturelle. Hauteur: 111 cm. Baga (Guinée côtière). Collection Maurice Nicaud, Paris.



magnifique masque en bronze d'Oni (page 179), il devient évident qu'il reste toujours à sa place, dans son espace, immuable et d'une lointaine sérénité. Mais nous parle-t-il de l'Afrique du siècle où il est né, est-il un témoignage essentiel ?

Dans un art classique à son apogée, le désir de la perfection des formes a déjà refroidi les grands mouvements intérieurs. Il faut chercher l'Afrique, et même cette Afrique-là, ailleurs, dans des œuvres en apparence plus humbles, plus rudes, d'une création plus spontanée. Il faut interroger les rigides, mais roides statues d'ancêtres oron, cousines lointaines d'un portail de Chartres, les statuettes yoruba en ivoire, leurs formes serrées et rigoureuses, d'une énergie communicative et de plus en plus convaincante.

Est-il permis d'émettre une hypothèse sans doute un peu romantique ? L'artiste, lors de son travail de création (qu'il soit d'ailleurs peintre ou sculpteur), n'aurait-il pas mis, littéralement fermé, bouclé, en finissant son œuvre comme on ferme une porte, une force vitale physiquement « passée » dans le masque ou la statue, et que celle-ci restituée, par des sortes de radiations peut-être un jour mesurables ? On imagine alors un certain compteur Geiger du talent, du génie. Quoi qu'il en soit, il est incontestable que des chefs-d'œuvre qu'il est seulement subjectivement possible de préciser « émettent » littéralement des ondes d'attraction, qui ne sont pas forcément de séduction, mais, en tout cas, toujours d'envoûtement.

LES DIEUX VOILES

Même à l'intérieur de l'histoire africaine, et ce depuis des siècles, le sens du sacré a descendu bien des degrés. Si l'on veut simplement s'en tenir aux personnages mythiques des Dogon — les huit sages originels — les représentations d'origine divine se raréfient : on connaît encore l'existence, entre autres, du Kakilembé, dieu suprême des Baga (page 13) et le grand masque des Bobo-Fing (page 45). Est-ce l'Islam qui, ailleurs et presque partout, a fait naître et a enraciné cette peur de telles représentations, ou bien le goût d'une société évoluant vers le temporel, où les chefs ont pris et prennent de plus en plus la place des dieux, remplaçant par leur propre image les représentations divines, sans toutefois les annihiler, mais en les repoussant dans l'ombre. Ainsi sont nés sans doute, ces arts de cour du Ghana, du Dahomey, du Bénin, du Cameroun, des Bakuba et Bushongo. Tel un christianisme occidental de plus en plus doré, de plus en plus pompeux, mais s'éloignant de l'ascétisme gênant du Christ, l'organisation féodale des cours royales, des grandes chefferies a repoussé et voilé ce qu'il y avait de trop exigeant et de trop présent dans ses dieux.

BAGA. Représentation du dieu supérieur des Baga, nommé Kakilembé. Sorte de synthèse oiseau-poisson-homme. Conservée dans un lieu secret, elle n'en sort que tous les sept ans pour des cérémonies publiques. Bois très dur coloré. Hauteur: 141 cm. Baga (Guinée côtière). Collection Maurice Nicaud, Paris.



DIVERSITE ET QUALITE

Le nombre très élevé de sculptures africaines que nous avons pu voir récemment dans les musées et chez les collectionneurs d'Afrique et du monde occidental n'est en fait qu'une partie de la production africaine, et ne nous amène à aucune conclusion définitive : à peine à une approximation, grâce à ces confrontations nombreuses. Pensons prudemment à la vision qu'aurait pu avoir un historien profond de l'art, imaginons un Henri Focillon, mis en face de toutes les œuvres romanes « détachées » de l'architecture: en bois, en pierre ou en ivoire, en métal même, cuivre et or, situées entre le XIIe et le XIVE siècle français. Combien d'œuvres s'affranchiraient-elles de la masse compacte d'images sommaires, de redites paysannes, combien de chefs-d'œuvre parviendraient-ils à s'imposer? Les styles portent leurs meilleures œuvres comme les mers les navires: l'encombrement y est rare.

Mais, heureusement, ces chefs-d'œuvre font retomber sur leurs cousins moins favorisés le bénéfice de leur beauté et de leur rayonnement: c'est ce qui crée la force d'un style.

L'ART ET L'HOMME

Aucun art n'aura sans doute été aussi touché, caressé, contacté qu'une grande partie des objets, statuettes et masques de l'Afrique noire.

L'œil apprend à voir au reste du corps et inversement: une sorte de sculpture est une idée que l'on peut toucher, dont on peut faire le tour, sans en épuiser les résonances... Les liens moraux, voire affectifs, qui reliaient les Africains à leurs objets protecteurs, aux fonctions culturelles de ceux-ci étaient intenses et permanents. Le toucher manuel, chaud et sensibilisé — la main transporte les forces et l'on apprend à croire avec les mains — y jouait un rôle journalier, primordial. De là ces patines imprégnées ou transparentes des masques-insignes warega, des statuettes baluba, des petits reliquaires du Bakongo.

DANSE ET FONCTION

N'oublions jamais que tout ce qui est masque est danse. Cet art, admirable dans sa sensibilité est une expression dynamique que le musée, l'exposition, glaçant. Mais on peut penser, sans trop d'audace, à d'autres formes et à d'autres principes de musées que ceux dont nous avons hérité et dans lesquels nous sommes, même dans les conceptions les plus neuves, encore empêtrés.

SHERBRO. Pierre sculptée en forme de personnage couché, aux jambes croisées. Ce genre de sculptures, appelées Nomoli, représente sans doute des ancêtres, et faisait partie autrefois d'un rituel funéraire. Actuellement, les Nomoli sont considérés comme des puissances bénéfiques fécondant la terre et favorisant la culture du riz. Stéatite tendre. Longueur: 36 cm. Sherbro (République de Sierra Leone). British Museum, Londres.



Il ne s'agit plus ici, comme pour l'art grec ou roman, de temples érigés, de respect volontairement créé, de couloirs magiques où l'être solitaire est plongé dans un univers composé pour sa soumission et en quelque sorte sa paralysie. Il s'agit d'entrer en contact avec les forces, les éléments, les souffles et les formes vivantes transfigurées, bref avec la vie même qui éclate de toutes ses sources. Tous les sens y sont conviés, nourris, enivrés et c'est ici que l'on retrouve la véritable destinée de l'art : transplanter l'homme, l'emmener ailleurs.

DESTINEE FINALE

Les pyramides d'Egypte, garanties de survie, défis lancés à la mort, ultimes protections; les cathédrales gothiques, chants durables et aussi permanents qu'une invention de Bach dont on imagine mal la fin, semblent défier le temps tel qu'à notre esprit, passager, il se présente. L'art africain, art léger, presque toujours ambulatoire et portatif, est voué dès sa création à la disparition, d'ailleurs admise et acceptée par ses créateurs et ses utilisateurs.

Tout ce que nous, Africains et Occidentaux, entreprenons désormais: expositions ou musées, confrontations, études et recherches semble donc contraire à l'initiale destinée de l'art nègre. Doit-on un seul instant se le reprocher, au moment où un monde de plus en plus attentif, de plus en plus éveillé par ses minorités agissantes, s'enrichit de cette somme de beauté, de sagesse et d'histoire qui lui manquait et risquait irréversiblement de lui échapper?

SENOUFO. Masque de danse provenant d'une sous-tribu Sénoufo, à l'est de Korbogo. Bois dur à patine laquée. La forme stylisée de l'oiseau, en fait presque réduit à son bec, est rajoutée sur le front du masque. Celui-ci porte malgré tout, sur les joues, les deux petites « jambes » rituelles qui sont sensées le relier à la terre. Bois noir. Hauteur: 35 cm. Sénoufo (Nord-Ouest de la Côte d'Ivoire). Collection Clamagirand, Paris.



APERÇUS HISTORIQUES

INTERROGATION PREMIERE

Il est certain qu'on ne connaît rien à ce jour — à part les données relativement imprécises que nous fournissent les fresques du Tassili — d'une archéologie africaine antérieure au Ve siècle avant notre ère. Les Grecs ne connaissaient de ce continent que ce que l'on considère actuellement comme Lybie. Pourtant, Hérodote signale déjà, au-delà, « des hommes aux cheveux plus crépus que ceux des autres », et qui selon toute vraisemblance étaient des Nègres. On peut donc croire que les Nubiens étaient de souche négroïde et que l'Afrique noire qui nous occupe ici, s'étendait bien plus au Nord qu'aux périodes récentes. Si l'on pouvait admettre l'antériorité de la civilisation nubienne sur celle de l'Égypte prédynastique, en constatant par ailleurs l'extension de cette culture aussi bien vers le Sud qu'à l'opposé, l'on pourrait dans le même temps supposer que les anciennes races noires avaient apporté certains concepts et certaines formes aux civilisations méditerranéennes. Mais ce n'est là, encore, qu'une passionnante hypothèse; seules des certitudes scientifiques que l'on souhaite voir apparaître bientôt pourraient permettre, au milieu de ce magma de passions, d'angoisses raciales, de prétentions civilisatrices, et de prétendues « supériorités culturelles », l'affirmation d'une vérité peut-être absolument neuve.

LE TEMOIGNAGE DES FRESQUES

Parmi les quelque deux mille relevés de fresques ou gravures sur roche qu'a rapportés Henri Lhote de ses diverses missions au Tassili, nous trouvons plusieurs références au masque porté par des danseurs (on distingue très bien le corps de l'homme qui le porte). Dans un cas précis — un relevé fait à Aouanrhet en 1957 — le style du masque n'est pas très éloigné de celui des Sénoufo d'il y a encore un quart de siècle, mais quelques éléments peuvent évoquer, aussi, certaines formes camerounaises: il ne s'agit là, bien entendu, que d'approximations. Datée au carbone quatorze, cette fresque aurait été gravée environ cinq mille ans avant Jésus-Christ. On sait que le carbone quatorze est un isotope contenu dans les corps organiques, dont la radio-activité

SENOUFO. Masque double en bronze clair. L'origine de ces masques a été souvent contestée: il est de fait qu'un artisanat encore prospère en fabrique journellement. Cependant cet exemplaire et quelques autres que nous connaissons — ainsi qu'un certain nombre de bronzes, coupes et insignes de chef rappelant les récales daboméennes — nous paraissent authentiquement traditionnels. L'archaïsme grandiose des visages en témoigne. Hauteur: 26 cm. Sénoufo-Korhogo (Nord-Ouest de la Côte d'Ivoire). Collection Henri Kamer, Cannes.



s'affaiblit en vieillissant, ce qui permet de situer, sans grande précision toutefois, l'origine de l'œuvre: cependant, dans un cas semblable, il reste précieux de pouvoir effectuer une telle remontée dans l'histoire, même à quelques centaines, même à mille années de plus ou de moins. Reste le témoignage fulgurant d'un fait: près de sept mille ans de traditions, maintenues malgré les bouleversements, les forêts qui deviennent déserts, les déplacements massifs et les heurts entre peuples. Il est fort possible cependant que le contenu rituel des premiers masques ait été fort différent de celui des plus récents exemples, dont nous commençons à connaître assez précisément la signification et le rôle. Ce ne serait pas le premier cas de destinée nouvelle d'une forme passée: ainsi, sur un autre plan, le bernard-l'hermite habite la coquille d'un mollusque mort.

LES RAPPORTS SUPPOSES

Nous sommes tentés de considérer, avec Théodore Monod, que la fameuse figure ibibio du Nigéria, sorte de déesse aux serpents, « évoque irrésistiblement l'art égéen ». On rapproche maintenant d'une façon générale les grandes stèles d'Axoum des masques dits « maisons à étages » de l'art dogon, encore utilisés de nos jours. L'art dogon nous propose d'autres ressemblances énigmatiques, les couples assis: l'exemplaire bien connu de la Fondation Barnes et un autre, récemment acquis par le Musée de Vincennes, sont proches des couples de la sculpture pharaonique.

Si l'on descend vers les côtes, les exemples qui posent des problèmes ne manquent pas. Certains « Déblé » sénoufo (page 23) portent la coiffure rigoureusement triangulée des visages de la quatrième dynastie. D'autres supportent au-dessus de la tête un disque solaire (page 21) dans lequel s'inscrit le signe du crocodile, symbole de durée, sinon d'éternité.

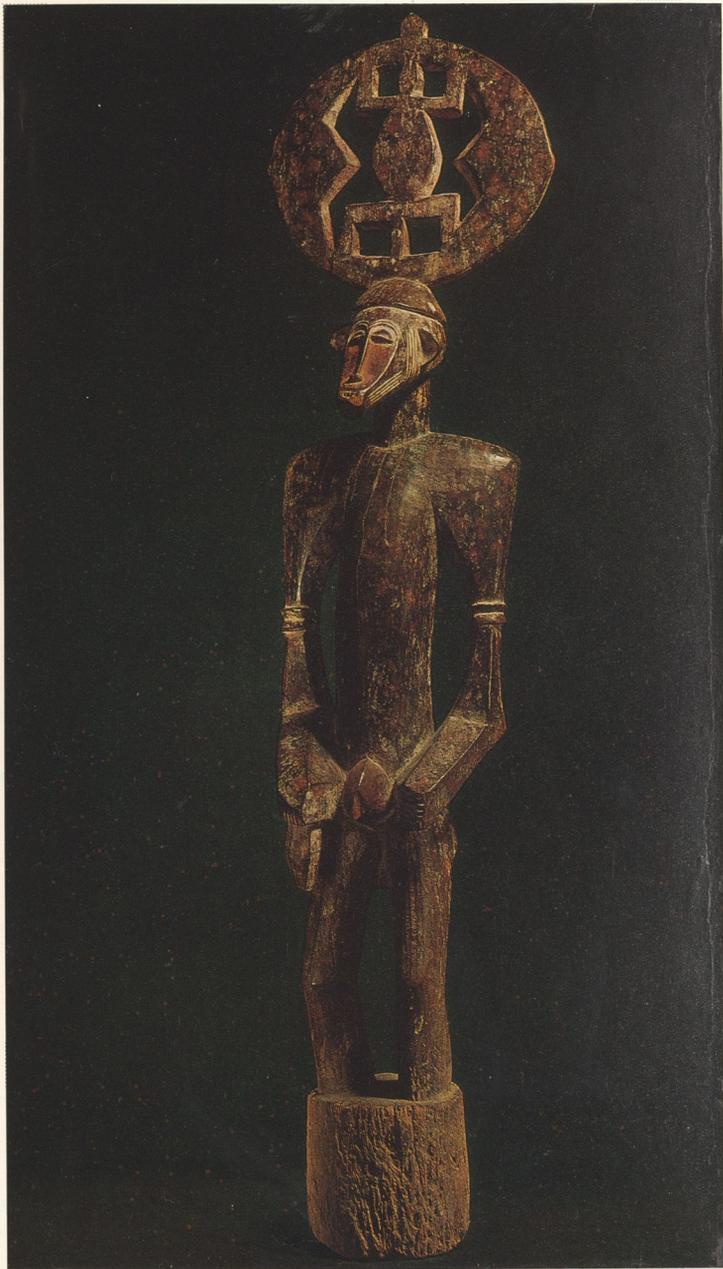
Chez les Ashanti, ce sont les visages disques des poupées akuaba, les éventails gravés qui rappellent les miroirs de bronze, un art de l'or où l'astre omniprésent est évoqué, donc invoqué.

Les rapprochements sont, pour la culture, un véritable besoin. Même s'ils ne sont pas, à chaque fois, étayés par une vérité scientifique, un certain laisser-aller de l'esprit et de l'œil peut conduire à des pressentiments qui nous amènent à de nouvelles visions, sinon à des concepts neufs.

LA NUBIE ANTIQUE

Dès le troisième millénaire, la Nubie est habitée par un peuple qui a déjà perdu les caractères des Egyptiens prédynastiques pour constituer une race négroïde comme les Nubiens actuels, et possédant une culture encore néolithique. La Nubie était alors le siège et le lieu d'importants

SENOUFO. Grande statue en bois patiné et coloré. Fond brun, décors blancs et rouges. Représentation humaine surmontée d'un disque évidé, coiffure rituelle du postulant à la société des forgerons. Sculpture utilisée lors des cérémonies d'intronisation dans cette confrérie, pour demander la protection et l'aide des ancêtres. Hauteur: 115 cm. Sénoufo (Nord-Ouest de la Côte d'Ivoire). Musée d'Art Primitif, New York.



échanges commerciaux avec les régions du Sud, l'Afrique noire actuelle, en fait. L'Égypte venait régulièrement y enrôler des mercenaires noirs, mais rien ne prouve qu'il s'agissait là d'esclaves. Un fait reste certain, c'est que la Nubie a été, et pendant de très longues années, l'essentielle charnière, en même temps que le couloir à deux sens reliant l'Afrique blanche — Égypte et Libye — à cet autre monde des peuples noirs et de leurs empires. Des fouilles assez récentes près de Khartoum ont révélé un type de Noir à visage très large. Les objets trouvés conjointement, pointes d'os, poteries ornées de lignes courbes, semblent appartenir à la période prédynastique. Des anneaux de pierre servant au tir à l'arc, des pointes de flèches en fer nous amènent à penser que le premier peuple du Haut-Nil aurait été un groupe humain de chasseurs et de pêcheurs de caractère négroïde.

Le problème évoqué au début de ces pages est de savoir qui, des Blancs ou des Noirs, sont à la source de la culture égyptienne dynastique et, par déduction, à la base de la culture grecque et romaine. Ou bien, plus modérément et plus sagement, d'essayer de préciser les apports des uns et des autres: croyances mythiques, essentielles cosmogonies, formes et traduction plastiques de ces systèmes de conception du monde.

Enumérons simplement des faits qui peuvent nous éclairer:

- La représentation, sur de nombreux bas-reliefs égyptiens, d'animaux sauvages de l'Afrique noire: ces animaux n'ont jamais vécu sur les rives du Moyen et du Bas-Nil, tout au moins n'en a-t-on relevé aucune trace.
- Dans la pyramide d'Ounas, il est fait mention de violentes tornades, de chutes de pluie prolongées qui correspondent en tous points à la description de phénomènes tropicaux des hautes forêts côtières de l'Ouest, du centre de l'Afrique occidentale et équatoriale.
- Le titre de Roi du Sud, qui était nègre, primait dans le protocole royal celui de Roi du Nord.
- Certains dieux égyptiens, tels Amon et Osiris, étaient représentés avec un corps noir; quant à Isis, elle était définie comme une déesse noire. (Doit-on ajouter que, chez certains Égyptiens contemporains, des caractères négroïdes ressortent avec évidence?)
- Le dieu phallique Min: le phallus, souvent lié au culte du serpent, est universellement répandu en Afrique noire. Ce dieu avait un prêtre attaché à son service, et ce prêtre s'appelait « Le Noir ».

Comme l'a écrit Assirelli, dans *l'Afrique polyglotte*: « L'africanisme est au titre de science un peu le prolongement de l'égyptologie. »

Comme les dieux africains, les dieux d'Égypte ont été dans les temps reculés des êtres humains, créateurs de cités, géniteurs directs des premières races, et non des « idées-dieux », abstraits et sans

SENOUFO. Grande statue dite « Dèblé ». Utilisée pour les cérémonies d'initiation: le bas des jambes et le pilon terminal manquent, ainsi qu'un sein de la femme. La triangulation de la coiffure évoque l'art de l'Égypte. Bois naturel. Hauteur: 102 cm. Senoufo (Côte d'Ivoire). Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris.



Ce volume, le premier de la collection

FORMES ET COULEURS

a été achevé d'imprimer à Lausanne, le
10 janvier 1967.

Les pages du texte et les planches en couleurs ont été tirées par l'Imprimerie Held S.A. Les illustrations en héliogravure et la jaquette en couleurs par l'Imprimerie Heliographia S.A. Le tirage de la couverture et des seize images offset incorporées dans le texte a été exécuté par la maison Jean Genoud S.A. La reliure est due aux soins de la maison E. Clerc & Cie S.A. Les clichés ont été gravés par la maison Denz S.A., à Berne.

Dépôt légal N° 5465 - 1^{er} trimestre 1967 - 23 - 81 - 1544 - 01

Imprimé en Suisse

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

