Persee

Jean Laude

En Afrique Noire : arts plastiques et histoire

In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 14e année, N. 4, 1959. pp. 640-661.

Citer ce document / Cite this document :

Laude Jean. En Afrique Noire : arts plastiques et histoire. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 14e année, N. 4, 1959. pp. 640-661.

doi : 10.3406/ahess.1959.2863

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1959_num_14_4_2863

EN AFRIQUE NOIRE
Arts plastiques et Histoire

La présente étude entend mettre en lumière les problèmes communs à l'Histoire et aux recherches sur les arts de l'Afrique Noire [1] ; il s'agit de montrer l'existence de problèmes, qu'il est nécessaire de poser, ne serait-ce que pour établir la mesure juste de l'isolement africain : isolement dont on a fait trop souvent le caractère principal de l'Afrique. Nous ne nierons pas pour autant, disons-le tout de suite, l'originalité des cultures noires : en réaction contre les tentatives qui visaient plus ou moins volontairement à déposséder les Noirs africains de toute originalité culturelle, une certaine méfiance s'observe aujourd'hui à l'égard de quiconque vise à définir des réseaux d'influences ou d'échanges possibles. Nous avons hérité du XIXe siècle une regrettable confusion entre faits ethniques et faits culturels : l'originalité d'une culture me paraît consister beaucoup moins dans l'invention de tel trait culturel que dans l'utilisation qui en fut faite, dans son intégration au sein de la société considérée.

I

L'AFRIQUE NOIRE ET LE MONDE MÉDITERRANÉEN : PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ

Sur la vitalité de la tradition africaine, les témoignages concordent : lorsqu'ils pénètrent pour la première fois en Afrique Noire, Arabes puis Européens se trouvent en présence d'Etats bien constitués, de civilisa-

1. Je ne me fonde, ici, que sur des faits et témoignages concernant l'Afrique septentrionale, c'est-à-dire la partie située au Nord de l'Equateur. L'Afrique méridionale peut et doit également poser des problèmes analogues. Je citerai les complexes définis par les cultures congolaises et rhodésiennes. Le mystère de Zimbabwé n'a toujours pas été éclairci, malgré l'abondante littérature qui lui fut consacrée et que M. W. G. L. Randles a analysée dans une thèse de doctorat récemment soutenue.

Persée BY: creative commons

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE I. Fresque du Tassili, station d'Aouanrhet, figurant un danseur masqué superposé à des « femmes blanches à tête ronde ». Hauteur 1,20 m environ. Cette figure est à rapprocher de celles de la fig. 1.

(Cliché Henri Lhote.)

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE II. — Tout en étant capables de recevoir, donc de comprendre, des influences extérieures précises, les sculpteurs de l'Afrique Noire ont su les adapter à leur propre goût. Cette panthère en bronze, du Bénin, est à rapprocher de l'art animalier en bronze des Sassanides.

(Phot. Musée de l'Homme, ancienne collection Ch. Ratton.)

tions florissantes, de villes riches, aux avenues largement dessinées. A la fin du XIXe siècle, lorsque l'Europe redécouvre l'Afrique et la partage, explorateurs, missionnaires, militaires décrivent l'anarchie des Etats matériellement et moralement ruinés, des peuples survivant à leur ruine. Tel était le bilan de quatre siècles de traite, porté sans générosité au compte de la sauvagerie et d'une incapacité foncière des Africains à toute forme de civilisation ; ce qui permettait aussi de justifier moralement une conquête et un partage.

C'est de ce moment que date l'idée d'une Afrique isolée et soustraite à tous les grands courants de civilisation. Mais, paradoxalement, c'est à partir de sa découverte au XVe siècle que l'Afrique sera de plus en plus isolée. Les rapports entre les différents Etats qui la composent sont pervertis par la chasse aux esclaves. Les sociétés se désagrègent sous le double effet de la déportation et du climat d'insécurité dans lequel elles sont condamnées à vivre. La féodalité africaine — et notamment celle des royaumes guinéens — se survit ainsi en raison de l'économie de traite dont elle bénéficie. Pratiquement donc, jusqu'au XIXe siècle, l'Afrique s'est trouvée enfermée à l'intérieur de civilisations qui n'entretinrent plus d'autres rapports avec elle que ceux qui consistaient à puiser largement dans ce vaste réservoir les hommes et les matières précieuses dont elles avaient besoin.

Toutes ces conditions sont d'une grande importance pour les arts pratiqués au sein de ces sociétés : l'enrichissement des royaumes côtiers — à partir de leur découverte par les Européens — peut expliquer dans une certaine mesure le développement artistique de ces régions [1]. D'autre part, en d'autres régions plus éloignées de la côte, le processus de disparition des arts était déjà fortement entamé avant la colonisation qui ne fit que le précipiter et le rendre irrémédiable. Or, ici, ce dont nous devons nous étonner n'est pas l'état de décadence (par rapport à ce que les témoignages des premiers voyageurs ont décrit) dans lequel le XIXe siècle trouva l'Afrique Noire, mais bien plutôt la vitalité des traditions, qui, malgré l'instabilité, l'insécurité, les bouleversements intérieurs et l'isolement, ne furent pas déracinées de leur sol humain. En effet, sauf quelques rares exceptions touchant la sculpture sur bois, les œuvres d'art négro-africain que nous connaissons aujourd'hui datent pour les plus anciennes de deux cents ans [2]. Si nous considérons les conditions dans lesquelles elles furent produites, il est possible de mesurer à quel point elles témoi-

1. Dans la mesure où, d'une part, le commerce était le privilège du roi et de sa famille et où, d'autre part, l'art était étroitement lié aux représentations et aux institutions tant religieuses que politiques incarnées dans l'Etat.

2. Etant données les conditions défavorables de conservation : le climat et les termites sont des agents de destruction efficaces. Toutefois, quelques œuvres très anciennes ont été découvertes, entièrement délitées, par M. Griaule chez les Dogon, dans la Falaise de Bandiagara (M. GRIAULE, *Masques Dogon*, Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 1938).

gnent de leur enracinement dans la vie africaine, d'une continuité de goût et d'une stabilité de style.

Continuité de goût, stabilité de style, sont des éléments qui favorisent singulièrement la recherche historique : elles peuvent souvent compenser la rareté des sources et documents matériels en orientant les hypothèses et les recherches vers d'autres régions que l'Afrique Noire et donner des assises plus fermes aux comparaisons.

A. *LES DONNÉES DE LA PRÉHISTOIRE*

1. *Le problème du peuplement de l'Afrique Noire.*

Le matériel lithique peut être décrit, en général, comme un Paléolithique ancien, suivi d'un Mésolithique passant au Néolithique avec l'introduction de la poterie ; plus particulièrement en Afrique centrale et au Congo, furent découverts des bifaces chelléo-acheuléens avec des pièces évoluant vers un Néolithique à pointes de flèche pédonculées. Or ce matériel est associé à des vestiges humains qui n'offrent nul caractère commun avec les Nègres du type actuel ou d'un type voisin mais qui, par contre, sont comparables à ceux de Néanderthal, de Cro-Magnon et des Négroïdes de Grimaldi. Ce fait autorise une double hypothèse : ou bien, selon MM. M. Boule et H. Vallois, les Négroïdes de Grimaldi auraient subi, sur place et au cours des millénaires, une sorte d'orthogenèse des caractères spécifiquement nègres [1] ; ou bien les ancêtres des Nègres actuels n'étaient pas des autochtones. En faveur de cette dernière thèse, qui d'ailleurs ne contredit pas la première, les traditions inscrites encore actuellement dans les mythes africains apportent leur témoignage : lorsqu'ils arrivèrent en Afrique centrale, les ancêtres des Nègres actuels trouvèrent sur place des « petits hommes rouges à grosse tête » qui étaient les véritables « maîtres de la terre » et qui sont identifiés aujourd'hui comme les Pygmées.

S'il n'est pas possible de rechercher en Afrique centrale les vestiges préhistoriques des Nègres actuels, il faut admettre par suite que, progressivement refoulés au cœur de la Forêt équatoriale, les Pygmées ne se sont jamais mélangés avec les nouveaux occupants, en raison d'une trop grande différence de niveau entre les deux cultures qui se trouvèrent en présence : celle des Noirs envahisseurs et celle des Pygmées autochtones. Les Pygmées, n'ayant pu que régresser par rapport à ce qu'ils étaient précédemment — en raison de leur isolement prolongé et des conditions de vie qui leur furent imposées — devaient se trouver à un niveau de culture plus élevé que celui auquel ils se trouvent aujourd'hui. C'est par rapport

1. M. Boulle et H. Vallois, *L'Homme fossile d'Asselar*, Paris, Archives de l'Institut de Paléontologie humaine (*Mémoire* n° 9), 1932.

à ce niveau que nous devons apprécier celui des cultures nègres lorsqu'elles s'installèrent en Afrique. Ainsi, depuis l'établissement des populations nègres jusqu'au xve siècle, — c'est-à-dire jusqu'à la pénétration du Continent Noir par les Européens et sa mise en coupe réglée pour les

Fig. 1. — Fresque de l'Ennedi, station d'Elikeo, figurant des danseurs masqués (d'après un cliché Gérard Bailloud).

besoins de la traite, — l'Afrique a vu se développer des civilisations importantes dont nous sommes encore à inventorier les vestiges, tant dans leurs survivances actuelles que dans les témoignages matériels passés, fournis par la préhistoire et l'archéologie.

2. *Le témoignage des peintures rupestres*

Sur quelles données concrètes, antérieures aux témoignages des historiens et géographes de l'antiquité grecque ou latine, pouvons-nous tabler pour nous renseigner sur les mouvements de population qui ont abouti au peuplement de l'Afrique par les Nègres, et sur les contacts que ces populations ont pu entretenir avant de pénétrer plus au centre du Continent ?

De récentes découvertes ont mis en évidence une double série de faits : tout d'abord celles de M. Henri Lhote et de ses coéquipiers, dans le Tassili, au Sahara : en deux stations ont été relevés des témoignages irrécusables, non seulement de la présence de Nègres en cette région (à une époque dont les limites archéologiques ne peuvent être encore actuellement fixées), mais aussi de l'existence d'un matériel rituel analogue à celui qui est utilisé aujourd'hui. A la station de Aouanrhet, sur une paroi recouverte de figurations de « femmes blanches à tête ronde », est représenté un danseur, plus récent, dont le masque est incontestablement de « style nègre » [1] (pl. I). A la station de Safar, se trouve une fresque (1 m × 2,50 m) figurant trois masques également nègres. La seconde série de découvertes, celle de MM. Tubiana et Bailloud dans le massif de l'Ennedi, est un remarquable ensemble de fresques qui a pu être photographié. Parmi ces peintures, se trouvent également des figurations de masques et de danseurs masqués [2] (fig. 1) (voir page précédente).

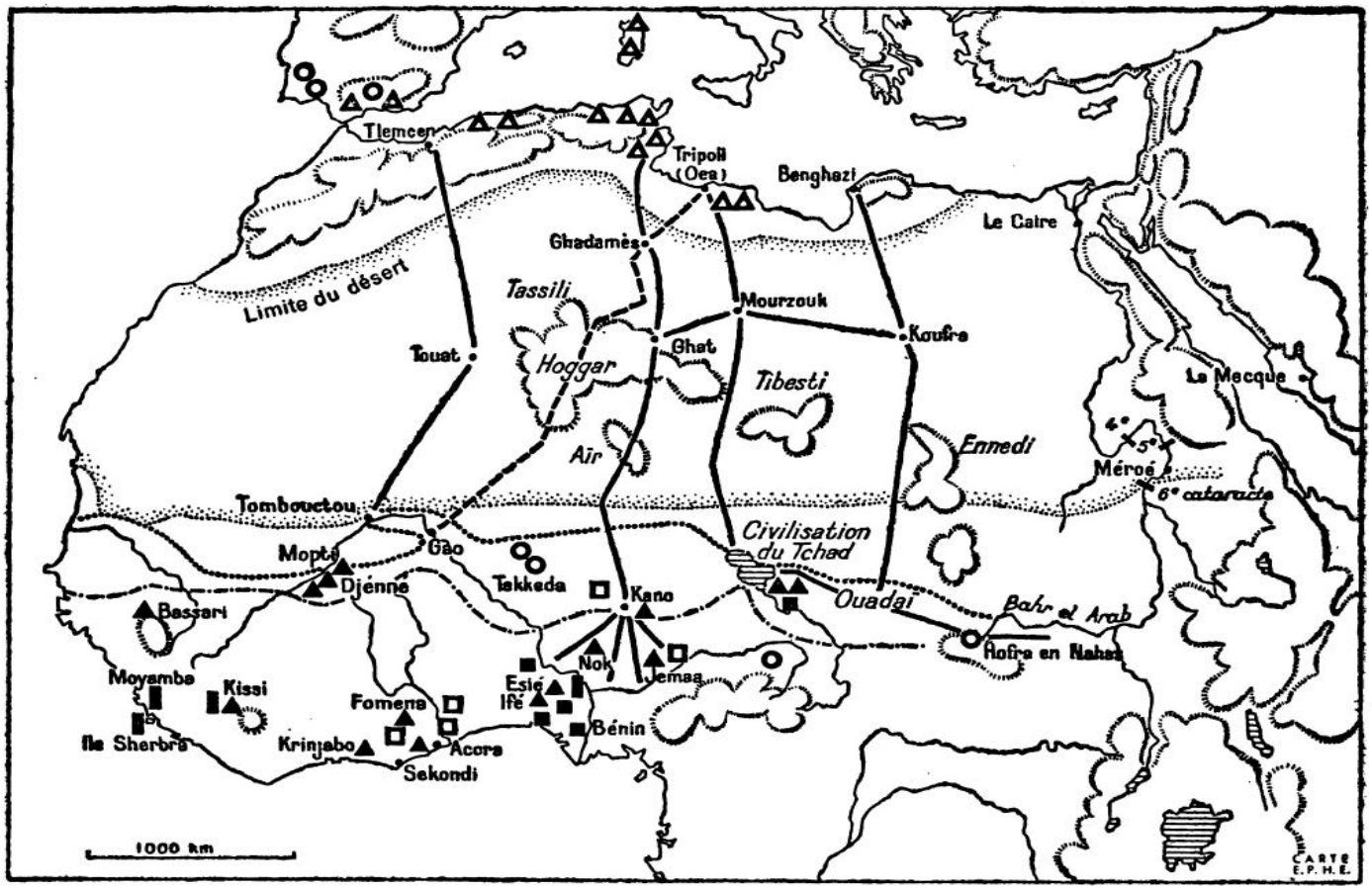
Nous pouvons donc dire que les Nègres habitaient autrefois beaucoup plus au nord de la zone qu'ils occupent actuellement. D'autre part, autant que nous puissions juger par les deux fresques du Tassili, le style des masques nègres n'a pratiquement pas évolué pour l'essentiel. De plus, ces figurations de masques ou de danseurs masqués ne peuvent que nous renvoyer à des rituels, encore observables aujourd'hui chez les Dogon de la falaise de Bandiagara. Enfin, les Nègres ont vécu au Sahara en un temps où le processus d'asséchement n'interdisait pas encore dans cette région la vie de groupe, soit directement avec des populations de culture différente, soit dans un pays qui avait été déjà occupé — ou dont ils auraient été refoulés — par ces populations. Etant donnée la triple association (remarquable dans toutes les sociétés traditionnelles de l'Afrique Noire, et concrétisée dans l'institution des masques) entre les rites agraires, funéraires et initiatiques, — nous pouvons penser que les Nègres auxquels on doit ces figurations étaient déjà sédentarisés et pratiquaient l'agriculture.

Les découvertes de M. M. Bailloud et Tubiana ont été effectuées dans une région située à l'est du lac Tchad, en bordure du Soudan (l'ancien Soudan anglo-égyptien), actuellement très pauvre en témoignages artistiques susceptibles de retenir l'attention : or, l'extrême limite orientale de la production sculpturale est la région du Tchad.

Telle est maintenant la question : quelles sont les cultures avec lesquelles les Nègres, ancêtres de ceux qui vivent actuellement en Afrique, se seraient, d'une manière ou d'une autre, au Nord et à l'Est, trouvés en contact ? Du triple témoignage de la préhistoire, de l'anthropologie

1. Reproduites *in* H. Lhote, *Catalogue de l'Exposition « Peintures Préhistoriques du Sahara »*, (nov. 1957-janv. 1958). Musée des Arts Décoratifs.
2. M. Bailloud prépare actuellement une thèse sur l'Art rupestre de l'Ennedi.

et de l'archéologie, il est possible de tirer cette première constatation : « Des populations de race noire, répandues dans une grande partie de la Berbérie, se trouvèrent en contact pendant des millénaires avec des hommes de race blanche, bénéficiant ainsi d'une manière indirecte de



Routes commerciales, habitat actuel des Noirs, ressources minières, et limite des œuvres sculptées.

la civilisation méditerranéenne, alors au début de son essor [1] » Or, ces populations blanches nous ont laissé un certain nombre de témoignages, sous la forme de gravures et de peintures rupestres, dont R. Mauny a esquissé la classification et qu'il a répertoriées en attendant qu'une synthèse soit rendue possible [2].

1. H. LABOURET, *Histoire des Noirs d'Afrique*, Paris, P.U.F., 1946, p. 11.
2. R. MAUNY, « Gravures, peintures et inscriptions rupestres de l'Ouest africain », *Initiations africaines*, XI, Dakar, I.F.A.N., 1954.

8. *Cultures nègres et cultures préhelléniques*

A l'exposition des fresques du Tassili, M. H. Lhote fit représenter sur une carte une route qui, partant de l'actuelle Tripoli (l'antique Oea), aboutit à Gao (rive gauche du Niger) et qui aurait été empruntée par le « Peuple de la Mer ». Au moins dans le tronçon qui va de la mer à Ghadamès, cette route était encore empruntée, comme l'a montré M. Lombard, entre le VIIIe et le XIe siècle de notre ère par les caravanes qui allaient se fournir en or (nubien ?) pour alimenter les comptoirs des Syrii [1].

L'hypothèse formulée par M. H. Lhote repose principalement sur l'existence de figurations rupestres de chars et de chevaux. Ce que nous savons des autres peintures ou gravures sahariennes permet, dans l'état actuel des connaissances, de dire que le cheval fut introduit en Egypte par les Hyksos, vers 1660 av. J.-C., et en Libye par les « Peuples de la Mer », vers 1200 av. J.-C. Selon l'inventaire effectué par R. Mauny, des chars auraient sillonné certains itinéraires du désert entre le Fezzan et le Maroc d'une part et la boucle du Niger d'autre part [2]. De plus, à la fin de la période qui couvre les productions du « groupe chevalin », l'alphabet libyque fait son apparition dans le Maghreb. L'origine de cet alphabet est actuellement inconnue et R. Mauny se demande s'il faut regarder « du côté des Ibères, des Etrusques, des Peuples de la Mer ou des Egéens [3] ».

Ainsi, la route tracée par Henri Lhote peut paraître plausible. Cependant, la géographie physique me semble ici opposer un obstacle à cette séduisante hypothèse : il est difficile d'imaginer, en effet, qu'une charrerie importante puisse traverser le massif du Tassili, qui est de parcours pénible même pour des piétons [4]. D'autre part, rien ne prouve que ces figurations de char fussent l'œuvre des peuples de la Mer qui les auraient effectuées pour signaliser la route. On peut concevoir que des populations libyques aient reçu de ces mystérieux envahisseurs cheval et charrerie : ce seraient ces populations dont la présence est attestée jusqu'à la boucle du Niger ; il est également possible que ces populations aient figuré ces chars et ces chevaux, sans les avoir vus, sur la foi de descriptions orales [5].

Autre chose : H. Baumann reproduit — d'après Hermann — une statuette de terre façonnée par les Ibibios du delta du Niger : elle représente une femme dont les bras, écartés et légèrement fléchis aux coudes,

1. M. Lombard, Carte in *L'art mosan*, recueil de travaux publiés par Pierre Francastel, Bibliothèque générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, 1953.
2. R. Mauny, *op. cit.*, p. 14.
3. R. Mauny, *op. cit.*, p. 32.
4. Et ceci, même s'agissant de chars rudimentaires, réduits au timon et à l'essieu, selon un modèle répandu dans tout le bassin méditerranéen.
5. M. J. Tubiana m'a cité, à ce sujet, l'exemple de figurations exactes de « chemin de fer » exécutées par des artistes qui n'en avaient jamais vu.

sont enlacés par des serpents qui lui passent sous les aisselles et entourent son cou, avant de s'enrouler autour de ses seins nus [1] (fig. 2). Chacun pense immédiatement à la fameuse statuette de faïence, dite « la déesse aux serpents », qu'Evans a « inventée » dans la chapelle Ouest de Cnossos (Minoen Moyen III) [2] : sans doute, par plus d'un détail, ces statuettes diffèrent. Incontestablement, le style de l'œuvre ibibio est nègre. Mais le geste des deux femmes, la façon dont le serpent s'enroule autour des bras et du buste, sont pratiquement identiques. D'autre part, il semble bien qu'à ces deux objets soient associées des représentations mythiques et cultuelles analogues, qui se retrouvent aussi bien en Afrique Noire [3] qu'en Egypte et sur les bords de la Méditerranée antique. Tout porte à penser que ces deux objets concrétisent un modèle défini au sein d'un complexe culturel, sinon commun, au moins analogue.

Fig. 2. — Statuette en argile ibibio, Delta du Niger (d'après LADISLAUS SEGY, *Archiv für Volkerkunde*, band IX, 1954).

Or, l'histoire et l'archéologie sont en mesure de prouver la présence de Minoens et de Mycéniens, sinon en Afrique Noire proprement dite, du moins peut-être en Arabie, et certainement en Egypte et en Nubie, c'est-à-dire sur des territoires limitrophes de ceux où les Nègres étaient déjà installés, avec des institutions comparables à celles qui sont encore les leurs [4].

D'une part, dans la « Maison des fresques » à Cnossos, et appartenant au même étage archéologique que la « déesse aux serpents », se trouvent une figuration de « Paysage africain avec singe bleu soudanais » [5] et celle d'un chef blanc à la tête d'une armée de Noirs [6]. D'autre part, des objets créto-mycéniens et helladiques ont été trouvés non seulement

1. BAUMANN et WESTERMANN, *Peuples et Civilisations de l'Afrique*, Paris, Payot, 1948, p. 85, fig. 26.
2. Reproduite dans EVANS, *The Palace of Minos at Knossos*, t. I, Londres, Macmillan, 1921.
3. L. SEGY, « The symbolism of the Snake in Africa », *Arch. fur Völkerkunde*, IX, Vienne, 1954.
4. Dans sa « Description de l'Arabie », Pline énumère des villes et des habitants du Centre, parmi lesquels : « la ville de Phoda, les Minéens tirant d'après l'opinion vulgaire leur origine de Minos, roi de Crète » et « la ville de Carnon, les Rhadaméens, qui passent pour tirer leur origine de Rhadamante, frère de Minos » (PLINE, « Description de l'Arabie », *Histoire Naturelle*, VI, 32, trad. Littré, vol. 1, p. 265).
5. EVANS, *The Palace of Minos...*, *op. cit.*, t. II, 1928.
6. *Idem, Ibid.*

dans la sépulture de la reine-mère Aahotep (XVIe) et dans la tombe de Maket à Kahoun, mais aussi dans une tombe nubienne [1]. De plus, la présence pré-hellénique est attestée, en Egypte, à l'époque amarnienne « et non seulement, écrit M. Ch. Picard, dans la maison du marchand mycénien, mais aux palais mêmes du pharaon dissident » [2]. De même, la question se pose toujours de savoir s'il faut attribuer une origine égyptienne à certains usages funéraires qui furent observés à Mycènes [3].

Mentionnons encore l'analogie manifeste qui existe entre le masque dit d'Agamemnon (Mycènes) et le masque trouvé par Mariette dans la tombe de Khaemouast, fils de Ramsès II. Or je ne sache point qu'on les ait mis en relation avec le masque provenant du trésor du roi Ashanti, Koffe Kalkalli [4]. Ces trois masques ne diffèrent que dans la mesure où l'égyptien, le mycénien et l'ashanti ont donné la marque de leur génie propre à des œuvres qui nous renvoient à leur commun dénominateur : ils sont unifiés à la fois au niveau de la matière utilisée (or) et à celui des représentations dont ils sont les supports : ce sont trois masques funéraires [5].

Tous ces éléments définissent évidemment un complexe de problèmes : de telles ressemblances ne peuvent être fortuites, d'autant moins qu'à la diffusion de certains modèles matériels semble correspondre une diffusion de certains traits mythologiques. Dans son *Essai sur la formation de la pensée grecque*, M. P.-M. Schuhl note : « Les données que nous devons à présent à des investigations comme celles de M. Griaule paraissent devoir appeler des synthèses nouvelles et fournissent de curieux termes de comparaison. Une influence indirecte des mythes grecs sur la mythologie soudanaise n'est pas impossible [6] ». Dans *Le fil d'Ariane*, M. P.-M. Schuhl précise cette indication par un rapprochement intéressant. Signalant l'importance symbolique de la quenouille, « du temps où Ariane et Hélène filaient », il note que c'est « avec le tour du potier, le type même de l'appareil à produire le mouvement circulaire qui est celui des cieux ».

1. D'après Ch. Zervos, « L'Art de la Crète », *Cahiers d'Art*, Paris, 1955, p. 19, Pour la tombe d'Aahotep, Evans, *The Palace of Minos*, t. III, p. 127, et D. Fimmen. *Kretisch-mykenische Kultur*, p. 204. Pour la tombe de Maket, Fl. Pétrien, *Illahun and Gurod*, Londres, 1889-1890, p. 21 et suiv., pl. XXXVI, 44. Pour la tombe nubienne, E. Reiseinger, *Die kretische Vasenmalerei von Kamarès bis zum Palaststil*, Leipzig, 1912, pl. 1 et 6.

2. Ch. Picard, *Les religions pré-helléniques*, « *Mana* », Paris, P.U.F., 1948, p. 179.

3. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 288-289.

4. Sur les circonstances de la découverte de ce masque, voir Ch. Ratton, « L'or fétiche », *Présence africaine*, n° 10-11, 1951, reproduit pl. 49.

5. Le masque ashanti peut être daté du XVIIIe siècle ap. J.-C. Il se distingue, par ailleurs, du style traditionnel des masques ashanti et baoulé. Mais combien de masques en or ont été fondus ? Nous prétendons seulement indiquer l'existence d'un problème.

6. P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 2e éd., Paris, P.U.F., 1949, p. xv.

Ce symbole cosmique reparaît « au Xe livre de la *République*, dans le fuseau de l'Anankè platonicienne ». Or, se fondant sur les travaux de M. Griaule [1], selon lesquels le fuseau et l'enclume seraient les bases de la cosmologie et de toute la mythologie dogon, M. P.-M. Schuhl suggère un rapprochement possible [2]. Ces termes de comparaison ne sauraient être cependant utilisés comme tels qu'associés à des ensembles figuratifs eux-mêmes en relation avec des données historiques.

B. *BRONZES ET CIRES PERDUES*

Dans son mémoire *Die afrikanische Gelbguss und seine Beziehungen zu den Mittelmeerländern*, Mme A. M. Schweger-Hefel a étudié le problème des relations entre les civilisations nègres — qui entourent le golfe de Guinée — et les civilisations méditerranéennes, en se fondant sur un ensemble d'objets unifiés par l'emploi d'une même technique (le procédé de fonte à la cire perdue et procédés analogues). Ces analogies sont étudiées en fonction des voies commerciales et de l'emplacement des centres miniers.

Le matériel analysé par Mme Schweger-Hefel est classé selon trois grands styles :

a) *Le style du Bénin*, dont relèvent les œuvres bini, yorouba, ebo et igara (Nigeria), bali, bamoun, bagam et tikar (Cameroun), dan et kran (Liberia), enfin lobi.

b) *Le style ashanti*, dont relèvent les œuvres ashanti et akan, baoulé et agni (Côte d'Ivoire), bobo et killi (Soudan français), enfin dagomba.

c) *Le style dahoméen*, illustré par les seuls Ewé [3].

Si nous reportons sur la carte les aires d'extension de ces styles, nous voyons que le procédé de la fonte à la cire perdue fut utilisé, en Afrique, sur toute la largeur d'une bande horizontale, allant de la Liberia au Cameroun et attenant à la côte. A cette bande horizontale est d'autre part perpendiculaire une autre bande qui part de la région de Tombouctou, avec les Killi et aboutit, coupée de zones mortes, chez les Akan, sur la côte. Par ailleurs l'examen des routes commerciales — telles que Mme A. M. Schweger-Hefel les a dessinées — nous montre l'existence de quatre voies principales (dans le sens des longitudes) : la première part de la région de Honain près Tlemcen, passe par le Touat et aboutit

1. M. Griaule, *Dieu d'eau*, Paris, Ed. du Chêne, 1949.
2. P. M. Schuhl, *Le fil d'Ariane*, Paris, Flammarion, 1952, p. 127 (Coll. Le merveilleux, la pensée et l'action). A cet ensemble, on ajoutera les analogies relevées par H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes*, Lille, 1939.
3. A. M. S. Hefel, « Der afrikanische Gelbguss und seine Beziehungen zu den Mittelmeerländern », *Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik*, 5e année (1943).

à Tombouctou. Cette voie était encore utilisée entre le VIIIe et le XIe siècle par les Arabes qui allaient se fournir en or soudanais. La seconde part de Tunis et aboutit à Kano, en traversant les massifs du Tassili et de l'Aïr ; la troisième part de Tripoli et aboutit à la corne septentrionale du lac Tchad ; la quatrième part d'Adjdâbiya, dans le golfe de la Grande Syrte et aboutit au Ouadaï, à proximité de l'Ennedi. Enfin, les étapes terminales de ces trois dernières routes sont jointes entre elles par une voie qui part des mines de cuivre de Hofra en Nahas (près du Bahr el Arab), longe le lac Tchad et aboutit à Kano où elle se ramifie en cinq directions, vers l'intérieur de la boucle du Niger, les régions du golfe de Guinée et du delta du Niger, l'intérieur du Cameroun.

De la lecture de cette carte, il ressort tout de suite que deux régions furent particulièrement privilégiées d'un point de vue historique, foyers où aboutissaient et d'où se diffusaient les apports d'autres cultures : d'une part, la région comprise à l'intérieur de la boucle du Niger, jusqu'à la côte ; d'autre part, la région qui environne le lac Tchad. Les étages de végétation se superposant par bandes horizontales, la région délimitée par le cours du Niger et la côte a vu se développer deux types de cultures différentes : les cultures « soudanaises » — que j'appellerai, de préférence, « nigériennes » — à pouvoir politique fédéraliste de type agraire et à habitat dispersé ; et les cultures « guinéennes », à pouvoir politique centralisé et à concentrations urbaines importantes [1]. D'autre part, la région tchadienne fut — nous le savons grâce aux beaux travaux de Mme A. Masson-Detourbet et de M. J. P. Lebeuf — le foyer d'une civilisation que ses « inventeurs » ont désignée sous le nom de « Civilisation du Tchad » [2]. Or, cette région est située au carrefour des routes que j'ai décrites et dans la proximité immédiate de mines de cuivre et d'étain. Sans doute est-elle un centre qui s'illustra particulièrement dans la pratique de la céramique. Mais des découvertes plus récentes montrent que l'art du bronze y était pratiqué avec bonheur.

Les aires de distribution du procédé de la fonte à la cire perdue ainsi mises en relation avec le réseau des communications et avec les ensembles historiques, examinons le deuxième terme de la comparaison de Mme Schweger-Hefel : il est constitué par un matériel appartenant à un complexe culturel de caractère nettement méditerranéen, double série de références aux arts étrusque, sarde et grec d'une part, à l'art copte

1. Ces deux types de cultures qui, sur le plan de l'art, ont produit des œuvres aux caractères stylistiques différents, semblent bien s'être fixés à des époques distinctes ou en venant par d'autres voies de migrations. La situation est, en fait, complexe. Des contaminations se sont opérées : au contact des arts guinéens, certains arts nigériens se sont transformés, sans toutefois perdre leurs caractères distinctifs. Ainsi, l'art des Senoufo témoigne encore du goût nigérien pour les formes anguleuses et un dessin aigu, mais il s'est assoupli au contact des arts baoulé qui ont une prédilection pour les courbes mélodiques et les surfaces de réflexions soigneusement modulées.

2. A. Masson-Detourbet et J. P. Lebeuf, *La civilisation du Tchad*, Paris, Payot, 1950.

d'autre part. Les analogies se situent, ici, au triple niveau du thème, de la technique et du style. Le thème assez répandu, — notamment sur les poids pour peser l'or des Ashanti — de la double figuration humaine, vraisemblablement associée à des conceptions relatives au « culte des jumeaux », se retrouve sur des objets pratiquement identiques chez les Etrusques [1]. D'autres objets, également répandus chez les Ashanti, les kuduo — constitués par une boîte parfois cylindrique aux parois fines et dont le couvercle est surmonté de figures humaines ou animales — se retrouvent sous une forme pratiquement analogue, en Grèce [2]. Par ailleurs, les analogies entre certaines œuvres d'art copte et les arts guinéens ne cessent de maintenir l'esprit en alerte. Je ne peux que renvoyer ici à l'inventaire établi par Mme Schweger-Hefel. Mais il faut le situer dans le contexte établi par de récentes découvertes archéologiques (dont l'auteur n'avait pu avoir connaissance) et par d'autres analogies, plus précisément l'art du Bénin. Voici un exemple caractéristique d'un art historiquement situé et se développant parallèlement à l'histoire locale de la société dans laquelle il a été conçu. Dès sa découverte, en 1898, à la suite de l'expédition punitive anglaise, il suscita des recherches infiniment plus sérieuses que celles dont bénéficièrent les autres arts de l'Afrique Noire. Mais c'est en raison de son aspect non africain qu'il intéressa. On crut y découvrir une influence portugaise, alors que rien dans l'art portugais ni même européen [3] n'autorise une telle hypothèse ; d'autre part les objets exécutés sur commande portugaise, des ivoires principalement, se distinguent nettement des œuvres façonnées pour satisfaire une commande et des besoins locaux [4]. La découverte, en 1938 et en 1939, d'une vingtaine de têtes en laiton, près du palais de l'Oni d'Ifé, devait poser le problème dans toute son étendue. M. W. Fagg a magistralement montré que ces œuvres — et celles du Bénin qui en découlent — ont été façonnées par des Africains noirs et qu'il fallait rejeter les hypothèses selon lesquelles on les devrait « à des Egyptiens, à un artiste ambulant grec ou romain, voire à un Italien de la Renaissance ou à des Jésuites portugais » [5]. Le lien de l'art d'Ifé — qui comprend de très belles têtes en terre cuite — et de l'art du Bénin attesté, le problème est déplacé. Car il y a bien un problème de l'art d'Ifé. Mme D. Paulme a rassemblé à ce sujet un faisceau de concordances qui en montre bien la complexité.

La tête dite d'Olokun (British Museum) porte un diadème surmonté d'un ornement vertical [6] : le chef et les guerriers de l'ancien royaume du

1. O. Montelius, *Les civilisations primitives en Italie*, t. II, Stockholm, 1904.
2. Babelon et Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895.
3. « Cellini lui-même n'eût pu mieux fondre, non plus que personne avant lui ni après lui » (F. von Luschan, *Altertümer von Benin*, 1919.)
4. J'en ai reproduit quelques exemplaires dans un article de *L'Œil*, n° 33, sept. 1957.
5. W. Fagg, « De l'art des Yorouba », *Présence Africaine*, n° 10-11, 1950, p. 129.
6. Reproduite in Denise Paulme, *Les sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, P.U.F., 1956.

Kaffa (Abyssinie du Sud) portaient, encore récemment, une coiffure semblable, qui pourrait bien être rapprochée elle-même de la couronne d'argent sertie de pierres précieuses des anciens rois de Nubie [1]. De plus, ces couronnes portent en leur centre une figuration du bélier, qui est l'animal sacré à la fois du dieu égyptien Ammon et du dieu yorouba de la foudre : *Shango*. De nombreuses gravures rupestres du Sahara représentent cet animal qui porte en outre, entre ses cornes disposées en forme de croissant, un disque. Enfin, à Ifé, a été « inventée » une tête de bélier en granit, de grandeur presque nature (fait d'ailleurs exceptionnel en Afrique, où la sculpture sur pierre n'est connue que dans de très rares régions) [2] ; et les Yorouba actuels sculptent encore des masques de bois dur représentant également une tête de bélier. A cet ensemble, déjà significatif, j'ajouterai cette autre remarque de Mme D. Paulme : certaines têtes en bronze d'Ifé possèdent « une cavité sur l'occiput, dont l'utilité n'est pas évidente. On observe le même détail sur des terres cuites de la Grèce ancienne et de la Grande Grèce, où sa présence doit éviter des fissures à la cuisson » [3].

D'autres indications, relatives à l'art du Bénin, s'intègrent dans le même complexe. Aussi bien sur les plaques de bronze et les défenses d'ivoire sculptées que sur les tambours et les portes de l'actuelle société de mystère ogboni des Yorouba, un motif a retenu l'attention de M. W. Fagg. Le sens de ce motif semble être oublié des Yorouba actuels. Il est constitué par une figuration humaine dont les jambes sont en forme de serpents ou de poissons (*catfishs*) [4] [fig. 3]. D'après le chef J. U. Eghareva, historien de la cour du Bénin, le personnage représenterait l'Oba Ohen (environ 1334-1337 ap. J.-C.), « qui fut paralysé des jambes pendant son règne et annonça qu'il avait été possédé par Olokum », le dieu yorouba de la Mer. Il est curieux de constater que ce symbole se trouve figuré à la fois, comme l'indiquent Mme Schweger-Hefel et M. W. Fagg, sur certains objets gnostiques représentant Abraxas (dont l'un des avatars est maritime) et, comme le signale M. L. Segy, sur certains cylindres de pierre de la période accadienne (Mésopotamie, 2230-2180 av. J.-C.) Ces séries de

Fig. 3. — Entaille gnostique figurant Abraxas. On remarquera la figuration des jambes et celle de la tête : par ailleurs, au Bénin, le coq est également un motif iconographique important (d'après MARQUÈS-RIVIÈRE, *Amulettes et Talismans*, Paris, Payot, 1938).

1. W. B. EMERY, *Nubian Treasures*, Londres, 1948, pl. XII, XIV, XVI.
2. On ne connaît actuellement, en effet, de sculptures sur pierre que chez les Kissi (Guinée), les populations de l'île Sherbo, chez les Ba-kongo (Bas-Congo) et dans les anciennes cultures rhodésiennes (Zimbabwé).
3. D. PAULME, *op. cit.*, p. 71.
4. W. FAGG, *op. cit.*, p. 129.

concordances nous ramènent à l'existence possible, et même probable, de contacts ou d'échanges entre les cultures nègres et méditerranéennes, soit directement, soit par l'intermédiaire de l'Egypte. Entre les cultures guinéennes et égyptiennes, d'autres relations formelles et techniques peuvent être établies. Mme D. Paulme rapproche la technique de placage de l'or sur une âme de bois, pratiquée chez les Ashanti et les Baoulé, de celle qui fut pratiquée dans l'Egypte ancienne ; elle met en parallèle également la forme de certaines sculptures (akuaba) que portent les femmes enceintes, chez les Ashanti, avec celle des miroirs égyptiens du Nouvel Empire, en cuivre ou en bronze, mais parfois aussi en bois [1]. D'autre part, certains masques baoulé ne manquent pas d'évoquer des figures pharaoniques. Enfin, « certains détails des pièces nilotiques de l'ère chrétienne ont leur pendant sur les bronzes d'Ifé » [2].

Comment interpréter ce réseau complexe d'interférences ? Selon les traditions orales, les populations nègres se seraient diffusées, à travers le Continent, de l'Est à l'Atlantique et, d'autre part, auraient été repoussées des Hauts Plateaux et des contreforts de l'Atlas, vraisemblablement par les ancêtres des Berbères actuels. Ce double mouvement permet de tracer un double réseau de voies de communication, de migrations et d'invasions : dans le sens des latitudes, de l'Afrique du Nord jusque dans la boucle du Niger, à travers le Sahara ; dans le sens des longitudes, de la haute Egypte au golfe de Guinée, à travers le Kanem-Bornou.

Les découvertes archéologiques de M. W. Fagg, celles de Mme Masson-Detourbet de M. J. P. Lebeuf nous fournissent des éléments qui montrent bien la complexité du problème. Tout d'abord, l'invention par M. Fagg d'un matériel constitué par des statues de terre cuite, dans les mines d'étain de Bauchi, en Nigeria, semblent montrer que, dès le IVe siècle av. J.-C. — c'est-à-dire à l'époque à laquelle se constitue l'empire méroétique — des échanges et des contacts avaient déjà lieu entre les populations de l'Ouest et celles de la Nubie [3]. D'autre part, la petite tête de gazelle trouvée à Midigué (Tchad) par M. J. P. Lebeuf serait, d'après Marcel Mauss, « du nubien récent, mais du nubien » [4].

Mais la « Civilisation du Tchad » s'est développée entre le Xe et le XVIe siècle ap. J.-C. Par ailleurs, M. W. Fagg émet, à propos des Yorouba actuellement installés sur les côtes du golfe de Guinée, l'hypothèse suivante : ils seraient venus des rives du haut Nil, au cours des premiers

1. D. Paulme, *op. cit.* p. 60.
2. D. Paulme, *op. cit.* p. 26.
3. M. Fagg, « L'art nigérien avant Jésus-Christ », *Présence africaine*, n° 10-11, 1950.
4. A. Masson-Detourbet et J.-P. Lebeuf, *op. cit.*, p. 178.

siècles de l'ère chrétienne. Il serait, de ce point de vue, intéressant de se demander s'il n'y a qu'une coïncidence entre cette migration et l'introduction, à Méroé, en Nubie, du christianisme copte, au VIe siècle, sous le règne de Justinien et de Théodora. Les analogies que Mme Schweger-Hefel a signalées entre certaines œuvres d'art copte et certaines sculptures guinéennes s'expliqueraient ainsi. Mais elles montreraient également — étant donné les rapports établis par M. Fagg entre la Nubie et l'actuelle Nigeria, dès le IVe siècle av. J.-C. — que les contacts et les échanges qui ont pu se produire se sont effectués avec une certaine continuité, pendant de longues périodes. Et que les migrations ont eu lieu par vagues successives.

Le problème peut finalement être situé ainsi : le complexe guinéen aurait été régulièrement alimenté par des vagues de migration provenant de Nubie, où se seraient conservées des traditions à la fois égyptiennes et pré-helléniques. Dans la mesure où ces migrations aboutissaient en des régions occupées par des populations de même origine, déjà fixées et institutionnalisées, le terrain dans lequel furent transplantés les apports extérieurs successifs devait être particulièrement favorable à la réussite de ces greffes culturelles.

II

LA PÉNÉTRATION DE L'AFRIQUE NOIRE AU MOYEN AGE

J'ai insisté sur le fait que les cultures nègres sont essentiellement traditionnelles. Ce qui survit le plus facilement, semble-t-il, n'est pas un système complexe de pensée, mais un ensemble de formes : une pensée demande à être transmise et comprise intégralement. Par contre, un ensemble de conventions formelles aboutissant à un style, dans la mesure où il est toujours matériellement présent, où ce sont des gestes (et non des notions) qui se transmettent, peut parfaitement se survivre sans solution de continuité, si les attitudes de l'homme à l'égard du monde qui l'entoure et la conscience qu'il en a, ne subissent pas de changement qualitatifs importants. Loin d'incarner une pensée symbolique venue du fond des âges, les sculptures africaines me paraissent devenues le support de gnoses postérieures, qui avaient pour but d'expliquer des formes dont le sens était perdu. Ces formes, d'autre part, ont pu être contaminées, à des époques historiques, par le contact avec d'autres cultures ou par l'apport de nouveaux éléments.

Ainsi les Bambara utilisent, lors de certaines cérémonies agraires, des dessus de masques figurant des antilopes. Or ces sculptures sont plus ou moins stylisées selon leur proximité des zones d'influence islamique ; et les formes de ces objets n'étant pas analogues, il est difficile d'imaginer qu'un symbolisme identique unifie les dessus de masques les plus stylisés et ceux qui le sont le moins.

Autre exemple : lorsque au XVIe siècle se constitua le royaume de San Salvador et que les rois furent au moins nominalement convertis au christianisme par les missionnaires portugais, il se créa, dans l'art congolais, une iconographie chrétienne : crucifix et statues de saints [1]. Dès le XVIIe siècle, le royaume se déchristianisa rapidement, les objets produits et mis en circulation furent réadaptés et réinterprétés selon les mythologies des cultes animistes.

Nous sommes ainsi conduits à l'examen des influences étrangères qui se sont exercées plus tard en Afrique.

A. *L'ISLAM*

Les Arabes découvrirent, lorsqu'ils pénétrèrent à l'intérieur du Continent, des Etats bien constitués, des villes riches et florissantes. Si nous traçons sur une carte, d'une part la frontière septentrionale de l'habitat actuel des Noirs et d'autre part la limite à partir de laquelle commence la production d'œuvres sculptées, nous remarquons immédiatement que cette dernière se situe plus au sud [2]. Si, sur cette même carte, nous reportons les lieux où l'archéologie a « inventé » des œuvres plastiques, en de nombreux cas, ces lieux se situent entre les deux limites précédemment tracées. D'où l'on peut légitimement conclure à un abandon progressif de l'art figuré chez des populations qui le pratiquaient autrefois.

Cet abandon s'opère à la suite de l'islamisation des sociétés où il s'observe. Mais cette islamisation se vit, selon les régions, opposer une résistance plus ou moins opiniâtre. Si l'Ouest de l'Afrique, du Sénégal à Tombouctou, est pratiquement converti dès le XIIe siècle, la Civilisation du Tchad ne cède qu'à la force, aux environs du XVIe siècle. Même après que la conversion fut imposée, l'Islam y détruisit encore les vestiges figurés de l'ancien art animiste : de nombreux tumulus ont été ainsi éventrés et saccagés ; les statuettes qui s'y trouvaient furent brisées [3] et, actuellement, les descendants des Sao — qui avaient fondé cette civilisation — ne produisent plus que de grossiers ustensiles.

Or l'Islam n'interdit pas absolument la figuration humaine ou ani-

1. Voir *Les arts au Congo Belge et au Ruanda-Urundi*, Exposition Vaticane, 1950 (C.I.D.), p. 40-54 et pl. 68 à 71.
2. R. MAUNY, carte in *Notes Africaines*, n° 43, juillet 1949, p. 71.
3. A. MASSON-DETOURBET et J. P. LEBEUF, *op. cit.*, p. 70 et 141.

male : le Coran n'interdit que la figuration de Dieu et du Prophète. Si cette sourate fut prise au pied de la lettre, en Afrique, il faut l'attribuer soit au radicalisme d'une secte, soit à une fausse interprétation de la parole du Prophète. Mais surtout, l'Islam détruisit, en Afrique Noire, les œuvres figurées non parce qu'elles représentaient des hommes et des animaux, mais parce qu'elles étaient le support d'une religion « païenne ». Ainsi l'abandon ou la destruction des œuvres africaines traditionnelles résultent, souvent, de la présence ou de la proximité de l'Islam.

Mais il y a aussi un art islamique, et un art figuré qui est une donnée des problèmes que nous posons.

Regardons la carte que M. M. Lombard a dressée des routes commerciales entre le VIIIe et le XIe siècle. Et revenons encore une fois aux problèmes que pose l'art du Bénin, tels que les a évoqués Mme D. Paulme [1]. Elle suggère que des artistes travaillant au Caire ont exercé une influence sur les ouvriers du Bénin et du Yorouba : « Les maîtres du bronze entre le Xe et le XIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque des premières œuvres du Bénin, sont sans conteste les artisans qui ont travaillé pour les sultans fatimides de l'Egypte. » Ces artisans qui travaillaient pour les sultans fatimides, de toutes façons, œuvraient dans une région où ils réanimaient des traditions plus anciennes. Car s'il y eut effectivement une influence des artistes cairotes sur les bronziers du Bénin, c'est que ceux-ci étaient en état de la recevoir, — c'est-à-dire qu'ils étaient eux-mêmes dépositaires de traditions qui purent être ré-animées.

Dès les premiers siècles de l'Hégire, des liens étroits, commerciaux et religieux, unissaient l'Egypte et l'Afrique occidentale. C'est par l'Egypte et l'Afrique du Nord que le Bénin se procurait la plus grande partie du cuivre dont il avait besoin, avant l'arrivée des Portugais. Le métal provenait des mines d'Hofra-en-Nahas (sur une piste joignant la Nubie au Ouadaï) ou des mines de Takkedda (Sahara) « à soixante-dix étapes de Ouargla en direction d'Agadès ». D'autre part, La Mecque voit affluer des pèlerins d'Afrique occidentale qui, tant à l'aller qu'au retour, séjournent au Caire. En 1050, un roi mandé, de la dynastie des Keïta, se convertit à l'Islam par l'intermédiaire de l'oncle du sultan almoravide Youssouf-ben-Tachfine. Un roi de la même dynastie, le fameux Gongo-Moussa (1307-1332) se signala, en 1324, lors de son passage au Caire, par ses dépenses en or : jusqu'à provoquer une dévaluation de ce métal. Et Gongo-Moussa ramena avec lui plusieurs musulmans connus, dont l'architecte et poète Es-Sahéli auquel on attribue l'introduction au Soudan d'un type de construction qu'il ne fit probablement que rénover.

L'Egypte, on le sait grâce aux beaux travaux de M. Lombard, voit sa plus grande prospérité monétaire sous les Fatimides, dès 969. Sans

1. D. PAULME, « Un problème de l'histoire de l'art en Afrique : les bronzes du Bénin », *Comptes Rendus de l'Institut Français d'Anthropologie*, 2e fasc., janv. 1944, déc. 1946, n° 23, p. 4-5.

PLANCHE III. Les collections des « Grands Voyages » et des « Petits Voyages » furent au XVIe siècle publiées avec des gravures des frères de Bry qui se documentaient auprès des navigateurs et des commerçants. La gravure du haut est extraite du livre de Philippe PIGAFETTA, neveu du compagnon de Magellan, *De regno Congi...* (B.N.). Elle représente l'abjuration d'Alphonse Ier, roi du Congo, qui fait brûler les idoles en sa présence. Ces idoles, imaginaires, ont la forme des monstres composites médiévaux ou celle de Belzébuth. Lorsque les relations commerciales se normalisèrent, les Portugais commandèrent aux artistes locaux (Bénin) des ivoires ciselés dont on trouve des exemplaires dans les « cabinets de curiozités » de l'époque. A droite, salière en ivoire. Côte occidentale de l'Afrique, XVIe ou XVIIe siècle. British Museum. (D'après *L'Œil*, sept. 1957.)

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE IV. — Les Portugais ont importé en Angola un type de chaise, inconnu en Afrique Noire, et que les Tiyvokwé ont adapté, en sculptant sur les barreaux et le dossier des scènes historiques ou mythologiques. *(Collection et cliché Musée de l'Homme.)*

doute, dès les Toulounides (868-905), la frappe et la circulation de l'or sont importantes. Mais c'est bien au xe siècle que commence l'enrichissement fabuleux de l'Egypte en stocks d'or. Cet or venait du Soudan : « Depuis le début du xe siècle, les Fatimides étaient maîtres de toutes les pistes sahariennes conduisant à l'Eldorado soudanais »[1]. Et c'est à la suite de l'invasion de la Tunisie actuelle par les Arabes hilâliens que, les routes de l'or étant coupées, commença la décadence de la monnaie égyptienne et de la dynastie fatimide. Les trois routes de l'or étaient les suivantes : une première piste occidentale passe du Soudan par Tichit, jusque Sidjilmâsa. A Sidjilmâsa, elle se ramifie à l'ouest vers Fès (important centre de consommation) et la côte (à Badis) à partir de laquelle la voie est maritime jusqu'à Malaga, et, à l'est, vers Tlemcen et Honain où l'or est embarqué à destination de la grande foire d'Alméria. Parallèlement à cette ligne, d'autres relations se nouent au départ d'Ouargla, dans le Mzab, vers la boucle du Niger, par Tidikelt. Enfin, à l'Est, des pistes joignent le Djérid et Tripoli (l'Oea antique) — itinéraire des Juifs Rhadanites — à Ghadamès et au Soudan, par le massif de l'Aïr[2]. L'examen des routes commerciales confirme donc clairement les relations du Soudan occidental avec l'Espagne mauresque d'une part, et avec l'Egypte, le Proche et le Moyen-Orient, d'autre part.

Ainsi s'éclairent certaines relations artistiques : les ressemblances remarquables entre les fameuses panthères de bronze du Bénin et certains témoignages de l'art animalier hispano-mauresque (pl. II) ; ou encore l'importance, reconnue par Mme D. Paulme, des aquamaniles sassanides qui, connus de Byzance jusqu'aux Indes, depuis l'Espagne jusqu'en Extrême-Orient, sont probablement parvenus — mais comment et par quels intermédiaires ? — jusqu'au golfe de Guinée.

B. *L'EUROPE*

Lorsqu'ils s'enfoncent à l'intérieur de l'Afrique Noire, les Arabes obéissent à un double objectif, commercial et religieux. Ils souhaitent avoir directement accès aux sources de l'or et convertir les populations africaines. Toutefois, les fluctuations de la situation monétaire européenne conduisent l'Occident chrétien à vouloir se passer de leur intermédiaire. Aussi bien est-ce en raison des crises de plus en plus fréquentes au xve siècle que les Européens vont tenter de se procurer le métal jaune qui leur assurerait la suprématie et le contrôle des marchés. L'Europe

1. Maurice LOMBARD, « L'or musulman entre le viiie et le xie siècle », *Annales*, 1947, n° 2, p. 233.
2. *Ibidem*, p. 150.

connut la boucle du Niger beaucoup plus tôt qu'on ne le pense généralement ; il s'agissait, pour elle, de découvrir sinon les *placers* eux-mêmes, du moins les populations qui les exploitaient.

Nous devons à Ch. de la Roncière la découverte de deux documents du plus haut intérêt : ils prouvent que dès la première moitié du xve siècle, les Européens pénétraient assez avant à l'intérieur du Continent Noir. Ce sont respectivement : une relation de voyage adressée en 1447 par Antonio Malfante au Génois Johannès et concernant une description du Touat et même du Bassin du Niger ; un manuscrit de Guillaume Bardin, signalant l'existence d'une relation de voyage d'Anselme d'Ysalguier qui avait résidé à Gao, de 1405 à 1413.

D'après Ch. de la Roncière, la première carte qui indique la traversée du Sahara est de 1320 : la route est décrite de Sidjilmâsa à Oualata, en 40 jours. Cette description fut donnée au cartographe par un Génois qui vivait à Sidjilmâsa, en 1300. Sur l'*Atlas Catalan*, appartenant à Charles V et réalisé par le juif majorquin Abraham Cresquès en 1375, nous remarquons au sud de la chaîne de l'Atlas et le portrait du fameux roi mandé Moussa Ier (Gongo Moussa), célèbre pour ses richesses en or, et l'indication exacte de Tombouctou. Lorsqu'en 1413, le juif converti de Majorque, Mécia de Villadertès, réalise sa carte, il fait figurer autour de Tombouctou un éventail de routes dont l'une va, par Gao, vers l'Egypte ; la seconde, par le Hoggar, vers Tunis ; la troisième vers les deux capitales du Touat (Ciudad de Bouda et Tamentit) et, par la capitale du Tafilalet, vers le Maroc ; une quatrième, enfin, vers le pays mandé. D'autre part, Benedetto Dei, voyageur de commerce de la maison florentine Portinari, raconte qu'il se rendit de Paris à Tombouctou, après avoir assisté au procès de Jacques d'Armagnac, en 1470. M. Ch. de la Roncière écrit à ce sujet : « Le fait qu'il ne consacre que quelques lignes à ce voyage indique que c'était un événement courant. De 1447 à 1470, il y aurait eu d'autres voyages à Tombouctou [1] ».

Le Sahara n'opposa donc jamais un obstacle sérieusement infranchissable. Après l'Islam, l'Europe s'aventure, assez loin, à l'intérieur du Continent, *par voie de terre*. Or, s'il est difficile de croire que les contacts sporadiques qui eurent lieu, pendant le xive siècle et le début du xve, furent sans effets sur les cultures nègres, ces contacts eurent aussi des effets en Europe. Anselme d'Ysalguier — qui avait épousé une princesse sonrhaï, lors de son séjour à Gao — revint à Toulouse, avec elle et un médecin africain qui, versé dans l'art des simples, aurait, d'après G. Bardin, guéri le Dauphin Charles lors de son passage en cette ville.

1. Ch. DE LA RONCIÈRE, « Découverte d'une relation de voyage datée du Touat et décrivant, en 1470, le Bassin du Niger », *Bulletin de la Société de Géographie*, 1919 ; Ch. DE LA RONCIÈRE, *La découverte de l'Afrique au Moyen-Age*, t. III, Le Caire, 1928.

D'Ysalguier était un homme fort cultivé et d'esprit curieux : il avait rédigé un dictionnaire arabe, touareg et sonrhaï, avec la transcription en français et en latin, ainsi qu'une relation de son voyage. Le dictionnaire et la relation ont été égarés au début du XVIIIe siècle [1]. Il est vraisemblable que, dans ses bagages, ceux de sa femme et de son médecin, il a rapporté des objets africains, au moins des tissus et des bijoux.

Le professeur J. Duverger, de l'Université de Gand, a eu la bonne fortune de découvrir la plus ancienne source archivale concernant la sculpture africaine. Il s'agit d'un document [2] suivant lequel Charles le Téméraire paie à « Alvare de Verre, serviteur de Messire Jehan d'Aulvekerque, chevalier portugalois... 21 livres... quant nagaires il luy a présenté une épée et aucuns personnages de bois comme ydoilles » [3]. Ce document montre l'intérêt que l'on porta, immédiatement, aux « arts exotiques » et dont nous avons un reflet dans les « cabinets de curiosités » [4] (pl. III).

Quels effets plus directs produisirent sur les arts négro-africains la découverte et la conquête de l'Afrique Noire lorsque des relations et des contacts continus purent s'établir ? Je passerai rapidement sur les effets négatifs, encore qu'ils soient considérables. M. G. Balandier a rassemblé, à ce sujet, un dossier accablant [5]. Je n'insisterai pas davantage sur la contribution des Européens à l'iconographie africaine, notamment sur certaines plaques de bronze du Bénin, sculptures récentes des Yorouba, sur les bas-reliefs des palais d'Abomey. En fait, pour parler réellement d'une influence européenne sur la sculpture africaine, il faudrait que les Européens aient apporté en Afrique des objets susceptibles de retenir l'attention des artistes nègres ou d'être adaptés. De ce point de vue, l'enquête se révèle décevante.

J'ai déjà cité les crucifix et les statues de saints que les missionnaires firent exécuter par des artistes ba-kongo et les objets qui furent com-

1. On en signale la trace, pour la dernière fois, au Collège des Jésuites de Lyon, en 1702, où un érudit local en fait un résumé (Anthelme TRICAUD : *Essays de littérature pour la connaissance des livres*, article IV du mois d'octobre 1702, Paris, Jean Moreau, 1702, p. 248-255. Réédité à La Haye, 1703, p. 209-215).

2. Bruxelles, Archives.

3. F. M. OLBRECHTS, « Bijdrage tot de kennis van de chronologie de afrikaanse Plastik », Institut royal belge, Section des Sciences morales et politiques (*Mémoires*, t. X, fasc. 2), Bruxelles, 1941, p. 8-9.

4. Des recherches entreprises sur l'existence d'objets africains parvenus en Europe entre le XIVe et le XVe siècle présenteraient un double intérêt : elles ne manqueraient sans doute pas de poser des problèmes aux historiens de l'art et elles fourniraient des éléments pour une étude des variations chronologiques de l'art nègre.

5. G. BALANDIER, « Conditions sociologiques de l'art noir », *Présence africaine*, n° 10-11.

mandés par les Portugais aux ivoiriers du Bénin. Ces objets, sans être d'une haute tenue artistique, sont cependant de facture africaine. Mais enfin, on ne peut guère parler à leur propos de l'intégration de formes étrangères : ils n'étaient destinés qu'à l'exportation, ils témoignent du seul goût de ceux qui les commandèrent. Toutefois, en certains cas, les artistes africains ont pu accepter des suggestions européennes, les adapter à leur usage, sans se renier. Lorsqu'ils s'installèrent en Angola, les Portugais importèrent un type de chaise à dossier et bras latéraux qui n'existait pas alors en Afrique : ces chaises ont été immédiatement imitées par les artistes tyivokwe qui en firent de véritables œuvres d'art, sculptées de motifs spécifiques dans le plus pur style local (pl. IV). Par ailleurs, certains auteurs ont cru voir dans certaines statuettes à reliquaire des ba-vili une imitation des reliquaires chrétiens et dans les nkisi (statuettes où sont plantés des clous et des lames de fer à des fins magiques) une multiplication des clous de la croix. L'interprétation donnée de ces objets par les ba-vili eux-mêmes n'est pas satisfaisante.

III

ART, HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

L'Afrique Noire ne fut donc pas le continent isolé que l'on a cru : elle fut en relation, à diverses époques, avec d'autres cultures. Les arts nègres nous ont permis d'effectuer certaines comparaisons avec les arts préhelléniques et égyptiens. L'examen des voies de migration ou d'invasion et des routes commerciales semble bien fonder la légitimité de telles comparaisons.

D'autre part, les cultures africaines se sont assez rapidement diversifiées, en même temps qu'elles étaient en relation entre elles. Certaines ont disparu, ainsi celle des Sao, mais aussi celle d'une mystérieuse population, les Tellem, que les Dogon auraient trouvée sur place lorsqu'ils s'installèrent dans la falaise de Bandiagara, et dont il reste des témoignages sous les espèces de bois sculptés. D'autres ont pu évoluer : de notables différences sont observables entre le style des œuvres anciennes et celui d'œuvres plus récentes, chez les Dogon et chez les Bambara, par exemple [1].

Contrairement donc à la tendance qui, le plus souvent, régit les travaux qui leur ont été consacrés, il faut affirmer que les arts de l'Afrique Noire ne résultent pas d'une intuition fondamentale qui les constituerait immédiatement en styles ou d'une conception du monde qu'ils revêtiraient de formes. Non seulement ces arts ont été soumis à des influences extérieures — d'ailleurs adaptées et ré-interprétées — mais ils se déve-

1. M. P. Langlois (*Art soudanais : tribus dogons*, Bruxelles-Lille, 1954), reproduit quelques objets tellem. Voir également F. H. Lem, *Sculptures soudanaises*. Paris, Arts et Métiers graphiques, 1947.

loppèrent en fonction des conditions historiques et sociologiques déterminées, au sein des cultures où ils furent produits.

Ces analogies formelles, techniques, religieuses, qui relient certaines œuvres africaines à des œuvres d'origine pré-hellénique, égyptienne, islamique et (plus rarement) européenne, doivent être réduites à leur juste proportion ; elles ne sont pas cependant sans poser de larges problèmes : elles montrent que l'Afrique Noire adapta, à son usage et en fonction de ses goûts et de ses propres idéaux, des éléments étrangers. Mais, compte tenu de ces faits, il reste qu'elle possède son originalité. S'il faut déceler des emprunts, les spécifier en qualité et en quantité, il faut aussi montrer quelle utilisation en fut faite.

L'analyse des conditions actuelles dans lesquelles l'art est intégré à la société, en Afrique Noire, révèle l'existence de plusieurs niveaux (politiques, religieux, esthétiques) qui, en réalité, s'interpénètrent. A ne se situer qu'à un seul de ces niveaux, la recherche fausserait gravement la compréhension de son objet. Mais, d'autre part, à conduire l'analyse selon une seule coupe horizontale (non historique), on se prive de remarques importantes non seulement sur l'évolution des arts africains mais aussi sur leur action réelle dans le milieu où ils ont été produits. L'introduction d'une dimension historique pourrait créer une perspective dans laquelle, me semble-t-il, les problèmes sociologiques prendraient leur relief, les uns par rapport aux autres. Des suggestions comme celles de M. M. Leiris — qui distingue l'art qui serait le fait de professionnels (« et que, dans les villes tout au moins, là où les artisans sont les plus spécialisés, on pourrait qualifier de "savant") et l'art qui serait le fait des gens du commun (« et dont il y aurait lieu de se demander s'il ne représente pas, dans certains cas, un véritable "art populaire" [1]) — pourraient être ainsi vérifiées et, le cas échéant, nuancées.

L'analyse de l'environnement sociologique et le dégagement de perspectives historiques ne sauraient relayer l'analyse esthétique proprement dite des arts nègres. Mais l'analyse esthétique ne saurait être conduite, efficacement, avec ses méthodes spécifiques, qu'en relation constante avec l'ensemble des faits qui situent les œuvres au sein de grands mouvements de civilisation et dans leur enracinement social actuel.

Une telle perspective arracherait les œuvres à leur isolement dans le temps et dans la société où elles sont intégrées. Elle permettrait, d'autre part, de dégager, derrière les interprétations *actuelles et autochtones*, des réalités dont l'importance ne doit pas être sous-estimée et qui peuvent contribuer à une plus juste compréhension de ces interprétations.

JEAN LAUDE.

1. M. LEIRIS, « Les Nègres d'Afrique et les arts sculpturaux », in *Originalité des cultures*, Paris, Unesco, 1954, p. 344.