



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

75 | 1998

Statut de l'écrit et de l'écriture en anthropologie

La sculpture africaine

Michel Leiris (1901-1990)

Michel Leiris



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/2633>

DOI : 10.4000/jda.2633

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1998

Pagination : 11-29

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Michel Leiris, « La sculpture africaine », *Journal des anthropologues* [En ligne], 75 | 1998, mis en ligne le 01 décembre 1999, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/2633> ; DOI : 10.4000/jda.2633

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Journal des anthropologues

La sculpture africaine¹

Michel Leiris (1901-1990)

Michel Leiris

- 1 Cette causerie inédite de Michel Leiris est la deuxième des trois conférences² qu'il a prononcées lors d'une mission en Haïti qui se déroula du 24 septembre au 28 octobre 1948 en compagnie d'Alfred Métraux et d'Yvonne Oddon, la bibliothécaire du Musée de l'Homme. C'est au cours de cette mission qu'il enquêta, avec Métraux, sur le vaudou et réactiva, en procédant de manière comparative, les matériaux qu'il avait recueillis en 1932 sur le zar éthiopien, faisant valoir les aspects théâtraux que, selon lui, revêtait tout rite de possession³.
- 2 Lue le 19 octobre 1948 à la faculté de droit de Port-au-Prince, *La sculpture africaine* peut être considérée comme l'avant-projet de l'ouvrage – à ses yeux « monumental », si ce n'est « démesuré » – que Leiris mettra en chantier huit ans plus tard, mais qui ne paraîtra chez Gallimard qu'en 1967 : *Afrique noire la création plastique*⁴. L'approche, la perspective et la problématique en sont déjà nettement tracées et il ne fait pas de doute que, replacées dans leur contexte, elles apparaissent tout à fait novatrices en ce qui concerne la question de l'art et de l'artiste dans les sociétés dites primitives, ainsi qu'en ce qui a trait à la manière dont ils ont été perçus par les intellectuels et peintres occidentaux. Nombre d'idées abordées ici par Leiris restent même actuelles si l'on songe aux polémiques qui ont accompagné – et accompagnent encore – le projet récent de restructuration du Musée de l'Homme. C'est dire son importance !
- 3 Le manuscrit des trois conférences haïtiennes et, en particulier de celle-ci, se compose d'un cahier toilé noir de 150 pages à grand carreaux, au format écolier. Chacune est écrite à la suite de l'autre, dans l'ordre chronologique, à l'encre bleue – ajouts et retouches étant portés au crayon de papier sur les pages de gauche laissées blanches. L'écriture est particulièrement soignée (Leiris lisait ses exposés), mais la ponctuation – que j'ai dû par endroits rétablir – est assez lâche, ce qui est rare dans les manuscrits de Leiris et témoigne, peut-être, de sa précipitation voire de sa gêne⁵ pour rédiger ces conférences toutes conçues sur le terrain et sans autre appareil documentaire que les quelques notes qu'il avait emportées avec lui. Dans son journal de route, à la date du 18 octobre 1948, il observe qu'il « travaille encore à cette sacrée conférence [« La sculpture africaine »],

point encore terminée à cette heure même (24h 10) où [il] se couche ». Il doit la prononcer le même jour à 20h, devant une assemblée de personnalités et de collègues, dont Métraux et Lorimer Denis, le directeur du Bureau d'ethnologie d'Haïti.

Jean Jamin

- 4 Parler d'un art quel qu'il soit et, à plus forte raison, parler d'un art qui est le produit d'une civilisation différente de la nôtre, est chose difficile.
- 5 Même dans le cadre de notre propre société, nous ne pouvons pas juger un artiste en le considérant exclusivement du dehors. S'il est bien évident que nous lui sommes toujours extérieur et que nous nous tenons devant son œuvre en position de spectateur, il est non moins évident que la *compréhension* réelle d'une telle œuvre implique de notre part qu'il y a eu participation, que nous avons été en quelque sorte le théâtre d'un mouvement mental par lequel nous nous substituons à l'auteur, revivons l'expérience qu'il a vécue lui-même et a été amené, précisément, à matérialiser dans cette œuvre. Cela revient à dire que c'est à travers l'œuvre que nous pouvons saisir ce que fut l'expérience de l'auteur et que, tout à la fois, ce n'est qu'en revivant son expérience que nous pouvons saisir l'œuvre dans sa vraie signification. De sorte que, en face d'une œuvre quelle qu'elle soit, nous devons adopter d'une part une attitude d'abandon, d'ouverture, d'obédience totale à ce que l'aspect formel de l'œuvre peut nous suggérer, d'autre part, une attitude plus rationnelle et plus active : tentative concertée pour dégager la signification de l'œuvre en l'envisageant maintenant, non plus comme un absolu qui se propose à notre seule contemplation, mais dans sa relativité historique – avec tout son contexte – et située en fonction du système de valeurs particulier à l'artiste qui en est le créateur.
- 6 Dans le cas d'œuvres d'art qui sont le produit de civilisations différentes de la nôtre, comme c'est le cas pour les sculptures des Noirs d'Afrique, nous devons les considérer non pas seulement en fonction de leur apparence extérieure et du point de vue de notre propre esthétique, mais encore en fonction du rôle qu'elles remplissent dans les sociétés dont elles sont issues et (si toutefois cela était possible) eu égard à ce que proposait exactement celui qui les a faites. Si les œuvres qui proviennent d'une civilisation donnée sont pour nous un moyen de mieux comprendre le sens de cette civilisation, il n'en reste pas moins qu'il est indispensable pour situer ces œuvres dans leur juste plan, de connaître au moins dans ses traits essentiels ladite civilisation. Devant parler de sculptures africaines, j'essaierai donc de définir d'abord quelles sont les caractéristiques essentielles de ces œuvres selon le goût européen puis, pénétrant plus avant, j'essaierai de faire ressortir ce qu'est, pour les Noirs africains, leur signification. Je m'efforcerai, ensuite, de montrer qu'entre cette signification et la beauté formelle que nous leur reconnaissons, il existe une corrélation.
- 7 C'est dans les premières années de ce siècle, peu avant le premier grand conflit mondial de 1914-1918, que nombre d'artistes résidant en Europe – et particulièrement à Paris – furent frappés par la qualité plastique singulière de ces statues et de ces masques africains qui – à l'exception d'œuvres très élaborées et témoignant d'une habileté technique manifeste tels les bronzes du Bénin – n'avaient guère été considérés jusqu'alors que comme des documents ethnographiques ou comme des curiosités.
- 8 Cette époque où quelques artistes et amateurs ont découvert ce qu'on appelait alors sommairement l'« art nègre » (en englobant sous cette appellation les œuvres océaniques aussi bien qu'africaines) est également l'époque où prirent naissance les grands mouvements rénovateurs de l'art contemporain que furent le fauvisme et, peu d'années plus tard, le cubisme. Et l'on constate que c'est précisément dans le milieu où

cette révolution esthétique se fomentait qu'on se prit de passion pour les sculptures africaines et océaniques. La suite du temps a prouvé qu'il ne s'agissait pas là d'un engouement passager mais de quelque chose de durable, indiquant une convergence profonde entre ces œuvres d'art qui provenaient de civilisations lointaines et les œuvres – alors vivement combattues mais aujourd'hui reconnues – des artistes qu'on peut regarder comme les promoteurs d'un bouleversement dont tout l'art contemporain – et même la représentation que nous nous faisons du monde, ce que les philosophes allemands appellent notre *Weltanschauung* – s'est trouvé affecté.

- 9 En rupture avec les formules desséchées d'un académisme dont les productions – nées de vieilles ficelles usées – s'avéraient de plus en plus exsangues, en réaction également contre l'impressionnisme qui avait représenté, de la façon la plus valable, un effort pour se retremper aux sources en peignant sur le motif et en cherchant à restituer la sensation dans toute sa fraîcheur originelle mais qui finissait – à ne considérer que la lumière et ses jeux momentanés à la surface de l'objet – par donner naissance à des toiles où tout semblait se dissoudre en une poussière colorée et dans lesquelles les objets n'étaient plus traités en choses permanentes mais pris sous l'angle le plus fugace : éclairage de telle saison, à telle heure de la journée, les fauves, et surtout les cubistes, effectuèrent un retour vers une peinture à l'ossature plus ferme, peinture qui visait en outre – quant au cubisme tout au moins – à rendre compte des objets en allant au-delà de leur apparence circonstancielle et en plongeant, si l'on peut dire, au sein même de leur matérialité. Les vieux moyens tels que la perspective et le clair obscur sont rejetés comme de vulgaires trucs de mise en scène et c'est maintenant de la façon la plus directe, non en tant que spectacle seulement, mais dans une sorte de corps à corps amenant à une complète refonte, que le peintre essaye de se saisir de la réalité des choses. D'où l'aspect déroutant de ces œuvres, qui ne revêtent cette allure chaotique, si éloignée des conventions naturalistes, que parce que le peintre, soucieux d'atteindre à une réalité plus grande, a inventé pour figurer les choses des signes plus efficaces, moins démonétisés que ceux dont trop longtemps il a été fait usage, signes neufs – et de ce fait plus émouvants – qu'il s'agit pour lui de grouper, en quelque sorte, organiquement dans son tableau et non pas simplement en vue d'un effet décoratif ou pour une anodine mise en page.
- 10 Si l'on prend en considération l'état d'esprit qui fut celui de ces peintres – je nommerai comme exemples les plus caractéristiques choisis parmi ceux qui, précisément, furent les premiers à s'intéresser à l'art nègre, Matisse, Derain, Vlaminck, quant aux fauves, Picasso, Braque, Juan Gris, quant aux cubistes – si l'on tient compte du besoin qu'ils éprouvaient, en rébellion comme ils l'étaient contre l'académisme, de se forger des signes nouveaux et de porter leur attention sur les modes de représentation des êtres et des choses distincts de ceux que leur proposait l'art officiel d'Occident, rien d'étonnant à ce que ces artistes se soient tournés vers des arts exotiques qui se présentaient comme des langues nouvelles, à eux qui, en peinture, étaient justement à la recherche d'un nouveau langage empreint de plus de verdeur. Mais, de même que les impressionnistes s'étaient tournés vers les arts de l'Extrême-Orient en raison de certaines affinités (amour de la nature, souci du détail plus que de l'ensemble, goût de l'agencement décoratif), si les fauves et les cubistes se tournèrent plutôt vers les arts des peuples soi-disant « primitifs » et, singulièrement, vers les arts africains, il est permis de penser que c'est, aussi, en raison de certaines affinités précises. Il nous faut donc, maintenant, examiner quels sont les traits généraux de l'art nègre si nous voulons nous faire quelque idée de ces affinités et mettre au jour les

éléments qui permettraient d'assigner à l'art nègre sa juste place, à notre point de vue, c'est-à-dire selon le système de référence de l'esthétique occidentale contemporaine.

- 11 Quelques citations empruntées à des écrits dus à des artistes ou à des poètes qui tous ont participé – ou participent encore – au mouvement dit « moderne » nous aideront à dégager ce que sont ces traits généraux.
- 12 Voici, par exemple, le sculpteur cubiste Jacques Lipchitz qui, dans un numéro de la revue *Action* [n°3] paru à Paris en 1920 (numéro dans lequel étaient réunies quelques « opinions » sur l'art nègre), écrit quant à ses confrères négro-africains : « vraie compréhension de la proportion... », « sentiment du dessin... », « sens aigu de la réalité... », entendant par « proportion » quelque chose d'éminemment différent de ce que nous regardons comme les proportions naturelles du corps humain (proportions qui n'ont de valeur qu'en référence à la science anatomique et nullement quant à l'impression d'harmonie qui peut s'en dégager), entendant également autre chose qu'un prétexte à la fabrication d'un médiocre faux-semblant de carton-pâte quand il parle de cette « réalité » sentie avec tant d'acuité.
- 13 De même, c'est l'un des plus grands parmi les peintres cubistes et l'un de ceux qui ont raisonné le plus lucidement sur les problèmes picturaux de leur époque, Juan Gris, qui reconnaît l'éminente dignité de l'« art nègre » et tente de le situer par rapport à l'art de la Grèce classique dans les lignes suivantes, qui ont paru elles aussi dans le numéro de la revue *Action* auquel j'ai fait allusion : « Les sculptures nègres nous donnent une preuve flagrante de la possibilité d'un art *anti-idéaliste*. Animées de l'esprit religieux, elles sont des manifestations diverses et précises de grands principes et d'idées générales. Comment peut-on ne pas admettre un art qui procédant de cette façon arrive à individualiser ce qui est général et chaque fois d'une façon différente ? Il est le contraire de l'art grec qui se basait sur l'individu pour *essayer de suggérer* un type idéal ».
- 14 Enfin, c'est l'un des promoteurs du mouvement dada, Tristan Tzara, qui dans une note d'ordre poétique publiée en 1917 par la revue *Sic* avait été l'un des premiers à rendre hommage aux artistes négro-africains⁶ parce qu'ils savent « construire en hiérarchie équilibrée » ; dans la même note, il avait fait observer que l'artiste africain, du fait qu'il « concentre sa vision sur la tête [...] perd le rapport conventionnel entre la tête et le reste du corps » et, en même temps, il avait souligné l'importance attachée à la verticalité et à la symétrie par ces mêmes articles.
- 15 Sous la plume d'intellectuels européens qui ne se piquaient d'être ni des savants ni des érudits mais simplement adoptaient une attitude d'entière sympathie à l'égard d'un art dont ils faisaient une pièce à conviction dans le procès qu'ils instruisaient contre l'art académique apparaissent – nettement marqués malgré certaines imprécisions – quelques-uns des traits les plus caractéristiques de la statuaire négro-africaine, envisagée à notre point de vue.
- 16 Importance des proportions et des masses dans ces statues à l'aspect toujours monumental (bien qu'elles soient généralement de petites dimensions) ; immobilité du personnage, figé en une pose type (le plus souvent : station debout, en une sorte de garde-à-vous) et paraissant représenté, pour reprendre une expression empruntée à un poème de Mallarmé, « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change »⁷, sans marque, par conséquent, de ce qu'a toujours de fugace une expression psychologique ; conformité à la loi de frontalité (qui veut que le plan médian passant par l'arête du nez, le sternum, le nombril et partageant le corps en deux moitiés symétriques demeure vertical quelle que

soit l'attitude donnée à la figure) ; – tels sont les éléments les plus constants et les plus remarquables de cet art, éléments qui tous concourent à la « modération divine » dont, selon l'ethnologue allemand Eckart von Sydow⁸, semblent remplies les statues nègres, qu'assez pompeusement il déclare par ailleurs pourvues de « la force pleine d'une énergie calme, concentrée et comprimée » et d'une « stabilité naturelle qui a en elle quelque chose non seulement de mûr mais de fermement établi ».

- 17 Si nous considérons maintenant que, quelles que soient l'époque et la civilisation dans lesquelles il se situe, un art plastique est toujours en rapport avec une certaine représentation du monde, l'on regardera comme probable qu'il existe un lien entre l'aspect que revêtent les œuvres sculptées africaines et les conceptions générales ayant cours dans les sociétés où elles ont été élaborées. S'il en est bien ainsi, nul *hiatus* ne devra apparaître entre la forme de ces œuvres et leur signification.
- 18 Traitant du rôle religieux de la sculpture chez les Egyptiens anciens, le grand égyptologue Alexandre Moret écrivait : « La science des prêtres et l'art des sculpteurs s'associent pour composer des images qui "satisfassent le cœur des dieux" : elles doivent surtout donner à chacun ses attributs caractéristiques [...]. Couronnes, sceptres, parures doivent être reproduits avec la plus scrupuleuse exactitude, faute de quoi le dieu, ne sachant reconnaître son image, n'y entrerait point [...] ». Ces lignes relatives à l'une des civilisations les plus prestigieuses du monde antique – et civilisation, au surplus, africaine – pourraient être appliquées à peu près sans retouche à la sculpture des Noirs.
- 19 Sauf exceptions telles que les bas-reliefs ornant les murs des palais royaux d'Abomey (l'ancienne capitale du Dahomey [Bénin actuel]) ou telles que les plaques de bronze qui garnissaient autrefois des piliers dans la rue principale de la cité de Bénin, œuvres qui constituent les unes comme les autres des sculptures d'ordre commémoratif, voire purement ornemental, telles encore que les statuettes modernes de cuivre à sujets familiers et que les poids à peser l'or, ou telles enfin que les spécimens divers relevant de l'art appliqué, on peut dire que la sculpture africaine est, essentiellement, une sculpture sacrée. De même que dans l'Égypte antique on verra constamment chez les peuples de l'Afrique noire tels que nous pouvons actuellement les observer, techniques magico-religieuses et arts plastiques s'associer.
- 20 A des religions qui visent principalement (comme les religions animistes des sociétés de cultivateurs non islamisés de l'Afrique noire, les seules que nous ayons à considérer du fait que l'islam est par principe ennemi des images et qu'on ne trouve, par ailleurs, de sculpture ni dans les sociétés dont le mode de subsistance principal est l'élevage ni dans celles qui vivent de chasse et de cueillette, la sculpture étant un art de sédentaires, guère compatible avec la vie nomade qui entraîne obligatoirement l'usage d'un matériel réduit⁹) à assurer la permanence d'une collectivité par le jeu continu de la production et de la reproduction plutôt qu'à fournir aux fidèles le moyen de faire individuellement leur salut (ainsi qu'il en est pour les nôtres) correspondront normalement des arts empreints, eux aussi, d'un caractère collectiviste fortement marqué en même temps qu'ils sont tendus vers un but positif.
- 21 Respectueux des usages du groupe auquel il appartient et de la tradition que lui ont léguée les ancêtres (personnages dont les chefs de famille sont les représentants vivants) l'artiste négro-africain ne s'ingéniera pas, comme c'est le cas au moins pour les meilleurs de chez nous à faire œuvre de création personnelle ; à la figuration emblématique d'êtres situés hors du milieu courant, de par leur nature même, et dont les traits sont définis par la croyance collective, il s'agira toujours pour lui d'appliquer, avec une très faible marge

de liberté, des formules transmises à travers la succession des générations et que les anciens du groupe sont là pour faire respecter. En sorte que ce caractère religieux, archaïsant et, par définition, stéréotypé puisque traditionnel, contribuera à donner à la sculpture négro-africaine l'allure schématique, figée, qui frappe si vivement des regards habitués, en matière d'arts plastiques, à un certain naturel.

- 22 Alors que la statuaire, sur notre continent, a pris peu à peu pour but essentiel de produire des objets de contemplation (soit sur le plan profane de la pure esthétique, soit sur le plan de la sculpture religieuse qui vise avant tout à représenter des êtres qu'on propose à la dévotion ou à l'exécration des fidèles), il en va tout autrement sur le continent africain où les produits de la statuaire constituent non pas de simples effigies en liaison avec une architecture dont elles seraient l'ornement, mais de véritables instruments, établis à des fins pratiques et jouissant d'une relative autonomie puisque – mis à part des cas tels que ceux des bas-reliefs et des plaques de bronze que j'ai eu l'occasion de mentionner – ils ne sont pas destinés à s'intégrer dans un ensemble (bâtiment qu'une de leurs fonctions serait de décorer, voire simple salle ou lieu d'exposition). La statue de tel esprit ou de telle divinité, de tel ancêtre ou de tel roi (eux aussi personnages sacrés, participant plus ou moins de la divinité) ne sont pas – si l'on fait abstraction de quelques cas très rares – des portraits destinés à offrir l'image de ce roi, ancêtre, esprit ou divinité à la vénération de groupe ; ce sont, en vérité, des sculptures dont on use plutôt que des sculptures qu'on regarde. Lors des cérémonies consacrées à ces êtres dont elles sont les emblèmes matériels, grâce aux rites appropriés elles deviendront temporairement leur support ou leur habitacle ; elles seront visitées, animées par ces êtres dont elles n'ont pas besoin de restituer les traits mais qu'elles doivent évoquer de manière symbolique (d'où l'importance particulière attachée à certains détails : points critiques du corps, tatouage et marques diverses, insignes de dignité, etc.). Dans bien des cas, ces sculptures seront même touchées par les officiants, manipulées comme des outils d'une espèce particulière ; unis à elles par des liens affectifs ambigus (mélange de crainte et de respect), on les oindra de sang ou de toute autre substance constituant la matière des offrandes.
- 23 Etant entendu que c'est là une vue entièrement hypothétique et l'indication d'une direction possible de travail plutôt qu'une amorce même de théorie, il est permis de se demander si la fonction instrumentale qu'on peut assigner à ces statues, ne fournirait pas l'explication, au moins partielle, de caractères tels que la puissance extraordinaire que les sculpteurs négro-africains savent donner aux volumes – presque toujours si pleins et si délibérément assis dans l'étendue – ainsi que l'ont déjà constaté maints auteurs (entre autres : Carl Einstein, le poète expressionniste et historien d'art à qui nous sommes redevables de deux ouvrages capitaux consacrés à la sculpture africaine¹⁰).
- 24 Dans la statuaire des Noirs d'Afrique il ne s'agit pas, comme dans notre sculpture en ronde-bosse dérivée de la sculpture gréco-latine, d'agencer des figures susceptibles d'être vues de tous les côtés sans perdre jamais leur harmonie et faites essentiellement pour être regardées ; ce que nous révélerait, plutôt, l'examen des produits de cette statuaire, ce sont des figures présentant en quelque sorte des façades privilégiées (non point faites à l'intention du spectateur réel ou supposé qui tournerait autour mais faites, simplement et par définition, avec une face, un dos et un profil). Or ces figures non seulement jouent un rôle d'instrument de captation des puissances invisibles au lieu d'être des effigies mais sont encore des objets que leur caractère sacré oblige à tenir caché, au moins en temps ordinaire et pour les yeux de la plupart. En elles, semble se réaliser l'art « anti-idéaliste »

auquel nous savons que Juan Gris s'est référé et sous le signe duquel était placée sa propre recherche qui tendait, dans chaque œuvre, à faire aboutir au concret et au quotidien la construction abstraite qui avait été au point de départ¹¹ ; quant à la fonction stricte à laquelle ces figures répondent, elles constituent, en effet, des moyens pratiques de fixer des immatériels, de les faire s'incarner, au moins momentanément, dans une chose façonnée à leur semblance (condition nécessaire, en vertu de la loi de similitude qui est une des grandes lois de la pensée magique, pour que cette chose puisse devenir leur support ou leur récipient)¹², chose qui, de ce fait, sera effectivement leur « idée incarnée », – si je puis employer ici, en la sollicitant à peine, la formule saisissante par le moyen de laquelle j'ai entendu une fois le poète sérére de langue française Léopold Sedar Senghor esquisser une définition synthétique de ce que les civilisations nègres, « civilisations de l'idée incarnée » disait-il¹³, peuvent avoir en propre par rapport aux civilisations élaborées par les Européens et les Asiatiques. Un tel processus – où ce qu'on vise est une incarnation au sens le plus fort du terme – s'oppose évidemment à celui de l'art grec classique, idéaliste en ce sens que la statue n'y tend pas à une fixation d'immatériel mais à une idéalisation d'individu réel, c'est-à-dire à la généralisation d'un cas particulier qu'on veut élever à la hauteur d'un type, type que le sculpteur « essaye de suggérer » (comme l'écrivait Juan Gris) aux yeux de ceux à qui l'œuvre se trouve donnée en spectacle.

- 25 Réalisations concrètes, singulières de personnages distincts de ceux dont se compose la communauté des vivants, esprits de la nature ou âmes de défunts associés parfois à de « grands principes » et personnages dont, quoi qu'il en soit, il n'est pas besoin d'indiquer plus que les traits significatifs (seule similitude requise pour que le lien entre l'objet et eux soit instauré), les statues qui interviennent dans les rites associés aux croyances animistes des Noirs n'ont pas un rôle illustratif mais un rôle technique à jouer et tout se passe comme si ce caractère de choses relevant, par ailleurs, moins de la vue que du tactile leur conférait cette épaisseur et cette présence hallucinantes que rien n'empêche plus, aujourd'hui, de leur accorder, pour ceux d'entre nous tout au moins que l'évolution de l'art en Occident a défaits du préjugé des proportions naturelles. Empreintes d'une harmonie que l'artisan avait d'autant moins de mal à atteindre que nulle préoccupation d'ordre naturaliste ne venait le troubler, équilibrées dans leur rythme propre et exécutées selon des nécessités immuables au lieu de l'être au gré du caprice personnel, ces statues présentent en outre, dans leur structure, un air de solidité lié, sans doute, au fait qu'elles ont été construites à la manière d'outils, selon une économie rigoureuse et sans aucun des maniérismes qu'introduit forcément dans son œuvre l'artiste dont le moteur essentiel est une intention esthétique concertée. Resterait, toutefois, à établir pourquoi les sculptures océaniques, par exemple, à qui un caractère instrumental du même ordre pourrait être assigné – la sculpture africaine cherchant, si l'on en croit Carl Einstein, à résoudre surtout « les problèmes de concentration et de liaison dans l'espace » alors que la sculpture océanique s'attacherait plutôt aux « combinaisons décoratives qu'on obtient par la discontinuité » et saurait « utiliser à l'infini les intervalles et les vides », outre (et cela c'est moi qui l'ajoute à ce qu'a écrit Carl Einstein) que dans la sculpture océanique l'invention mythique apparaît comme beaucoup plus riche que dans la sculpture africaine. Ici, il faut avouer que la question demeure entière. Peut-être trouverait-on à la résoudre en la reliant à celle beaucoup plus vaste de cette faculté de « présence du concret » à laquelle j'ai fait allusion dans ma conférence précédente¹⁴ en citant l'écrivain sénégalais Alioune Diop, ce génie rythmique qu'on serait tenté de regarder comme inné chez la plupart des Noirs et qui, précisément, n'est peut-être pour

eux que l'une des voies selon lesquelles ils se maintiennent toujours extraordinairement adhérents au concret.

- 26 La nature d'instrument et non de pures effigies qui paraît devoir être attribuée aux statues négro-africaines se retrouve dans les masques, objets entrant dans la composition de déguisements grâce auxquels les hommes qui en sont revêtus sont censés abandonner leur personnalité courante et incarner des êtres mythiques ou emblématiques qui peuvent appartenir soit au milieu humain (tel groupe ethnique, telle catégorie sociale) soit au monde des animaux (parfois même des végétaux, voire des objets inanimés) soit à celui des esprits. Là non plus il ne s'agit pas, pour les sculpteurs, de faire une copie littérale de l'être que le masque a pour fonction de représenter. Instrument rituel mais dont l'usage comporte un élément franchement spectaculaire puisque les danses masquées s'exécutent toujours devant un public tantôt plus restreint tantôt plus étendu, le masque témoigne souvent, dans certains traits de sa facture, d'un souci d'impressionner et l'on peut se demander, par ailleurs, si l'effervescence collective dans laquelle se déroulent d'ordinaire les exhibitions solennelles de danseurs masqués (manifestations dans lesquelles s'exprime, avec intensité, ce goût de la festivité si remarquable chez la plupart des Noirs africains) n'est pas un facteur favorable à l'élaboration de types de masques dont l'apparence fantastique marque un éloignement délibéré de la réalité quotidienne. En dehors de ces cas extrêmes, il convient d'observer que le masque, accessoire traditionnel théâtral à quelque degré et qui tout à la fois participe d'un ésotérisme (lié qu'il est à l'initiation, qu'on peut définir comme l'ensemble des rites présidant à la transmission confidentielle, par les anciens aux jeunes, du noyau de la tradition), doit jouer le rôle d'un médiateur permettant d'agir sur des immatériels et, souvent, d'établir entre son porteur et la créature que son costume et ses gestes évoquent une communication directe ; de sorte que l'on voit pour les masques nécessité d'être (du moins en gros) conforme à la tradition et nécessité de satisfaire à des buts symboliques définis en même temps que de répondre à une optique théâtrale : concourir à repousser à l'arrière-plan, comme on l'observe pour les statues, tout souci de ressemblance autre que conventionnelle et limitée à ce qui est regardé comme le minimum indispensable. Ici l'on constatera encore que l'absence même de préoccupations « naturalistes » contribue finalement à donner une densité et un relief plus grands à l'objet créé non pour être objet d'art mais pour être instrument.
- 27 Si je reviens maintenant à ce que je disais au début quant à la convergence qui s'est manifestée entre l'art africain et l'art occidental contemporain – convergence qui ne joue évidemment que sur le plan formel puisqu'il ressort de ce que je viens de dire que les buts religieux ou magiques poursuivis par les sculpteurs africains sont tout à fait différents de ceux visés par la recherche des artistes dont j'ai parlé (qui, elle, se situe sur un plan strictement esthétique), il me reste à mettre en évidence certains points. La leçon que ces artistes pouvaient tirer de la considération des sculptures africaines est, d'abord, qu'à un certain naturalisme de surface s'oppose un réalisme profond qui repose, non sur l'imitation tout extérieure, mais sur la création de signes dont la puissance évocatrice est liée moins à une ressemblance photographique avec les choses qu'à une adéquation avec l'idée qu'on a de ce qu'elles sont dans leur essence ou, plus exactement, avec la représentation que nous nous en faisons à travers les rapports multiples qu'elles entretiennent avec nous. Ensuite, qu'il est important d'éliminer les éléments anecdotiques ou, tout au moins, de n'être pas dominé par ce qui n'est que circonstance fortuite, sans rapport fondamental avec ce que nous savons des êtres ou des objets que

nous prenons pour thèmes (nécessité, en somme, de tout réduire à l'essentiel au lieu de se laisser envahir par le foisonnement de détails). Qu'il importe également d'arriver à une cohérence des formes, à une connexion s'établissant entre chaque partie et chaque autre partie, d'une manière d'ailleurs quelconque, indépendante de toute règle basée sur des considérations d'ordre scientifique. (Cette question de la cohérence des formes, de leur liaison par contraste ou par analogie, de leur balancement ou de leur équilibre se confond du reste plus ou moins avec la question du rythme qui implique toujours une continuité en dépit des ruptures qu'introduisent entre les accents, les paliers de repos.) Que la règle d'or de l'artiste doit être, enfin, cette authenticité si malaisée à définir mais dont on peut dire cependant qu'elle réside dans la croyance que l'exécution de l'œuvre répond à un besoin fortement ressenti (nécessité liée à la religion et à la vie collective quant au sculpteur africain, exigence purement intérieure et personnelle quant à l'artiste occidental contemporain) et qu'elle n'est pas déterminée simplement par le désir de faire étalage de virtuosité ou par le pur caprice.

- 28 Reste, encore, que sur le plan de la stricte technique ces mêmes artistes voyaient résolu, intuitivement, par les paysans ou les humbles artisans qu'étaient les sculpteurs nègres, plusieurs des problèmes positifs dont ils étaient préoccupés : façon d'exprimer le volume, par exemple, autrement que par la ronde-bosse ou par son imitation dans la peinture, art à deux dimensions ; traitement des parties à la fois pour elles-mêmes et en fonction de l'ensemble (de chacune des parties composantes d'une sculpture africaine, on peut dire en effet qu'elle est douée de son existence autonome en même temps qu'elle s'intègre à l'unité d'un tout) ; manière de fabriquer des signes d'autant plus suggestifs qu'ils ne sont pas des copies (par exemple dans certains masques de la Côte-d'Ivoire, la figuration des yeux par deux cylindres en relief qui sont comme la matérialisation même du regard)¹⁵. Une analyse plus poussée permettrait certainement de dégager, entre la sculpture africaine et l'art occidental moderne, d'autres éléments de convergence.
- 29 Il s'agit maintenant – et c'est là-dessus que je conclurai – de voir qu'elles pourraient être les conditions d'une renaissance pour cet art africain qui, certes, a produit une quantité de choses admirables et dont la découverte a joué un rôle indiscutable dans l'évolution des arts en Occident mais qui paraît aujourd'hui presque partout en déclin, à cause du bouleversement qu'entraîne, dans une société coloniale, la pénétration des habitudes d'agir et de penser inhérente à notre civilisation capitaliste moderne.
- 30 Sur le plan strictement esthétique – et il n'en est pas d'autre sur lequel, dans les limites de cette causerie, il faille se placer – divers essais ont été faits, par des services dépendant directement des puissances colonisatrices ou par des organisations missionnaires, pour mettre un frein à la décadence de maints arts régionaux que l'introduction d'un type nouveau d'économie et la transformation ou l'affaiblissement des croyances concourent à priver de leur milieu mental nourricier. Mais toutes les tentatives visant à sauvegarder la production des sculpteurs africains en l'orientant dans un sens adéquat aux conditions nouvelles et aux possibilités inédites de demande, ouvertes par ces dernières, n'ont donné dans l'ensemble que de très piètres résultats pour ce qui concerne la valeur intrinsèque des objets ainsi produits ; sans doute parce qu'on ne saurait aboutir qu'à des compromis quand on guide l'artiste en s'y prenant du dehors au lieu de le laisser procéder suivant ses normes et parce qu'il s'agit, quoi qu'il en soit, d'un travail effectué dans un but commercial et non plus comme réponse à une nécessité profondément sentie. Il n'est besoin, par conséquent, de nulle propension particulière au pessimisme pour être enclin à prévoir un abâtardissement accéléré de la sculpture négro-africaine, dont la

dégénérescence déjà visible en maints endroits a chance de se multiplier à mesure que, de proche en proche, l'introduction de modes de vie approchant des modes de vie européens, viendra couper de ses racines intellectuelles et affectives un art qui s'est développé en liaison avec les perspectives d'existence de petites communautés ignorant la charrue, groupés en communautés à base familiale et pratiquant des cultes relevant de ce qu'il est convenu de nommer l'animisme.

- 31 S'il arrive que l'on trouve aujourd'hui – parmi d'autres exemples de sculpture africaine européanisée – certaines pièces qui ont gardé dans leur facture quelques traces de la qualité d'autrefois (qu'il s'agisse soit de statues ou de groupes de figurines dont les sujets sont extraits de la Bible ou des Evangiles, soit de figures représentant des Européens et faites quelquefois dans un but satirique), il n'y a rien là qui puisse donner un sérieux espoir de voir la sculpture africaine se rénover.
- 32 Que l'on considère, pourtant, une pièce telle que la célèbre statue du dieu Gou, statue qui fut rapportée en France en 1894 après la prise d'Abomey et qui représente un dieu dahoméen des armes et de la guerre que Jacques Roumain¹⁶, dans son étude sur le tambour *assoto*¹⁷, a cru pouvoir identifier avec Ogoun Ferraille, le fameux dieu du panthéon vaudou ; cette statue, faite entièrement de fer et comportant maints éléments de provenance européenne (tôle de baleinière formant socle, vis et écrou pour fixer la coiffure du dieu, etc.), cette statue n'en constitue pas moins, sans contredit, l'un des plus beaux spécimens connus de l'art négro-africain. L'on peut penser que dans une œuvre de ce genre, antérieure à la conquête, si l'auteur a bien subi quelque influence venue de l'Europe, cette influence s'est exercée, du moins, par la seule voie de l'emprunt : c'est de façon délibérée, sans que l'artiste y eût été engagé par une tutelle étrangère à son milieu ethnique qu'ont été mis en œuvre certains moyens (je dirai volontiers : certains trucs) européens ; dans de telles conditions, le sentiment moteur ne s'est pas trouvé altéré et il en résulte la création non pas d'un vague hybride, mais d'une chose tirant de sa nature hétéroclite une bizarrerie qui la fait encore plus grave et imposante.
- 33 Que l'on considère de surcroît, avec quelle force le génie des Noirs transplantés aux Etats-Unis a su s'exprimer avec le jazz (né dans des conditions sociales déplorables mais créé par des individus qui ne poursuivaient d'autre but que leur propre expression et prenaient leurs matériaux là où ils les trouvaient : instruments de musique et thèmes occidentaux qui jouaient, en l'occurrence, un rôle comparable à celui du fragment de baleinière, de la vis et de l'écrou dans la statue du dieu Gou) et l'on se sentira porté à faire un très large crédit aux possibilités artistiques des Négro-Africains, même placés dans des conditions de vie très différentes de celles où se sont développés les styles de sculpture que nous connaissons.
- 34 Si, donc, il est possible de concevoir pour la sculpture nègre un renouveau comparable à ce qui s'est passé dans le domaine musical avec le jazz, il est douteux que ce renouvellement s'opère par en haut, sous l'impulsion concertée des colonisateurs et selon des voies que leur nature de voies artificiellement tracées entacheraient nécessairement d'académisme. Si pareil renouveau doit un jour se produire, on peut gager qu'il se produira sur l'initiative des Noirs eux-mêmes, comme s'est fait le jazz et revêtant, comme le jazz, une forme très différente des formes léguées par la tradition en même temps qu'irrespectueuse de ce qu'auraient à proposer ceux qui se regardent comme les représentants patentés de la fine fleur en matière de civilisation. De sorte que c'est, en fin de compte, sous la forme d'une émancipation à effectuer par les intéressés eux-mêmes

(comme il se doit pour toute émancipation) qu'apparaît l'éventualité d'une renaissance de la sculpture africaine.

NOTES

1. Texte établi, présenté et annoté par © Jean Jamin, maître de conférences à l'EHESS.
2. La première conférence, « Message de l'Afrique », a été publiée en 1996 dans *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard : 877-887 ; la troisième « Antilles et poésie des carrefours », dans *Zébrage*. Paris, Gallimard, 1992 : 68-87.
3. Alfred Métraux publiera en 1958, dans la collection « L'Espèce humaine », dirigée par Leiris chez Gallimard, *Le Vaudou haïtien* ; quant à Leiris, il fera paraître la même année, chez Plon, dans la collection « L'Homme, cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique » dirigée par Claude Lévi-Strauss, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (repris dans *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, 1996 : 91-1070).
4. Repris dans *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, 1996 : 1105-1366.
5. « Mais je me rends bien compte que je ne suis pas conférencier et toute ma fin de séjour en Haïti est empoisonnée du seul fait que j'ai encore deux conférences à faire », écrit-il à sa femme le 13 octobre 1948, au lendemain de sa première conférence « Message de l'Afrique » prononcée à l'institut français de Port-au-Prince.
6. Tristan Tzara, « Note 6 sur l'art nègre », *Sic*, 2-3, 1917 : 2.
7. Cf. Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, in *Œuvres complètes* (édition Henri Mondor et G. Jean-Aubry). Paris, Gallimard : 189 :
« Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change, / Le Poète suscite avec un glaive aigu / Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu / Que la Mort triomphait dans cette voix étrange ! »
8. Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker*. Berlin, Impr. Propyläen, 1923.
9. Cette interprétation fonctionnaliste, voire mécaniste, est bien entendu à nuancer, et doit être replacée dans son contexte à la fois historique et épistémologique. Leiris lui-même, quelques années plus tard, lui apportera les corrections voulues, notamment dans *Afrique noire. La création plastique*, in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, 1996.
10. Cf. Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der weissen Bücher, 1915 (trad. franç. : *La Sculpture nègre*, Paris, Médiations, 1961) et *Afrikanische Plastik*, Berlin, E. Wasmuth, 1921 (trad. franç. *La Sculpture africaine*. Paris, Crès et Cie, 1922).
11. Michel Leiris avait été un familier de Juan Gris jusqu'à sa mort en 1927 ; son beau-frère Daniel-Henry Kahnweiler lui avait par ailleurs consacré, en 1946, un important ouvrage auquel Leiris fut associé comme discutant et même correcteur, cf. *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*. Paris, Gallimard, 1946.
12. Leiris reviendra longuement sur cette notion de « statuaire réceptacle » dans « Réflexions sur la statuaire religieuse de l'Afrique noire », in *Rencontres internationales de Bouaké, Les Religions africaines traditionnelles*. Paris, Le Seuil, 1965 : 171-197.
13. Cette formule que Leiris dit avoir entendu de la bouche de Senghor sera reprise et développée par celui-ci dans « L'Esthétique négro-africaine », *Diogenes*, 16, 1956.
14. Il s'agit de « Message de l'Afrique », conférence prononcée le 12 octobre 1948 à l'institut français de Port-au-Prince, cf. *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, 1996 : 884.

15. Allusion au célèbre masque grébo de la région de la Sassandra (cf. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, op. cit., 1996 : 1139).

16. Ethnologue haïtien, fondateur du Bureau et du musée d'ethnologie de Port-au-Prince.

17. Grand tambour des cérémonies du vaudou (d'une hauteur dépassant parfois deux mètres), frappé par plusieurs tambourinaires qui dansent autour de lui (cf. Jacques Roumain, *Le Sacrifice du tambour assoto*. Port-au-Prince, Impr. de l'Etat, 1943, et Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, op. cit., 1958 : 164-166).

AUTEUR

MICHEL LEIRIS

Ethnologue et écrivain