



# ARCHÉO-NIL

Revue de la société pour l'étude des cultures prépharaoniques de la vallée du Nil

Les manifestations artistiques de l'Égypte prédynastique

numéro  
**22**  
Mai 2012



CYBELE

65 bis, rue Galande 75005 PARIS

#### BUREAU

Président :

Yann Tristant

Présidents d'honneur :

Béatrix Midant-Reynes

Vice-présidente :

Evelyne Faivre-Martin

Secrétaire :

Marie-Noël Bellessort

Secrétaire adjointe :

Cécile Lantrain

Trésorière :

Chantal Alary

#### COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur de publication :

Béatrix Midant-Reynes

Rédacteur en chef :

Yann Tristant

#### COMITÉ DE LECTURE

John Baines

Charles Bonnet

Nathalie Buchez

Isabella Caneva

Éric Crubézy

Marc Etienne

Renée Friedman

Brigitte Gratien

Nicolas Grimal

Ulrich Hartung

Stan Hendrickx

Christiana Köhler

Bernard Mathieu

Dimitri Meeks

Catherine Perlès

Dominique Valbelle

Pierre Vermeersch

Pascal Vernus

Fred Wendorf

Dietrich Wildung

#### TRADUCTION ANGLAISE

Jane Smythe

#### SIÈGE SOCIAL

Abs. Cabinet d'égyptologie

Collège de France

Place Marcelin-Berthelot

75005 Paris (France)

#### ADRESSE POSTALE

Archéo-Nil

abs / Marie-Noël Bellessort

7 rue Claude Matrat

92130 Issy-les-Moulineaux

(France)

COURRIEL :

secretariat@archeonil.fr

#### COTISATIONS

Membres titulaires : 35 €

Membres étudiants : 25 €

Membres bienfaiteurs :

40 € et plus

#### MAQUETTE

Anne Toui Aubert

#### PHOTO DE COUVERTURE

Michel Gurfinkel

Tous droits de reproduction réservés.

#### LISTE DES AUTEURS

Krzysztof M. Ciałowicz  
Institute of Archaeology  
Jagiellonian University  
Ul. Gołębia 11  
31-007 Kraków (Pologne)  
cialowicz@farkha.org

Wouter Claes  
Musées Royaux d'Art et  
d'Histoire  
Parc du Cinquantenaire, 10  
1000 Bruxelles (Belgique)  
w.claes@kmg-mrah.be

Merel Eyckerman  
Media, Arts and Design  
Faculty  
Elfde Liniestraat 25  
B-3500 Hasselt (Belgique)  
m@merel-benjamin.be

Stan Hendrickx  
Sint-Jansstraat 44  
B-3118 Werchter (Belgique)  
s.hendrickx@pandora.be

Jean-Claude L'Herbette  
Isabelle L'Herbette-Jaillard  
Chemin des Noyers  
Morgnieu  
01350 Ceyzerieu (France)  
isaki01@free.fr

Béatrix Midant-Reynes  
Institut Français d'Archéologie Orientale  
37 El Cheikh Aly Yussef Street  
Munira, Qasr el Ainy  
BP 11562 Le Caire (Égypte)  
bmidantreynes@ifao.egnet.net

Yann Tristant  
Macquarie University  
Department of Ancient History  
NSW2109 (Australie)  
yann.tristant@mq.edu.au

# Sommaire du n°22

---

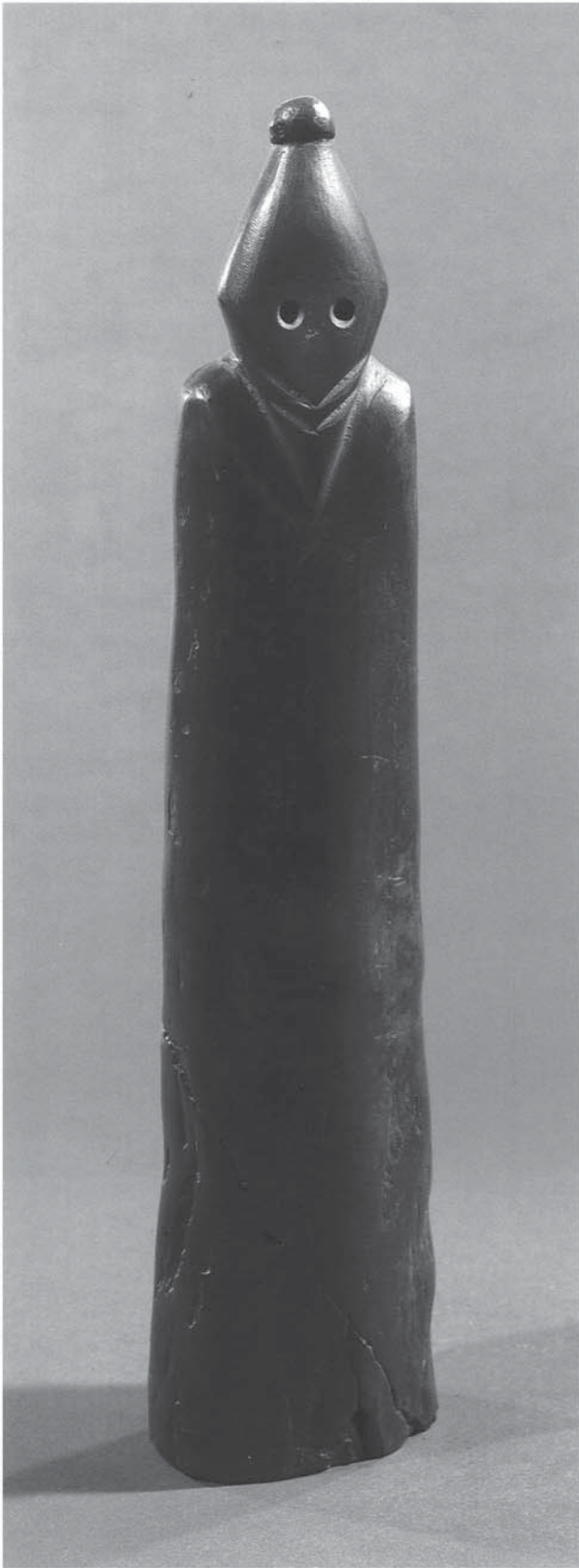
- 5 Introduction  
*par Béatrix Midant-Reynes*

## Dossier : Les manifestations artistiques de l'Égypte prédynastique

- 9 Prédynastique et Arts Premiers. Multiples aspects d'une comparaison  
*par Jean-Claude L'Herbette et Isabelle L'Herbette-Jaillard*
- 23 Visual representation and state development in Egypt  
*par Stan Hendrickx et Merel Eyckerman*
- 73 Votive figurines from Tell el-Farkha and their counterparts  
*par Krzysztof M. Ciałowicz*
- 95 Bibliography of the Prehistory and the Early Dynastic Period of Egypt and Northern Sudan. 2012 Addition  
*par Stan Hendrickx et Wouter Claes*

## Lectures

- 115 À propos de Barbara E. Barich, *Antica Africa. Alle origini delle società, L'Erma di Bretschneider*. Rome, 2010.  
*par Yann Tristant*
- 116 À propos de Deirdre Emmons, Merel Eyckerman, Jean-Claude Goyon, Luc Gabolde, Stan Hendrickx, Karine Madrigal, Béatrix Midant-Reynes, *L'Égypte au Musée des Confluences : de la palette à fard au sarcophage*, Silvana Editoriale, Musée des Confluences. Milan, 2010.  
*par Yann Tristant*
- 118 Appel à contribution



**Fig. 1** • Figurines de « barbus » prédynastiques, Musée Guimet de Lyon, inv. 90000172, 90000171 (d'après Kerchache *et al.* 1988 : 57).

# Prédynastique et Arts Premiers. Multiples aspects d'une comparaison

*Jean-Claude L'Herbette et Isabelle L'Herbette-Jaillard*

En 2000, un choix de chef d'œuvres des arts extra-occidentaux, principalement en provenance d'Afrique et d'Océanie, entraient au Louvre dans le Pavillon des Sessions (comme annexe du Quai Branly alors en construction). Cette galerie des arts premiers, présentée dans une scénographie de mise en valeur purement esthétique, devait marquer, aux yeux de ses concepteurs, le dernier acte d'un parcours de promotion, plus précisément, de réhabilitation et de reconnaissance des arts premiers comme œuvres d'art à part entière. Dans ce choix très éclectique, figuraient en bonne place à l'entrée, trois sculptures du prédynastique égyptien : les deux barbus de Lyon (Musée Guimet) en schiste et brèche (**fig. 1**), et une statuette en ivoire au phallus dressé (Musée du Louvre, ex collection J.-C. L'Herbette), lesquelles étaient données comme « les premières sculptures africaines produites par une société de chasseurs cueilleurs néolithiques sédentarisés sur les terres nilotiques ».

Trois chefs d'œuvre du prédynastique égyptien étaient donc « extraits » de la civilisation pharaonique (dont l'un du département égyptien du Louvre) pour être rapportés aux arts premiers. S'il peut sembler très fondé de rapprocher le prédynastique de Nagada I et II<sup>1</sup>, établi sur les confins sahariens, des cultures sahariennes de l'humide holocène – et de le sortir ainsi d'une perspective finalisée vers l'Égypte Ancienne –, vouloir affilier ces objets à l'orbite de « l'Afrique » et à la catégorie transculturelle des arts premiers n'est pas sans soulever de multiples questions.

Bien que la dimension esthétique des choix de l'exposition ait été clairement revendiquée, si ce n'est justifiée, au détriment d'une présentation historique ou ethnographique, on notera que les sculptures prédynastiques, naturalisées africaines et premières, occupent une position introductive dans un parcours majoritairement africain et océanien, ce qui semble les situer au début, ou en avant, d'une séquence évolutive sous-jacente. Elles sont en tout cas mises à part, en

1. Nous avons privilégié parmi les sites prédynastiques ceux de Haute Égypte à cause de leur proximité géographique avec les cultures sahariennes et paléo-africaines.

prélude ou en exergue, comme s'il s'agissait de signaler leur antériorité ou leur altérité par rapport au corps des pièces présentées dans l'exposition. Quoi qu'il en soit des intentions de cette muséographie, les sculptures, ainsi placées, se chargent d'un caractère originaire qui les pose alternativement soit comme un modèle d'arts premiers (altérité), soit comme le premier des arts premiers/africains (antériorité). En ce sens, il n'est pas certain que l'introduction de l'art prédynastique dans cette nouvelle famille soit de nature à en éclairer les spécificités. Au contraire, par cette opération, il est en quelque sorte passé d'un statut de « priméité » dirigé vers le développement de la civilisation pharaonique, à un statut de « priméité » en général.

Notre propos n'est pas de décrire la longue histoire du concept d'arts primitifs/premiers et de sa promotion en France (Martinez 2010), et encore moins les querelles intellectuelles et institutionnelles (Price 2011) dont elle est émaillée depuis quinze ans, opposant les partisans de l'approche ethnologique et les sectateurs de l'autonomie esthétique des œuvres, polémiques d'ailleurs dépassées et souvent caricaturées. La question qui nous intéresse ici concerne la pertinence de la comparaison entre artéfacts prédynastiques et objets d'arts dits premiers (que nous limitons au domaine africain, le mieux connu de nous et le plus apte à éclairer Nagada I-II), dans la mesure où elle pose des problèmes de méthodes et de définitions générales. Sur quelles bases peut-on bâtir une telle comparaison ? Il y a-t-il un bénéfice à le faire ? Les affinités « visuelles » entre ces formes d'art, mises en avant au pavillon des Sessions, sont-elles consistantes et signifiantes ? La place de ces objets dans le fonctionnement

anthropologique-rituel de la société qui les a produits est-elle comparable ? Peut-elle révéler des traits particuliers dans l'une ou l'autre culture ? Enfin, sur un plan plus localisé que peut-on élaborer sur d'éventuelles relations entre le prédynastique et l'Afrique via une connaissance plus fine des aires d'échanges, notamment sahariennes ?

## Le poids de la terminologie : tribal, primitifs, premiers, primitivisme, prédynastique

### Du primitif au premier : mutations évolutionnistes

Les arts venus d'ailleurs, ou extra-occidentaux, ont contribué à structurer le champ de la modernité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le travail des avant-gardes est engagé, beaucoup plus profondément qu'on l'a longtemps estimé, dans un dialogue plastique<sup>2</sup> d'une grande densité avec les arts dits premiers. Cet intérêt massif a participé (différemment de l'ethnologie) à la reconnaissance des cultures éloignées, notamment africaines. Ce processus, le primitivisme, immanent à la sphère artistique, on devrait dire à la sphère méta-artistique (car l'univers de la création plastique n'est pas « pur », il implique la réflexion esthétique, les contacts avec l'ethnologie naissante, les modalités du marché, des collections, des institutions artistiques etc.) n'avait pas pour objet constitutif la critique des concepts et des représentations ethnocentriques et coloniales. Les artistes usaient, avec une conscience variable<sup>3</sup>, des terminologies héritées (« sauvage » « primitif »). Ils réintroduirent, conjointement à la découverte des

2. Rubin 1991. Les formes de l'interaction sont variées : assimilation subtile chez Modigliani, concordance des démarches chez Picasso, emprunts de modèles tribaux (masques déformés des Pende du Congo) dans l'expressionnisme allemand, inspiration des reliquaires Kota et Mahonguwa (Gabon) pour l'abstraction, intérêt pour la décomposition (statues Senoufo) dans le cubisme...

3. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sont primitifs à peu près à tous les arts étrangers à la filiation occidentale. Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont vu à la fois un déplacement et un rétrécissement du domaine autour de l'art africain et océanien, auquel s'ajoutait l'art des Indiens d'Amérique et des Esquimaux (avec la découverte des statues et masques africains et océaniques par Matisse, Derain, Vlaminck et Picasso en 1906-1907). Dès la première guerre mondiale, les cubistes avaient transformé l'acception du terme pour lui faire désigner d'abord l'art d'Afrique et d'Océanie sous ses formes les plus abstraites et expressives.

formes artistiques éloignées, une nouvelle forme d'idéalisation de l'archaïque<sup>4</sup> et du primitif qui limitaient, par d'autres côtés, la portée de cette reconnaissance.

Différentes définitions des productions dites d'arts premiers ont coexisté, mais aucune n'est parvenue à se dégager du point de vue porté par l'Occident (exotique, évolutionniste, colonialiste et anti-colonialiste) sur les cultures venues d'ailleurs, toutes ramènent à la nature ethnocentrique de notre outillage intellectuel. Plus encore, l'unité entre ces arts si variés, produits dans des aires culturelles diverses, n'a semble-t-il aucun fondement objectif, à moins de reconnaître une objectivité à la catégorie rhétorique qui les rassemble, et dont se dégage un critère commun : est « premier » ou « primitif » ce qui est « autre » de manière radicale et insaisissable. Nous ne rentrerons pas dans ce débat « nominaliste », si ce n'est pour faire deux remarques : la première est qu'aujourd'hui la catégorie du primitif porte sa propre histoire critique, ce qui le rend probablement insérable dans un nouveau régime de pensée que l'on dira, pour simplifier, « post-occidental » ; la seconde est qu'il est impossible de traiter des objets d'arts premiers sans traiter des logiques nominatives qui les désignent. Pour revenir à la comparaison qui nous occupe, il importe donc de faire une mise au point rapide sur la terminologie « arts primitifs », « arts premiers », forgée par la critique d'art pour délimiter un type d'œuvres spécifiques, ou vu comme tel. Nous ne nous étendrons pas sur l'expression « art tribal » qui tend à se raréfier. En référant la production plastique à la notion de « tribalité », on l'enferme dans deux préjugés réducteurs : il y aurait une seule forme d'organisation sociale en Afrique (la tribu), l'organisation sociale suffirait à définir un art

qui en serait, par conséquent, le reflet direct et essentiel. Se conjuguent ici une erreur sur le plan général de la compréhension de l'art et un préjugé récurrent qui pèse sur l'approche des productions africaines, figées a priori dans le système de la tribu et de son économie close sur elle-même. La reconnaissance de la diversité, de la complexité, des formes d'organisation culturelle de l'Afrique et de leur mobilité (notamment la circulation des formes artistiques entre les ethnies) est un acquis récent (Vogel 1986). Si la formule « art tribal » ne s'emploie plus guère que dans les ventes publiques, elle n'a pas, pour des raisons difficiles à justifier, entièrement disparu<sup>5</sup>.

Plus inclusive, et sur ce plan plus révélatrice des attitudes générales, la formule « arts primitifs »<sup>6</sup>, qui a longtemps prévalu, est ancrée – malgré l'emploi d'un pluriel compensateur – dans un déni similaire de diversité et de dynamisme culturels. Le concept unificateur n'est plus ici la tribu, mais la priméité, la phase première d'une évolution qui, justement, n'aurait pas eu lieu en ce qui regarde l'Afrique. Critiquer l'occidentalocentrisme de la notion d'évolution rapportée à l'analyse des cultures et des sociétés, ne semble pas très original<sup>7</sup>, pourtant cette représentation évolutionniste continue d'imprégner la terminologie et une partie des conceptions qu'elle soutient. Elle consiste à présenter des éléments de diversité culturelle dans une progression unique, qui a pour modèle les phases de la civilisation occidentale. Plus une culture est éloignée dans le temps et dans l'espace, moins elle est connaissable (lorsqu'il n'y a pas d'écriture ou peu de vestiges) et reconnaissable par notre système de références (lorsqu'elle n'a pas produit de technologies, d'inventions qui nous aient intéressé ou de

4. Le dialogue plastique est aussi lié à la conscience d'une altérité anthropologique portée par l'objet et indissociable de ses effets esthétiques. L'exaltation du primordial et de sa puissance, constitue un élément central du primitivisme. Picasso décrit sa visite au musée d'ethnographie du Trocadéro en juin 1907 comme une commotion psychique qui conduira à la création des *Demoiselles d'Avignon*.

5. Voir la revue *Tribal Arts* fondée en 1994.

6. Arts primitifs » apparaît vers 1925, en même temps à peu près que « art nègre ».

7. Lévi-Strauss 1967 : 98-133 ; 1987 : 19-40 : progressisme et évolutionnisme transposent les chaînes de développements naturels et techniques à l'évolution morale, intellectuelle et sociale de l'humanité.

formes qui nous soient accessibles), plus il devient facile d'en ignorer la richesse, l'activité, l'histoire, la consistance propre. Elles deviennent, à nos yeux, simples, uniformes, passives, leur développement cesse d'exister dès lors qu'il n'est pas analogue au nôtre, ces cultures sont dès lors assignées à un état premier de civilisation, sorte de vision en négatif de ce qui manque à définir le progrès.

Notre modèle unifiant, linéaire, d'évolution détermine donc ce qui est primitif, et ce, en référence à un état originel de notre civilisation. On assimile ainsi les arts des époques préhistoriques aux productions des peuples «non développés», «indigènes», récents ou même anciens, dans un même chaudron «primitif» à la fois transculturel et transhistorique. Le terme «primitif» a été vigoureusement critiqué pour sa charge ethnocentrique et péjorative (le primitif renvoie, dans les représentations courantes issues du colonialisme, à un état indépassable de sauvagerie ou de bestialité), quand bien même il n'était pas pensé en ce sens par les artistes des avant-gardes européennes du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> et avait acquis une fonction opérante dans le vocabulaire ethnologique et sociologique moderne (Lévi-Strauss 1958).

La critique du terme révèle pendant les années 1950-60 un changement de conception qui correspond, chez les historiens d'art, à la prise de conscience du rôle des arts «primitifs» dans la révolution conceptuelle opérée par l'art occidental moderne ainsi qu'à une reconnaissance effective des esthétiques extra-européennes. André Malraux, dans une vision harmonique de collaboration des cultures, d'inspiration profondément humaniste, intègre l'art africain (et l'ensemble des arts «lointains») dans le patrimoine mondial

de l'art et de la pensée. Il propose l'expression «arts premiers» en substitution du terme «primitifs». Elle s'impose aujourd'hui en France, revendiquée par Jacques Kerchache et officialisée par le Musée du Quai Branly.

Toutefois si cette nouvelle qualification souhaite indiquer un surcroît de reconnaissance et de respect portés à des formes d'art et de culture longtemps négligées, elle ne rompt pas avec l'appareil conceptuel évolutionniste qui tend à identifier, et à essentialiser, un caractère premier qui serait commun aux arts des peuples préhistoriques et à ceux des ethnies africaines, océaniques et américaines, qu'elles soient anciennes, récentes ou actuelles. Ignorant à la fois la déconstruction par l'anthropologie de l'idée de «primitif», ou de son avatar «premier», et la démarche de l'ethno-esthétique<sup>9</sup> visant à saisir les critères esthétiques internes aux cultures, la notion d'arts premiers<sup>10</sup> consacre un parcours de reconnaissance proprement occidental des arts non européens (dont l'épicentre est le primitivisme).

### **Le paradoxe du primitivisme**

La question terminologique mise à part, il faut rendre justice aux expériences de l'œil, plus précisément aux dispositifs d'exposition en leur capacité à faire surgir les singularités esthétiques et culturelles portées par les objets, à suggérer un écho du contexte dont les œuvres sont tirées ou encore à ouvrir des voies plastiques inédites : ainsi de certaines expositions qui se réfèrent au primitivisme – processus par lequel l'art occidental est entré en interaction avec les arts premiers – et qui le prolongent en faisant dialoguer pièces d'arts premiers et œuvres modernes<sup>11</sup>. Il existe

8. Dans le processus de reconnaissance des arts africains et océaniques par les artistes, le terme «primitif» acquiert une valeur laudative, exprimant complexité conceptuelle, subtilité esthétique, capacité synthétique.

9. Martinez 2010 : 46-47. Jean Laude fonde l'ethno-esthétique dans les années 60, introduisant «les données de l'ethnologie dans les analyses plastiques». Mettant en place les problématiques de la pensée plastique africaine, M. Leiris et J. Delange (1967) inaugurent une réflexion sur le sens et la terminologie esthétique des Africains.

10. Nous employons le terme sans guillemets, partant du point de vue que le «primitif» a été largement relativisé par l'anthropologie contemporaine. Soulignons toutefois que «primitif» est une notion plus riche, par son histoire critique, que «premier» qui, pour l'heure, relève plutôt de l'univers de la stratégie culturelle.

11. Récemment «la Magie des Images – l'Afrique, l'Océanie et l'Art moderne», fondation Beyeler, Bâle, 2009, où se côtoyaient, en contrepoint, sculptures d'art premier, toiles de Mondrian, de Picasso, sculptures d'Henry Moore, de Brancusi ou de Giacometti.



des espaces d'arts premiers<sup>12</sup> qui cultivent des approches très précises: la mise en valeur – à l'occidentale – des objets permet de dégager leur puissance esthétique et, par là, d'introduire visuellement aux spécificités des cultures montrées. Il est souvent laissé une place connexe et adéquate aux données ethnologiques et aux commentaires scientifiques. En revanche, la prégnance d'un primitivisme mal identifié<sup>13</sup> au sein de parcours exhibant des oeuvres d'arts extra-occidentales, suscite un malaise intellectuel, surtout lorsqu'il s'adosse à un discours émancipateur de teneur naïve qui prétend, par l'effet de rapprochements «visuels» aussi légers qu'un vol de papillon, inciter à décoloniser le regard et décloisonner les arts.

Le paradoxe du primitivisme, à la fois moteur de reconnaissance culturelle et prescripteur d'un « canon » primitif plus ou moins dégrossi des représentations exotiques, met en question notre situation actuelle et notre relation aux cultures anciennement colonisées, avec en arrière-plan les questions du désormais classique *Orientalism* d'Edward Saïd (Saïd 1978). Le Primitivisme, et avec lui le concept d'arts premiers, sont-ils devenus un objet commun d'une civilisation post-occidentale dont disposeraient les acteurs des différentes cultures, ou continue-t-il de parasiter les expressions culturelles et intellectuelles de l'Afrique, de l'Océanie et autres régions « primitivisées » ? Il pourrait, après avoir balayé ce large horizon, sembler incongru de revenir à l'échelle spécialisée de l'art prédynastique, et de son éventuelle relation avec les arts dits premiers, notamment d'Afrique. Pourtant, quiconque a approché les artefacts néolithiques du Nil dans le cadre d'un ouvrage ou d'un cours d'histoire de l'art général aura retenu que le prédynastique *n'est autre*, comme l'indique son nom, que l'époque ou la culture qui précède la civilisation pharaonique.

### **Le prédynastique :**

#### **art premier de l'Égypte pharaonique ?**

C'est un des mérites de l'exposition du pavillon des Sessions que de nous obliger à revenir sur la constitution de la notion d'art prédynastique égyptien. Avant que ne s'autonomise un domaine de recherches, irrigué essentiellement par l'archéologie, consacré à l'étude en elles-mêmes des cultures néolithiques de la vallée du Nil, ces dernières occupaient, vis-à-vis de la civilisation égyptienne, la position d'une forme première ou archaïque, préalable à l'instauration des deux institutions majeures de l'Égypte historique: la royauté et l'écriture. Ce lien, rendu évident par la proximité temporelle et la continuité géographique entre Nagada III et les dynasties archaïques, reposait en grande partie, en l'absence d'écriture et de connaissances précises des données matérielles, sur l'analyse des objets figurés.

L'hypothèse *a priori* d'une évolution continue du néolithique à la civilisation pharaonique engageait à privilégier les témoignages protohistoriques offrant des ressemblances avec l'art égyptien, jusqu'à ériger parfois ces ressemblances en identité. L'objet présentant des homologues avec une production de la culture classique en devenait ainsi le prototype, bien qu'on ignorât tout de sa fonction et de ce qu'il pouvait représenter. Avant que l'archéologie scientifique ne vienne documenter certaines des techniques (artisanat, construction, agriculture) et des pratiques (alimentation, sépultures...) des centres néolithiques, le système d'intelligibilité appliqué aux oeuvres prédynastiques était adapté de celui qu'on appliquait à l'Égypte pharaonique, soit un modèle progressiste théorisé par l'Europe des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles situant l'apogée de l'art égyptien, sa phase « classique », au Nouvel Empire, c'est-à-dire à son moment maximal d'affinité avec l'idéal gréco-romain. Bien avant que le Pavillon des Sessions ne se saisisse de l'idée, l'art prédynastique était déjà assimilé à un stade « premier » de civi-

12. Fondation Barbier-Mueller à Genève, Fondation Dapper à Paris.

13. Nous entendons par là les expositions qui diffusent des clichés primitifs sans en avoir conscience, ou sans se situer clairement par rapport à cette question, la sous-documentation est un trait récurrent de ce genre de dispositifs.

lisation, un état d'enfance des formes déli-  
vrant une forme brute et inachevée de l'art  
qui allait s'épanouir en Égypte – c'est en tout  
cas l'analyse d'un certain nombre d'égypto-  
logues de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.  
C'est par ce biais que la plastique prédynas-  
tique a pu rejoindre la famille « première » où  
se côtoient l'art des sociétés préhistoriques  
disparues et celui des peuples sans écritures  
anciens ou récents.

Nous sommes aujourd'hui à même d'appré-  
cier certains traits spécifiques des cultures  
néolithiques du Nil, d'apprécier les rapports  
et les points de passage avec la civilisation de  
l'Égypte ancienne tout en les plaçant dans un  
ordre *limité et relatif* de comparaison. L'étude  
du prédynastique s'est dégagée d'une certaine  
emprise de l'égyptologie, et s'est renouvelée  
par l'analyse des relations des cultures de  
Haute Égypte avec une aire saharienne qui,  
au-delà des frontières linguistiques et poli-  
tiques, a constitué un réservoir d'échanges  
et de contacts pendant plusieurs millénaires.  
Mais avant d'aborder ce thème, nous formu-  
lerons quelques remarques conclusives sur la  
présence des objets prédynastiques en intro-  
duction d'une exposition d'arts premiers au  
Pavillon des Sessions.

Nous avons analysé que loin de mettre en  
avant les diversités des cultures néolithiques,  
on avait en quelque sorte incorporé le point  
de vue évolutionniste de l'égyptologie clas-  
sique sur le prédynastique dans celui, géné-  
raliste et englobant, des arts « primitifs ».  
D'un autre côté, ce rapprochement muséo-  
graphique nous interpelle sur plusieurs  
plans, il nous interroge d'abord sur les cloi-  
sonnements hérités de nos disciplines aca-  
démiques et de nos partages culturels. De ce  
point de vue, le fait de sortir des objets pré-  
dynastiques du département égyptien n'aurait  
pas été possible, fondamentalement, sans  
qu'ait eu lieu un processus de révision des  
principes de l'historiographie européenne  
classique. Si là n'est pas (et loin s'en faut)  
le discours de l'exposition, c'est sans doute  
une des conditions préalables à sa mise en  
oeuvre. On ne peut éviter d'évoquer ici le  
jeu des critiques, scientifiques, mais aussi  
idéologiques, adressé à la vision occiden-  
talo-centrique de l'Égypte ancienne (Bernal

1996) où est ignorée, comme inhibée, l'hy-  
pothèse d'une africanité intrinsèque. Enfin,  
en inscrivant les objets nagadiens dans la  
stratégie de reconnaissance esthétique des  
« arts premiers » – toute paradoxale que  
soit la démarche –, il est rendu hommage  
à leur qualité d'oeuvres d'art. Ce privilège  
n'est que trop rarement réservé aux arté-  
facts prédynastiques qui, malgré de belles  
expositions, restent souvent encore perçus  
comme de la documentation, subordonnée  
aux recherches égyptologiques.

## Prédynastique et Arts Premiers d'Afrique : Comment comparer ?

L'objet de cet article « Prédynastique et arts  
premiers » semble se diluer à mesure qu'on en  
examine le présupposé, la généralisation de  
l'idée du primitif, renvoyant les arts d'Afrique  
sub-sahariennes d'une variété et d'une mobi-  
lité extrême à un bloc unitaire. Sous ce rap-  
port, en africanisant le prédynastique, on le  
rend sans origine et sans contexte, réduisant  
par là-même à néant le riche ensemble de  
notions dans lequel l'archéologie et l'anthro-  
pologie parviennent aujourd'hui à le replacer.  
La question qui se pose alors est : comment  
traiter des liens entre le Nil néolithique et les  
autres cultures du continent africain ? Doit-on  
approfondir l'étude des aires de contact, des  
faits d'échanges et d'interpénétrations établis  
par la documentation ? L'anthropologie com-  
paratiste permet-elle de cerner les réseaux de  
relations qui ont pu se tisser et se transmettre,  
sur une grande étendue de temps et d'espace,  
entre Égypte et Afrique noire ? Et au fond,  
qu'est ce qu'une comparaison qui fonctionne  
et quelle forme de comparatisme peut-on sou-  
haiter dans le cas qui nous occupe ?

### Analgies formelles : des rapprochements muets ?

Nous n'avons pas examiner la question des  
ressemblances formelles entre objets pré-  
dynastiques et oeuvres en provenance d'Afrique  
sub-saharienne. Sans avoir conduit d'étude  
morphologique systématique (tâche ardue  
et vaine en regard de corpus aussi dispro-

portionnés qu'hétérogènes), les affinités semblent faibles tant divergent le type et la hiérarchie des matériaux utilisés, les genres de productions et les modes figuratifs. Les arts prédynastiques offrent des séries de vases, de reliefs ou de figurines, sans référents dans la plastique d'Afrique noire. Les parentés iconographiques et stylistiques sont très générales. Ainsi la célèbre figure du Musée de Brooklyn (fig. 2) qui sert de logo à *Archéo-Nil*, et qui se retrouve dans d'autres artefacts prédynastiques (notamment les vases, fig. 3), remarquable par l'élongation démesurée des bras vers le haut et son visage simplifié à l'extrême en bec d'oiseau, a ceci de commun avec les statues Tellem-Dogon, de concentrer la représentation, à un certain degré d'abstraction-stylisation, sur la ges-



**Fig. 2**  
Statuette  
prédynastique,  
Musée de Brooklyn,  
Ma'mariyan - 74  
(d'après Needler  
1984 : 336-337).

tuelle des bras levés. Mais les bras en corolle et le style graphique de la statuette sont sans rapport avec les séries Tellem et Dogon, dont la caractéristique plastiquement significative, est justement la rectilinéarité. Que peut-on tirer de cette ressemblance?

Rien, car elle est d'abord approximative. Nous risquons de retomber ici dans une des formes de la simplification primitiviste qui juxtapose des langages formels très divers dans un même idéal archaïsant, plaquant sur eux des concepts issus de l'histoire de l'art occidental: abstraction-naturalisme, expressionnisme, «puissance des formes élémentaires», etc. Nos habitudes visuelles discriminent les esthétiques non alignables à la tradition représentative issue de la Renaissance, et nous ont éduqué à les traiter ensemble sous une seule étiquette. Les proximités repérées par notre œil risquent donc d'être bien souvent trompeuses. En outre, que signifie une ressemblance formelle rapportée à deux univers aussi disjoints dans le temps? Et que signifie comparer des exemples isolés? Tout objet fait sens dans une série et dans un système, et par rapport à d'autres systèmes: deux objets dissemblants peuvent fonctionner de manière analogue, porter des significa-

**Fig. 3**  
Vase prédynastique,  
Musées royaux d'Art  
et d'Histoire, Bruxelles,  
déroulé du dessin  
d'après diapositive  
(d'après Baumgartel  
1955: 64).



tions voisines, ou l'inverse. Comparer des morceaux épars d'une civilisation quasi inconnue, avec des formes d'organisations culturelles récentes et documentées – même s'ils avaient occupé le même espace – pose un problème de départ qui risque d'affecter tout le raisonnement, de porter à remplacer ce qu'on ne sait pas par ce qu'on sait. Vouloir éclairer la figure de Brooklyn à la lumière des statues Tellem, pourrait conduire à assimiler, par exemple, le geste de la femme au bec d'oiseau à un rite d'imploration pour la pluie! On pourrait multiplier les exemples de ce genre de rapprochements « muets » qui, si on les force à parler, débouchent sur des erreurs logiques, telle que confondre analogie plastique et identité sémantique.

### **Du comparatisme analogique et de ses usages: L'Égypte africaine**

Il existe un filon du comparatisme entre l'Égypte et l'Afrique qui a des vues bien plus précises, selon lequel l'Égypte ancienne est la source des cultures africaines, son influence se serait perpétuée et déployée profondément sur le continent à travers le temps long, via les zones de contact du Sud (royaumes de Napata et Méroé) et de l'Ouest (Sahara). Cette thèse, initiée par les travaux de Cheikh Anta Diop, est une forme de ré-appropriation et de détournement du « primitif » au service d'une idéologie pan africaine, dont on peut remarquer qu'elle est parvenue à pénétrer la vulgate scientifique (Leloup 2011:18-19). Elle pratique, au plan de la méthode, un comparatisme analogique, un non comparatisme si l'on préfère, dans lequel l'analogie ne vient pas se substituer à un sens manquant, mais se met à faire sens par elle-même. Tel costume de la XXX<sup>e</sup> dynastie a un plissé comparable à un vêtement de Djenné, « la déesse égyptienne aux bras levés tenant un soleil rappelle, par cette position, les sculptures Dogon de femmes portant un pot au-dessus de la tête »<sup>14</sup>, cela vaut démonstration de l'existence de liens généalogiques profonds

entre l'Égypte pharaonique et le Mali. Chacun des éléments analysés (par exemple le vêtement égyptien et africain) est coupé des systèmes de sens, des échelles de contacts, à partir desquels il deviendrait possible de les éclairer mutuellement. Dans les deux cas que nous venons d'observer, on réduit ce qu'ont différenciées les cultures mises en relation, dont seule pourtant la compréhension pourrait mettre en relief et donner du sens au trait commun observé. La comparaison est ici guidée par l'identification.

### **Comparatisme typologique et universaux anthropologiques**

Une démarche inverse – moins grossière mais également insouciant du principe de différenciation fondateur du comparatisme – consiste à faire surgir des éléments comparés un lot de règles générales et universelles (dont les systèmes culturels offriraient des variantes spécifiques), donnant lieu à des analyses élaborées portant notamment sur le fonctionnement iconico-rituel, supposé commun, à certains types d'images (les masques par exemple), ou encore sur la découverte d'un nombre limité de systèmes représentatifs fondamentaux (Descola 2010) aptes à dégager certains régimes d'iconicité fonctionnant, de manière variée et combinatoire, dans l'ensemble des cultures. Ce cadre de comparatisme universaliste, pour féconds et subtils que soient certains travaux qui en relèvent, envisage la comparaison comme une démarche quasi-naturelle, auto-générée par la simple mise en relation des systèmes qu'on a décrit et qui aboutit à la généralité, et la produit.

On voit dès lors s'ouvrir de grands pans de cohérence, un champ large et transversal d'objets comparables, et on peut mieux corréliser notre femme aux bras levés prédynastique, construite selon un « code morphologique » précis et composé, peut-être relié à un réseau de forces invisibles ainsi captées et représentées, avec les images-archétypes de l'art premier, tels les masques

14. Nous tirons ces exemples du récent catalogue de l'exposition *Dogon* de 2011 (Leloup 2011 :18-19).

Kota du Gabon (**fig. 4**). La femme-oiseau, comparable à toutes les figurations à corps humain et à tête animale caractéristiques de l'art rupestre saharien, de l'iconographie divine de l'Égypte pharaonique et qui

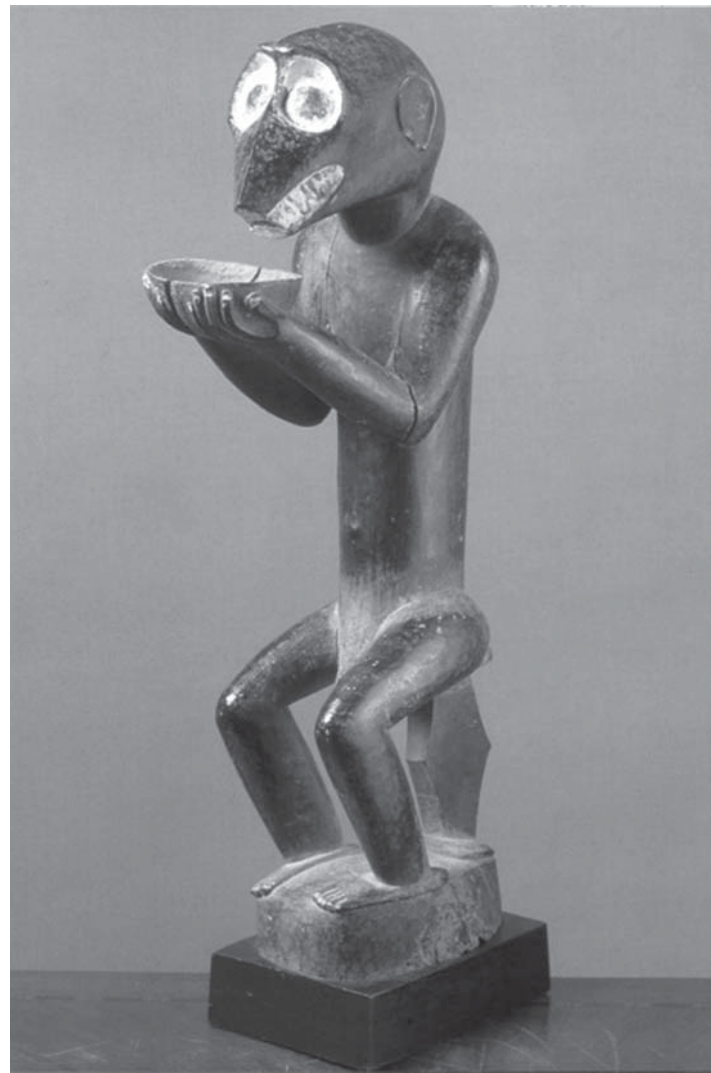
se retrouvent largement dans les imageries africaines et océaniques (**fig. 5 & 6**) renvoie-t-elle à une classe d'images activant l'hybridation et la métamorphose, ou à un des systèmes iconico-perceptif du genre



**Fig. 4**  
Reliquaire,  
Kota, Gabon  
(d'après Rubin  
1991 : 302).



**Fig. 5**  
Statue d'homme-requin, Fon, Bénin, Musée du quai Branly, inv. 71.1893.45.3 (d'après Descola 2010: 169).



**Fig. 6**  
Porteur de coupe Ammwîn (catégorie des êtres-forces), Baoulé, Côte d'Ivoire, coll. Particulière (d'après Boyer et al. 1997: 102-103, n. 102).

humain (Descola 2010:11-18)? Il est certain que nos artefacts prédynastiques, quelque peu orphelins, trouveront des familles d'accueil sous l'auvent de ces grandes généralités anthropologiques. Parmi elles, notons que nous sommes insensiblement portés à relier les productions néolithiques aux objets « rituels » dont les principaux modèles d'étude sont ethnologiques. Est-ce pour combler un vide interprétatif? Est-ce encore un effet des découpages primitivistes, ou peut-on établir des ponts avec les fonctionnements rituels des œuvres premières?

On le sait, l'objet rituel ne symbolise pas, ne représente pas, mais rend présent une

puissance, ou un système de puissances, invisibles mais agissantes dans le monde. Dans beaucoup d'ethnies africaines, le porteur du masque est dépersonnalisé au profit du masque qu'il anime (Le Moal 1999). Chez les Dan (Côte d'Ivoire), le masque de bois et le costume qui cache le porteur, le porteur lui-même, constituent une combinaison qui est l'être présent dans le masque en même temps que l'être plein du masque. La puissance présentifiée<sup>15</sup>, qui se réfère presque toujours à un mythe ou qui peut être en tant que tel un mythe, rend active le support dans lequel elle se manifeste, par l'intermédiaire notamment

15. Pour reprendre le terme de J.-P. Vernant, 1983, on peut aussi évoquer la notion d'art performatif, Vansina, 1984.

de la performance rituelle. Très couramment, en Afrique, l'adjonction d'ingrédients dans les cavités des statues<sup>16</sup>, ou d'accessoires à l'extérieur (sculptures Fon), permet d'en activer le pouvoir, ce dernier pouvant, au fil du temps et de l'espace, se retirer, s'affaiblir ou disparaître. L'objet peut alors être abandonné et remplacé, ou réactivé en tant que matrice rituelle.

Il n'y a rien là qui puisse nous ouvrir des clés pour la compréhension des cultures prédynastiques, dont les espaces funéraires ont livré un matériel important<sup>17</sup>, attestant bien (positions et traitements rituels des corps, objets trouvés dans les sépultures, etc.) de la prégnance de pratiques, mais sans nous en restituer le cadre. On ne sait pas, et sans doute ne saurons-nous jamais, ce que représentent les statuettes funéraires ni la séquence rituelle qu'elles activent, ni les conditions culturelles de leur production et de leur réception. On ne peut pas plus les rattacher aux arts premiers du point de vue esthétique que du point de vue ethnologique. Vouloir les assembler à des types, règles ou morphologies de relations, définis *a priori*, revient à nier leur consistance culturelle, leur statut d'objet comparable et constructible par la comparaison. À cet égard, on peut opposer à l'ordre des comparaisons généralisatrices, la nécessité de partir de l'intérieur des cultures, de repérer les maillons, les connections, qui constituent les ensembles, qui les éclairent mutuellement en creux ou en symétrie. Ainsi, nous le verrons, la mise en série d'images, de fragments de mythes, au sein d'une aire saharienne (Le Quellec 2004 ; 2005 ; 2010 ; Le Quellec *et al.* 2005) étendue mais cohérente par le jeu des interactions qu'on y repère, produit des éléments de significations autour des artefacts nagadiens. Nous mettrons en avant deux approches comparatistes, complémentaires, susceptibles de nourrir l'analyse des liens entre Égypte et Afrique.

### **Afrique-Égypte, les possibles d'un comparatisme heuristique**

Ainsi, comparer n'est pas dresser une typologie des modes d'activation rituelle ou des pratiques funéraires aux quatre coins de la planète, ou, dans le cas qui nous occupe, en Afrique et en Égypte, mais mettre en contact dynamique des spécificités avec d'autres pour les faire parler ensemble. Donnons un exemple : en partant des modes d'activation rituelle spécifiquement égyptiens – *rite textuel* susceptible de redonner vie au défunt, rôle de la statue au moment du rite d'ouverture de la bouche et des yeux... –, on pourrait interroger et informer, par ces biais, des séquences africaines qui le feraient, en retour, par leurs biais propres. Pourraient ainsi se clarifier, par leurs liens différentiels avec les pratiques égyptiennes, certaines opérations d'adjonction de matière rituelle africaines, le système de « présentification » du chasseur défunt des grandes statues poteaux des Bongo du Bahr el Ghazal, etc... Ce comparatisme contrastif, par lequel il nous semble possible de mettre en relation le prédynastique, l'Égypte ancienne et les cultures d'Afrique sahariennes et subsahariennes, requiert de l'analyste qu'il sache, et veuille construire du comparable et qu'il travaille au préalable sa matière en vue de la rendre comparable.

Ce n'est pas la distance temporelle ou géographique qui empêche de comparer les cultures, ni forcément le degré de connaissance interne de ces cultures – même si l'absence de documentation, notamment écrite et linguistique, impose des restrictions –, mais la méthode comparative elle-même et le but qu'on assigne à son enquête. Dans la mouvance des travaux de J.P. Vernant, et surtout de Marcel Detienne (Detienne 1999), s'est développé un comparatisme heuristique transculturel qui met en relation le système religieux de la Grèce et les polythéismes vivants (Cartry, Durand & Koch-Pietre 2009) d'Afrique ou d'Asie. Il ne vise ni la mise en commun des expériences poly-

16. Par exemple les statuettes Nkissi à clous du Congo

17. Cimetière d'Adaïma fouillé par B. Midant Reynes et son équipe.

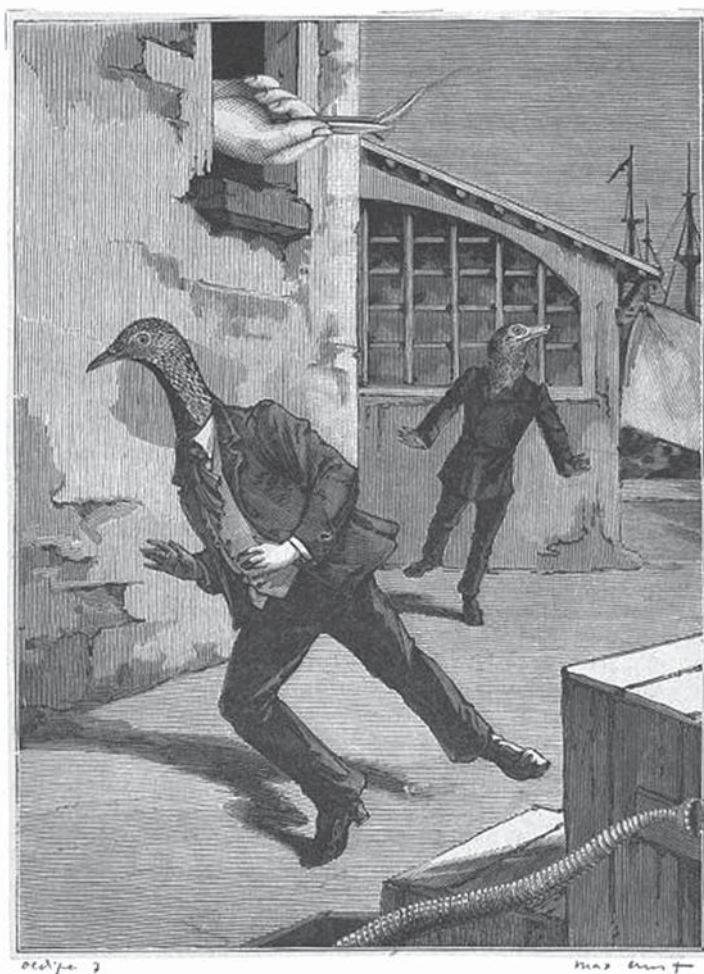
théistes, ni la recherche de transmissions historiques, mais à comprendre « contrastivement » comment des polythéismes s'articulent d'une culture à l'autre.

### Le travail de l'anthropologie historique autour du Sahara

Enfin nous ne saurions conclure cet examen des rapports entre prédynastique et arts premiers, que nous avons souhaité de nature problématique et méthodologique, sans revenir au dossier, familier aux lecteurs d'*Archéo-Nil* (revue comparatiste par définition!), des relations entre Nil et Sahara préhistoriques avec,

**Fig. 7**

Max Ernst, collage original tiré de *Une semaine de bonté*, cahier 4, Musée d'Orsay (d'après Rubin 1991 : 555).



l'horizon, l'hypothèse d'un fonds paléo-africain. Nous n'allons pas ici le récapituler, mais évoquer les travaux de J.-L. Le Quellec, qui en ont récemment renouvelé l'approche, à partir d'une étude archéologique, mais aussi anthropologique et iconologique, des témoignages de l'art rupestre, et dans un cadre qui est celui de l'anthropologie historique.

L'hypothèse de possibles parentés iconographiques entre Nil, Sahara et cultures sub-sahariennes se trouve affirmée par la découverte d'une riche documentation, collectée notamment dans le Gift Kebir (égyptien) et le Jebel el Uweirat lybien<sup>18</sup>, qui ont fait l'objet d'intenses recherches depuis une dizaine d'année. J.-L. Le Quellec (2010 : 62-76 ; 2005 : 67-75) fait un point critique sur la problématique des parentés entre répertoires iconographiques préhistoriques du Nil et du Sahara, à distance aussi bien des lectures égyptocentriques des thématiques sahariennes que des recours faciles à un fond paléo-africain, domaine glissant que l'idéologie dispute parfois à la recherche. L'article, sur la base d'une série d'images associant de façon caractérisée bêtes et nageurs, repérée à la grotte des bêtes et à la grotte des nageurs du Ouadi Sora, développe un rapprochement avec les morts « *nmiw* » dérivant de l'autre monde de la mythologie égyptienne, attestés dès les textes des pyramides. Les images rupestres pourraient ainsi constituer le plus ancien témoignage graphique d'un mythe très ancien : un mythème archétypique en quelque sorte. L'analyse fait ressortir des points de comparaisons ponctuels entre fragments de mythologie égyptienne et séquences figuratives sahariennes, sans chercher à les fondre ni à fonder par là un éventuel complexe protosaharien. Il n'était pas, à nos yeux, nécessaire de faire intervenir le modèle « philologique » d'un mythe originaire pour rendre compte de ces schèmes communs. Si nous refusons de les considérer comme arbitraires, créés acci-

18. La piste d'Abu Ballas qui conduit au Jebel el Uweirat en Libye depuis l'oasis égyptienne de Dakhla se prolonge probablement beaucoup plus loin vers l'Ouest et le Sud. Avec cette « Transaharienne », encore en activité au IV<sup>e</sup> millénaire, une voie s'est découverte attestant des contacts très anciens entre les oasis égyptiennes et le Sahara central.



dentellement dans les deux cultures, nous préférons les envisager comme dynamiques (transportés, imbriqués, agrégés, dans et par différents systèmes) plutôt que comme généalogiques – même si l'analyse s'interdit à cet égard toute génétique simpliste.

Sur un autre thème, l'auteur se livre à une enquête anthropologique (Le Quellec 2004: 40-54) de grande ampleur autour de l'étude interne de trois ensembles (un mythe fondateur berbère targui, des récits subsahariens et une série d'images rupestres sahariennes), laissant apparaître, au travers de variantes multiples précisément analysées dans leurs jeux d'inversions et de similitudes, des traits structurels autour du caractère sexuel et fécondant de l'éléphant, suggérant un ancien fonds culturel commun aux cultures primitives africaines et sahariennes. Si nous ne sommes pas entière-

ment convaincus par cette conclusion (pour les mêmes raisons que précédemment), la démonstration, parfaitement articulée – notamment lorsqu'il s'agit de construire des liens entre récits et séries iconographiques ou des cheminements inter-culturels entre les aires en contact – est, à notre sens, une des plus riches avancées du comparatisme africano-égypto-saharien.

En guise de conclusion à cet article, qui n'est qu'une succession de questions autour des rapports entre arts premiers d'Afrique et prédynastique, appelons de nos vœux l'essor de recherches comparatistes sur les relations Égypte-Afrique, historiques (sur l'axe du Haut Nil par exemple) ou heuristiques, mais qui intègrent plus largement la connaissance de l'Afrique sub-saharienne et les questionnements de ceux qui l'étudient.

## Bibliographie

- BAUMGARTEL, E. J. 1955. *The Cultures of Pre-historic Egypt*, I, p. 64. Oxford.
- BERNAL, M., 1996. *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique*. Paris.
- BOYER, A.-M., GIRARD, P. & PICIERE, M., 1997. *Arts Premiers de Côte d'Ivoire*. Saint-Maur.
- CARTRY, M., DURAND, J.-L. & KOCH PIETRE,, R. (eds), 2009. *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences religieuses 138. Turnhout.
- DESCOLA, Ph. (éd.), 2010. *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*. Paris.
- DETIENNE, M., 1999. *Comparer l'incomparable*. Paris.
- KERCHACHE, J., PAUDRAT J.-L. & STEPHAN L. 1988. *L'art africain*. Paris.
- LE MOAL, G., 1999. *Les Bobo. Nature et fonctions des masques*. Tervuren.
- LE QUELLEC, J.-L., 2004. *Arts rupestres et mythologies en Afrique*. Paris.
- LE QUELLEC, J.-L., 2005. Une nouvelle approche des rapports Nil-Sahara d'après l'art rupestre. *Archéo-Nil*, 15 : 67-75.
- LE QUELLEC, J.-L., 2010. Nil et Sahara : vingt ans plus tard. *Archéo-Nil*, 20 : 62-76 .
- LE QUELLEC, J.-L., DE FLERS, P. & DE FLERS, Ph., 2005. *Peintures et gravures d'avant les pharaons, du Sahara au Nil*. Paris.
- LEIRIS, M. & DELANGE, J., 1967. *Afrique Noire: la création plastique*. Paris.
- LELOUP, H. (éd), 2011. *Dogon*. Paris.
- LEVI-STRAUSS, C., 1958. *Anthropologie structurale*. Paris.
- LEVI-STRAUSS, C., 1967. *Structures élémentaires de la parenté*, 2<sup>e</sup> éd. Paris.
- LEVI-STRAUSS, C., 1987. *Race et histoire*. Paris.
- MARTINEZ, N., 2010. *La réception des arts dits premiers ou archaïques en France*. Paris.
- NEEDLER W. 1984. *Predynastic and Archaic Egypt in The Brooklyn Museum*, n. 267, p. 336-337. New York.
- PRICE, S., 2011. *Au musée des illusions. Le rendez-vous manqué du quai Branly*. Paris.
- RUBIN, W. (éd.), 1991. *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, I-II, éd. fr. augm. dirigée par J.-L. Paudrat. Paris.
- SAÏD, E., 1978. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris.
- VANSINA, J., 1984. *Art History in Africa*. Londres-New York-Longman.
- VERNANT, J.-P., 1983. De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence. *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*: 25-37, repris dans, Vernant, J.-P., 1986. *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*. Paris: 339-351.
- VOGEL, S. (éd.), 1986. *African Aesthetics: the Carlo Monzino collection*. New York.