

2) Africana (L'art tribal de la forêt vierge et de la savane)

Fernand Ouellette

Volume 23, Number 2 (134), March–April 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60712ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellette, F. (1981). 2) Africana (L'art tribal de la forêt vierge et de la savane). *Liberté*, 23(2), 152–154.

blanc sur noir. Les reproductions sont des merveilles qui surgissent du noir. La reliure est noire. Bref tout cet art de Patinir qui est une célébration de la lumière jaillit du noir. Comment ne pas remercier Françoise Scias de sa trouvaille. Les deux textes s'équilibrent. L'un de Maurice Pons nous entraîne avec enthousiasme, l'autre, d'André Barret, nous informe et nous permet de mieux pénétrer dans l'univers de Patinir. Seize des dix-neuf tableaux du peintre sont offerts en couleurs avec de nombreux détails et gros plans. Il est malheureux que les œuvres de Francfort, Lugano et Philadelphie ne soient pas reproduites. Mais l'ouvrage est une découverte, un éblouissement, ce qui n'est pas si fréquent, même aujourd'hui.

2) *Africana (L'art tribal de la forêt vierge et de la savane)* *

Dès le XV^e siècle, Charles le Téméraire, tyran des villes de la Meuse, paya vingt et une livres pour une épée et des personnages de bois, « connus comme ydoilles », originaires d'Afrique. Mais la hantise de l'or soudanais supplanta la curiosité pour l'art subsaharien. La chasse aux esclaves, la destruction des cultures remplacèrent ce qui aurait pu être une rencontre de deux civilisations. D'ailleurs, jamais cet art des Noirs n'aurait pu, à ce moment-là, stimuler la passion intellectuelle ou artistique de l'Europe, comme le fera, plus tard, l'Orient philosophe ou le Tao traduit par les jésuites. Trop asservi à une notion de progrès liée aux techniques, trop orgueilleux de la virtuosité de sa « raison », l'Occident ne pouvait que rater ses noces africaines. Jamais l'Afrique n'aurait pu nourrir ses phantasmes, son imaginaire. Si bien qu'il faudra attendre Matisse, Braque, Picasso pour vraiment découvrir « l'art nègre ». Ces peintres, comme l'écrit Jean Laude dans *les Arts de l'Afrique noire*, « demandèrent des solutions techniques aux problèmes de leurs propres œuvres ». Quel étrange revirement ! Cet art encourageait les artistes parisiens dans « leur effort pour subordonner l'œuvre au fait plastique, à son unité ». En fait, l'Occident n'accédera à l'art des

* Arnold Bamert, avec une préface de Jean Laude, 25×32 cm, 210 illustrations en couleurs dont 157 en pleine page, relié sous jaquette illustrée, bibliographie, Herscher, 1980, 352p.

Noirs que lorsqu'il sera prêt à accepter une vision qui ne se fonde pas exclusivement sur la parole, sur la littérature, bref lorsque sa propre culture s'ouvrira aux pouvoirs multiples de l'image (photographie, cinéma, etc.). Si l'on peut aujourd'hui commencer un inventaire des arts africains, cependant « notre connaissance du passé de ces arts est [...] trop pauvre pour que nous puissions les envisager selon la dynamique de l'histoire » (Michel Leiris).

Élie Faure a bien vu que l'art noir qu'il ressentait comme une « clameur » était dans sa « vérité globale hallucinante » un « équivalent symbolique et non une représentation de l'univers ». En effet, le sculpteur africain, qui vit dans l'éternité, est, sur un certain plan, à l'antipode du graveur japonais de l'*ukiyo e*, cette « peinture du monde qui passe ». Tel le sculpteur romain, il a une aptitude naturelle à l'abstraction. Avant d'être *cet animal* saisi par les sens, l'œuvre est d'abord une essence. Comme l'a écrit Malraux, « c'est son style qui le fait esprit ». Comment ne pas mettre en parallèle les plaques du Bénin et les bas-reliefs romains ? (Ou tel masque ibo avec telle tête de bouddha ?) La relation hiérarchique des personnages est la même. Elle détermine les rapports symboliques des proportions. Cette véritable pensée formelle naissant dans « le secret des cultes animistes » (Malraux) est on ne peut plus classique. Nul sculpteur, si génial fût-il par le style, n'aurait risqué de rompre l'accord avec les esprits ancestraux. Rien de romantique dans ses œuvres, mais un vaste « système de signes » (C. Lévi-Strauss). Si bien que nul art n'est mieux immobile qui provient des maîtres du mouvement et du rythme. Le mouvement de la lumière se fera par le rapport des volumes, dirait Vlaminck. Toute œuvre assume une fonction religieuse. « Et les rituels — dont les sculptures sont les supports — ont pour but d'assumer le bon fonctionnement du cosmos » (Arnold Bamert). Autant le masque, pièce d'un costume, a été conçu pour être vu en « mouvement », autant la statuaire appartient aux lieux secrets et intimes. Mais cet art ne pouvait être qu'une leçon du sacré. En ce sens chaque œuvre, chaque objet demeure en quelque sorte le témoin irréductible de « quelque chose » (Jean Gabus). Avec l'aide des esprits multiples, la nature règne sur les hommes. Mais si les Noirs vivent dans la nature, s'ils s'accordent à sa vie profonde : « ils ne la voient pas » (Jean

Laude). L'art de cour comme l'art tribal ne peuvent que se mettre au diapason d'une réalité qui elle-même ne peut être que conforme à « l'ordre créé par les Dieux ». Ainsi chez les Bambaras le beau masque est le masque « vrai » (J. Gabus). Ce qui ne signifie pas que l'artiste africain n'ait pas conscience de la dimension esthétique de l'objet. Au contraire, nul art n'est plus « conscient, intellectuel même » (J. Laude). De la statuette-fétiche aux poids à peser la poudre l'or, du cimier-antilope mimanka au masque-heaume kouba, rien n'a plus de style. C'est pourquoi tant d'œuvres, tant de masques ont « des perspectives qui évoquent celles des sculpteurs cubistes » (A. Bamert). La longue arête d'un nez, l'œil excavé ou l'allongement d'un membre, tout module la matière, tout est style, imagination, pensée, et pourtant, quel respect de la tradition ! L'artiste de cour ou le forgeron du village sont des maîtres parce qu'ils ont fui la redite, certes, mais également parce qu'ils avaient le sens du sacré et la conscience, à travers la main, de ce qu'il y avait de permanent dans la transmission par l'apprentissage et les initiations.

Le panorama d'Arnold Bamert est certainement l'une des réussites dans ce domaine de la photographie des œuvres d'art. Toute sa « mise en scène » est une merveille d'harmonie profonde avec l'œuvre. Sans parler de la qualité de son information et de l'abondance des notes ethnographiques. Mais ce qui fait l'originalité de l'ouvrage c'est que la plupart des œuvres reproduites nous viennent de collections privées en Suisse, et qu'elles n'ont à peu près jamais été vues auparavant. Cet ouvrage m'a envoûté. Mais comment rendre compte d'un livre qui propose des chefs-d'œuvre d'environ deux cent cinquante ethnies différentes avec la variété des styles que cela implique. Chose certaine si on confronte cet ouvrage avec un autre paru récemment, celui de Malcolm McLeod : *Treasures of African Art* (groupant principalement des œuvres du British Museum), on ne peut plus se référer à l'art africain sans avoir vu les œuvres ou les photographies de Bamert. Une véritable histoire de l'art africain, on le sait, demeure aujourd'hui inconcevable.