



UFR DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

École doctorale : Savoirs, Critique et Expertises

Groupe de recherche : ÉRAC : Équipe de Recherche sur les Aires Culturelles

Thèse de doctorat de Philosophie de l'art

Babacar Mbaye DIOP

**ANALYSE ET CRITIQUE DES DIFFERENTS DISCOURS SUR LES
ARTS PLASTIQUES DE L'AFRIQUE NOIRE.**

**Approches historiques, ethno-anthropologiques
et philosophiques**

Sous la direction d'Yves MICHAUD

Soutenue le 24 octobre 2008

Jury :

- Sylviane LEPRUN, Professeur des universités en arts plastiques, Bordeaux III, Rapportrice
- Tanella BONI, Professeur de philosophie, université de Cocody à Abidjan
- Roger SOMÉ, MDC/HDR en ethno-anthropologie, université de Strasbourg 2, Rapporteur
- Odile Blin, MDC en sociologie de la culture, université de Rouen

Doctorat de Philosophie de l'art

Babacar Mbaye DIOP

**ANALYSE ET CRITIQUE DES DIFFERENTS DISCOURS SUR LES
ARTS PLASTIQUES DE L'AFRIQUE NOIRE.**

**Approches historiques, ethno-anthropologiques
et philosophiques**

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier tous ceux qui de près ou de loin, m'ont permis de réaliser ce travail. J'exprime ma profonde gratitude à Monsieur le Professeur Yves Michaud qui a bien voulu diriger ma thèse de Doctorat et qui m'a gratifié de son estime.

Je n'aurai pu mener à bien mes travaux sans le soutien et les encouragements permanents de mes parents Tahir DIOP et Fatou DIOP et de ma femme Fatoumata Zahra DIANKHA. Je tiens à les remercier avec une profonde affection.

À Feu Ibrahima MBAYE

Pour m'avoir ouvert les yeux et m'avoir
initié à la contemplation des choses
véritables.

« La principale raison d'étudier l'art africain reste [...] celle qui nous pousse à étudier l'art en général : c'est l'une des expressions les plus élevées de la culture humaine, qui peut nous apporter un rafraîchissement continual, une re-création au sens le plus strict du terme. » (Frank Willet, *L'art africain* (1971), Thames & Hudson, 1994, p. 57).

**ANALYSE ET CRITIQUE DES DIFFERENTS DISCOURS SUR LES
ARTS PLASTIQUES DE L'AFRIQUE NOIRE.**

**Approches historiques, ethno-anthropologiques
et philosophiques**

INTRODUCTION.....	10
PARTIE I.....	37
DE L'HISTOIRE DES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE.....	37
CHAPITRE I : L'ART AFRICAIN DE LA PÉRIODE PHARAONIQUE.....	38
§ 1. Le style africain définit l'essence même de l'art égyptien.....	40
§ 2. Quelques exemples de ressemblance entre objets d'art de l'Afrique noire et objets d'art de l'Égypte antique	42
§ 3. Cette similitude est-elle une identité ?	49
CHAPITRE II : APERÇU HISTORIQUE ET ORIGINE DES ARTS TRADITIONNELS DE L'AFRIQUE NOIRE	53
§ 1. Du V ^e siècle av. J.-C. au III ^e siècle de notre ère : l'art Nok.....	53
§ 2. Du II ^e au XII ^e siècle : l'art copte	55
§ 3. Du III ^e et le X ^e siècle ap. J.-C : l'art bura, l'art du Calabar.....	57
§ 4. IX ^e - XIV ^e siècle ap. J. -C : Ibo, Ésie	58
§ 5. Du XII ^e au XVII ^e siècle :	60
§ 5.1. XII ^e au XV ^e : l'art d'Ife.....	60
§ 5.2. Du XV ^e au XVII ^e siècle : Owo, Sapi, Bénin	65
§ 5.3. Le XVII ^e siècle : les Fons, les Achantis, les Kubas et les Dogons, les Bobos	68
§ 6. Du XVIII ^e siècle au XIX ^e siècle : Les Bambaras, les Baoulés, les Sénoufos et les Dans.....	73
§ 7. Du XIX ^e au XX ^e siècle : l'art des Fangs, des Kotas, des Lubas, des Bena-Luluas, des Ibibios et des Ekoïs	74
CHAPITRE III : LA FONCTIONNALITE ET L'UTILITE DANS LES ARTS TRADITIONNELS DE L'AFRIQUE NOIRE	83
§ 1. Les interférences entre la religion négro-africaine et l'art traditionnel.....	85
§ 2. Beauté fonctionnelle et beauté esthétique	95
§ 3. Formation et « anonymat » de l'artiste.....	102
SECTION 1 : APERÇU HISTORIQUE	110
§ 1. De l'art traditionnel à l'art contemporain de l'Afrique noire : rupture et/ou continuité	110
§ 2. De l'expression « art africain contemporain »	118
SECTION 2 : LES DIFFÉRENTES TENDANCES DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE DE L'AFRIQUE NOIRE	133
§ 1. L'enseignement colonial ou l'art naïf	134
§ 2. L'École de Dakar ?	136
§ 3. Les arts savants.....	146
§ 4. Le triomphe de l'esthétique et des arts populaires	151
A. La récupération.....	163
B. L'installation.....	165
§ 5. Les arts numériques.....	169
§ 6. Rôle social et conditions de travail des artistes.....	174
Conclusion de la première partie.....	178
PARTIE II.....	180
LES DIFFÉRENTES LECTURES SUR LES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE.....	180
CHAPITRE I : DE L'ETHNOLOGIE AU FORMALISME ESTHÉTIQUE	181
I. L'analyse ethnoesthétique.....	186

§ 1. L'exemple des statuettes en terre cuite du Bénin	194
§ 3. Description formelle des pièces	197
§ 4. L'exemple de l'art Bakongo.....	209
§ 5. Duga de Meko, un maître sculpteur yoruba	210
§ 6. Les valeurs esthétiques de l'art Chokwe du Katanga.....	213
A. Le <i>Mukanda</i> : une institution esthétique	216
B. Le professionnalisme de l'art chokwe	218
II. Le formalisme esthétique.....	221
1. Qu'est-ce que l'Esthétique ?	221
2. De l'Idée du beau : l'harmonie, l'utilité, le bien, le plaisir	228
3. Les différents styles.....	240
A. Les écoles réalistes	240
B. L'art expressionniste ou géométrique.....	241
4. L'esthétique philosophique	242
CHAPITRE II : DE LA DÉNÉGATION À LA VALORISATION DES ARTS « NÉGRO-AFRICAINS »	248
SECTION 1 : DU MÉPRIS AU RELATIVISME.....	251
§ 1. Des objets de culte aux objets d'art.....	251
§ 2. Les différents fantasmes sur les arts de l'Afrique noire.....	264
§ 3. Le relativisme dans le regard artistique des Occidentaux.....	269
4. Décontextualisation et recontextualisation des objets d'art.....	272
SECTION 2 : DE LA MÉTA-ESTHÉTIQUE OU POUR UNE THÉORIE ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE	280
§. 1. Senghor et l'esthétique de la Négritude	280
A. Qu'est-ce que la Négritude et quel est son contenu idéal ?	280
C. Pour une ontologie des rythmes.....	292
§ 2. Engelbert Mveng ou les fondements anthropologiques d'une « esthétique négro-africaine » religieuse.	306
§. 3. Georges Ngal ou l'esthétique de la rupture.....	314
SECTION 3 : ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE D'ART EN AFRIQUE NOIRE	318
§ 1. Jean-Godefroy Bidima et sa philosophie de la « Traversée »	318
A. L'art « négro-africain » des « marginaux » et des « exclus »	322
B. L'art de « la traversée »	329
§ 2. L'esthétique de la plasticité : Iba Ndiaye Diadji	341
CHAPITRE III : ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE ET CULTURES GLOBALISÉES	351
§ 1. La biennale de Dakar.....	352
§ 2. L'artiste africain : entre quête identitaire et mondialisation	358
§ 3. L'art des « friches » : pour un brassage ou un « branchement » des cultures.....	371
CONCLUSION GÉNÉRALE	383
BIBLIOGRAPHIE	392

INTRODUCTION

En Afrique noire, l'art est d'une grande diversité. Il comporte aussi bien la sculpture que l'architecture, les arts graphiques, les arts de la poterie, les arts de la communication (le théâtre, le conte, les proverbes), le cinéma, le design, la littérature, la mode, la musique et la danse, la parure, le tissage, la peinture et la photographie. Il est souvent classé en trois catégories :

Les arts anciens qui désignent les expressions artistiques antérieures au XVI^e, c'est-à-dire avant le début des contacts massifs de l'Afrique avec l'Occident. Les objets témoins de ces expressions sont le plus souvent révélés par l'archéologie ;

Les arts traditionnels qui désignent les expressions artistiques liées aux traditions, aux us et coutumes tels qu'ils se manifestaient autrefois et continuent de se manifester dans les sociétés africaines ;

Les arts contemporains qui font référence aux expressions artistiques ayant pris naissance après la deuxième guerre mondiale (1945). Ces arts, à la différence des arts anciens et traditionnels, ne relèvent pas d'une fonction religieuse ou sociale.

Or cette classification oppose l'art ancien à l'art traditionnel et à l'art contemporain, en s'appuyant sur le temps pour distinguer les créations artistiques d'hier de celles d'aujourd'hui : c'est une façon de délimiter arbitrairement les passages d'un style à un autre, d'une idée à une autre, comme si l'ancien ou le traditionnel n'étaient pas la mémoire du contemporain. Comme si l'art pouvait admettre des intervalles de temps comme le veut la science historique. Alors que l'Afrique est une entité civilisationnelle.

L'art ancien, l'art traditionnel et l'art contemporain, sont autant de concepts familiers lorsque l'on examine la création artistique en Afrique subsaharienne. Et cette floraison conceptuelle cache des prises de position qui sont loin d'être gratuites. Les qualificatifs anciens, traditionnels, modernes ou contemporains, qui seront convoqués, serviront uniquement à reprendre des expressions conventionnelles et des préoccupations esthétiques en question. Pour nous, les repères historiques ne rendent pas compte de la continuité de la création artistique africaine. L'opposition entre l'ancien, le traditionnel et le contemporain n'offre pas au critique d'art un champ d'étude qui corresponde

réellement au rythme de la vie telle qu'elle est vécue en Afrique. Elle ne permet pas de poser l'identité plurielle dans la création artistique africaine.

L'objet de cette étude est de décrire et de montrer les propriétés inhérentes au concept d'art africain, dont les unes sont des déterminations propres à l'Occident, tandis que les autres appartiennent à des penseurs africains contemporains, mais pour des raisons différentes. Nous ne pouvons expliquer en détail tous les préjugés qui ne cessent de maintenir une fausse définition de l'art africain – surtout lorsqu'il s'agit de l'art traditionnel. Celui-ci ne saurait être défini ni interprété de manière satisfaisante sans tenir compte de sa véritable valeur esthétique, de la variété de ses formes ainsi que de sa dimension religieuse et culturelle. On ne peut, en effet, le définir ou l'interpréter par rapport à des concepts qui sont propres à l'Occident.

Par conséquent, nous ne discuterons ici des préjugés que pour montrer la manière dont l'art africain est apprécié et défini. Car beaucoup d'esthéticiens et de philosophes pensent que l'étude de l'art africain pose problème et ceci pour plusieurs raisons :

1. C'est un art qui « vient d'ailleurs ». Devant l'extrême richesse des arts de l'Afrique noire, qui, selon Picasso, sont « *ce que l'imagination humaine a produit de plus puissant et de plus beau* » (Picasso P. et alii, 2000 : 10), de nombreux spécialistes ont tenté de leur trouver une origine autre qu'africaine. Ils affirment que toutes les civilisations africaines sont récentes, que rien ne saurait être ancien en Afrique noire. Ils attribuent ainsi l'origine de toutes les civilisations africaines aux Chamites orientaux, aux Arabes, aux Créto-Libyens, aux colons grecs et romains, aux artistes errants de la Renaissance.

2. Les similitudes pouvant exister entre les différentes formes d'art ne permettent pas pour autant une détermination de l'art africain, de se libérer du problème que pose la difficulté de trouver des critères universels pour définir et classer les formes et les contenus des œuvres d'art.

3. Autre problème : nombre d'œuvres d'art africain – les masques et les statues par exemple – ne sont pas créées à l'origine pour être exposées ou pour être vues esthétiquement. L'accès aux objets d'art africain traditionnel est réservé à des personnes spécialisées ou initiées. Il ne peut y avoir de critique sans la possibilité de voir,

d'examiner les œuvres que nous offrent les musées. Étant donné qu'en Afrique traditionnelle, les œuvres sont, pour la plupart, tenues au secret, certains auteurs se sont demandé dans quelle mesure il est possible de parler d'esthétique.

4. Il semble aussi que la philosophie de l'art soit un monopole occidental. Certains diront, par exemple, qu'il ne peut être question de philosophie de l'art chez un peuple qui n'a pas une maîtrise suffisante des sciences de l'art. La philosophie serait au-delà de ces sciences, qui constituerait une étape préalable et nécessaire. D'autres admettent l'existence de philosophies en Afrique, avec la restriction qu'il s'agit de philosophies vécues et non de pensées. Il s'agirait donc de visions non réfléchies, ni par une raison raisonnante, ni par une réflexion critique, ces peuples étant entièrement absorbés par la *praxis*, complètement piégés dans le concret et incapables de s'en détacher.

5. D'autres préjugés veulent que l'art africain traditionnel ne puisse se prêter à une étude scientifique à proprement parler. Car il est profondément lié à la religion et que tout ce qui est religieux est irrationnel. Autrement dit, l'art africain ne mériterait pas d'être soumis à un *test scientifique*. La production artistique africaine est fonctionnelle, et elle est liée à la société, aux sensations, à l'émotion. Son domaine est différent de celui de l'entendement, et l'appréhension de son activité et de ses résultats nécessite un organe autre que celui de la pensée scientifique. Cette idée est celle défendue dans les théories sociologiques classiques.

6. C'est un art « primitif ». L'art africain traditionnel a souvent mené à de fausses interprétations, de surcroît négatives. Le meilleur exemple de cette confusion est le fait d'affirmer que l'art africain est primitif. Du latin *primitivus*, premier en date, le mot signifie tout d'abord ce qui correspond à l'état premier d'une réalité. Ainsi sont appelés "arts primitifs" les arts des peuples considérés comme restés dans le premier état de l'humanité. On suppose donc une évolution linéaire du monde, et des peuples dont le développement se serait arrêté dans l'une de ses phases ; les arts primitifs désigneraient aussi bien ceux des temps préhistoriques que de peuples africains actuels. Sont dites primitives toutes les sociétés humaines restées à l'écart de la civilisation occidentale.

Nous allons réexaminer, dans ce qui suit, tous les problèmes que nous venons d'évoquer. Mais d'abord qu'est-ce que l'art africain ? Le chemin le plus proche pour une première clarification est, comme dans tous les cas semblables, que nous nous en tenions au mot, et suivions l'histoire du terme « art africain », ainsi que l'histoire de la définition du concept que ce mot renferme. Beaucoup de noms ont été donnés à l'art africain traditionnel¹ sans jamais parvenir à le définir.

Communément limitée aux sculptures en bois, plus rarement en métal, produites en Afrique au cours des XIX^e et XX^e siècle, cette dénomination doit s'étendre aujourd'hui à l'ensemble des productions plastiques, toutes techniques confondues, qui ont vu le jour sur le continent africain, au sud du Sahara, depuis au moins le VIII^e millénaire av. J.-C. jusqu'à la période contemporaine. Encore écartés de cette extension, les arts du Maghreb, comme ceux de l'Égypte ancienne et moderne, devraient sans doute être réétudiés à la lumière des nouvelles découvertes archéologiques. La métallurgie du fer s'est améliorée depuis l'Afrique centrale vers Méroé, puis vers l'Égypte. Beaucoup de traits de la civilisation égyptienne antique, ne peuvent se comprendre si l'on méconnaît les caractéristiques des cultures de l'Afrique orientale et centrale².

Les historiens de l'art, les anthropologues, ont souvent assombri l'origine des arts de l'Afrique noire plus qu'ils ne l'ont éclaircie. Il est rare qu'ils nous aient transmis des faits précis concernant leurs origines et, lorsqu'ils l'ont fait, ils ne tenaient leurs informations en général que de deuxième ou troisième main. Que certains prétendent trouver en Occident ou en Orient le berceau des arts africains, c'est leur droit. Nous préférons, quant à nous, considérer qu'ils ont une origine **purement** africaine, au moins d'une façon générale, et nous croyons que, si nous pouvions retracer seulement jusqu'au début de notre ère leurs origines, nous en aurons fait assez pour notre part. Car affirmer ainsi de but en blanc qu'ils sont d'origine extérieure, c'est pour ainsi dire n'avoir rien établi, c'est vouloir tout simplement enlever à l'Afrique tout son patrimoine culturel. Puisque nous

¹ Il est encore appelé art nègre, art négro-africain, art tribal, art colonial, art postcolonial, art des sociétés sans écriture, art primitif, art premier, art de l'Afrique noire, etc.

² Voir à ce propos l'*Encyclopédie de l'art*, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 1991.

étudions les différents discours sur les arts de l'Afrique noire, il est nécessaire, en même temps que de poser des problèmes que nous résoudrons par la suite, de recueillir les opinions de nos prédecesseurs qui ont professé à son sujet, afin de tirer profit de ce qu'elles auront de juste, et d'éviter ce qui ne l'est pas. Car on ne peut pas parler des arts de l'Afrique noire sans évoquer auparavant les tentatives qui veulent leur trouver des origines extérieures.

On a souvent contesté l'unité de l'art africain, sous prétexte qu'il se caractérise par plusieurs formes. Mais, « *s'il est un comme il l'est, c'est dans la diversité de ses domaines, de ses genres, voire de ses styles* » (Senghor, 1977 : 59). Pour trouver des critères universels qui nous permettent de définir et de classer les formes et les contenus des œuvres d'art, il faut observer les productions artistiques dans chaque société avant de pouvoir parler des liens qui unissent entre eux, de façon générale, les arts des différentes sociétés. Certes, on peut assister quelquefois à des spectacles de danse ou à des manifestations musicales données isolément, mais on remarque que la musique, la danse et les rites sont le plus souvent pratiqués pendant les cérémonies d'ordre religieux ou social. Il est donc préférable de les envisager en fonction des rapports qui les unissent, quand l'on veut étudier leurs caractères esthétiques.

Les normes esthétiques varient beaucoup selon les régions et les époques. Les théories esthétiques de la Renaissance en Europe occidentale, par exemple, étaient bien différentes des conceptions esthétiques des sociétés non européennes de la même époque, très éloignées même des critères de beauté plastique adoptés plus tard par l'Europe elle-même. Le langage de l'art ne prend donc un caractère universel que si l'on connaît le contexte historique et socioculturel dans lequel a été produite chaque œuvre ou, comme le souligne très justement Ola Balogun, « *si l'on est prêt à oublier pour quelques instants les critères que l'on a hérités de ses propres antécédents* » (1977 : 48).

Aucune définition de l'art n'est commune aux diverses sociétés. Ce qui est vu comme une œuvre d'art en Europe sera perçu comme un objet religieux en Afrique traditionnelle et, à l'intérieur d'une même société, il n'est pas toujours aisé de circonscrire précisément ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas.

D'où la question que se pose Nelson Goodman : « Quand y a-t-il art ? ». Dit autrement, qu'est-ce qui fait que quelque chose est de l'art ? Pour qui ? L'objet purement utilitaire embelli de décosations n'est-il pas une œuvre d'art ? Pourtant la finalité essentielle pour laquelle il a été créé n'est pas du domaine de l'esthétique, et sa dimension artistique est moindre par rapport à son but final.

Doit-on dire alors que l'art n'est que ce qui n'a pas de fonction immédiate, comme beaucoup d'auteurs l'ont supposé autrefois ? Ce serait là une position indéfendable car, nous disons avec Ola Balogun que : *« si l'on peut admettre qu'un grand nombre de manifestations artistiques relèvent d'une catégorie d'activités que l'on peut définir, de façon restrictive, comme un aspect non utilitaire de l'existence humaine, ce serait une erreur d'en déduire que l'art n'a aucun rapport avec les aspects matériels de cette existence, ni aucune influence sur eux »* (*Ibid.*, : 49).

L'absence d'une non exposition de l'art africain traditionnel ne signifie donc pas absence de réflexion sur l'art ni absence d'une critique d'art. Le fait qu'un objet d'art soit exposé dans un musée ou dans une galerie est toujours lié à un acte d' « aliénation » et de « falsification » ; car le but que l'artiste poursuit dans son œuvre ne peut en aucun cas se réaliser dans les salles d'exposition, où ne règne que la « seule » valeur artistique de l'œuvre, en dehors de toute autre considération. Ainsi, dans la conscience collective, dans les comportements socio-religieux, se trouvent déposés des matériaux suffisants pour notre construction. Il y a là, à notre avis, une importante source de réflexion philosophique.

Pour compléter cette détermination, il faut ajouter que l'art est à la fois forme et fond, et qu'il atteint son but aussi bien par des formes que par leurs contenus réels. En d'autres termes, la signification d'une œuvre d'art tient compte aussi bien de l'harmonie ou de la discordance entre les éléments extérieurs de sa forme, que du contenu que celle-ci nous révèle.

Sous ce rapport, une activité qui n'aurait pas forcément un but essentiellement esthétique peut être considérée comme une œuvre d'art, étant donné que sa forme renferme une dimension artistique. C'est donc dire que l'œuvre d'art, en tant que forme,

peut servir de véhicule à d'autres types de communication sociale, comme c'est le cas pour un poème porteur d'un message religieux ou pour une danse exécutée dans le cadre d'un rite social particulier. On peut donc considérer comme « œuvre d'art » l'œuvre qui a une fonction religieuse ou rituelle, en se basant sur sa forme et la conception créatrice de son contenu.

Les productions artistiques qui sont à notre disposition et que l'on peut voir lors des cérémonies peuvent nous permettre d'esquisser une première approche de l'art africain, en attendant que d'autres recherches viennent élargir et préciser davantage les contours de l'édifice. Il y a, en effet, suffisamment de matière à réflexion dans l'art africain, si vivant et si fortement intégré dans les cultures africaines. L'artiste, le penseur, la société y sont pris dans un tel réseau de rapports sociaux, que la vie de chacun concerne celle de tous. À la différence de l'artiste occidental qui s'enferme dans des « *cavernes brumeuses et des antichambres d'enfer* » (Nietzsche, 1880-1881 : 434-435) pour féconder son imagination, l'artiste africain traditionnel vit sa création au milieu de la vie des autres. Ses créations remarquables sont d'emblée retenues par tout un clan, toute une ethnie, toute une société.

Il y a, à notre avis, une sorte d'aberration intellectuelle qui fait de la philosophie occidentale, la condition de la philosophie. Ce préjugé découle des thèses sur la non-existence d'une philosophie africaine qui permettrait de faire une approche philosophique de l'art africain. Aristote nous rappelle dans sa *Métaphysique* que : « *La science nommée philosophie est généralement conçue comme ayant pour objet les premières causes et les principes des êtres* » (Aristote, 1958 : 68).

Or les philosophes de l'Afrique noire, comme les premiers philosophes de la Grèce, ont fondé leur science de la sagesse, leur philosophie, sur ce qu'ils considèrent comme les premiers éléments : l'eau, la terre, le feu et l'air. Dominique Zahan écrira dans son ouvrage majeur, *Religion, Spiritualité et Pensées africaines*, que : « *Terre, ciel et eau, ce sont là, en effet, les notions qui ont présidé, en Afrique, à la constitution d'une philosophie et d'une religion de la matière* » (Zahan, 1980 : 18).

Nous savons aussi que, par delà la physique, Aristote a édifié un savoir méta-physique qui lui a permis de trouver une substance immatérielle, spirituelle, qui serait cause

première et fin ultime de tous les êtres. L. S. Senghor, dans son article « Pour une philosophie négro-africaine et moderne » (Revue *Ethiopiques* n°23, 1980), nous montre comment les sages africains, dépassant les éléments premiers de la matière, et même le principe unique, la Force vitale, ont trouvé Dieu. Il invoque contre les préjugés tenaces, le témoignage d'un philosophe, Roger Garaudy, spécialiste de dialogue des civilisations. Répondant à la question de Senghor « Qu'est-ce que la philosophie ? », Garaudy affirmait que la philosophie ne se réduit ni au concept, ni à la logique, ni à la seule « *critique de la connaissance* » ; que c'est, essentiellement, comme il le souligne, « *la manière dont les hommes conçoivent et vivent leurs rapports avec la nature, avec la société, avec le divin* » (*Ibid.*).

Il est donc inexact de penser que l'art africain traditionnel se détourne de l'interrogation scientifique par son imagination déchaînée ; sa véritable fonction est de maintenir à la conscience les intérêts supérieurs de l'esprit. Étant donné que réfléchir est son principe et son idée, l'esprit, en effet, n'est réjoui en dernier ressort que lorsqu'il a précisément pénétré par la pensée tous les résultats de son enthousiasme, et les a ainsi réellement faits siens. L'art n'est pas plus indigne d'une qualification scientifique que l'examen philosophique n'est incomptént à connaître l'essence de l'art. C'est dans la science que l'art africain traditionnel peut acquérir son approbation authentique.

Mais quels sont les modes de traitement scientifique de l'art africain traditionnel ? En s'interrogeant sur le mode d'examen scientifique à adopter devant une œuvre d'art africain, nous apercevons que *la science de l'art* s'applique uniquement en surface et de l'extérieur aux œuvres d'art effectives, les dépose bout à bout pour en faire une *histoire de l'art africain*, exprimer des réflexions sur les œuvres existantes, ou amorcer des méthodes supposées procurer les vues générales essentielles à l'appréciation des œuvres et à la production artistique.

Toutefois, ces connaissances, pour être reconnues comme un savoir, doivent être très variées et d'une très grande ampleur. Il faut tout d'abord connaître avec exactitude l'immense domaine des œuvres particulières anciennes et modernes de l'Afrique, œuvres qui n'existent plus dans la réalité et sont subtilisées subséquemment par la « malignité »

du destin à l'intérêt du savant. En outre, toute œuvre d'art est attachée à une période, à un peuple, et appartient à des reproductions et des fins singulières, surtout historiques. Ce pour quoi le savoir artistique sollicite une multitude de connaissances vraies, quelquefois même très « *spécialisées* », quand on sait que l'œuvre d'art renvoie exactement à des réalités singulières et demande, pour être acceptée et clarifiée, un savoir spécialisé. Enfin, ce savoir exige non seulement, comme n'importe quel autre, une *conscience* capable de sauvegarder les perceptions distinctives, mais aussi une imagination acérée qui puisse établir pour elles-mêmes les reproductions artistiques dans tout le domaine de leurs traits distinctifs, et les conserver dans l'esprit, surtout quand il faut les confronter à d'autres œuvres d'art.

Ce mode d'examen n'est pas une simple théorie. Si l'on focalise notre réflexion sur les seuls énoncés tangibles, nous trouverons à l'appui d'une philosophie de l'art africain, les documents et les illustrations nécessaires, bref toute cette substance dont la *philosophie africaine* n'a pas à dégager les particularités historiques de détail.

Ce qui revient à dire que notre traitement scientifique de l'art africain nous suggère de partir tout d'abord du particulier et du donné : seule cette idée, qui renferme en même temps l'*universalité* et la *particularité*, peut nous conduire aux fondements solides et essentiels de l'art africain.

Il n'existe pas de pensée sans réflexion critique, sans possibilité de se détacher du concret, sans considération du résultat de la réflexion. La notion d'une philosophie non pensée, mais simplement vécue, est contradictoire. Une science de l'art africain, autrement dit une esthétique africaine, devient bien plus encore une nécessité aujourd'hui qu'elle ne l'était au temps où l'art pour lui-même octroyait déjà en tant que tel un grand plaisir. L'art africain nous incite à présent à l'observer par la pensée et le vécu, et cela non pas pour provoquer un renouveau artistique, mais pour admettre scientifiquement ce qu'est l'art africain.

Hier objet de curiosité d'abord, puis d'arrogance et de mépris, enfin document ethnographique et objet recherché par des amateurs de plus en plus nombreux, l'art africain traditionnel est aujourd'hui entré dans le panthéon esthétique universel. On ne

compte plus, en effet, le nombre d'objets éparpillés à travers le monde. Certes, l'art est un langage universel, capable de traverser les continents et de transmettre un message identique à tous les hommes, quelle que soit leur origine. Mais de nombreuses œuvres d'art sont si profondément liées aux facteurs sociaux, historiques et culturels propres aux sociétés dans lesquelles elles ont été créées, qu'elles ne sont pas immédiatement accessibles à ceux qui sont étrangers au milieu où elles ont été réalisées. Une œuvre d'art peut perdre tout son pouvoir de communication lorsqu'elle est présentée dans un cadre autre que celui qui l'a vu naître. Un masque ou une statuette *Lobi* exposé dans un musée parisien ou berlinois n'est plus un objet de culte. Il est illégitime de séparer des objets, qu'aujourd'hui les Occidentaux appellent « art africain », du **cadre général de leurs histoires** et de leurs **contraintes culturelles**. En d'autres termes, on ne peut pas les considérer avec des critères qui n'ont jamais existé dans l'esprit des artistes africains. On ne peut donc étudier les produits de l'art africain sans tenir compte de la tradition ou des « relations » qu'ils ont avec leur milieu. Le langage d'une œuvre d'art peut être tout à fait incompréhensible pour le profane qui ne dispose pas en commun avec elle des règles qui permettent de l'interpréter. Mais l'interprétation de la forme n'est pas la seule source de difficultés : on peut comprendre la forme d'une œuvre d'art et ignorer sa signification réelle. Car même si l'on peut appréhender la forme que revêt une œuvre d'art pour établir une communication, le contenu du message peut ne pas être accessible à celui qui demeure étranger au climat qui a présidé à sa création.

Ainsi, un observateur autre que Dogon, voyant pour la première fois une représentation du *Kanaga* (ou « main de Dieu »), sera-t-il conscient qu'il s'agit là d'une cosmogonie que le danseur exhibe en public, s'il ne connaît rien de l'histoire et de la culture dogon ?

En Occident, les objets provenant d'Afrique furent dans un premier temps exposés dans des musées d'histoire naturelle ou d'anthropologie, dans le seul but « *d'amasser des preuves de l'infériorité* »³ des sociétés africaines. Au début du XX^e siècle, tout objet

³*Encyclopédie Philosophique Universelle. Les notions philosophiques*, Tome 2, P.U.F, 1990, p.2038.

venant d'Afrique fut précipitamment qualifié d'« art primitif » et plus péjorativement d'« art nègre ».

Quand nous jetons un regard d'ensemble sur notre élucidation du concept d'art africain, nous voyons bien que ce mot « primitif » est un terme qui pose un véritable problème – un problème qui, somme toute, doit d'abord être posé, et ne peut être liquidé de façon telle qu'on reprendrait diverses opinions de nos prédecesseurs. Par conséquent, ceci est clair : nous ne pouvons prendre simplement le terme « art africain » dans sa signification occidentale. Toutes ces considérations ne sont en aucune manière parvenues à la clarté de savoir ce qu'est l'art africain lui-même. Sur ce point, le résultat de notre considération introductory est tout à fait négatif. Nous n'avons pas à caractériser l'art africain de primitif. Mais nous avons tenu compte du fait qu'aucun peuple ni aucun art n'est primitif et que l'art africain peut être traité d'une manière scientifique.

Aujourd'hui, l'idée d'un art « avancé » du « civilisé » par rapport à celui du « primitif » étant dénuée de tout fondement scientifique, on parle de préférence d'art des sociétés tribales.

Le concept d'art africain est donc un concept inclusif — qui suppose toujours quelque chose d'autre. L'Occident le détermine toujours comme conceptuellement inclusif. Car pour désigner la même réalité, on dit aussi « art tribal », « art premier », « art des sociétés sans écriture », « art des peuples sans histoire », « art nègre », « art négro-africain », « art précolonial », « art colonial », « art tribal », « art traditionnel », « art communautaire », « art de l'Afrique noire ». En analysant donc le mot primitif, nous analyserons en même temps toutes ces autres caractéristiques. Nous ne voulons absolument pas donner arbitrairement à ce mot de « primitif » la préférence par rapport aux autres. L'intention de nos considérations préliminaires est précisément de détruire toute tentative de séparation de ces différentes caractéristiques. Car, il n'y a que l'énonciation qui diffère, mais tous ces qualificatifs se réfèrent à la même réalité d'objets d'art africain.

Il suffit aujourd'hui de visiter les musées occidentaux pour se rendre compte que le qualificatif le plus usité pour désigner l'art africain est celui de « primitif ». Et c'est exactement dans ce sens que nous n'avons pas le droit de le reprendre. Il s'ensuit au

contraire, pour nous, la tâche de procurer au concept d'art africain une signification tirée d'une conception originelle de la réalité de la culture africaine.

Nous n'avons donc pas le droit d'expliquer le concept d'art africain à partir des critères propres à l'Occident. Il nous faut, au contraire, justifier l'expression d'« art africain » par une explication originelle de ce qui se passe dans la culture africaine. Si nous posons cette exigence, c'est qu'au fond d'elle-même réside la certitude que le concept d'« art africain » n'est pas puisé dans la conception originelle des cultures africaines. Pour affirmer cette certitude, il nous faudrait à présent montrer deux choses : d'abord, montrer de quelle façon doit être comprise la production artistique africaine ; et ensuite, montrer que le concept d'« art africain » tel qu'il a été élaboré par l'Occident et certains penseurs africains manque à cette compréhension.

C'est parce que le concept d'« art primitif » est en lui-même un concept péjoratif et idéologique qu'on ne peut absolument pas s'attendre à ce que soit érigée une définition de l'art africain proprement dit. On sait aujourd'hui qu'aucun art n'est primitif et que souvent, c'est par ignorance d'une réalité toujours complexe qu'on le qualifie de primitif. Sans doute un exposé limité sur l'histoire du mot est-il non seulement possible, mais encore indispensable. Nous aurons alors acquis une clarification générale de notre propos et de son intention.

L'art primitif désigne généralement tous les objets produits dans des sociétés extra-européennes et admis comme artistiques selon les critères occidentaux. L'adjectif « primitif », lorsqu'on l'applique au domaine artistique, peut s'entendre à la fois dans un sens chronologique, mais aussi en relation avec le locus culturel dont les normes et les valeurs ne sont pas celles de l'aire occidentale.

Définir ainsi l'art africain, c'est ignorer totalement la réalité dans les productions artistiques africaines. Quant à nous, nous affirmons que l'art africain traditionnel n'est pas un art primitif, ni irrationnel, qu'il peut être vu esthétiquement et se prêter à une interprétation scientifique. Nous ne déduirons donc pas l'art africain d'un concept antérieurement établi de façon dogmatique, mais nous partirons au contraire de l'explication du concept d'art africain pris absolument. Nous procéderons à cette

explication en prenant implicitement mesure sur les tendances fondamentales des théories sur l'art africain. Nous essaierons de voir si la distinction de l'art africain comme art primitif est légitime ou si au contraire elle doit être récusée.

C'est à partir de ce que les théories sur l'art africain prennent pour thème et de leur méthode de recherche que nous laisserons se déployer le concept d'art africain. Ce présent travail a pour but l'élucidation de ces différentes théories à partir de leur fond et de leurs présupposés. Voilà ce à quoi devrait conduire une étude sur le concept d'art africain.

Le grand problème que s'est posé l'Esthétique depuis ses débuts, au XVIII^e siècle, est celui du jugement de l'œuvre d'art, relatif à la subjectivité d'un individu, ou de sa possibilité de prétendre à l'universalité.

Quand je contemple un objet – un masque ou un tableau – dont je dis qu'il est beau, cette beauté vient-elle de l'objet pour se faire reconnaître par mon esprit auquel elle s'impose, ou bien possède-t-on de façon intrinsèque des principes d'identification qui nous permettent de reconnaître un bel objet ?

Il existe principalement deux démarches dans le jugement esthétique. Certains soutiennent l'idée que le jugement d'une œuvre d'art relève d'une opération avant tout intellectuelle alors que pour d'autres le beau est lié au sentiment ou à la sensation de plaisir physique. La pensée logique procède par déduction à partir d'un certain nombre de principes. On pense que seules les investigations scientifiques peuvent satisfaire notre sens esthétique. Mais le corps sensoriel nous permet aussi de former des jugements d'expérience reposant sur une évidence non pas « *intellectuelle* » mais sensible, concrète et palpable⁴. Dans une telle démarche, ce qui est important est moins la pensée logique que l'intuition d'une réalité vécue et sentie, qui s'exprime aussi bien dans la production artistique que dans les métaphores, les allégories, les proverbes, les contes et même les mythes.

⁴Brun J., *L'Épicurisme*, P.U.F., *Que sais-je ?*, 1974, p.31

Un travail artistique n'est jamais sans émotion. La création suscite toujours chez l'artiste une grande émotion. L'artiste réussit mieux son œuvre lorsqu'il transmet l'écho de cette émotion initiale et de son aventure intime. C'est dire que l'émotion est au fondement de la création artistique. La pensée logique n'est pas donc le seul mode de connaissance d'une œuvre d'art. L'émotion est aussi crédible que la raison pour juger et comprendre une œuvre d'art. Nelson Goodman l'exprime si bien quand il affirme que « *les émotions fonctionnent cognitivement* », car celles que nous éprouvons devant une œuvre nous permet de comprendre, de manière rationnelle, l'objet esthétique. L'émotion est non seulement rationnelle – en ce sens qu'elle constitue un mode de compréhension –, mais elle est aussi un mode de connaissance. Par conséquent, la pensée logique ne peut pas être le seul mode privilégié de nos émotions. L'émotion, lors de la réception symbolique des œuvres d'art, est aussi une voie privilégiée de connaissance ; elle nous fournit, aussi bien que la raison, une connaissance et une compréhension des œuvres d'art. Et ceci est tellement vrai que le beau prend toujours une forme sensible pour arriver à nous. C'est toujours sous une forme sensible que nous connaissons une belle peinture.

Le premier caractère de l'émotion esthétique est d'être un plaisir. Or, le plaisir est produit par l'action sur notre esprit d'un objet conforme à sa nature. Nous ne connaissons que nous ; c'est par comparaison dans leurs rapports avec nous que nous jugeons les objets. Si donc l'émotion esthétique est un plaisir, c'est que le beau est conforme à notre nature. Le beau doit avoir quelque chose de la nature humaine. Ce que nous cherchons partout dans l'art, c'est nous-mêmes. Un masque n'est pas beau par lui-même : ce qui fait sa beauté, ce qui le rend capable de devenir objet d'une émotion esthétique, ce sont les sentiments que ce masque éveille en nous. De plus, l'émotion esthétique est le résultat d'un désir : on va voir le porteur d'un masque qui va entrer dans une scène pour danser, l'écouter parler, et l'attente est déjà en elle-même une émotion. Le beau fait éprouver une émotion. L'émotion esthétique ne doit pas être confondue avec la sensation. L'émotion est un sentiment agréable composé de sympathie, de plaisir, de surprise qui peut se ramener à l'admiration. Le sentiment est intéressé : l'Africain aime un masque pour ce qu'il est, pour le profit, pour l'utilité. Le second caractère de l'émotion esthétique est

toujours intéressé. Quand un africain aime une statue, il s'abandonne tout entier à l'utilité qu'elle lui procure. Pourvu qu'il voie l'objet utile, son amour du beau est satisfait.

Le masque africain n'est pas un objet d'art décoratif ou figuratif, ni un objet d'art dans sa finalité, ni un objet inexpressif, ni un objet de sorcellerie. Il est vivant et se fond dans un ensemble. C'est une œuvre créée pour provoquer des sentiments de respect, de crainte, de courage, de gaieté. L'Africain porteur d'un masque est un être émotionnel. C'est ce qu'on a reproché à tort à Senghor. Il a mis au jour une ontologie existentielle de l'Africain pour laquelle l'être est rythme et le rythme, l'âme de l'image, se trouve au fondement des religions africaines. Les arts africains constituaient, selon lui, le langage de cette ontologie.

Après ces considérations préalables, il est temps maintenant d'aborder l'examen de notre objet proprement dit. Cependant, l'introduction dans laquelle nous nous trouvons encore est juste un aperçu du déroulement général que vont suivre nos investigations. Mais puisque nous avons parlé de l'art africain comme étant un concept purement inventé par les Européens, puisque nous avons indiqué qu'on ne peut pas réellement dissocier un art du contexte socioculturel qui le détermine, qu'on ne peut pas considérer les arts de l'Afrique noire comme l'incarnation de l'idéal esthétique occidental, il va nous falloir dès cet aperçu procéder de manière à montrer au moins généralement comment les parties, considérées séparément, prennent leur origine dans le concept d'art d'africain. C'est pourquoi nous devons aussi chercher à susciter une représentation de ce concept pris dans sa plus grande généralité.

Toutefois, nous ne nous attardons sur le concept d'art africain que pour mettre en évidence une orientation originale de l'art africain qui découle des options philosophiques et des conceptions africaine et occidentale.

Afin de mener à bien nos investigations, nous procéderons en deux étapes. Nous décrirons, dans **une première partie, l'évolution historique des arts africains**. Il s'agira de retracer d'une manière succincte l'histoire des arts africains, des arts anciens jusqu'aux

arts modernes et contemporains en passant par les arts traditionnels. Ce sera le moment de commenter et de discuter les théories sur les similitudes entre l'art de l'Égypte antique et celui de l'Afrique noire, mais aussi des jugements de valeur de certains spécialistes d'Afrique qui ont juré que les Africains « *avaient bien entre leurs mains des ouvrages occidentaux sur lesquels ils tiraient leur modèle* »⁵, de procéder à un réexamen critique des principales théories africaines et occidentales de l'art africain, d'artistes ou d'ateliers réputés tout en présentant leurs œuvres.

Il est évident que nous ne saurions dépeindre l'ensemble de la production artistique africaine et les différentes tendances : seuls quelques aspects nous paraissant essentiels et exemplaires seront abordés.

Parce que « l'art pour l'art » n'a jamais existé en Afrique traditionnelle, on pense que la seule approche esthétique oblitère les œuvres de leur poids magique et universel. Certes « l'art pour l'art » reste une notion occidentale, et l'art africain traditionnel des masques et des statuettes ne répond pas à un jeu de canons esthétiques – les œuvres à l'origine ont un rôle social à remplir puisqu'elles sont intermédiaires entre le monde des vivants et la puissance religieuse qu'elles évoquent de manière tangible –, mais nous pensons aussi que sur la base du traitement de la forme et de la conception créatrice du contenu des objets, l'artiste africain a toujours atteint le beau, l'esthétique à travers l'utile. La religion est l'essence de l'art. Hegel écrit à ce propos, que « *c'est dans les œuvres d'art que les peuples ont déposé leurs conceptions et leurs représentations intérieures les plus substantielles, et le bel art constitue bien souvent la clef, voire chez certains peuples l'unique clef, permettant de comprendre leur sagesse et leur religion* »⁶.

L'art a une destination commune avec la religion et la philosophie. En Afrique, l'art a toujours été au service du culte religieux et royal. Il est inséparable d'une religion et d'une vision du monde ; une religion qui révèle que chaque objet peut-être le siège d'une force, qu'on peut implorer des divinités à travers des objets. Et Hegel nous apprend que

⁵Laude J., cité par Diadji I. N., *Qui a besoin de la critique d'art en Afrique – et ailleurs ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.58.

⁶Hegel G. W. F., *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995, Tome 1, p.13.

les critères pour décider du beau sont toujours en rapport avec une forme de religion. Chaque peuple a une « religion subjective », et l'art suppose toujours une religion de cette nature. Tous les peuples ont chacun un imaginaire qui leur permet de produire une œuvre d'art. Hegel disait à propos de l'art que la création artistique est l'expression d'une vie religieuse. Et davantage que l'« art grec », l'« art africain » traditionnel est un art profondément religieux. Il confirme le point de vue de Hegel selon lequel : c'est la « *vérité divine exposée artistiquement pour la contemplation et la sensibilité [qui] constitue le centre du monde de l'art pris dans son ensemble* »⁷.

Cette vérité dont parle Hegel, c'est l'objectivité même de l'esprit que l'on rencontre aussi dans la religion comme dans l'art africain. Ce que l'on appelle aujourd'hui, et maladroitement, « art africain » confirme cette position de Hegel. L'art africain traditionnel exprime, comme l'art grec, une vérité religieuse.

Cet aspect profondément religieux de l' « art africain », que l'on a aussi retrouvé dans l' « art grec » et dans l' « art romantique », a poussé beaucoup d'esthéticiens européens et même africains à le rapprocher d'une esthétique occidentale. Mais nous montrerons qu'on ne peut pas réellement dissocier un art du contexte socioculturel qui le détermine. En d'autres termes, on ne peut pas considérer l' « art africain » comme l'incarnation de l'idéal esthétique occidental, quand on sait que la conception du beau change d'une personne à une autre, d'une culture à une autre et d'un continent à un autre.

Après avoir évoqué les arts anciens et les arts traditionnels, nous parlerons des arts africains contemporains. Longtemps, les objets d'art africain traditionnel ont été méprisés au nom des normes de l'esthétique occidentale classique ou académique. Il a fallu le regard de quelques artistes anti-académiques de la première moitié du XX^e siècle, cubistes, fauves et expressionnistes, les efforts d'une poignée d'esthéticiens et ethnologues, comme Carl Einstein (1915), Marov (1919), Lucien Stéphan, Michel Leiris, Jacqueline Delange, Jean Laude, William Fagg et d'autres, pour aboutir à la reconnaissance de l'art africain.

⁷Hegel G. W. F., *Cours d'esthétique*, Tome 1, Paris, Aubier, 1995, p.114.

Mais ce mouvement, qui continue de prospérer, comporte le danger de nier l'art africain d'aujourd'hui : il existe un art africain moderne et contemporain, « une expression artistique du présent » (Pierre Gaudibert, 1991) vivant en pleine effervescence dans une grande partie du continent africain, au sud du Sahara.

Certes, il existe encore des zones où l'art africain traditionnel continue d'évoluer sans être altéré, surtout au Congo, au Nigeria et en pays dogon. La production artistique d'objets traditionnels se poursuit dans ces zones avec des créations exceptionnelles, et elle persiste à créer des masques, des figures de jumeaux (*Ibeji*), des sièges sculptés. Mais parce que les conditions sociologiques qui prédisposaient à leur création disparaissent de plus en plus, ces zones ne suffisent point à masquer une lente agonie de l'art africain traditionnel. D'où la nécessité de parler de l'art africain contemporain. Il s'agit d'un style nouveau et des techniques modernes.

Dans l'histoire de l'art occidental, le terme « contemporain » désigne l'art du présent et du passé récent, qui remonte le plus souvent à l'expressionnisme abstrait dans années 50. Pour l'art africain, il est toutefois nécessaire de réinterpréter ce terme en fonction de l'expérience historique propre à l'Afrique. À la fin du XIX^e siècle, une rupture majeure s'est produite dans la pratique artistique africaine. Ce changement survenu en Afrique subsaharienne est le fait de la colonisation par les puissances européennes suite à la conférence de Berlin (1884-1885) sur le partage de l'Afrique.

Si l'art africain traditionnel est bien étudié dans tous ses aspects, l'art africain contemporain au sud du Sahara est largement inconnu. Il est pourtant en pleine effervescence, aussi bien à travers « ses expressions savantes que populaires », et dans de nombreux pays. En 1962, Jacques Maquet dans *Les civilisations noires* évoquait « un art mouvant, vaste, plein de vitalité et malgré les influences et les emprunts, souvent original ». En 1967, Ulli Beier révélait dans *Art in Nigeria* un art en pleine émergence dans ce pays depuis les années d'indépendance. Mais lorsqu'on parle d'art africain contemporain, on se demande souvent, avec un regard dubitatif, s'il existe réellement.

Des auteurs, comme W. Fagg en 1970, parlaient d' « indigence artistique » pour décrire la situation présente. D'autres ont souligné la fragilité des créations plastiques

nouvelles. Ainsi, en 1965, B. Holas envisageait-il leur décadence imminente : « Une décadence de cet art moderne est facilement perceptible et sa disparition semble prochaine »⁸. Ce qui, quarante ans après, est loin d'être vrai. Pour expliquer cette ignorance totale de l'art africain contemporain, le peintre sénégalais Papa Ibra Tall, s'interroge en 1975 : « *Ne s'est-on jamais demandé pourquoi notre art ancien, sur quoi tout a été dit, continue à faire l'objet d'ouvrages de plus en plus volumineux et luxueux pendant que notre art actuel est entouré du silence le plus complet ? La réponse est facile : l'art ancien rapporte et l'art actuel dérange, par ses velléités d'autonomie...* »⁹.

Des collectionneurs, des musées et des critiques toujours plus nombreux s'intéressent davantage à l'art contemporain africain. Ils découvrent son intensité, sa beauté et sa force d'expression. Contrairement à l'art africain traditionnel, qui visait le beau à travers l'utile, l'art africain contemporain vise le beau en lui-même, le beau en soi. On passe de l'art fonctionnel à l'art esthétique. Les œuvres d'art africain contemporain, contrairement à celles de l'art africain traditionnel, sont créées pour être vues ; ce sont des objets d'exposition. C'est exactement ici que l'on peut réellement parler de « l'art pour l'art » ; car la production artistique a une finalité esthétique. L'art africain contemporain vacille entre l'imagination et la réalité. Son beau n'est pas inhérent au monde extérieur ; il n'est pas non plus objectif. Il réside dans l'âme de celui qui le contemple ; c'est une réaction émotionnelle de la nature humaine, c'est une question de goût.

Il nous faudra tout d'abord donner un bref aperçu historique de l'évolution des arts africains contemporains et dégager différentes tendances. Cependant, dans le cadre de notre présente étude, nous ne pouvons entrer ici dans l'analyse de tous les discours sur la production artistique africaine contemporaine. Cet art est si divers et riche que ce travail ne peut être qu'une considération préliminaire. Nous prendrons donc le parti de nous orienter sur ce qui nous semble le plus essentiel : l'enseignement colonial ou l'art naïf,

⁸Holas B., *Côte d'Ivoire : passé-présent-perspective*, Paris, 1985, p. 82.

⁹Tall P. I., « Situation de l'artiste négro-africain contemporain », in *Art nègre et civilisation de l'Universel*, Dakar, N.E.A, 1975, p. 87.

l'École de Dakar, les arts savants, les arts populaires et les arts numériques. Nous parlerons aussi du rôle social et des conditions de vie des artistes africains.

Parler de l'art africain en le considérant comme exclusivement « précolonial » ou « colonial » revient à nier les nouvelles formes artistiques du présent, du passé ancien et du passé récent de l'Afrique. Nous tenterons d'établir une passerelle entre l'art traditionnel et l'art contemporain afin de marquer l'évolution qui existe entre ces formes ; non pas comme si nous parlions de deux choses totalement différentes, mais bien en évoquant une transformation progressive de l'une à l'autre. Car si l'on considère comme traditionnel tout ce qui est hérité du passé de l'Afrique et comme moderne tout ce qui a été apporté en Afrique par l'Occident et tout ce que les Africains ont importé et emprunté à l'Occident, la rupture entre les arts traditionnels du passé et les arts modernes contemporains serait radicale. Mais comme le souligne Abdou Sylla, dans *Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains*¹⁰, la société africaine actuelle est une société en transition et les efforts de modernisation tiennent compte et intègrent les traditions. Les différents arts tels que le théâtre, la peinture, l'architecture révèlent des échanges et des emprunts, à la faveur desquels la tradition se modernise, tandis que la modernité est africanisée. La rupture n'est donc pas radicale dans les arts africains contemporains, comme la continuité n'est pas absolue : « *l'attachement et la fidélité au passé n'excluent pas le renouvellement et l'enrichissement* »¹¹. Et ce qui s'est passé en réalité au Sénégal, au Zimbabwe, en Afrique du Sud, au Kenya, en Ouganda au Nigeria et en Tanzanie en fournit en preuve : dans ces pays les artistes se sont toujours approprié les éléments culturels traditionnels en même temps que les apports de la modernité et des autres peuples.

Aussi consacrerons-nous, pour finir, la deuxième partie **aux méthodes d'interprétations et aux discours sur les arts africains**. Nous négligerons ici les différents contextes à l'intérieur desquels les méthodes d'interprétations des arts africains ont vu le jour, pour n'envisager que leur teneur spécifique réelle. C'est la discussion

¹⁰Thèse d'état soutenue à l'Université de Paris I en 1994, N° national de la thèse : 1994 PA 010595.

¹¹*Ibid.*, p. 291.

critique de celle-ci qui doit nous conduire au fait que l'art africain peut seulement être appréhendé dans son contexte culturel et que l'intention esthétique peut être déduite de l'existence d'ornements sans fin utilitaire sur le contour d'un objet. La discussion de la question de fond du sens de l'art africain recouvre l'ensemble des problèmes interprétatifs du concept d'art africain. Nous retiendrons les deux thèses suivantes :

1) La thèse « **ethnoesthétique** » : Maurice Leenhardt aimait à dire que l'ethnologie est « la science des ethnies ». Une étude ethnologique de l'art suppose donc la connaissance de la culture de la société et de ses productions artistiques. Elle commence réellement en 1947 avec Marcel Mauss. Il s'agit de décrire tout ce qui contribue à une meilleure connaissance de l'objet et de « procéder à une analyse en profondeur »¹², aussi bien de l'objet à étudier que de tous les éléments qui sont en rapport avec lui. Cette démarche permet de déterminer, à partir de sa signification et de son rôle, la contribution de l'objet à l'organisation générale de la société à laquelle il appartient. Marcel Griaule, Michel Leiris et bien d'autres chercheurs adhéreront à cette théorie. Leur démarche relève de la thèse fonctionnaliste selon laquelle il est impossible d'étudier les produits de l'art africain sans tenir compte des rapports que ceux-ci entretiennent avec leur milieu. Cependant, il est presque impossible de décrire un objet sans se livrer à une analyse théorique. D'où la naissance de l' « ethnoesthétique » – méthode proposée par Jacqueline Delange dans son ouvrage *Arts et peuples de l'Afrique noire* pour désigner la synthèse de la forme et du contenu dans l'objet d'art africain. Elle consiste, selon elle, en « *une sociologie de l'art dans les civilisations sans écriture* ». Elle a pour objet « *l'esthétique des arts produits dans les groupes sociaux qu'étudie l'ethnologie* » (Lucien Stéphan, 1985). K. Peter Etzkorn, dans l'article « *On the sphere of social validity in african art : sociological reflections of ethnographic data* »¹³, partage aussi cette théorie.

Jacques Maquet, dans *L'anthropologue et l'esthétique* va beaucoup plus loin que Jacqueline Delange. Il pense en effet que les objets de l'art africain traditionnel – couteaux, haches, marteaux, par exemple – sont utilitaires et que leur but premier est de

¹²Mauss M., *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967, p.10.

¹³D'Azevedo W. L., *The Traditional Artist in African Societies*, Indiana University Press, 1973.

participer directement ou indirectement à la survie matérielle. Ces aspects constituent l'aspect instrumental de l'objet. La lame du couteau et son manche sont, par exemple, faits selon une forme qui assure l'emploi le plus efficace du couteau pour couper de la viande ou tailler du bois ; la forme est pleinement instrumentale. Mais elle peut, en outre, avoir une qualité visuelle qui excite en nous sa perception esthétique. Car si, en tant qu'observateur, on découvre dans le couteau des traits qui ne sont pas nécessaires à son efficacité en tant qu'outil pour couper ou tailler, ne peut-on pas supposer que ces traits dévoilent un souci esthétique ? Une régularité parfaite ou un poli du manche, des représentations décoratives ou l'application d'une couleur ne sont pas indispensables à l'utilisation propre d'un couteau. Ces aspects non instrumentaux montrent la présence d'un intérêt esthétique.

2) La thèse **esthétique** : certains auteurs pensent qu'il existe dans l'art africain traditionnel des œuvres qui correspondent à la théorie de « l'art pour l'art ». Contrairement à la thèse fonctionnaliste de l'ethnologie, la théorie esthétique relève d'un courant formaliste selon lequel les Africains ont produit des œuvres destinées à la pure contemplation esthétique. C'est l'idée que développe Carl Einstein dans *La sculpture nègre*, ou Frank Willet dans *L'art africain*. Certains auteurs comme Senghor, Leiris, Memel-Foté, Mveng, Lehuard, Obenga et L. Perrois fondent l'esthétique africaine sur l'existence de la notion du beau dans les langues africaines. D'autres comme Lucien Stéphan dans « La sculpture africaine. Essai d'esthétique comparée »¹⁴, Thompson R. Farris dans « Aesthetics in traditional Africa »¹⁵ et dans « Yoruba artistic criticism »¹⁶ et James W. Fernandez dans « Principes of opposition and vitality in fang aesthetics »¹⁷ se sont livrés à des recherches pour établir une esthétique qui serait propre à l'Afrique noire comme l'esthétique fang, l'esthétique yoruba ou encore l'esthétique baule.

Quand on parle d'art africain traditionnel, on ne pense généralement qu'à la sculpture. Or, l'art africain ne désigne pas uniquement la sculpture, même si elle reste la principale

¹⁴Kerchache, J., Paudrat J.-L., Stephan L., *L'Art africain*, Mazenod, 1988.

¹⁵Jopling C. F. , *Art and aesthetics in primitive societies*, New York, E. P. Dutton, 1971.

¹⁶D'Azevedo W. L., *op. cit.*

¹⁷Jopling C. F. , *Art and aesthetics in primitive societies*, New York, E. P. Dutton, 1971.

forme d'art traditionnel des artistes africains. On laisse en général de côté, à tort, tout ce qui a été exécuté dans d'autres matériaux comme le métal, l'ivoire, les fibres végétales, l'argile et la poterie, dans l'architecture, la peinture, ou les arts de communication. Mais pour limiter notre champ d'étude, nous n'aborderons que les arts plastiques. De ce point de vue, nous entendons étudier les caractéristiques générales des formes d'art africain, en les définissant dans leur cadre socioculturel.

C'est là une tâche difficile, car si l'on veut parler de l'art africain, on aurait tort de croire que les formes d'art africain connaissent une unité de style, et qu'elles ont une portée et une orientation identique. Toute culture, quelle qu'elle soit, est l'aboutissement de courants multiples, parfois même opposés en apparence. Par conséquent, il existe un vaste ensemble de styles et de formes qui constituent l'art africain. Ce qui revient à dire que l'art africain n'est pas un mode d'expression unique et homogène. Cependant, d'un point de vue stylistique, on peut considérer qu'il contient un certain nombre de configurations distinctes qui, prises ensemble ou étudiées séparément, sont spécifiques à l'Afrique. Nous exposerons les **caractères stylistiques** des arts africains en les envisageant tant selon les régions où elles ont pris naissance que comme un ensemble de styles. Nous les observerons aussi dans le cadre conceptuel propre à la civilisation africaine.

Vogel, refusant cette esthétique plurielle, défend l'idée d'une esthétique négro-africaine unitaire. Roy Sieber dans « The Aesthetic of Traditional African Art »¹⁸, Daniel J. Crowley dans « Aesthetic value and professionalism in african art: three cases from the Katanga chokwe»¹⁹ et dans « An African Aesthetic »²⁰, parlent aussi d'une esthétique africaine. Roger Somé, dans un ouvrage plus récent, *Art africain et esthétique occidentale*, engage le débat sur l'existence d'une esthétique africaine.

Pour finir, nous mettrons en évidence les différents discours sur les arts africains. Nous verrons tout d'abord comment nous sommes passés du mépris au relativisme envers les

¹⁸*Ibid.*

¹⁹D'Azevedo W. L., *op. cit.*

²⁰Jopling C. F. , *Art and aesthetics in primitive societies*, New York, E. P. Dutton, 1971.

arts africains. Ce sera là le moment de rappeler, pour l'intelligibilité de la suite, que tous les concepts comme « art nègre », « art premier », « art primitif », « art tribal », « art traditionnel », « art communautaire », « art des sociétés non industrielles », « sans écriture », « sans État » ou « archaïques » et enfin « art africain », tous ces concepts, sont une pure invention occidentale et nous savons bien, aujourd’hui, qu’aucun de ces termes, souvent péjoratifs et qui définissent tous la même réalité, n’est tout à fait convenable pour désigner les objets d’art fabriqués en Afrique.

« Tout en discutant de l’évolutionnisme de Darwin (qui contrariait ses convictions religieuses), l’Europe élabore dans l’euphorie de sa première révolution industrielle, la notion d’un Progrès suivant une voie unique et continue. Cette notion, définie dans l’ordre de la technique, fut immédiatement appliquée dans l’ordre des mœurs, de la vie sociale, des arts. Le progrès technique est à l’origine du progrès moral, du développement des « beaux-arts » et des « belles lettres ». Les civilisations non européennes sont classées selon leur indice de technicité. (...) L’idée directrice est constante : une carence dans un domaine affecte tous les autres domaines ; l’infériorité technique d’une civilisation implique son infériorité artistique. »²¹

C'est ainsi qu'historiens de l'art, ethnologues, esthéticiens occidentaux, s'accordent jusque dans les premières années du XX^e siècle pour mépriser, avec plus ou moins de nuances, ce qu'ils ont appelé « l'art nègre » ou « l'art primitif ». Les sculptures et les masques arrivaient en Europe sans archives qui puissent en préciser la signification. Il n'y avait aucun indicateur qui campait le sculpteur en sa personnalité ni en son individualité, qui définissait son statut dans la société, qui informait sur sa vocation, sa formation et les conditions de cet apprentissage. Il était entendu que les peuples africains étaient sans histoire²².

Sous ce rapport, on ne saurait nier que c'est pour légitimer l'esclavage et le colonialisme que les Occidentaux se sont flattés de vouloir améliorer le destin des peuples « primitifs » et « sauvages », de leur montrer le chemin de la civilisation et du

²¹Laude J., *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966, p.28-29.

²²*Ibid.*

développement culturel. De ce fait, les objets d'art africain étaient considérés avec indifférence et « classés au rang de curiosités »²³.

Cette partie sera aussi le moment d'analyser les arts africains à travers les différents discours tels que la théorie méta-esthétique de Senghor et de Mveng, l'esthétique de la rupture de Ngal, l'art de la traversée de Bidima et l'esthétique de la plasticité de Ndiaye. Et pour finir, nous analyserons la place de l'art dans le marché international de l'art, ou, autrement dit, dans la mondialisation. Nous montrerons que si cette dernière permet de développer les échanges et de favoriser les rencontres entre les peuples, elle met aussi en place de fortes inégalités : certains États cumulent suprématie économique et hégémonie culturelle, ce qui engendre la disparition de formes de traditions culturelles et des réactions identitaires. Comment, dans ces conditions, l'artiste africain pourra-t-il conserver son africainité tout en voulant s'ouvrir aux autres cultures ? Comment pourra-t-il affirmer sa spécificité culturelle dans une Civilisation de l'Universel ?

On constatera qu'il n'y a, dans cette recherche, pas la moindre illustration. Que l'on se rassure, ce n'est pas là un discours vague ou mal informé. L'abstention est délibérée. On pourra facilement les trouver en puisant dans les références que nous citerons. Il s'agit d'une étude philosophique qui s'efforce de prendre une vue d'ensemble de l'évolution des arts en Afrique noire et d'analyser leurs caractéristiques.

Notre objectif en écrivant cette thèse est d'essayer de provoquer un réexamen critique d'un certain nombre de concepts faisant partie des valeurs idéologiques les plus courantes des conceptions occidentale et africaine sur les arts africains – certains de ces concepts sont si familiers aux unes et aux autres qu'ils semblent relever du simple bon sens. Cette présente étude s'appuie principalement sur des sources occidentales et africaines, et ce pour deux raisons. D'une part, parce que les deux espaces offrent une large palette de témoignages à la fois populaires et savants pour étayer notre propos. D'autre part, parce que très tôt, leurs destins se sont trouvés étroitement liés. Depuis l'esclavage jusqu'à la colonisation, l'Afrique a toujours été en contact avec l'Occident. Cette cohabitation se

²³*Histoire universelle de l'art*, Tome III, *Afrique, Amérique, Asie*, 1989, p.10.

manifeste de nos jours à travers la culture, la politique, l'économie, les arts... L'ambition de cette étude est de dégager l'idée que se font des arts africains les Occidentaux et les Africains eux-mêmes. Mais précisons tout de suite que nous n'avons pas pour objectif de faire une étude comparative entre les discours des Occidentaux et ceux des Africains. Il s'agit plutôt de voir comment se sont développées les connotations culturelles et sociales des arts africains. En bref, cette étude traite de certaines des croyances occidentales et africaines les plus fondamentales et incontestées sur les arts africains.

PARTIE I
DE L'HISTOIRE DES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE

CHAPITRE I : L'ART AFRICAIN DE LA PÉRIODE PHARAONIQUE²⁴

Il peut paraître surprenant de parler de similitude entre l'art de l'Égypte antique et celui de l'Afrique noire. Mais il suffit de chercher pour voir que tous les aspects de la vie culturelle de l'Afrique Noire renvoient à l'Égypte ancienne. Beaucoup de traits de la civilisation égyptienne antique, ne peuvent, en effet, se comprendre si l'on méconnaît les caractéristiques des cultures de l'Afrique noire²⁵. C'est dans ce sens que nous disons que l'art africain et l'art égyptien ne sont donc pas aussi loin l'un de l'autre que l'on pourrait le croire et dans beaucoup de cas, ce sont deux composantes d'une même réalité artistique originelle, que le temps et l'histoire ont scindé en deux entités.

Bien que faisant partie de l'Afrique du point de vue purement géographique, l'Égypte est souvent associée, et à tort, au monde culturel moyen-oriental. Margaret Trowell, dans son ouvrage *Classical african sculpture* (1964), a établi des parallèles entre les sculptures africaine et égyptienne, pour démontrer les rapports entre l'art de l'Égypte antique et celui de l'Afrique noire. On sait aussi que les différents rois-divinités de l'Afrique occidentale et orientale ont leur origine dans l'Égypte ancienne.

Dans le même ordre d'idée, Paul Bohannan (1964) s'exprime ainsi : « *On ne peut bien comprendre la religion égyptienne qu'en référence à la religion africaine ; bien d'autres aspects de l'histoire et de la politique égyptiennes sont éclairés par l'ethnographie africaine. Il était autrefois bien noté de considérer que toutes ces structures sociales et culturelles avaient été inventées en Égypte, d'où elles s'étaient répandues dans le reste de l'Afrique. Aujourd'hui nous savons qu'il s'agissait là d'une simplification : l'Égypte était fondamentalement une culture africaine, modifiée par des apports de la culture asiatique*

²⁴Ce chapitre a fait l'objet d'une communication lors du colloque « Les sources égyptiennes de la civilisation africaine », organisé du 5 au 6 avril 2005 à l'Université de Rouen. Il est intégré dans un ouvrage collectif intitulé *La conscience historique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁵*Encyclopédie de l'art*, Paris, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 1991.

L'art de l'Égypte prédynastique présente principalement des caractéristiques africaines. Celui des périodes suivantes « présente toutes les caractéristiques d'un style égyptien évolué, tout en conservant de l'époque prédynastique la rigidité de la forme, la pose frontale, l'absence d'expression du visage et de toute indication claire sur l'âge du sujet : tous ces traits sont en fait caractéristiques de la plus grande partie de la sculpture africaine ».

On sait aussi que de par leur fonction, ces statues égyptiennes sont identiques aux images d'ancêtres originaires de plusieurs régions d'Afrique : ce sont des dépositaires d'une force surnaturelle, offrant en particulier une demeure éternelle pour l'essence spirituelle de l'homme figuré. Pour les Égyptiens, l'art est « une affaire pratique », dont le but est d'assurer par des moyens magiques l'éternité de la personne représentée. Les figures funéraires sont complétées par un rituel magique destiné à s'assurer qu'elles avaient absorbé l'esprit du mort. Ce rituel était effectué sur une sculpture qui était une reproduction idéalisée du modèle, la reproduction de la figure humaine étant plus perceptive que visuelle. De ce fait, et selon Frank Willet, « la sculpture égyptienne appartient nettement au monde africain »²⁶. L'art égyptien est donc plus qu'une source d'influence sur l'art africain ; c'est une manifestation locale d'une tradition africaine très répandue.

Des traits communs peuvent apparaître dans des cultures n'ayant aucun rapport les unes avec les autres. Mais dans les cas où la forme, la signification et la fonction des productions artistiques sont semblables dans des sociétés ayant entretenu des échanges à l'époque concernée, on pourra déduire à juste titre l'existence d'une continuité.

Nous montrerons tout d'abord que l'art égyptien s'exprime dans un style africain ; nous présenterons des exemples bien précis de similitude entre l'art égyptien et l'art africain. Et pour lever tout malentendu, nous montrerons, ensuite, que cette similitude est une identité. En d'autres termes, l'existence du même schème ici et là dans le même contexte suppose une origine unique.

²⁶Willet F., *L'art africain*, Paris, Thames and Hudson (1971 et 1993), 1994, p. 112.

§ 1. Le style africain définit l'essence même de l'art égyptien

En 1917, Apollinaire avait déjà montré que les arts africains ont une « *indubitable parenté avec l'esthétique égyptienne dont ils dérivent* ». Léo Frobenius, en 1933, dans son *Histoire de la civilisation africaine*, compare les caractéristiques de l'art africain avec celles de l'Égypte et voit que la formule de l'Afrique Noire définit l'essence même de la civilisation égyptienne. Il décrit les caractéristiques africaines en ces termes : « *les étoffes ont un drapé plus raide, les bijoux les plus riches sont sobres, les armes sont simples et ne s'éloignent pas de leur fonction [...] les sculptures ont des lignes âpres et sévères [...] Tout comporte un but précis, âpre, sévère, tectonique. [...] Voilà le caractère du style africain. [...] Il se manifeste dans les gestes de tous les peuples Nègres autant que dans leur plastique, il parle dans leurs danses comme dans leurs masques, dans leur sens religieux comme dans leurs modes d'existence, leurs formes d'État et leurs destins de peuples. Il vit dans leurs fables, leurs contes de fée, leurs légendes, leurs mythes. Ceci posé, si nous comparons ces caractéristiques avec celles de l'Égypte, ne voyons-nous pas que la formule de l'Afrique Noire définit aussi l'essence de cette civilisation particulière ? L'Égypte pré-islamique ne s'exprime-t-elle pas aussi dans un style âpre, sévère, réfléchi, direct et grave ?* »²⁷.

Quand Henri Matisse fait la découverte à Paris d'un masque africain, il lui rappelle, dit-il, « *une tête de porphyre rouge des antiquités égyptiennes du Louvre* ». Pour le sculpteur Jacques Lipchitz, c'est l'art égyptien qui révèle l'art africain.

Dans son ouvrage *Nations nègres et culture* (1954), Cheikh Anta Diop nous dit qu'après avoir reproduit une série de monuments représentant les différentes couches sociales de la population égyptienne, et surtout les pharaons, il a intercalé des types de race noire pour que la parenté ou la différence ethnique éclate mieux. Il remarque fort curieusement, en rapprochant ces séries de figures, que l'art égyptien est souvent plus africain que l'art africain proprement dit. Sur les monuments, les Égyptiens se sont

²⁷Frobenius L., *Histoire de la civilisation africaine*, 1933, p. 20-21.

représentés avec des coiffures artificielles identiques à celles que l'on porte partout en Afrique Noire, et dont il sera question lors de son analyse des scènes de la Palette de Narmer²⁸.

Dans ses *Réflexions sur l'art funéraire Kota*, Gérard Delorme, parlant de l'origine de l'art Kota, montre que pour trouver des objets évoquant, de près ou de loin, « ces formes », « cette stylisation » de l'art Kota, il faudra remonter, pense-t-il, jusqu'à l'Égypte antique pour retrouver des représentations offrant quelques « airs de famille ». Sans accréder totalement les thèses de Cheikh Anta Diop, il confirme la contribution importante des peuples noirs dans la civilisation égyptienne antique, et ne peut s'empêcher de mettre en évidence les ressemblances assez frappantes entre certaines figures kota et les représentations de têtes de pharaons : avec leurs coiffes latérales largement développées. Il est tentant de trouver à ces objets une allure « pharaonique ».

En dehors des similitudes d'aspect morphologique entre les figures de reliquaire kota et les têtes pharaoniques, Gérard Delorme met aussi en évidence une autre analogie, celle consistant à recouvrir la représentation du défunt par un placage métallique : l'or sur les statues et sarcophages des pharaons, le cuivre sur les représentations des grands dignitaires des clans kota. Dans les deux cas, le métal oblitère entièrement la couleur initiale du sujet et lui donne une apparence irréelle. Cette convergence des modes d'expression, à savoir le placage d'un métal brillant, transformant son apparence réelle, sur un support quelconque, est à la fois peu courante et étrange.

D'autres chercheurs, tel le R. P. Briault, ont également relevé la similitude frappante entre l'art Bantou et l'Égypte ancienne ». Ces analogies sont-elles purement fortuites ? Selon Raponda-Walker, même si, *a priori*, rien ne semble rapprocher ces deux civilisations, apparemment éloignées à la fois dans le temps et dans l'espace. S'il n'existe à l'heure actuelle aucune ébauche de preuves concernant des relations, mêmes lointaines, entre les Kota et la civilisation égyptienne, la question mériterait d'être approfondie.

²⁸Diop C. A., *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, 1954, p. 134.

L'aspect africain de l'esprit égyptien s'explique par un trait de sa culture. C'est cette similitude entre la culture égyptienne et celle de l'Afrique noire ou, plus profondément encore, la similitude de construction spirituelle qui fait que la culture égyptienne n'est autre que l'éclat de l'esprit de l'Africain, que nous allons maintenant aborder à travers quelques exemples de production artistique. L'égyptologue sénégalais A. Moussa Lam a fait des études minutieuses sur les ressemblances entre les objets d'art africain et les objets d'art égyptien – nous y reviendrons dans ce qui suit.

§ 2. Quelques exemples de ressemblance entre objets d'art de l'Afrique noire et objets d'art de l'Égypte antique

1. L'art des tresses : sur la palette de pierre du roi Narmer, les personnages de la face A jusqu'aux vaincus de la scène du bas qui sont en fuite, comme la victime qui va être immolée, ont des cheveux artificiels, en étages, comme on en voit encore en Afrique Noire ; une telle coiffure portée par les jeunes filles s'appelait *djmbi* chez les Wolofs du Sénégal ; légèrement modifiée, et portée par des femmes mariées, elle devient le *djéré*, qui a disparu au Sénégal au début du XX^e siècle.

Chez les hommes, l'Islam a fait disparaître, tout récemment, la coutume. On ne rencontre plus de coiffures semblables que chez les Sérères non islamisés jusqu'à la circoncision, et chez les Peuhls : une forme spéciale de ces coiffures chez ces populations s'appelle *Ndjumbal*.

En Égypte ancienne, le Roi proto-dynastique Tera Neter porte les cheveux coiffés en tresses. Ce type de coiffure tressée est ensuite observé dans de nombreuses populations Égypto-Nubiennes (scribes, pharaons, artisans...). Maspero nous apprend à propos du pharaon Seqenennê que : « *des larves de nécrophore ont laissé leurs coques par centaine dans les tresses et les replis du bras* ».

Ce style de coiffure en tresses existe dans tout le reste de l'Afrique Noire après l'Antiquité Égypto-Nubienne, que ce soit chez des populations ouest-africaines comme

les Peuls, les Mandingues, les Dogons, les Wolofs, les Akans, les Yorubas, les Mangbetous et les Fangs de l'Afrique centrale. Il existe aussi chez des populations de l'Est comme chez les Massaïs jusqu'à nos jours aussi bien chez les hommes que chez les femmes.

2. Un bonnet égyptien qui se trouve partout en Afrique. Restons sur la palette de pierre du roi Narmer. On voit bien que les cheveux du roi et du serviteur sont cachés par leurs bonnets ; l'usage d'une telle perruque était courant dans toutes les classes de la société égyptienne. Le bonnet du roi est encore celui que portent tous les circoncis du Sénégal, bien que l'usage tende à disparaître sous l'influence de l'Islam. Ce bonnet est fabriqué en réunissant par une couture deux ellipses d'étoffe blanche, exceptée l'extrémité où passe la tête ; une armature en bambou donne la forme de la couronne du pharaon de la Haute-Égypte.

Dans son article sur la parenté des coiffures entre l'Égypte antique et l'Afrique noire, Moussa Lam montre que les formes générales de certains couvre-chefs sont très voisines. Le *laara* des poularophones est une coiffure en cotonnade (à l'origine) de forme conique au sommet, dont l'ouverture épouse l'ovale du visage, avec deux prolongements latéraux couvrant les oreilles et se rejoignant sous le menton par l'intermédiaire de deux cordons, que le porteur attache pour éviter la chute du couvre-chef. Cette coiffure était celle des circoncis, des guerriers et des chasseurs.

C'est une coiffure similaire qu'on retrouve aussi chez les Dogon. Marcel Griaule a d'ailleurs publié, dans *Dieu d'eau*, des photographies de ces bonnets portés par les Dogons. Ces bonnets sont très proches du *némès* égyptien²⁹ : ils pouvaient être portés de différentes façons et présentaient même peut-être plusieurs variétés³⁰. Le *némès* égyptien lui aussi n'était pas uniforme ; il y en avait plusieurs variétés. Cette coiffure aux trois extrémités fermées (*nemsa*) est bien celle qui se rapproche le plus du *laara* ou du bonnet dogon, du *mbaxana njuli* des wolofs, même s'il faut reconnaître qu'elle est beaucoup plus

²⁹Bedaux R. M. A., Bolland R., « Tellem, reconnaissance archéologique d'une culture de l'Ouest africain au Moyen Age : Les Textiles », in *Journal des Africanistes*, vol. 50, n°1, 1980, p. 9-23.

³⁰Griaule, M., *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotomméli*, Fayard, 1948.

complexe que ceux-ci, avec ses plis astucieux et sa coupe toute particulière, autant que permettent d'en juger les représentations qui nous sont parvenues à travers les monuments égyptiens.

La plupart des rois d’Ife sont représentés portant un diadème orné au centre d'un emblème analogue à l'Uræus égyptien. La déesse yoruba, *Odudua*, représentée par une femme donnant le sein à son enfant, porte une couronne royale formant une haute tiare de style égyptien³¹.

Les similitudes entre couronnes égyptiennes et africaines concernent aussi la couleur des coiffures. Le blanc et le rouge seraient les deux symboliques de la royauté égyptienne. En Afrique aussi nous trouvons les deux couleurs. Au Bénin le rouge et le blanc sont effectivement les couleurs de la royauté.

Chez les poularophones de la région du fleuve du Sénégal, jusqu'à un passé récent, les chefs de canton ou de province, héritiers de la chefferie traditionnelle, portaient comme couvre-chef une coiffure souple et allongée d'un rouge écarlate. Chez leurs voisins du Cayor, la couronne ancestrale était « formée d'un turban "orné" d'écarlate ». Donc là aussi, la présence du rouge est incontestable. Chez les Bambara, « le rouge était réservé autrefois au seul roi » d'après Dominique Zahan. Chez les Dogons, un objet particulier du Hogon qui exprime l'origine de son pouvoir est le bonnet rouge.

On le voit, en matière de couronne, la symbolique des couleurs entre l'Égypte ancienne et l'Afrique noire est la même.

3. Le chevet égyptien et l'appui-tête africain : l'explorateur français F. Cailliaud, parlant de son voyage au Soudan, nous décrit en 1826 un chevet soudanais qui ressemble exactement à ceux qu'il avait « vus sous la tête des momies dans les tombeaux de Thèbes, ainsi que sur les peintures de ces mêmes tombeaux ». Pour Cailliaud, il n'y a aucun doute : ces objets, utilisés par les Soudanais du début du XIX^e siècle, étaient les mêmes que ceux déjà attestés dans la vielle civilisation égyptienne. Un chevet, comme le décrit A. Moussa Lam, est « *un objet mobilier, très souvent en bois et comprenant, dans sa forme*

³¹*Histoire universelle de l'art*, Tome III, Afrique, Amérique, Asie, 1989, p. 55.

la plus générale, un cintre, un montant et une base, que les anciens Égyptiens et certaines populations d'Afrique Noire actuelle, utilisaien ou utilisent encore, comme appui-tête ».

Le chevet africain actuel est une survivance, aussi bien dans sa forme que dans son utilisation, de celui de l'Égypte pharaonique. A. Moussa Lam note que leur similitude est très frappante à tout point de vue. Selon lui, sur le plan de la forme générale, le chevet africain actuel n'a rien de différent de celui de l'Égypte ancienne : il se présente lui aussi, dans son aspect le plus général, avec les trois éléments qu'il distingue chez les exemplaires égyptiens (cintre, montant, base).

Le chevet est connu sur presque tout le continent, exceptée la partie Nord qui correspond à l'Afrique blanche. Autant dire que c'est essentiellement un objet de l'Afrique noire. Il sert d'appui-tête, a pour fonction de préserver la coiffure des Égyptiens et d'assurer l'intégrité corporelle d'un défunt, de lui permettre de ressusciter. Ces deux modes d'utilisation sont attestés presque partout en Afrique.

Il n'a pas entièrement disparu de son ancien berceau. C'est ainsi qu'on le trouve encore au sud de l'Égypte, dans la région d'Assouan, chez les Bicharines. Il est utilisé en Éthiopie, principalement en Abyssinie et dans le Harrar, chez les Gallas et les Turkanas ; en Somalie, au Kenya, en Zambie, au Mozambique, en Angola, au Zimbabwe, au Congo, mais aussi en Centrafrique et au Cameroun.

On constate aussi la présence du chevet du côté de l'Afrique occidentale : au Bénin, dont un exemplaire est conservé au Musée de l'Homme ; au Ghana, au Mali chez les Dogons et enfin chez les Bassaris du Sénégal Oriental.

4. Le mr des Égyptiens ou la houe des Africains. Le mr est un outil agricole qui se présente sous deux formes : un grand modèle avec un manche suffisamment long pour être manipulé dans la position debout, et un petit modèle dont le manche très court suppose un certain fléchissement de l'utilisateur.

Moussa Lam, dans son article sur cet objet³², montre qu'on trouve des outils agricoles analogues à la fois dans leurs formes et dans leurs modes d'utilisation chez les Haal-

³²Lam A. M., « Le mr des Égyptiens ou la houe des Africains », in revue Ankh n°2, 1993.

Pulaaren de la région du fleuve du Sénégal et les Mandingues de Casamance. Chez les Haal-Pulaaren, il y a, affirme-t-il, le *njinndaangu* et le *jalo*, qui ressemblent respectivement, à quelques détails près, aux deux versions du mr égyptien.

Chez les Mandingues, il existe aussi deux modèles : un grand et un petit, qui sont manipulés dans les mêmes conditions et qui ont les mêmes fonctions que les deux formes de mr égyptien.

5. Bâtons, massues et sceptres d'Égypte et d'Afrique : Dans une étude consacrée aux *Bâtons, massues et sceptres d'Égypte et d'Afrique noire*, Moussa Lam décrit quelques exemplaires de ces objets choisis pour la pertinence de leurs similitudes. La comparaison porte sur les termes désignant ces objets, leur forme, leur mode d'utilisation, leur attribut symbolique :

* *Les bâtons* : les termes *pulaar* permettent, dans bien des cas, écrit-il, de mieux comprendre la signification symbolique et/ou pratique des bâtons égyptiens. Il commence sa comparaison par le modèle le plus simple, c'est-à-dire le bâton droit et sans décoration spéciale. En Égypte, ce modèle est représenté par le *mdw* qui, se caractérise par une certaine dissymétrie des bouts : celui qui correspond à ce qui serait la tête du bâton est visiblement plus gros et est légèrement arrondi ; l'autre est plus mince et présente une section plus régulière. Le *mdw* peut être plus ou moins long.

Chez les poularophones de la région du fleuve du Sénégal, Moussa Lam a distingué un modèle équivalent : *ooldu*, un bâton gros et lourd dont les deux bouts sont traités de la même manière que ceux du *mdw* égyptien. Les fameux bâtons sur lesquels s'appuient les vieux du Fuuta (Sénégal), les bâtons fourchus des égyptiens (Musée du Caire), et le bâton fourchu du Hogon, s'identifient au *mdw*. Le traitement des extrémités est le même.

Tous ces détails montrent que l'allure générale des bâtons était la même chez les Egyptiens et les Africains.

* *Les massues* : on connaît bien la massue égyptienne à la tête piriforme, avec laquelle Pharaon massacre rituellement ses ennemis. J. Maes a établi de nombreuses similitudes entre, par exemple, le *nps* égyptien et le *yatagan* des populations du bassin du Zaïre. Il affirme en effet, que le Musée du Congo possède environs une centaine d'objets qui

peuvent être classés dans la catégorie des casse-têtes. Moussa Lam précise que les exemplaires n°27 et, dans une moindre mesure, le n°31 que donne J. Maes, ressemblent le plus à la massue piriforme des anciens Égyptiens.

La massue des Bihe, sans conteste, ressemble beaucoup à la fameuse arme de parade des souverains égyptiens ; il n'y a aucune ambiguïté à ce niveau. En Égypte aussi l'implication de ce type de massue dans les actions guerrières ne fait pas l'ombre d'aucun doute. Les similitudes sont donc réelles ; elles le sont aussi en ce qui concerne les sceptres d'autorité.

* *Les sceptres d'autorité* : sur le plan de la présentation extérieure, la massue des Kioko, présentée par J. Maes dans son article « Les sabres et massues des populations du Congo Belge »³³, ressemble beaucoup au prototype égyptien. Le traitement de la tête des deux objets est pratiquement le même.

En Égypte pharaonique, le sceptre d'autorité par excellence est *heka*. Il se présente avec une crosse dont la base et l'extrémité s'incurvent brusquement vers l'extérieur. Il y avait, semble-t-il, deux versions du *heka* : un modèle de grande dimension, fait sans doute pour servir d'appui au pharaon en position de marche, et un modèle aux proportions plus modestes pour la position assise ou statique.

En Afrique, le *heka* peut être comparé au sceptre de l'Ayo des Kouroumba malgré une différence notable au niveau de la crosse entre les deux insignes royaux. En effet la crosse du sceptre de l'Ayo est totalement fermée alors que celle du *heka* égyptien ne l'est pas. C'est là, reconnaît Moussa Lam, un détail qui peut faire douter les plus sceptiques.

Le rapprochement le plus décisif nous vient du Hogon des Dogons du Mali. Le bâton de marche de ce personnage qui, comme le pharaon égyptien, était à la fois chef religieux et politique, est très proche du *heka* égyptien. Comme l'extrémité du modèle égyptien, celle de la crosse du Hogon est incurvée vers l'extérieur.

³³Maes J., « Les sabres et massues des populations du Congo Belge », in Revue Générale de la Colonie belge, Bruxelles, 1923, figure 28.

Moussa Lam a étudié deux anciens bâtons burkinabés conservés au musée de l'I.F.A.N à Dakar. Si l'historien Sénégalais insiste sur ces deux bâtons, c'est que du point de vue du traitement de la tête, ils sont les exemplaires d'Afrique noire les plus proches du sceptre *was* égyptien que nous connaissions.

6. L'architecture : la forme architecturale des monuments érigés dans l'ancienne Égypte ressemble à celle érigées en Nubie, en Éthiopie, au Mali, au Zimbabwe : la Pyramide à degré de Meïdoum en Égypte présente bien des similitudes avec celle du tombeau de Askia au Mali.

7. Des instruments de musique, telles que les harpes égyptiennes qui se retrouvent aussi en Afrique centrale (au Gabon).

Mon étude sur les rapports entre l'art africain et l'art égyptien s'arrête là. Je ne peux exposer en détail tous les motifs de ressemblance. Les similitudes entre les deux formes d'art ont été déjà décrites, et d'une manière plus développée, par des voix plus autorisées que la mienne. J'ajouterai seulement que le rapport entre l'art africain et de l'art égyptien n'est pas un rapport d'analogie, et que les ressemblances de plusieurs objets ne peuvent être dues au hasard. C'est pourquoi je me propose maintenant de donner des lignes directrices pour éviter les malentendus qui naissent de l'ambiguïté du concept de similitude et d'analogie. Ce qui est le plus important pour moi est de montrer que cette similitude relève d'une identité commune. Un travail philosophique, beaucoup plus détaillé que mon propos ici, qui définirait ces concepts, serait méthodologiquement très utile pour parler des rapports entre l'art africain et l'art égyptien : il permettrait de montrer la profonde unité culturelle et artistique entre l'Égypte antique et l'Afrique noire. Dit autrement, de telles recherches en matière artistique parviendront à des conclusions entièrement renouvelées, touchant la nature de l'art africain et de l'art égyptien. C'est à ce travail conceptuel, qui n'est celui de l'historien ni de l'anthropologue, que j'invite les philosophes africains.

§ 3. Cette similitude est-elle une identité ?

La diversité et la profondeur des ressemblances que nous venons de constater entre l'art égyptien ancien et l'art africain actuel agitent bien des certitudes et invitent à une recherche approfondie sur l'unité culturelle égypto-africaine. Reste alors à montrer que cette ressemblance n'est pas une simple analogie, mais qu'elle est bel et bien une identité.

Il me faut éclaircir ici ce point de vue afin de lever toute ambiguïté dans l'analyse de ces différents concepts. L'identité ici peut signifier soit une identité essentielle d'un objet à lui-même au travers des figures qu'il est susceptible de revêtir, soit la similitude de deux objets en exacte reproduction de forme et de grandeur, ou celle de deux propriétés conceptuelles marquant pour des objets divers un semblable rapport au vrai.

Logiquement, l'identité révèle essentiellement deux choses : ou bien l'unicité de plusieurs objets d'abord perçus, créés ou nommés de manière différente (il s'agit de l'identité numérique), ou bien la particularité possédée par plusieurs objets d'avoir les mêmes propriétés, sauf celle d'être confondus dans l'espace ou dans le temps (il s'agit de l'identité dite spécifique ou qualitative).

Comment, sur la base de ces similitudes, établir linéament les rapports qu'il peut y avoir entre la création artistique de l'Égypte antique et celle de l'Afrique noire ? Comment savoir si les cheveux artificiels, en étages, des personnages de la face A de la palette de pierre du roi Narmer, sont identiques au *djmbi* ou au *djéré* chez des Wolofs, ou au *Ndjumbal* des Peulhs du Sénégal ? Qu'est-ce qui nous permet de ré-identifier à coup sûr le chevet des Égyptiens en Afrique noire ? Il y a là tout un travail pluridisciplinaire extrêmement important, qui concerne à la fois l'archéologie, l'histoire, la philosophie, l'anthropologie, la linguistique.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, il faut « seulement » en théorie connaître les conditions, nécessaires et suffisantes, d'appartenance d'un objet à la classe des tresses ou des chevets. Cela revient à savoir tracer la ligne de démarcation entre ce qui est une tresse ou un chevet, et ce qui ne l'est pas. L'historien de l'art, de bonne foi et n'étant pas animé

d'idéologie, qui dit que les tresses en formes d'étages, aujourd'hui en Afrique noire, sont les mêmes tresses que celles remarquées sur la tête du roi Narmer, n'ignore pas ce qu'est une tresse, c'est-à-dire où commence et où finit ce genre de tresses. Car comment pourrait-il ré-identifier un genre de tresses s'il ne peut pas reconnaître le terme général occupant la place centrale dans tout jugement d'identité ?

Dans la mesure où il sait ce qu'est un chevet, il est dès lors capable de désigner *a priori* un principe de différenciation à propos des chevets : il sait non seulement différencier un chevet d'un autre, mais aussi une tresse d'une autre. S'il soutient, donc, que l'appui-tête des Africains est le même objet que celui du chevet égyptien, c'est parce que l'existence de ce chevet doit être une « existence continuée ». Savoir ce qu'est un chevet, c'est savoir, en principe, ce en vertu de quoi n'importe quel chevet peut rester identique à lui-même : « un jugement d'identité, et donc un énoncé de ré-identification, à propos d'une chose, n'exige rien de plus, mais rien de moins, que la possession complète du concept de cette chose »³⁴. Logiquement, l'identité révèle essentiellement deux choses : ou bien l'unicité attribuée à plusieurs objets d'abord perçus, créés ou nommés de manière différente (il s'agit de *l'identité numérique*), ou bien la particularité possédée par plusieurs objets d'avoir les mêmes propriétés, sauf celle d'être confondus dans l'espace ou dans le temps (il s'agit de *l'identité dite spécifique ou qualitative*).

L'identité appliquée à un objet ou un être qui est « un et le même » est dite identité numérique. Lorsqu'il s'agit d'individus, on parle d'identité personnelle. L'individu est un tel ou un tel, en raison d'une certaine permanence d'être, physiquement et socialement identifiable. Mais cette identité concrète peut laisser place à une analyse abstraite ; une analyse qui met en lumière une identité spécifique ou qualitative entre deux réalités. Gagnant en complexité, le concept d'identité trouve alors son véritable poids philosophique, dans la mesure où la perte d'une certaine univocité immédiate l'emmène vers les langages plus élaborés de l'analogie. Or l'identité n'est pas une analogie. Du grec *analogia*, l'analogie désigne « ce qui a le même rapport » ; ce qui est proportionnel. Deux

³⁴Grand dictionnaire de la philosophie, sous la direction de Michel Blay, Larousse, 2003.

objets sont analogues quand ils sont dans un rapport de répétition. Là aussi, l'identité n'est pas la répétition.

La ressemblance est une relation entre deux éléments qui permet d'établir un certain degré d'identité relativement à une ou plusieurs propriétés. Cette relation est évidemment réflexive et symétrique, mais on peut contester sa transitivité, et, par conséquent, le fait qu'elle soit une relation d'équivalence. La ressemblance entre l'art égyptien ancien et l'art africain est une identité puisque l'identité désigne le rapport que présentent entre eux deux ou plusieurs objets qui ont une similitude parfaite. Du latin *idem*, le même, l'identité est ce qui ne diffère en rien de l'autre ; qui présente avec quelque chose une parfaite ressemblance.

Le sceptre égyptien est identique au bâton africain parce qu'ils réunissent plusieurs dimensions qui sont liées : la permanence à travers le temps, qui d'ailleurs n'écarte pas le changement, et l'unicité absolue de l'objet. Les vrais jumeaux sont bien deux, ils ne perçoivent pas exactement la même chose au même moment, ils sont différents l'un de l'autre. Le chevet égyptien est identique à l'appui-tête africain en ce sens qu'ils entretiennent entre eux un rapport de continuité et de permanence, au travers de la variation de leurs conditions d'existence et de leurs états, ou de la relation qui fait que ces deux objets, différents sous de multiples aspects, sont cependant semblables et même équivalents sous tel ou tel rapport. Ne peuvent donc être dits identiques que des termes reconnus comme distincts, sans que le rapport en cause, sous peine de s'éteindre, puisse jamais annuler cette différence qu'elle articule à l'intérieur d'un langage. Reste à dire les deux aspects que ce sens est susceptible de revêtir, et que l'on perçoit mieux dans un exemple : « ces deux objets sont identiques », ou « nous avons le même objet », peut signifier l'identité matérielle et la totale contemporanéité des sculpteurs ou de l'objet, ou bien une assimilation dans la distance qui se base sur une équivalence qualitative.

Cette ressemblance ne peut donc être une analogie. Lorsque deux objets se ressemblent, une identification partielle ou totale des deux s'impose à notre esprit. Alors que dans une analogie, la relation de correspondance ne s'impose pas d'emblée ; elle nécessite une réflexion ou une analyse plus approfondie. Par exemple, la ressemblance

entre le dauphin et la plupart des poissons de mer nous ferait croire qu'il en est un. Toutefois, si on l'observe bien, on percevra l'analogie entre les os de ses nageoires latérales et ceux d'une main humaine. Dans ressembler, il y a sembler. Dans le squelette des dauphins, ce qui intéresse le naturaliste, c'est ce que la nageoire du dauphin est à l'animal tout entier. Là où l'identité implique donc deux objets de pensée identiques, l'analogie nécessite une ressemblance entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents.

Selon Cheikh Anta Diop, dans *Nations nègres et culture*, après le dessèchement du Sahara vers -7000 avant J-C, les derniers Noirs qui y vivaient l'auraient quitté pour émigrer vers le Haut Nil, à l'exception, peut-être, de quelques îlots égarés sur le reste du continent, soit parce qu'ils ont émigrés vers le sud, soit parce qu'ils sont montés vers le nord jusqu'au Nil. Ce n'est qu'après le déclin de l'empire égyptien que les populations noires ont pu de nouveau se répandre progressivement vers l'intérieur du continent, former des noyaux qui seront plus tard des centres de civilisation continentale (cf. Diop C. A, 1954). Ce sont donc les mêmes populations noires de l'Égypte antique qui ont peuplé toute l'Afrique sud saharienne.

Par conséquent, il n'est pas étonnant que des objets d'Égypte antique puissent se retrouver en Afrique noire. La ressemblance identique entre les objets d'art égyptien et ceux de l'art africain les situe au sein de la dialectique du même et de l'autre, au pôle du semblable.

CHAPITRE II : APERÇU HISTORIQUE ET ORIGINE DES ARTS TRADITIONNELS DE L'AFRIQUE NOIRE

« *Lorsqu'il est question d'étudier l'art africain traditionnel, on écrit souvent au présent, sans préciser et répéter qu'on parle d'une époque précise du passé.* » (Willet F., 1994 : 239). D'où la nécessité d'une ébauche de l'histoire des arts d'Afrique noire. Les différentes méthodes scientifiques ont permis, ces derniers temps, d'obtenir des données utiles pour construire une histoire de l'art africain.

Il sera question ici de décrire, très succinctement, les grands moments de l'évolution de l'art africain. Cette description est, à notre avis, nécessaire puisqu'elle nous permettra de montrer l'absurdité des thèses sur l'origine étrangère des arts africains. Nous privilierons donc ici une étude historique pour prouver que les artistes africains, contrairement à ce que pensent certains spécialistes de l'art africain, n'ont eu entre leurs mains aucun ouvrage occidental sur lequel « *ils tiraient leur modèle* ».

§ 1. Du V^e siècle av. J.-C. au III^e siècle de notre ère : l'art Nok

Les nombreuses recherches archéologiques du XX^e siècle ont permis de découvrir une grande quantité de sculptures en pierre, en terre cuite et en bronze dans différentes zones d'Afrique centrale et occidentale. Mais c'est au Nigeria que l'on a trouvé la statuaire africaine la plus ancienne. Les productions artistiques nigérianes ont donné lieu à des œuvres d'une grande beauté, réalisées à partir de matériaux les plus divers : terre cuite, bronze, bois, pierre, ivoire, etc.

C'est en 1943 que des fouilles effectuées par Bernard Fagg, dans la mine d'étain de la région de Jos, ont permis de découvrir les premiers témoignages d'une collection unique au monde de sculptures en terre cuite remontant à il y a 2000 à 2500 ans. Les premières manifestations de cette expression artistique ont été retrouvées non loin de Nok, village situé au Nord du confluent du Niger et de la Bénoué au Nigeria central, qui a donné son

nom à une culture préhistorique de première importance dans l'évolution de la statuaire africaine. Bernard Fagg, qui avait compris l'importance historique de la découverte, la baptisa ainsi. C'est une statuaire en terre cuite : têtes très proches de la grandeur nature qui semblent toutes avoir appartenu à des statues représentant le corps humain : « *Elles sont lissées soigneusement ; le dégraissant, fait de pierre broyée, n'apparaît que là où la surface a été usée. Il existe aussi quelques figurines animales, notamment d'éléphants et de singes. La forme de ces statues est loin d'être identique* » (Maquet J., 1995 : 383-384).

Les terres cuites nok constituent la plus ancienne tradition artistique africaine dont le style tend au naturalisme. Leur repère permet d'étudier les traditions, les écoles et les mouvements artistiques qui se sont succédé dans cette région d'Afrique. Les grandes écoles d'Ife, du Bénin, d'Owo, d'Ibo et les autres traditions de la sculpture, de la pierre, de l'ivoire, du métal et de l'argile des civilisations indigènes du Nigeria, peuvent, en effet, toutes rétablir leur généalogie par rapport aux terres cuites de Nok, qui constituent un archéotype légitime et crédible – nous reviendrons sur ces autres peuples et leur rapport avec la culture nok.

Les figures en terre cuite de ce peuple représentent des êtres humains, des animaux, des plantes, etc. Les êtres humains prennent une place centrale. Ils sont représentés dans différentes postures : debout, agenouillés, en génuflexion ou assis. Ces objets sont souvent des images rituelles et commémoratives des rois, reines et religieux, figurés en tenue d'adepte d'un culte sacré.

Les perles décoratives et les coupes de cheveux délicates attirent l'attention de l'observateur et permettent de déduire l'existence d'un art évolué. Les artistes avaient les connaissances techniques nécessaires pour façonner et cuire l'argile. Ils connaissaient les propriétés de ce matériau et avaient le savoir-faire et la dextérité nécessaires pour fabriquer ces œuvres en terre cuite d'une grande valeur artistique. Les gestes, les postures, les outils et la coiffure des figures sont appliqués selon des normes établies par des codes déterminés (cf. Bassani E *et alii*, 2005).

Une tête humaine en terre cuite de 33,8 cm, datant du V^e siècle av. J-C, est exposée au musée national de Lagos. Découverte près de Nok en 1954, à quatre mètres de

profondeur, cette tête humaine « *a une forme allongée, des yeux triangulaires protubérants, des narines larges et épataées et une bouche bée aux lèvres charnues. Les cheveux sont tressés selon le style typique des têtes nok, en chignons, qui rappellent la coiffure nigériane contemporaine. Les trous qui traversent la couche d'argile, percés au niveau des pupilles, des narines, sous les oreilles, sur la bouche et sur les chignons de cheveux au sommet de la tête, ont été intégrés avec une grande habileté dans le style artistique de l'objet...* » (Violata I. Ekpo, 2005 : 53).

Tout ceci nous permet de montrer que la société pratiquait un art raffiné. Les artistes avaient des connaissances techniques pour façonner et cuire l'argile. Ils avaient l'habileté nécessaire pour créer des œuvres d'une grande valeur artistique.

§ 2. Du II^e au XII^e siècle : l'art copte

On ne peut ignorer l'art copte ☐ celui de la population indigène de l'Égypte après la grande civilisation égyptienne et sous l'occupation romaine, puis byzantine, et plus tard sous la conquête arabe. Il s'étend dans tous les domaines de la création, qu'elle soit cultuelle, artistique ou vernaculaire, objets de la vie quotidienne. Les coptes descendent directement des égyptiens de l'époque pharaonique. Leur langue est le copte dérivé de l'ancien égyptien. L'œuvre copte se distingue surtout par ses reliefs sur pierre et ses tissus polychromes.

Dans la décoration, le style de cette période se caractérise par des chapiteaux et frises à motifs végétaux trouvés épars à Oxyrhynque et à Ahnâs el-Médineh. Dans la peinture, une icône de Baouît, au musée copte du Caire, présente le buste d'un saint barbu tenant un livre, peut-être un Apôtre, dont les lignes demeurent réalistes. On retrouve ces variations de proportions plus ou moins accentuées dans les tissus.

On s'oriente vers la « facture rude », caractéristique de l'insistance copte sur l'idée aux dépens des proportions et du modelé. Les reliefs figuratifs présentent une évolution dont on peut fixer les étapes. Un grand nombre garde encore quelque modelé dans la

stylisation et la géométrisation des détails. En ce qui concerne la peinture, il semble que les intermédiaires aient péri, les témoins retrouvés datent de la fin du V^e siècle. La peinture est alors tout entière orientée vers le portrait. Des panneaux peints, ornements de petite chapelle, se distinguent par une stylisation des courbes soulignant soit l'inféxibilité d'un regard (buste de l'évêque Abraham, musée de Berlin), soit un grand sens mystique (le Christ protégeant l'abbé Ménas, musée du Louvre). Cette orientation se retrouve dans la peinture murale, à travers des thèmes isolés, comme saint Ménas aux chameaux (site des Kellia), dont a bénéficié le Louvre, ou la Vierge allaitant (Saqqarah), conservée au musée copte du Caire – ou narratifs : juxtaposition de moines debout et de face, notamment à Baouît, ou encore le groupe de saint Apollô à Saqqarah ; cycles empruntés au Nouveau Testament, comme à Deir Abou Hennis, où la juxtaposition des personnages de face ou de trois quarts confère à chaque scène un rythme original. Un style est ainsi constitué dans tous les ordres par l'équilibre de surfaces ou de zones visant à mettre en valeur l'idée à exprimer – comme l'architecture le fait pour évoquer le mystère.

Une évolution se manifeste dans la décoration des édifices et dans les arts de la sculpture et de la peinture. Sous les *Omeyyades*, en dépendance étroite de l'art iranien, les Coptes reviennent au naturalisme, mais modifié, comme dans les œuvres musulmanes de cette époque, par l'élimination du détail et la monotonie des motifs. On en voit l'illustration dans des chapiteaux et des reliefs de Baouît, et dans des ivoires coptes à sujet végétal en relief du musée du Louvre, comme dans des étoffes à décor végétal. Au musée du Louvre et au musée copte du Caire, les manches de patères sont constitués par une danseuse nue élevant une croix, ou des céramiques campant des oiseaux à grands traits à côté de zones où se croisent des réseaux.

La veine décoratrice est beaucoup plus libre sous les *Fatimides* et rien moins qu'étrangère à l'art copte, auquel on doit attribuer en particulier des reliefs sur bois dans les mosquées aussi bien que dans les églises. Les portes et les frises de Sainte-Barbara du Caire en constituent des exemples caractéristiques. L'élégance, en même temps que la complication des tiges des plantes, y alternent avec des combinaisons de surfaces planes. Ce refuge vers l'abstraction laisse toute liberté à la fantaisie ; on le retrouve également

dans les étoffes et plus particulièrement, en un style hiératisant, dans des tentures en tissu bouclé : il règne dans la tenture du Triomphe de la Croix au musée du Louvre. Par tous ces traits, l'art copte manifeste son originalité sous la domination musulmane, et jusque dans les monuments de celle-ci.

L'étude de l'évolution des tissus, comme de l'ensemble de l'art copte – considéré seul ou en fonction des arts contemporains, en particulier de l'art musulman – a conduit à suivre la prolongation de l'art copte jusqu'au XII^e siècle au moins pour certaines techniques. Cette conclusion est confirmée par l'histoire, qui atteste le recours des califes aux architectes et artistes coptes, et par le témoignage des voyageurs, qui, jusque sous les *Fatimides*, font du tissage et du travail sur bois l'apanage, en l'Égypte musulmane, des artisans coptes. En dehors de l'Égypte, on retrouve quelques influences coptes à Lalibéla en Éthiopie, dans des détails de construction et dans la décoration picturale. Les thèmes sont totalement différents entre ces arts du nord de l'Occident et l'art copte, et l'on a déjà vu que le style « abstrait » de l'art copte ne se réduit à nul autre.

§ 3. Du III^e et le X^e siècle ap. J.-C : l'art bura, l'art du Calabar

Les fouilles dans la nécropole de Bura-Asinda Sikka, au nord-est de Niamey au Niger, ont permis de mettre à jour l'une des plus importantes découvertes de l'archéologie africaine : des squelettes surmontées de figures humaines ou de cavaliers, datant entre le III^e et le XI^e siècle ap. J.-C. Deux de ces figures sont conservées à l'institut national de recherches en Science Humaines de Niamey. Elles sont toutes les deux en terre cuite et symbolisent des cavaliers. L'une, mesurant 62 cm, est précieusement décorée et présente une verticalité étonnante par l'élévation anormale de la tête de l'animal. L'autre, mesurant 28 cm, présente une figure humaine au corps paré de bijoux. (Violata I. Ekpo, 2005 : 156-159).

De nombreux objets en céramique et en terre cuite ont été découverts à Calabar (extrême sud-est du Nigeria) : on y a retrouvé des vases et des récipients, des têtes humaines, des statuettes, des appuis-tête, des haches en pierre polie, des bracelets, des

coquillages, tous magnifiquement décorés et datant entre le V^e siècle au X^e siècle ap. J.-C. Le professeur Ekpo Eyo et son équipe de l'Université de Maryland ont découvert à la fin des années 1990 de nombreux appuis-tête en terre cuite, des statuettes et des vases très bien décorés. L'un de ces appuis-tête, en forme de canoë, conservé au musée national de Calabar, daterait d'environ 445 ap. J.-C. et mesure 44,5 cm. Ses configurations témoignent de la maîtrise, par l'artiste, d'une technique de fabrication très sophistiquée. Un autre appui-tête qui date de 1100 ap. J.-C. est conservé dans ce même musée. Sa forme cylindrique et ses motifs géométriques sont d'une grande valeur esthétique (Violata I. Ekpo, 2005 : 150-154).

§ 4. IX^e- XIV^e siècle ap. J.-C : Ibo, Ésie

- Chez les Ibos, à l'ouest du delta marécageux du Niger, les funérailles donnent lieu à de grandes cérémonies. Lors des rites funèbres, les hommes portent des masques peints en blanc, surmontés de couvre-chefs très élaborés. Ils pratiquent aussi un certain nombre de cérémonies relatives à la fertilité, où les Ibos portent des masques symbolisant le sexe féminin. Les sculpteurs taillaient dans le bois des masques, des statuettes, des tabourets, des panneaux. Un art peu connu était celui des statuettes en argile sur armature de bambou.

Les Ibos adoraient les forces naturelles : soleil, eau, ciel et par dessus tout *Ale*, la terre, source de fécondité et donc propriétaire de tout ce qui vit et a vécu. Jacques Maquet³⁵ nous apprend qu'il arrivait à *Ale* d'ordonner par la voix d'un devin la construction d'une maison *mbari* ; carrée et ouverte sur les quatre côtés, couvertes d'un toit du zinc, souvent le seul du village. L'image en argile de *Ale* tenant son enfant trônait au centre du *mbari*. De l'autre côté du *mbari* se trouvait *Amadi-Oha*, dieu du tonnerre, assistant de *Ale*. Un troisième personnage important était la déesse de l'eau, aux traits délicats. Un boa, animal caractéristique de *Ale*, se trouvait toujours aussi dans la maison. Les artistes Ibos étaient

³⁵Jacques Maquet, in *Encyclopédia universalis*, corpus 11, p. 906-907.

libres d'imaginer la fabrication de toutes les autres statuettes qui remplissaient le *mbari*. Certaines de ces statues évoquaient des sujets modernes : « *tailleur avec sa machine à coudre, infirmiers transportant un malade, accoucheuse en tablier blanc, européen en voiture ; l'éléphant (...) était figuré comme un animal fabuleux, à l'opposé du léopard, traité de façon réaliste. Les statues sont peintes en noir, blanc, rouge, gris et ocre, avec parfois des touches de bleu de lessive. Les murs intérieurs de la maison étaient ornés de motifs géométriques peints qui s'accordaient avec les statues elles-mêmes couvertes de dessins inspirés de peintures corporelles traditionnelles* »³⁶.

L'archéologue anglais Thurstan Shaw, dans ses fouilles de 1959 et de 1964, a découvert des vestiges de la culture ibo datés des IX^e-X^e siècles. Omotoso Eluyemi (2005 : 44) suppose que ces objets constituent les plus anciens bronzes réalisés en Afrique noire « à l'aide de la technique de la fusion à la cire perdue ». Ces bronzes ont des formes naturelles formes et des surfaces habilement décorées. Leur style indique le niveau artistique élevé des Ibos et une technique de travail du métal très sophistiquée.

Ces objets élaborés avec « *un art très raffiné, faits de bronze, de calebasse, de céramique et de perles* » (Violata I. Ekpo, 2005 : 67) et constitués d'armes, de parures, d'insignes, de récipients rituels ou d'outils métalliques, témoignent d'une activité artistique ibo complexe très riche. Parmi ces chefs-d'œuvre de l'art ibo, on peut distinguer l' « Écuelle cérémonielle » datant du IX^e- X^e siècles ap. J.-C. et exposée au musée national de Lagos. C'est un bronze à taux élevé de plomb. Il mesure 35 cm. L'objet est raffinement décoré avec de motifs géométriques (Violata I. Ekpo, 2005 : 74). On peut aussi voir dans ce musée de Lagos un vase cérémoniel en forme de coquille d'escargot géant qui date aussi d'entre les IX^e- X^e siècles ap. J.-C. C'est un bronze élevé de plomb qui mesure 29 cm. L'objet est orné de motifs géométriques (Violata I. Ekpo, 2005 : 75).

- De nombreuses sculptures furent découvertes en 1933 à Ésie, une petite ville du Nigeria sur la rive ouest du Niger : elles représentent des hommes, des femmes, des enfants ainsi que des animaux. Elles sont exposées au Musée National d' Ésie. Un mythe local raconte que ces sculptures représentent des étrangers que les forces divines ont

³⁶*Ibid.*

transformés en pierre pour les punir d'avoir offensé le roi d'Ésie. Ces sculptures, sculptées entre le XI^e et le XIV^e siècle, sont décorées de perles et de bracelets. Le style artistique est varié (Violata I. Ekpo, 2005 : 147).

§ 5. Du XII^e au XVII^e siècle :

§ 5.1. XII^e au XV^e : l'art d'Ife

Chez les Yorubas, Ife, une ville du Nigeria, est le berceau originel et le centre principal du monde, où la première terre s'est formée sur les eaux, mais aussi la capitale religieuse où résidait l'oni, le roi divin. Les Yorubas ont créé leurs royaumes dès le début du XV^e siècle. Leur religion est fondée sur le culte des divinités personnifiées. Ces dernières peuvent être convoquées et interrogées au moyen d'un oracle dont les réponses sont interprétées par les devins. C'est dans la représentation de ces divinités que l'art yoruba, héritier des traditions sculpturales d'Ife et du Bénin, atteint sa plus belle expression. La déesse *Odudua*, symbolisée par une femme donnant le sein à son enfant, porte une couronne royale. Le dieu *Olorun* prend parfois l'aspect d'une divinité marine comme en témoignent certaines représentations, où un offrant lui présente une boîte contenant les pièces de divination. *Shango*, dieu de la foudre et des batailles, apparaît sous les traits d'un cavalier armé d'une lance.

Par ailleurs, les Yorubas voient une croyance particulière aux jumeaux. En effet, si l'un d'eux vient à mourir, la mère commande la réalisation d'une statue (*ibefi*) représentant l'enfant mort, à laquelle elle donnera les mêmes soins qu'au vivant. Au décès de la mère, l'enfant survivant va prendre soin à son tour de l'*ibefi*. Si les deux jumeaux venaient à mourir, la mère procédera de même avec deux statues, objets de toute sa dévotion.

L'art Ifé et du Bénin s'exprimaient par une représentation de personnages plus ou moins historiques. L'art d'Ife comprend des œuvres en terre cuite et en bronze (têtes et bustes), des sculptures en pierre (tabourets et objets de culte faits dans le quartz,

monolithes monumentaux en granit, statuettes humaines et animales). Cette civilisation d’Ife, nous l’avons déjà souligné, est un prolongement de celle des Yorubas. C’est de cet art du bronze que dépendra celui qui s’illustra ensuite au Bénin. Voici un art dont la réalisation, l’évolution, le déclin enfin sont liés au destin de la royauté, à ses valeurs, à l’histoire politique et économique de l’État. Les bronzes attachés sur les piliers des cours intérieures du Palais sont une chronique où sont exposés les importants événements de la vie civile, religieuse, militaire, du roi et de sa cour. Les structures politiques et sociales ont favorisé la production de l’art au Bénin. En 1910, l’ethnologue allemand Leo Frobenius, dans ses fouilles à Ife, trouve une tête en bronze représentant la divinité marine, *Ori Olokun* et d’autres œuvres d’art exécutées en matériaux divers : bronze, pierre et terre cuite. Il fut très impressionné par la beauté de ces objets, et en conclut qu’ils ne pouvaient pas être produits par des Africains.

Dans son ouvrage *La civilisation africaine*, il pense clairement que la richesse de la civilisation et de l’art africains provient non seulement « *du double héritage de la civilisation européenne de l’époque moyenne de l’âge de pierre et de la civilisation archéologique de l’Asie occidentale* », mais il pense aussi qu’ « *on ne peut comprendre cette civilisation équatoriale de l’Afrique qu’en fonction d’autres phénomènes groupés autour de l’Asie* »³⁷. Il ignore « *à quelle époque elle s’est développée. Mais sans doute avait-elle déjà atteint son terme lorsque les civilisations historiques et archéologiques de l’Asie occidentale commencèrent à progresser vers le continent africain* »³⁸.

Ainsi résume-t-il tout l’« être artistique » de l’Afrique en trois grandes périodes ou groupes de style :

1. L’héritage de la civilisation eurafricaine de l’époque moyenne de l’âge de pierre.
2. L’héritage de la civilisation équatoriale de l’époque avancée de l’âge de pierre
3. L’héritage volcanique de l’Asie occidentale.

Ces trois infiltrations ont exercé, selon lui, une influence immense sur la peinture, la sculpture, les masques. Même la sculpture sur bois africaine fabriquée sur la côte de

³⁷Frobenius L., *Histoire de la civilisation africaine*, 1933, p. 168.

³⁸*Ibid.*

Guinée, chez les Yoruba et sur le plateau de Bali au Cameroun, est d'origine étrangère ! De même, la sculpture sur glaise, qui se répand dans un grand nombre de régions du Nord-Ouest jusqu'à la côte occidentale, remonte, selon lui, aux relations avec l'Eurafrique. Les productions de la culture Yoruba, et notamment les têtes en terre cuite, l'ont émerveillé et il resta convaincu que ces pièces, de par leur classicisme et leur qualité de réalisation, étaient d'origine grecque.

De la même manière, Hermann Baumann, dans son livre *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, affirme que le travail du cuir et celui des perles et du verre, les sculptures artistiques en pierre et celles en terre cuite des Yorubas, sont en grande partie d'origine paléo-méditerranéenne.

William Fagg révèle, lui aussi, dans son article « L'art nigérien avant Jésus-Christ »³⁹, que « certains ont supposé après la découverte de têtes d'Ife, que les déformations de la sculpture sont le produit dégénéré d'un naturalisme pur transmis aux Noirs par une civilisation plus élevée ; toute hypothèse de ce genre se trouve invalidée par les découvertes de Nok. Car, bien qu'elles ne puissent être identifiées à un style particulier actuel, les techniques de stylisation sont essentiellement africaines et leurs semblables peuvent se trouver chez diverses tribus, des Dan aux Baluba »⁴⁰.

Toujours dans le même numéro de *Présence Africaine* mais cette fois dans un autre article intitulé « De l'art des Yoruba », William Fagg écrit qu'« au cours des premiers siècles de l'ère chrétienne, les Yoruba venus de l'Orient (peut-être des rives du Nil supérieur) possédaient déjà avant cette migration des techniques de coulage du bronze à cire perdue bien connue de l'Égypte des Pharaons et de la dernière civilisation gréco-nubienne de Meroe (bien que les moules fussent d'échelle beaucoup plus réduite que ceux d'Ifé et d'autres industries du bronze similaires) et un germe, si on peut dire, du réalisme décadent propre à l'art grec subsista, pour minime qu'il fût, de l'odyssée des

³⁹Fagg W. B., « L'art nigérien avant Jésus-Christ », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Paris, Seuil, 1951, pp. 91-95.

⁴⁰*Ibid.*, p. 95.

Yoruba et trouva sa renaissance et un développement considérable après leur établissement dans le golfe de Guinée »⁴¹.

Cette hypothèse de travail de William Fagg est clairement émise pour trouver un berceau grec à l'art des Yoruba. Cette opinion à propos d'une origine méditerranéenne est celle de beaucoup d'autres théoriciens de l'art africain.

Henri Lavachery, dans « L'art des noirs d'Afrique et son destin », s'exprime ainsi : « *La statuaire y est saturée d'influences européennes. Il s'agit non seulement de celles dont, depuis le XV^e siècle, l'imagerie catholique fut le véhicule, mais aussi d'influences plus anciennes et dont les têtes et les rares statues des bronziers d'Ife sont les extraordinaire témoins. [...] À considérer leur style, les têtes d'Ife font penser à certains bronzes romains dont la sécheresse documentaire serait magnifiée par ce génie, à la fois synthétique et voluptueux, qui est celui de la statuaire noire. Pourquoi ne pas imaginer quelque artisan venu des établissements romains de l'Afrique du Nord, qui aurait possédé un bon métier de sculpteur et de bronzier ? Ses connaissances, il les communique à des élèves noirs et l'un de ceux-ci (ou plusieurs) serait le créateur dont nous admirons les ouvrages... [...] Quoi qu'il en soit, les statues de la région atlantique portent la marque d'un réalisme tout méditerranéen...»⁴².*

Il a été démontré que toutes ces affirmations sont sans fondement. Dans ses pratiques rituelles, le peuple d'Ife continue à utiliser les mêmes objets. La tradition de la fusion en bronze existe à Ife bien avant les premiers contacts avec l'Europe, à la fin du XV^e siècle. Soumises aux examens scientifiques, les pièces trouvées par Leo Frobenius furent datées des XII^e-XV^e siècles⁴³. Les fouilles de Graham Conam ont permis de déterminer qu'au XIII^e siècle les barres en bronze étaient fondues et travaillées par les forgerons béninois pour en faire des bracelets.

⁴¹*Ibid.*, p. 116.

⁴²*Ibid.*, p. 51.

⁴³Bassani E., Eluyemi O., Violata I. Ekpo, Paudrat J.-L., *Arts of africa. 7000 ans d'art africain*, 2005, p.47.

Devant la perfection et le réalisme idéalisé des œuvres d’Ife, certains chercheurs comme Leo Frobenius n’ont pas hésité à leur trouver une origine grecque ; le Bénin ne pouvant produire, selon eux, des œuvres d’un style « classique » si différent des genres de figures humaines caractéristiques des arts de l’Afrique noire. Mais selon Jacques Maquet (1995), « *le réalisme idéalisé de la représentation humaine dont on a cherché l’origine en Grèce, à Carthage, en Inde, au Portugal trouve son explication la plus probable dans la nécessité de glorifier les rois locaux. [...] Le modelage se pratiquait au Nigeria dès le premier millénaire avant notre ère comme le prouve la découverte, en 1943, près du centre minier de Jos, de la civilisation Nok. Une vingtaine de sites, datés du X^e au III^e av. J.-C., ont livré des sculptures en céramique dont le réalisme annonce celui d’Ife. En outre, certains détails des corps nok sont identiques à ceux d’Ife. Enfin, le travail du fer était connu à Nok dès la fin du III^e siècle av. J.-C.* »

Les bronzes d’Ife datent vraisemblablement du début du second millénaire de notre ère. Des terres cuites mises au jour en 1963 ont pu être datées à partir du charbon de bois auquel elles étaient associées. La date obtenue est 1060 avec une approximation de cent ans dans les deux sens. Cet art est donc nettement antérieur à l’arrivée des Portugais du Bénin ».

Il serait donc absurde de trouver des origines méditerranéennes aux œuvres d’art produites au Bénin.

Après les découvertes de Leo Frobenius, les années suivantes, d’autres chercheurs comme Frank Willet, Bernard Fagg, Ekpo Eyo, Peter Garlake et Olivier Myers découvrirent des bronzes, des sculptures en terre cuite, représentant des objets funéraires et cultuels, ainsi que des dallages en céramique (Violata I. Ekpo, 2005 : 77).

Au musée national d’Ife est conservée une *Tête d’Oni* en laiton et en or mesurant 28 cm. Elle date des XII^e -XV^e siècles ap. J.-C. Les trous qu’on voit sur la tête servaient à fixer la couronne du roi, ceux qui sont autour de la bouche et sur les joues étaient destinés à « *fixer les voiles de perles censées masquer la partie inférieure du visage du roi* », ceux autour du cou « *à fixer la tête sur un simulacre en bois en vue de son exhibition publique lors des cérémonies* » (Violata I. Ekpo, 2005 : 78).

On peut aussi voir dans ce même musée, une *moitié supérieure de la figurine d'un Oni*. Elle date des XV^e -XVI^e siècles ap. J.-C. Elle est en laiton à taux élevé de plomb et mesure 37,3 cm. Dénommée « Oni Lafogido », elle est l'une des plus belles pièces en bronze de l'art nigérian.

Tous vestiges attestent de l'habileté des artistes du royaume d'Ife. Ces bronzes tous travaillés à la cire perdue, sont des prouesses techniques. Avant de disparaître vers le XIV^e siècle, cette technique fut transmise au royaume du Bénin.

§ 5.2. Du XV^e au XVII^e siècle : Owo, Sapi, Bénin

- Des fouilles menées à Owo, une ancienne cité située sur la frontière Est du pays Yoruba, à mi-chemin entre Ife et Bénin, montre que « *l'art d'Owo constitue le maillon manquant entre l'art d'Ife et celle du Bénin* » (Violata I. Ekpo, 2005 : 112) : les objets trouvés ont été datés de la période comprise entre le XIII^e et le XVI^e siècles. La technique de fabrication des terres cuites utilisée à Owo remonte à la tradition d'Ife.

Les fouilles dirigées par Ekpo Eyo en 1971 ont permis de découvrir « *une quantité considérable d'œuvres de valeur cultuelle représentant des hommes et des animaux en terre cuite, des haches en pierre polie, des cauris, des noix de palme et des fragments de gongs métalliques. Ces vestiges constituent un signe de richesse semblant indiquer la présence d'une dynastie royale. Ils ont également été interprétés par rapport au culte d'Oronse et à sa célébration. Ce culte est vraisemblablement né vers 1340, sous le règne de l'Olowo (roi) Reregenjen. Ce roi avait épousé la très belle Oronse en qui cohabitaient, selon le mythe, la nature humaine et celle des esprits. En regardant le monde des esprits, Oronse avait promis de protéger l'Olowo et son peuple, à condition toutefois que de généreux sacrifices humains et animaux lui fussent consacrés*

 » (Violata I. Ekpo, 2005 : 111).

Un très beau *Pendentif owo* est exposé au musée national de Lagos. Il date du XV^e siècle ap. J.-C et mesure 28,4 cm. C'est « *un pectoral de bronze en forme de tête de*

bélier, les pupilles sont soulignées par des marqueteries en fer, conformément au style du Bénin » (Violata I. Ekpo, 2005 : 117).

L'art ancien d'Owo reproduit, en général, les thèmes du style classique d'Ife du XIV^e siècle. Bien qu'ayant été produites sur place, certaines œuvres en terre cuite de l'art d'Owo rappellent les caractéristiques de l'art d'Ife, tandis que d'autres, représentent, du point de vue formel et conceptuel, les œuvres du Bénin. L'art d'Owo est caractérisé par des œuvres en terre cuite et des sculptures en ivoire.

- Les Sapi (ou Sape), nom d'un ancien peuple de la Sierra Leone, ont produit des figures et des têtes humaines et animales, modestes dans leurs dimensions mais monumentales par leur conception. D'après les spécialistes qui les ont étudiées, ces œuvres sont antérieures aux premiers contacts avec les Européens.

On peut voir dans la collection de Mario Meneghini une étonnante *figure de chef sapi* : c'est une pierre tendre (stéatite) mesurant 27 cm. Elle daterait des XV^e-XVI^e siècles. Cette figure possède une monumentalité impressionnante. C'est une effigie symbolique d'un chef vêtu de ses armes et de ses signes de pouvoir. Ses dimensions et la densité exceptionnelle de sa forme, donnent encore plus d'allure à cette œuvre. Elles soulignent l'autorité du personnage figuré.

Deux figures sapi assises dos à dos sont aussi conservées dans cette même collection. Elles dateraient des XV^e-XVI^e siècles, mesurent 23 cm et sont en pierre tendre (stéatite). L'assemblage savant des volumes de la grande tête et du corps des deux figures soudées par le dos donne une grande valeur à ce couple primordial qui conserve une force expressive et une qualité majestueuse intactes.

- Dans l'histoire, les royaumes d'Ife et du Bénin sont liés par des traditions politiques et artistiques. C'est d'Ife qu'est venu vers le XIII^e siècle Igueigha, le fondeur qui apprit aux Binis l'art du bronze⁴⁴. Les artistes binis ont produit des objets divers en ivoire, en fer, en bois et en perles, mais ce sont surtout les statues, les têtes et les plaques en bronze qui témoignent de l'évolution de leur art. Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, l'art du Bénin était encore tributaire d'Ife. Entre le XV^e et le XVI^e siècle, la production artistique du

⁴⁴*Histoire universelle de l'art*, Tome III, Afrique, Amérique, Asie, 1989, p.54.

Bénin s'enrichit avec l'apparition de nouvelles formes d'art en bronze et en ivoire : les plaques en bronze, sur lesquelles étaient représentées la vie de cour et les victoires militaires, les têtes en bronze qui célébraient rois et reines-mères défunts, les têtes trophées, toujours en bronze, que célébraient les victoires militaires, les figures en bronze des fonctionnaires de la cour qui décoraient le palais et ses sanctuaires, ainsi que les insignes précieux, en bronze et en ivoire, avec lesquels se paraient les aristocrates pendant les cérémonies d'État. Entre la fin du XVI^e siècle au début du XVIII^e, les œuvres sont consacrées à la gloire de la personne royale.

Une belle tête en bronze, destinée à orner un autel du culte des ancêtres royaux datant du XVI^e siècle, est conservée au Metropolitan Museum of Art de New York. *Une belle tête de la reine-mère* datant du XVI^e siècle ap. J.-C, est exposée au musée national de Lagos. Elle est sculptée en bronze et mesure 51,5 cm. Cette œuvre d'art fait partie des plus célèbres têtes de bronze du Bénin. Sa coiffure haute en forme de cône et son collier de perles font partie des insignes de rang de la reine-mère (*Iyoba*). Les scarifications faciales caractéristiques du peuple béninois, au-dessus des arcades sourcilières et du nez (les deux lignes verticales), sont pratiquées au cours des cérémonies religieuses spécifiques.

Un couple de léopards est aussi exposé dans ce même musée. L'un mesure 50,5 cm et l'autre 49,3 cm. Les sculptures représentent, avec réalisme, l'anatomie des léopards, dont la gracieuse férocité s'exprime surtout à travers la représentation des dents et des yeux. L'*Oba* (roi) avait le monopole sur la fusion du bronze, de même que sur le travail de l'ivoire et des grains de corail. Les multiples sanctuaires du palais abritaient des bustes commémoratifs et d'autres œuvres destinées à décorer les autels, des tabourets rituels, de la vaisselle ainsi que des figures d'animaux évoquant la puissance du roi.

La décadence des arts du bronze commence dès la fin du XVII^e siècle avec l'expédition des Anglais en 1897. Et puisque la perfection de la technique du moulage à cire perdue au Bénin est rare, Hermann Baumann dans son livre *Les peuples et les civilisations de l'Afrique* avait pensé sérieusement, avec beaucoup d'autres savants d'ailleurs, à des maîtres venus de l'Inde ou de l'Europe ! Il est revenu sur de telles

hypothèses après avoir su que cette industrie est parvenue à un haut degré de perfection au Bénin, et après avoir appris aussi que la région a toujours eu une population de fondeurs de bronze⁴⁵. Il écarte ainsi cette idée que les bronzes du Bénin puissent avoir pour origine des influences étrangères (Européens ou Indous) : « *La plus grande partie des matières premières utilisées pour la fonte, une série de motifs reproduits et certaines des améliorations techniques ne pourraient, écrit-il, provenir ni de l'Europe ni des Indes. Le pays d'origine de cette technique à la cire perdue, dont le domaine s'étend depuis l'Est du Libéria jusqu'aux pays des Bamoums, est visiblement à chercher dans l'intérieur du Soudan encore plus au Nord* »⁴⁶.

Mais cela ne l'empêche pas de dire que les brocs à anse du Bénin qui datent d'entre 1500 et 1575 de notre ère sont copiés de modèles du XVI^e siècle de l'Europe occidentale, ainsi que les tambours à marmite des Ibos, Idjos et Evés, et probablement les tambours de calebasses des Ibos, Agnis, Akans et Gas de la paléoméditerranéenne. En résumé, Baumann explique les moindres aspects de la création artistique africaine, par l'intervention des Chamites et des Européens.

§ 5.3. Le XVII^e siècle : les Fons, les Achantis, les Kubas et les Dogons, les Bobos

Le Bénin et le Ghana abritent des peuples très proches des cultures du Nigeria : les Fons et les Achantis. Les Fons créèrent, au début du XVII^e siècle, le royaume du Dahomey (actuelle République du Bénin). L'art yoruba a exercé une profonde influence sur les Fons, à tel point qu'il s'avère parfois difficile de différencier un masque fon de son équivalent yoruba.

Les Achantis, population occupant le centre du Ghana, fondèrent leur royaume à partir du XVII^e. La profusion de l'or dans ce royaume a donné naissance à une très belle orfèvrerie comme en témoignent les petits masques, les statues, les bijoux, les coupes et

⁴⁵Baumann H., Westermann D., *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Paris, Payot, 1962, p. 350.

⁴⁶*Ibid.*, p. 352.

les tabourets fabriqués en or fin selon le procédé de la fonte à cire perdue. Les Achantis ont aussi de remarquables talents de tisserands, qu'ils exercent sur le coton et sur la soie.

Devant la perfection des objets d'art ashanti, Denise Paulme dans « *À propos des Kuduo Ashanti* », se pose la question de savoir « *comment des chefs-d'œuvre d'une technique aussi délicate auraient-ils pu être réalisés sans les conseils et l'influence d'une civilisation étrangère - de la civilisation occidentale* ». Elle cite Rattray qui, dans son premier livre sur la société ashanti, se demandait si ces objets si précieux avaient pu être élaborés dans le pays même : « *il est certain, écrit-elle, que la forme de certains récipients, le décor de presque tous, évoquent des souvenirs autres que ceux d'un art purement africain* »⁴⁷. Elle évoque alors des rapports avec les Portugais, Hollandais, Danois, Anglais et Français, Espagnols : « *en résumé, les artistes Ashanti se seront inspirés de formes et de motifs extérieurs, mais repensés, intégrés dans leur civilisation, pour fonder des pièces que l'on peut sans hésiter mettre au rang de leurs chefs-d'œuvre* »⁴⁸.

De tels jugements de valeur, à chaque fois que s'affirme la riche diversité des productions artistiques africaines, ne témoignent que d'un désarroi intellectuel.

En Afrique centrale, les sculptures furent à l'origine d'œuvres d'une singulière beauté, parmi lesquelles les splendides réalisations des Kubas, du Congo (ex-Zaïre). Ils parlent une langue bantoue et habitent, dans la province de Kasaï, le territoire délimité par la rivière Kasaï et son affluent, le Sankuru. D'après leurs traditions, ils viendraient de l'Ouest et auraient été chassés du Kwango, au XVI^e siècle, par une invasion Jaga. Ils auraient habité auparavant près de l'Océan Atlantique. Dans le royaume ba-kuba du Congo, les statues comportaient souvent les signes distinctifs de la royauté : « *si fortes, si complexes que soient les représentations religieuses intemporelles, auxquelles elles donnent accès, de telles sculptures sont, au premier chef, commémoratives et nous apparaissent comme de véritables pièces d'archives relatives à la chronique des*

⁴⁷Paulme D., « *À propos des Kuduo Ashanti* », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Paris, Seuil, 1951, p. 157.

⁴⁸*Ibid.*, p. 160.

souverains et du peuple ba-kuba. Voici des œuvres fortes et graves, sereines et recueillies, dont, toute noble qu'elle soit, la pose reste humaine ».

Les rois sont définis par des objets ou des motifs qui leur sont spécifiques et renvoient à des événements de leur règne ou appartenant à leur biographie. Ces événements sont figurés en une brève image, non pas en tant que concernant leur personne privée, mais en tant qu'intéressant la Nation, ses rapports avec le roi⁴⁹.

Les statues représentent et placent encore dans une ligne de succession temporelle des valeurs mythiques : les idéaux partent progressivement dans le domaine de l'histoire. Ce changement est marquant dans les autres secteurs de la culture. Les Ba-Kuba portent beaucoup d'intérêt à la chronique de leur nation. Le souverain est le détenteur de toute vie humaine et cosmique. Il est la clé de voûte de la société et de l'univers, et des effigies le personnalisent.

Les artistes Congolais ont produit de belles œuvres en ivoire. Un beau *olifant en ivoire avec décoration géométrique* est conservé à Florence au *Museo degli argenti e delle porcellane*. La décoration très raffinée gravée sur cet instrument est magistralement répartie sur un espace en forme de spirale sur la surface conique de l'instrument et révèle, à travers sa géométrie à la fois complexe et transparente, la main d'un virtuose qui maîtrise parfaitement son sujet. Les motifs, que l'on trouve également sur cette sculpture, ainsi que sur des tatouages, appartiennent au patrimoine figuratif des deux Congo depuis très longtemps, et sont bien antérieurs à leur contact avec les Européens ou les Arabes.

Mais Jean van den Bossche, dans son article « L'art plastique chez les Bapende » pense clairement que le travail de l'ivoire constituerait « *une importation arabe au Congo Belge* »⁵⁰. Commentant cette thèse, Cheikh Anta Diop ironise : « *l'Afrique centrale, berceau de l'éléphant, n'aura même pas le bénéfice moral du travail de l'ivoire ; il faudra que cette technique lui soit importée du désert de l'Arabie !* »⁵¹.

⁴⁹*Ibid.*, p. 153.

⁵⁰Van den Bossche J., « L'art plastique chez les Bapende », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Paris, Seuil, 1951, p. 170.

⁵¹Diop C. A., *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, 1954, 4^e édition, 1979, p. 518.

Les Kubas sont reconnus pour leurs statuaires. Ils ont sculpté de beaux portraits de leurs souverains ; ces derniers sont représentés jambes croisées et paupières mi-closes dans une attitude impassible. La plus ancienne de ces sculptures retrouvée aujourd’hui, remonte au début XVII^e siècle, et est conservée au musée Brooklyn à New York. Les objets d’usage sont bien faits et ornés de formes géométriques variées : leur art est « *objet d’admiration et source de prestige et d’agrément* ». Ils ont une vaisselle spéciale pour chaque mets, plusieurs catégories de paniers à destinations diverses, des coffrets à rasoirs, des boîtes pour les chapeaux, des pagnes de raphia tissé brodés magnifiquement. Les Kubas sculptaient des tabourets, des chaises, des coupes, des pipes et des tambours qu’ils embellissaient de motifs ornementaux. Une belle sculpture en bois, *Bom Bosh*, datant d’auteur de 1650, est au musée de Brooklyn à New York.

Chez les peuples du Mandé aussi, même si les artistes ne représentent pas les signes du pouvoir politique comme au Congo, ou les personnages plus ou moins historiques comme à Ife et au Bénin, l’art est tout aussi lié à la société. Il est principalement conçu sur la figuration des faits mythologiques qui constituent leur cosmogonie. En effet, « *les statuettes des peuples issus du Mandé sont soit des génies, soit des héros légendaires, mais non des figures historiquement situables* »⁵². La production artistique relate des faits mythiques relevant de l’organisation politique et sociale, des croyances et des mythes qui constituent leurs cosmogonies, mais aussi de la démographie : « *Le but de l’œuvre d’art est d’affirmer la permanence et d’actualiser le système mythique auquel doit se conformer la vie terrestre* »⁵³. C’est ici, nous dira Jean Laude, que l’œuvre d’art concrétise « *une philosophie au sens présocratique du terme* »⁵⁴.

Les Dogons qui habitent au Mali, dans la partie sud-ouest de la boucle du Niger, une région montagneuse appelée « falaises de Bandiagara », sont aussi connus pour leur talent de créateurs. D’après la tradition, ils sont venus du Mandé, région située au sud-ouest de leur habitat actuel. Le Mandé fut le centre de l’empire des Keita. Les Dogons seraient

⁵²Laude J., *Les arts d’Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966, p. 189.

⁵³*Ibid.*, p. 187.

⁵⁴*Ibid.*, p. 186.

arrivés dans leur emplacement actuel, aux falaises de Bandiagara au Mali, entre le XIII^e et le XV^e siècle ap. J.-C. Ils sont les fondateurs d'une riche mythologie, et ont produit des sculptures de grandes dimensions, très stylisées. La sculpture dogon, masques et statuettes, est avant tout rituelle. Les figurines conservées dans des sanctuaires familiaux montrent des ancêtres ou des êtres mythiques.

La diversité des configurations est considérable : ancêtre féminin reproduit de façon idéaliste, sans rigidité : *Nommo* bisexué, les bras haut dressés, monté sur son cheval ; vieillard dont la métamorphose en serpent est indiquée par l'aspect onduleux du bois choisi par l'artiste. Une grande majorité des masques dogon interviennent dans les rites funéraires. Ils se composent principalement « *d'un visage très stylisé et sont surmontés d'une planche de bois à motifs géométriques incisée ou perforée formant une sorte d'armature* »⁵⁵. Un couple d'ancêtres dogons est exposé au Musée national des arts africains et océaniens, une belle figure de *Nommo* au musée d'Art primitif de New York, un masque de danse en bois au musée de l'Homme à Paris.

Les Dogons ont également développé une fascinante architecture où chaque élément du domicile revêt un caractère symbolique, comme ces serrures en bois sculpté surmontées d'un oiseau aux formes élancées ou d'un couple de jumeaux mixtes. À côté des figures qui se distinguent par un niveau élevé de stylisation, les Dogons ont produit d'autres œuvres d'une rare qualité, dont l'ancienneté est avérée, présentant des anatomies plus reconnaissables, des incisions faciales, des coiffures délicates, des décorations et des coutures.

Une figure humaine datant d'entre le XVII^e-XIX^e siècle ap. J.-C, en bois et pigments, et mesurant 83 cm, est conservée au musée Dapper à Paris. La forme cylindrique du tronc, des bras et du cou donnent une impression de verticalité noble, ponctuée par la belle tête aux traits sévères. Un couple d'ancêtres dogons en bois et fer et mesurant 57,8 cm se trouve à Toronto dans la Collection Art Gallery of Ontario. William Fagg définissait cette sculpture extraordinaire comme « *une œuvre résolument cubiste* ». Certes, si la pièce avait été créée par un artiste européen, cette définition aurait paru plus

⁵⁵*Histoire universelle de l'art*, Tome III, Afrique, Amérique, Asie, 1989, p. 67

que justifiée. Mais le sculpteur africain qui l'a fabriqué n'a pas connu Picasso ou Lipchitz, et il serait très étonné d'entendre décrire son œuvre en référence aux théories de l'école de Paris. En effet, les motivations qui sous-tendent la création artistique africaine sont d'une autre nature : symbolique, religieuse et sociale. Cela ne veut pourtant pas dire que l'artiste n'a pas tenu compte du résultat formel. Sur cette sculpture, on remarque bien le montage rythmé des différents blocs, ainsi que leur complémentarité.

Au Burkina Faso (l'ancienne Haute-Volta), les Bobos réalisent des masques similaires à ceux de leurs voisins Dogons. Les sculptures surmontant les masques sont plates, ornées de motifs géométriques et colorées de couleurs vives.

§ 6. Du XVIII^e siècle au XIX^e siècle : Les Bambaras, les Baoulés, les Sénoufos et les Dans

Les Bambaras, qui vivent dans l'actuelle République du Mali, sont reconnus comme les meilleurs sculpteurs de la région. Leur production artistique est caractérisée par « *une stylisation des formes, des structures angulaires et des motifs ornementaux géométriques* »⁵⁶. Ils célébrent, comme les Yorubas, le culte des jumeaux, et représentent leurs ancêtres par des figures très « expressives ». Toutefois, les masques bambaras les plus surprenants sont produits pour assurer la fertilité de la terre. Ces masques, appelés *Tyi wara*, et dont un exemplaire est conservé par la collection Anspach à New York, symbolisent des antilopes, superbement raffinés et pourvues de longues cornes demandant une grande adresse ; ils sont fixés sur la tête du danseur qui est habillé de son costume rituel.

Les Baoulés, qui vivent en Côte-d'Ivoire, à la frontière de la République du Bénin (ancien Dahomey), ont produit des figurines-poids et des bijoux en or, en bronze ou en cuivre qui sont très semblables à ceux des Achantis. Ils aiment, en outre, orner les objets rituels, et toutes sortes d'éléments architecturaux ou mobiliers : piliers, linteaux de porte,

⁵⁶*Histoire universelle de l'art*, Tome III, *Afrique, Amérique, Asie*, 1989, p. 64.

tabourets, coupes, tambours, cuillères, peignes et fuseaux. Les figures d'ancêtres des Baoulés sont aussi des exemples remarquables de l'art africain.

Les Sénoufos, qui vivent aussi en Côte-d'Ivoire, ont une sculpture qui s'apparente, dans ses plus beaux exemples, à celle des Baoulés. Leurs masques sont très décoratifs, avec leur ornementation de cornes, de mandibules mobiles, de becs d'oiseaux et de motifs géométriques. Ils comptent parmi les pièces les plus copiées chez les marchands de faux objets d'art africain⁵⁷. Un beau *Pilon* sénoufo en forme de calao, utilisé lors des cérémonies funèbres pour scander les pas de danse, est conservé au musée de l'Homme à Paris.

Les Dans, qui vivent dans la savane ivoirienne, sont créateurs de masques aux belles colorations patinées. Ils possèdent, en outre, des masques caractérisés par un agrandissement et une modification des formes avec des nez en forme de bec, des joues creuses d'où surgissent des cornes, tandis que les yeux ont une forme cylindrique et les fronts une structure pyramidale⁵⁸.

§ 7. Du XIX^e au XX^e siècle : l'art des Fangs, des Kotas, des Lubas, des Bena-Luluas, des Ibibios et des Ekoïs

Au sud du fleuve Oubangui s'étend la forêt tropicale, une région investie peu à peu de peuples de langue bantoue venus de la région des grands lacs. Parmi ces peuples, les Fangs, qui vivent au Gabon, au Cameroun et en Guinée équatoriale, se distinguent par leurs sculpteurs. Leur univers religieux est fondé sur un culte des ancêtres centré autour des reliques des défunts illustres du clan. Leurs sculptures sont remarquables : elles « *présentent un profil concave, avec un front bombé, un menton fuyant et une barbiche pointue ; les yeux mi-clos dessinent une étroite fente. Il émane de ces créations une expression de profond recueillement, de sérénité et de concentration. Le corps présente*

⁵⁷*Ibidem*

⁵⁸*Ibidem*

une forme très allongée, presque cylindrique, les bras sont repliés, croisés sur la poitrine et tiennent un petit objet ou pendent le long du corps. Les sculptures fang se caractérisent également par de magnifiques teintes patinées obtenues par des opérations successives de fumage et d'onction d'huile de palmier »⁵⁹.

Lors des cérémonies, les membres du *ngil*, association rituelle qui protègent les Fangs contre les sorciers et les malfaiteurs, portent des masques blancs sévères, au front large et arrondi surmontant un visage triangulaire dont la bouche, petite, occupe toute la largeur ; l'arête du nez se divise en deux arcades sourcilières arrondies, sous lesquelles se logent les étroites fentes des yeux⁶⁰.

Ils conservent les crânes de leurs ancêtres dans un reliquaire cylindrique, surmonté d'une statuette en bois sombre, ou plus simplement d'une tête sculptée. Les visages, inscrits dans un triangle, ont souvent beaucoup plus de douceur et de sérénité que les masques⁶¹. Une statuette reliquaire en bois est au Musée national des arts africains et océaniens et une statuette féminine d'ancêtres au musée de l'Homme à Paris.

Chez les Kotas, autre peuple du Gabon, les effigies des ancêtres portent des représentations stylisées composées de structures ovales surmontées d'une demi-lune intervertie. L'aspect le plus étonnant de ces figures réside dans les fines plaques de laiton décoratives de motifs géométriques⁶². Une tête de reliquaire en vannerie et laiton est conservée dans une collection particulière à Milan, et une figure d'ancêtre en bois et cuivre au Bristish Museum à Londres.

Les sculptures Lubas connues datent du début du XX^e siècle, les plus anciennes ayant été certainement détruites lors des guerres tribales. Ils habitent au sud-est du Congo (ex-Zaïre) et sont parmi les plus brillants représentants de l'art africain. Une belle figure féminine d'ancêtre, en bois poli, est conservée au musée de l'Homme à Paris. Des tabourets en forme de femme nue, agenouillée et portant sur sa tête le siège proprement

⁵⁹*Ibid.*, p. 70.

⁶⁰Maquet J., *op. cit.*, corpus 9.

⁶¹*Ibidem*

⁶²*Ibid.*, p. 70.

dit, constituent aussi des œuvres maîtresses de ce peuple. Leurs appuis-tête sont de véritables inventions artistiques et leurs sculptures d'ancêtres sont d'une grande finesse.

Les Bena-Luluas qui habitent eux aussi au Congo, sont reconnus surtout par leur étonnante diversité de figures et de décorations, parfaites illustrations de l'art africain qui atteint ici sa plus forte expression. Un très beau *Mortier pour le chanvre*, sculpté en bois, d'une hauteur de 13,5cm, est conservé au Musée de l'homme à Paris.

Les Ibibios ont aussi réalisé de fascinantes effigies d'ancêtres dotées de bras et de jambes mobiles, ainsi que des masques aux mâchoires articulées.

Les Ekoïs, produisaient jadis de remarquables masques qui couvraient l'ensemble de la tête du danseur et tombaient sur les épaules ; ils représentaient le visage humain avec d'énormes yeux écarquillés, un nez large et une bouche ouverte laissant voir une dentition composée de fragments de bois ou de métal. Certains de leurs anciens masques comptent parmi les plus beaux de l'art africain.

L'attitude de beaucoup d'historiens de l'art, d'ethnologues et d'anthropologues du début du siècle dernier fut caractérisée par le désir de remettre en cause à tout prix et dans tous les esprits, une origine africaine des arts de l'Afrique noire, de façon la plus complète. L'ambition profonde de toutes les thèses des chercheurs se résumait à une tentative désespérée de nier l'origine africaine des masques, des sculptures, des fresques d'Afrique. Presque tous posaient, *a priori*, l'impossibilité d'une origine africaine des arts négro-africains. Ils se sont efforcés inutilement de trouver à l'art africain une origine extérieure, et se lançaient dans des analyses subjectives des œuvres d'art africain. Ils ont fini par s'enfoncer dans leurs propres contradictions et ont glissé alors sur les difficultés du problème, après tant d'acrobacies intellectuelles aussi savantes que gratuites, estimant avoir ainsi démontré aux yeux de toutes les personnes de bonne foi l'origine extérieure de l'art africain.

À propos de l'architecture traditionnelle africaine, Léo Frobenius, dans son ouvrage *La civilisation africaine*, fait venir le mur d'argile de l'Asie occidentale. Et les habitations sur pilotis, ainsi que les huttes à portes-pignons, les variantes de ce type et toutes les

maisons aux murs plus longs de l'architecture éthiopienne se répètent dans les styles parents du Sud-Est de l'Asie et de la Mélanésie, où l'on trouve aussi les mêmes types de cadres d'arc et de poignées de bouclier. Il suppose même qu'en Afrique le toit conique et la hutte de migration se sont introduits dans l'architecture dès que la pression de la civilisation de l'Asie occidentale s'est fait sentir (cf. p.190). Bref, pour lui, l'Afrique n'a rien créé.

De la même manière, M. Olbrechts affirme que l'art des Ba-Louba de l'Est représenté par les grandes figures mendiantes ou figures cariatides est d'origine chamitique.

Hermann Baumann, dans son livre *Les peuples et les civilisations de l'Afrique* (1948), participe de la même tendance. La plupart des genres des peintures sur roches et des gravures en Afrique, se rattachent, selon lui, à ceux des artistes qui ont fait les images rupestres de l'Espagne orientale (cf. p.43). On retrouve encore vivants un type de chasseurs anciens et des formes de civilisation spécifiques dans le Congo du Sud et dans l'Angola oriental, au centre de l'Afrique orientale, dans l'Est chez les Somalis, chez les pasteurs Gallas, à la frontière du Congo du Nord, à l'intérieur de la Côte d'Ivoire et de la Côte d'Or et dans le Nord du Togo. Il rattache à ce complexe beaucoup de traits qu'il attribue à la civilisation chamitique (cf. p.43) – chose compréhensible, pense-t-il, puisque les chasseurs eurafricains ont suivi les mêmes voies de migrations et donnaient la préférence au même environnement que les pasteurs.

De même encore, il assure que le travail du cuir et celui des perles et du verre, les sculptures artistiques en pierre et celles en terre cuite des Yorubas, sont en grande partie d'origine paléoméditerranéenne. Il est même d'accord avec Frobenius pour rattacher les chanteurs populaires itinérants africains et leur profession à ce cycle méditerranéen et il est également de son avis pour y rattacher l'arc frontal, la flèche à pointe en forme d'éperon et à cran emboîté avec un appareil protecteur du pouce et de la main lorsque l'on tire (cf. p86). Il se demande même si l'art des tableaux sur roches, qui révèle une tradition ininterrompue depuis le paléolithique tardif jusqu'aux temps modernes, ne se rattache pas aux artistes du paléolithique européen du Sud-Ouest (cf. p. 104).

Et ce sont selon lui des personnes venues de Chiraz, en Perse, qui ont introduit sur la côte orientale de l'Afrique non seulement les arts architecturaux comme le travail de la pierre et celui du charpentier, mais aussi le tissage du coton, la couture des vêtements, le calcul du temps (cf. p.234). Ce sont aussi les Chamitiques qui auraient apporté aux Bantous « *le bouclier en peau, le modèle d'arc à corde animale à fixation enroulée, la lance à pointe enfoncee, la circoncision et la ceinture de cuir attachée avec une fermeture carrée* », les vêtements en cuir, le tablier-séant et la vannerie en spirales torsadées. Tous ces objets semblent avoir été apportés par des hommes appartenant à une première vague de Chamite (cf. p. 242-243).

De même, « *les boubous richement brodés des Kanouris et des Haoussas rappellent les modèles orientaux byzantins par leur coupe et leur ornementation* » (cf. p. 324). Les boucliers ronds en cuir ou en peau non tannée du Soudan Central ont la même origine et se rattachent vraisemblablement au bouclier asiatique (cf. p. 325). Le tambour à marmite en argile représenterait un élément qui a filtré depuis la Méditerranée avec l'ancienne civilisation à argile de cette région jusque dans le Soudan Central (cf. p.326), les vases des marchands haoussas rappellent la poterie populaire méditerranéenne par leur peinture et par leur forme tortillée (cf. p.326).

C'est dans le même ordre d'idées qu'il faut comprendre les propos de Jean-Paul Lebœuf dans « L'art du delta du Chari » (1951). Après des fouilles au lac Tchad sur l'emplacement de l'ancienne civilisation des Saos, il affirme qu'il serait tenté, « *à voir certaines figurines d'argile cuite, de songer à la Méditerranée pré-hellénique* » (cf. p. 101) et il cite un masque découvert à Kadaba (Cameroun) qui « *rappelle d'étrange façon une terre cuite du mont Phylakos (Crète)* » (cf. p. 102).

Jean Vanden Bossche, dans son article « L'art plastique chez les Bapende » (1951) ne dit pas autre chose quand il affirme que : « *Suivant le R. P. Bittremieux, les ancêtres des Bapende seraient venus de l'Est, repoussés par des hommes « à peau blanche », à la suite de querelles. Il est possible...qu'il s'agisse des Arabes. Nous verrons que cette thèse est défendable lorsque nous aurons à parler des masques Pende en ivoire* » (p.167).

Karl Einstein développe aussi parfois des réflexions audacieuses sur les influences extérieures qui se sont exercées sur une Afrique qui aurait « *toujours africanisé tous les styles d'importation* ». Il utilise, en effet, le vocabulaire de l'histoire occidentale et distingue un style « médiéval » et un style « renaissance », parle d'un « classicisme » ou d'un « baroque » africains⁶³.

Toutes ces théories sont construites sur des fondements imaginatifs : elles ne sont appuyées par aucune étude objective ; au contraire, on est effaré par la minceur des arguments que nous livrent ces auteurs ; leur caractère léger sans preuve suffisante et leur supposition toute gratuite sont avérés par leur fragilité. Ces théories tendent toutes à détruire, volontairement ou involontairement la culture africaine – le meilleur moyen de dominer un peuple est de détruire sa culture ; en faisant croire aux Africains qu'ils n'en sont pas responsables ; en un mot, elles tendent toutes à vider les Africains du « bénéfice moral » qu'ils ont apporté à la conscience de leur tradition culturelle.

Telles sont donc les opinions sur l'origine étrangère de l'art africain. Elles prétendent toutes que l'Afrique n'a pas eu de création artistique qui lui est propre, que toutes les créations sont récentes, et que rien ne saurait être ancien en Afrique. On peut se demander alors ce qui dans le dénuement artistique originel pourrait expliquer les degrés élevés de civilisation que l'Afrique a connus. Plusieurs découvertes remettent aujourd'hui en cause l'idée selon laquelle les civilisations africaines sont récentes. Et comme l'écrit très justement Honorat Aguessy, « *il serait très facile, chaque fois que les sociétés humaines révèlent certaines similarités, de recourir à l'hypothèse que dicte le rapport des forces actuel en s'écriant : « Mais non ! Ces objets d'art ne peuvent pas avoir été produits par les Africains au VIe siècle avant J.-C ! Il y a sûrement eu, en ce lieu, passage et influence des Européens ! » On reconnaît ici la réflexion que ne manquent pas de faire de nombreux Européens quand on leur parle des objets d'art de Nok, par exemple, ou plus précisément, des figurines d'Ifé* » (1977, p.141).

⁶³Degli M. et Mausze M., *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2000.

Au Nigeria, la civilisation *Nok*, qui est la plus ancienne civilisation subsaharienne connue, date d'entre 500 av. J.-C. et 200 de notre ère. L'ensemble d'objets trouvé à une profondeur de 6 à 8 mètres du sol comprend des parures en perles, des décorations et, surtout des statues en terre cuite, parmi lesquelles un fragment de corps agenouillé, une tête surmontée d'une coiffure à cinq chignons, une statue barbue au visage scarifié et une tête simiesque. Ces œuvres figuratives en terre cuite attestent d'un style cohérent : le traitement légèrement géométrisé de la tête, tantôt en forme de sphère, tantôt en forme de cône ou de cylindre, et la perfection des yeux, des narines et des oreilles : un style qu'on ne trouve nulle part ailleurs. À cette époque, les contacts avec l'étranger étaient quasi inexistant. Mais devant la perfection technique des artistes *Nok*, certains chercheurs n'ont pas trouvé d'autres explications que de penser qu'ils élaboraient leurs œuvres sur des bases jetées par une origine extérieure.

Il convient enfin d'admettre que certaines œuvres anciennes du Ghana, du Bénin, de la Côte d'Ivoire, de la Savane soudanaise, de la forêt équatoriale et de l'Afrique centrale sont des œuvres indubitablement africaines.

Les premiers signes d'une activité artistique en Afrique remontent à des temps très lointains : beaucoup de sites datant du paléolithique moyen (entre -100000 et -35000 ans) comportent des empreintes d'ocre rouge⁶⁴. Cette ocre servait sans doute à peindre des décorations, des instruments et des sépulcres. On trouve aussi des outils striés et des ornements d'objets utilitaires. Dans un passé plus loin encore, toujours en Afrique, sur des sites datés entre -200000 et -500000 ans, des chercheurs ont constaté que les configurations symétriques données à la taille des silex révèlent sans doute un certain sens esthétique⁶⁵.

Dans leur ouvrage collectif *Arts of Africa. 7000 ans d'art africain*, Ezio Bassani, Omotoaso Eluyemi, Violata I. Ekpo et Jean-Louis Paudrat (2005) tentent de traiter et de faire connaître, au moins en partie, la création artistique africaine des siècles passés. La

⁶⁴Sciences Humaines, n°114, mars 2001, p.42.

⁶⁵Ibidem

première partie du livre débute par la description d'œuvres des civilisations soudanaises, qui se situent à mi-chemin entre l'Égypte ancienne et l'Afrique noire (*op. cit.* : 27). On y trouve des créations artistiques très anciennes en pierre et en terre cuite datées des V^e - IV^e millénaires av. J.-C ainsi que d'autres créations en pierre de la civilisation de Meroé, qui datent du II^e - III^e siècle ap. J.-C.

Mais c'est avec le Nigeria qu'ils montrent « *le panorama le plus riche et le plus convaincant de l'art africain ancien* » : les terres cuites de la civilisation de Nok (V^e siècle av. J.-C - V^e siècle ap. J.-C), les bronzes de la culture des Ibos (I^e -X^e ap. J.-C), les bronzes et les terres cuites d'Ife (du XII^e -XV^e siècle ap. J.-C), les figures en bronze de Tada et de Jebba (XIV^e -XVI^e siècle ap. J.-C), les œuvres de l'ancien royaume du Bénin (XV^e-XVIII^e siècles ap. J.-C), les terres cuites d'Owo (XV^e siècle ap. J.-C).

Des campagnes de fouilles ont mis à jour, au Niger, les terres cuites de Bura Asinda Sikka (III^e-XI^e ap. J.-C), des figures en stéatite de la Sierra Leone (XV^e-XVI^e siècle ap. J.-C), des sculptures en pierre tendre au Zimbabwe (XII^e-XV^e siècle ap. J.-C).

Henri Lhote, dans ses recherches dans la région du Tassili, au Sahara, découvrit de nombreuses peintures rupestres, dont certaines comportent des symboles et des masques similaires à ceux des peuples d'Afrique occidentale⁶⁶. L'étude minutieuse de ces œuvres a permis d'établir l'existence de différentes périodes et styles en se basant, par exemple, sur des reproductions d'animaux ayant depuis disparu dans la région du Sahara, comme l'éléphant, le rhinocéros et, plus particulièrement, un type de buffle, *Bubalus antiquus* (vers 5000 ans av. J.-C.). Les scènes qui reproduisent des animaux domestiques comme les vaches, les bœufs et les chèvres sont d'une époque ultérieure. On y voit des incisions, des pointillés et des grattages. Des peintures sont aussi présentes sur les sites pourvus de grandes parois rocheuses lisses⁶⁷. Les plus anciennes peintures du Tassili remontent à environ 5400 ans av. J.-C.. Des peintures, comme celles où des hommes masqués de type négroïde côtoient des bubales et des bovins, dateraient de 3500 av. J.-C. Les scènes montrant des bovins et des ovins auraient été réalisées vers 2600 av. J.-C., tandis que

⁶⁶*Histoire universelle de l'art*, Tome III, p.44.

⁶⁷*Ibid.*, pp. 44-45

celles représentant des cavaliers se situent vers 1200 av. J.-C.⁶⁸. Dans une grande zone qui va de l'extrême sud de l'Afrique au fleuve Zambèze, les parois et les abris rocheux sont ornés d'images et de représentations d'hommes et d'animaux très diverses. Elles sont d'une grande similitude avec celles retrouvées dans la région du Sahara et celles découvertes au centre de la Tanzanie.

La réalisation de ce type d'œuvres, dont les plus anciennes sont du néolithique, s'est poursuivie jusqu'à nos jours. On sait avec certitude que les scènes les plus modernes ont été exécutées par les Bochimans, peuple khoisan vivant de chasse et de cueillette. Au XIX^e siècle, les Bochimans peignaient encore sur les parois de leurs grottes et de leurs gîtes ; ces réalisations picturales avec leur caractère magique étaient destinées à favoriser la chasse des animaux représentés. Ils ne se contentaient pas de peindre de nouvelles scènes, mais retouchaient et repeignaient les peintures antérieurement effectuées. Les scènes les plus vivantes comme des animaux pris au piège ou des hommes en mouvement, ont été réalisées entre 1800 et 1600 av. J.-C. ; les plus anciennes se situant probablement entre 3000 et 2500 av J.-C.⁶⁹. Toutes ces œuvres sont incontestablement africaines.

⁶⁸*Ibid.*, p. 46.

⁶⁹*Ibid.*, p. 47.

CHAPITRE III : LA FONCTIONNALITE ET L'UTILITE DANS LES ARTS TRADITIONNELS DE L'AFRIQUE NOIRE

Kant est l'un des premiers philosophes à penser qu'on ne peut considérer l'utilité comme le fondement du jugement esthétique. Car s'il en était ainsi, la satisfaction que nous éprouvons devant un objet esthétique, serait liée à une connaissance que nous avons de la finalité de l'objet, ce qui suspend du coup la satisfaction immédiate qui est, selon lui, « *l'essentielle condition du jugement sur la beauté* ». En d'autres termes, le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance. Par conséquent, il ne peut être logique, mais esthétique⁷⁰. Le plaisir qui résulte de l'objet esthétique ne peut donc précéder sa considération⁷¹. Si l'inverse se produisait, on n'éprouverait pas un plaisir esthétique mais plutôt un « *simple agrément dans la sensation* »⁷² qui, parce qu'il résulterait de la représentation immédiate par laquelle l'objet nous est donné, ne pourrait avoir qu'une valeur individuelle.

Kant est tout à fait conscient du fait que dans un jugement sur la finalité objective, nous ne pouvons pas nous passer du concept de fin, mais la fin dont il parle est différente de celle que Platon décrit dans *Hippias Majeur*, c'est-à-dire, une fin en tant qu'utilité ou finalité externe. Kant nous invite plutôt à penser cette fin comme une finalité interne qui, renferme la cause même de « l'être-là » de l'objet. Car la fin, écrit-il, « *est ce dont le concept peut être regardé comme le principe de la possibilité de l'objet lui-même* »⁷³. Or une telle définition du concept de fin sous-entend que dans le cadre d'un jugement sur la beauté, le concept de ce que l'objet esthétique doit être – c'est-à-dire la finalité même de l'objet – devra auparavant être possédé. La question est maintenant de savoir si l'objet détient ou non tout ce qui est exigible au concept de finalité.

⁷⁰Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965, §15.

⁷¹*Ibid.*, §9.

⁷²*Ibidem*

⁷³*Ibid.*, §15.

La réponse de Kant est sans équivoque : l'objet esthétique ne peut nous révéler par lui-même aucune finalité objective⁷⁴. Le jugement sur le beau ne dépend nullement du concept de perfection. Il n'est pas lié à l'existence même de l'objet. Le beau ne peut donc résulter de la satisfaction d'un besoin réel. S'il en était ainsi, c'est-à-dire si le beau se confondait « *au moment formel de la représentation d'une chose* »⁷⁵, le jugement esthétique perdrait alors toute universalité et toute généralité. Cette conception de la beauté comme satisfaction d'un besoin actuel ne serait donc pas en mesure de nous donner une définition assez large de l'idée de beau. En réalité, c'est surtout la satisfaction d'un besoin imprévisible qui peut faire la beauté d'un objet utile et non la satisfaction d'un besoin réel. Car « *nous sommes moins sensibles à l'utilité réelle de l'objet, dont au demeurant nous pouvons ignorer la fonction exacte, qu'à l'apparence d'utilité que lui donne telle forme épurée ou telle matière lisse, brillante et polie comme le cuivre, l'acier ou l'ivoire* »⁷⁶.

En général, c'est parce qu'elles sont surtout la conséquence d'une résolution intentionnelle, que certaines propriétés formelles ou matérielles de l'objet esthétique nous inspirent l'idée d'utilité : il nous arrive souvent d'avoir le seul sentiment de contempler ce qui est utile dans l'objet qui est devant nous, alors qu'en réalité nous ne contemplons que les signes les plus visibles de l'objet, et donc les empreintes d'une « intelligence fabriquée ». Tout dans l'objet esthétique - décoration ou absence de décoration, pureté des matériaux, simplicité des formes géométriques, etc. - manifeste une volonté affichée. Ce qui démontre encore une fois que dans le jugement esthétique, nous sommes plus attirés par les apparences de l'utilité que la satisfaction d'un besoin réel. Il n'y a aucune preuve qui puisse nous montrer qu'un objet utile doive nécessairement être beau.

De la même manière, Hannah Arendt fait aussi de l'art le domaine dans lequel nous sommes confrontés à des œuvres qui existent « *indépendamment de toute référence*

⁷⁴*Ibidem.*

⁷⁵*Ibidem.*

⁷⁶*Ibidem.*

utilitaire et fonctionnelle »⁷⁷. L'image de l'art qui a cours en Europe, et celle qui a cours en Afrique, sont encore très différentes parce qu'elles proviennent de deux ensembles socioculturels différents. En Europe, les beaux-arts sont un ensemble d'activités dont le but est la création d'œuvres d'art, sources de plaisirs esthétiques.

Ces préalables énoncés, nous pourrons construire la problématique autour de laquelle s'organise ce chapitre. Pour cela, nous parlerons des interactions entre la religion négro-africaine et l'art traditionnel, de la beauté fonctionnelle et de la beauté esthétique, et enfin de la formation et de la fonction de l'artiste dans les sociétés africaines.

§ 1. Les interférences entre la religion négro-africaine et l'art traditionnel

J.-P. Hodin remarque que « *les vrais artistes sont les plus religieux parmi les mortels* ». Aussi l'élément sacré se trouve-t-il curieusement réduit dans l'art. Les origines et le destin de l'homme, les questions sur la création du monde s'expliquent par rapport à la révélation du Dieu-Esprit. Tout est concentré dans cet Esprit. L'Esprit se donne « esthétiquement » la réalité concrète des configurations phénoménales de la subjectivité absolue. L'art surgit de l'Absolu qui découvre dans l'être-là de la subjectivité humaine sa réalité de savoir et d'agir. La figure humaine est animée de cette possession subjective du divin.

L'art n'est pas sa vérité finale. C'est au-delà de lui, dans la représentation religieuse, ou dans la présence de l'Esprit, que se dévoile son infinité. L'artiste « voit le caché, l'âme des choses ». Révéler le secret caché au cœur des choses, c'est découvrir aussi l'homme, si la vocation de l'homme est de côtoyer ce secret. Cet homme à qui l'on en appelle, c'est ce que Marcelle Brisson, dans *Expérience religieuse et expérience esthétique*, désigne par « *l'homo religious* ». Sa religion devient la vérité de l'art.

Le recours systématique au paradigme de l'irrationnel expressément en usage à propos des faits religieux et sacrés des sociétés dites traditionnelles, relève donc, à notre avis,

⁷⁷Arendt H., *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard Idées, 1972.

d'un manque de rigueur dans la recherche. Dans le domaine du sacré, le culte des ancêtres présente des faits qui vont à l'encontre d'une prétendue irrationalité.

Ghislain R. Ogandaga dans un excellent article intitulé « Étude sur le sacré »⁷⁸, montre qu'il existe aujourd'hui des faits qui recoupent certaines préoccupations actuelles dans les neurosciences, et qui sont présents dans les rituels d'initiations et les mythes. Dans ces derniers, se trouvent consignée la science liée à la molécule de la Vie, l'ADN, l'un des fondements essentiels du culte des ancêtres. Et Marcel Griaule et Germaine Dieterlen nous apprennent qu'il existe aussi en Afrique des rituels qui font appel à des connaissances astrophysiques, notamment le système de Sirius. Ne voir donc dans le sacré ou le religieux qu'un aspect irrationnel, relève tout simplement de l'absurde et d'un déni de réalité. Rudolf Otto faisait justement remarquer que : « *Faute de reconnaître dans le sacré le facteur premier, qualitativement original et irréductible, et le ressort de toute l'évolution historique de la religion, toutes les explications animistes, magiques et sociologiques de la genèse de la religion s'égarent d'emblée et passent à côté du vrai problème* »⁷⁹.

L'expérience du sacré présuppose non seulement différentes catégories du Réel, mais aussi différents états de conscience qui synchroniseraient à chacun de ces degrés du Réel le besoin pour l'individu de modifier sa conscience pour parvenir à ces autres niveaux. L'expérience du sacré est antérieure à la construction de rites initiatiques, parce que c'est le rite qui renoue le contact avec cette autre dimension du Réel. Elle préside à l'élaboration des mythes surtout cosmogoniques et cosmologiques en faisant synchroniser sacré et profane.

Tout cela montre bien qu'il n'y a pas d'irrationnel dans la production des objets rituels africains. Prôner une quelconque irrationalité dans ce domaine, c'est passer à côté de l'essentiel. Le sacré tel que le décrit Rudolf Otto est une expérience au cours de laquelle l'individu est confronté au Tout Autre. L'objet ou l'espace qu'il perçoit est soudain

⁷⁸ Article publié sur le site internet : <http://perso.orange.fr/africart/pages/etude2.htm>

⁷⁹ Otto R., *Le sacré*, Paris, Payot et Rivages, 1995, pp. 30-31.

envahi par une présence qui déchire sa conscience et lui transperce l'âme. Il ne se sent plus être de chair et d'os, mais uniquement essence. Il se sent protégé hors du temps car l'ici et maintenant n'existent plus, il est dans un ailleurs. L'expérience du sacré est donc une expérience effrayante mais en même temps plaisante.

L'individu revient à lui après la durée en fait brève de l'expérience. L'objet ou l'espace se dépossède de cette expérience qui l'emparait il y a encore quelques instants. Mais l'expérience crée un mal être qui ne sera atténué qu'avec la compréhension de l'expérience dont l'individu a été témoin et victime.

Dans l'expérience du sacré, quelque chose qui ne fait pas partie de ce monde y a fait irruption et s'est retiré. Par conséquent, cette chose réside dans une autre dimension du Réel. Il faut donc admettre l'existence de différents niveaux du Réel. C'est ce que va montrer Ghislain R. Ogandaga, dans l'article précité, en abordant pour le réfuter le paradigme de l'irrationnel explicitement en usage à propos des faits sacro-religieux des sociétés africaines. Ces dernières, selon l'approche ethno-anthropologique, à travers leur culture, n'ont pu produire quelque chose d'intellectuellement cohérent. Toute leur production artistique relèverait de quelque chose d'irrationnel, d'illogique, de déraisonnable. Par irrationnel, ce qui est entendu c'est la « pensée pré-logique » que l'anthropologie contemporaine fait semblant de combattre.

Le sacré n'est pas quelque chose de fortuit. L'expérience du sacré a une « intentionnalité » : montrer à l'Homme qu'il existe d'autres niveaux du Réel, différents de sa perception immédiate. C'est là la fonction ultime de tout rituel d'initiation au culte des ancêtres : nous mettre en contact avec un Réel autre que l'ici et le maintenant. Avec l'expérience du sacré, l'individu est confronté au Tout Autre, il accède à une autre dimension du Réel.

Le problème de la raison d'être du culte de l'ici et du maintenant, c'est le poids des ancêtres. La question est donc, selon Ghislain R. Ogandaga, de savoir expliquer pourquoi avoir choisi les ancêtres et plus exactement tel ancêtre, quelles sont les attentes, pourquoi ont-ils décidé un jour de mettre en place une institution religieuse ?

Le plus important est donc le Sens d'une institution religieuse ou sacrée. Il faut accéder au sens et le partager avec la communauté héritière de l'institution religieuse et sacrée. Ceux qui étudient les objets rituels africains, ou un aspect relatif au culte des ancêtres, et qui ne tiennent pas compte de son origine qui est l'agriculture, pas plus que du passage de l'agriculture à la théorie du culte des ancêtres aboutissent très souvent à des conclusions qui n'ont rien à voir avec ce culte. Et selon Ghislain R. Ogandaga, dans son « Étude sur le sacré », beaucoup de spécialistes du sacro-religieux africain n'ont pas tenu compte de cet aspect : passage de l'agriculture à la théorie du culte des ancêtres. L'art africain traditionnel a toujours été au service du culte religieux et royal. Il est inséparable d'une religion ; une religion qui révèle que chaque objet peut-être le siège d'une force, qu'on peut implorer des divinités à travers des objets.

Les critères pour décider du beau sont toujours en rapport avec une forme de religion. Chaque peuple a une « religion subjective », et l'art suppose toujours une religion de cette nature. Tous les peuples ont chacun un imaginaire qui leur permet de produire une œuvre d'art : « *La création et l'invention artistiques, nous dit Hegel, sont elles-mêmes l'expression de la vie religieuse ; et pour le peuple les produits de cette activité ne sont pas des objets de simples contemplations, mais font partie de sa vie en général, de sa vie religieuse en particulier* »⁸⁰.

L'art a cette destination en commun avec la religion. Davantage que l'art grec, l'art africain traditionnel est un art profondément religieux. Il confirme le point de vue de Hegel selon lequel : « *c'est la vérité divine que l'art offre à la contemplation intuitive et au sentiment, et c'est cette vérité qui constitue le centre du monde de l'art tout entier* »⁸¹.

Cette vérité dont parle Hegel, c'est l'objectivité même de l'esprit dans l'art comme dans la religion. Il y a donc quelque chose de commun initialement à l'art et à la religion. Car les deux pôles se médiatisent et s'échangent plus qu'ils ne se réfutent. C'est dans l'interéchange de leur forme que s'achève le mieux leur essence. Les origines de l'art sont

⁸⁰Hegel G. W. F., *op. cit.*, tome III.

⁸¹*Ibid.*, tome I, p.121.

en relation directe avec la religion. Les dieux africains ont pour origine la tradition revue par l'art. Parmi les arts particuliers, c'est la sculpture qui se prête avant tous les autres à figurer le divin dans son existence simple à soi-même, en laquelle doit se montrer davantage le dieu universel que le caractère déterminé.

En tant qu'être déterminé et particulier, la divinité devient forcément une diversité de figures. Le polythéisme est essentiel au principe de l'art africain traditionnel. En ce qui concerne la représentation extérieure de ces Dieux, la sculpture est le principal art qui suit jusqu'au bout cette individualisation des dieux. Les statues africaines constituent cette représentation de l'idéal dans son extériorité ; elles sont les idéaux en soi et pour soi, les configurations immuables existant pour elles-mêmes, le centre de la beauté africaine plastique.

Aussi l'élément sacré se trouve-t-il curieusement réduit dans l'art. Le sacré a toujours rencontré l'art : les symboles et les mythes amèneraient à une expression visuelle. Les origines et le destin de l'homme, les questions sur la création du monde, s'expliquent désormais par rapport à la révélation du Dieu-Esprit. Tout est concentré dans cet Esprit. L'Esprit africain se donne « esthétiquement » la réalité concrète des configurations phénoménales de la subjectivité absolue. L'art africain traditionnel surgit de l'Absolu qui découvre dans l'être-là de la subjectivité humaine sa réalité de savoir et d'agir. La figure humaine est animée de cette possession subjective du divin.

Tout cela pour dire que l'art nous révèle la religion ; il exprime une certaine vérité religieuse. C'est cette révélation de la vérité religieuse qui est au fondement même de l'art. C'est cet aspect très religieux de l'art africain traditionnel qui a aussi existé dans l'art grec classique et dans l'art romantique qui a conduit beaucoup d'esthéticiens à se précipiter dans l'interprétation des objets d'art africain à partir de codes esthétiques propres à l'Occident, et qu'ignorent totalement les artistes africains. Or comment peut-on exclure un objet de son contexte culturel ?

C'est la nature même de l'art et de la religion en Afrique qui entraîne nécessairement une solidarité entre eux ; leurs affinités résultent elles-mêmes de leur indifférenciation

originelle. Ces deux affinités jouent dans les deux sens : il y a de la religion dans l'art africain traditionnel comme il y a de l'art dans la religion africaine.

Dans son cours sur *l'Esthétique*, Hegel fait ce constat à l'égard de l'évolution de l'esprit et partant, de l'art : « *avant de parcourir au concept vrai de son essence absolue, l'esprit doit d'abord parcourir une succession de degrés qui a son fondement dans ce concept lui-même, et à cette gradation de contenu qu'il se donne correspond, en connexion immédiate avec elle, une succession de configurations artistiques dans la forme desquelles l'esprit, en tant qu'esprit artistique, se donne la conscience de lui-même* »⁸².

De cette remarque, nous pouvons retenir que c'est au terme d'un processus que l'esprit apparaît pour ce qu'il est réellement : « *À vrai dire*, précise Hegel, *[l'esprit] n'est jamais conçu en repos, mais dans un mouvement toujours en progrès* »⁸³. Ce qui revient à dire que l'esprit s'est regardé sur autant de miroirs jusqu'au moment où il atteint la vérité, le réel. En d'autres termes, il est toujours là, mais cette présence n'est possible que sous la forme d'un résultat. Cette évolution de l'esprit s'est effectuée dans tous les domaines, y compris celui de l'art. La véritable beauté est une création de l'esprit. L'art est une expression du penser, de l'esprit ; il fait partie de l'auto-déploiement de l'esprit dans toute sa spécificité. Sans doute, comme l'esprit, l'œuvre d'art nous est apparue aussi comme « *un progrès de l'imparfait vers le parfait* »⁸⁴; c'est-à-dire comme un progrès vers le mieux, le plus parfait. Le caractère de l'œuvre, c'est ce qui donne à l'œuvre son originalité. C'est la marque distinctive de l'œuvre, son état ou sa qualité.

Le symbole, nous dit Hegel, est « *une existence extérieure qui est immédiatement présente ou donnée pour le regard de celui qui la contemple et qui cependant n'est pas prise pour elle-même, telle qu'elle se présente immédiatement, mais doit être comprise en un sens plus large et plus universel. Par conséquent, il faut distinguer, s'agissant du symbole, deux choses différentes : premièrement, la signification, et ensuite l'expression de cette signification* »⁸⁵.

⁸²*Ibid.*, pp.101-102

⁸³Hegel G. W. F., Préface de la *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1993, p. 75

⁸⁴*Ibid.* p. 62

⁸⁵Hegel G. W. F., *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995, p. 406.

Les conceptions objectives et originelles qui sont offertes à nos regards, sont en général abstraites et indéterminées dans l'esprit des peuples. Et pour se les rendre manifeste, l'homme s'empare de ce qui est abstrait, le matériel, la matière, mais non de ce qui est véritablement concret, vivant. Un tel art, ne peut être que **symbolique**, nous dit Hegel. Car « *l'idée cherche encore sa véritable expression artistique ; encore abstraite et indéterminée, elle ne porte pas en elle-même les éléments de sa manifestation extérieure, mais se trouve en présence de la nature et des faits humains qui lui sont extérieurs* »⁸⁶.

Dans le symbole, l'idée ne parvient pas à réaliser son union avec le sensible ; le symbole est le commencement de l'art. Il essaye de signifier quelque chose, mais n'y parvient pas. Ce premier moment de l'art se caractérise par l'être-soi de l'esprit : c'est la phase de l'immédiateté de l'esprit. Il est en cela une enveloppe insuffisante du vrai. L'idée de ruse, par exemple, ne se reconnaît qu'à moitié dans le renard, de même que l'idée de force par rapport au lion ou celle de la balance par rapport à la justice. Toutes ces idées révèlent une idée générale : dans un lion, il y a autre chose que la force, de même que le renard pour la ruse et la balance pour la justice. Le lion comme le renard est avant tout un animal et la balance une chose.

L'art symbolique se caractérise par un combat incessant entre le contenu et la forme qui cherchent en vain à se mettre d'accord. Le symbole ne peut en effet accéder à l'idée en elle-même, qui est en dehors de toute forme extérieure. Il part du réel et veut l'exprimer en idées générales par des associations qui n'ont pas une très grande importance. Ces idées générales ou « représentations » ne peuvent donc pas convenir adéquatement à l'esprit, parce qu'ici la pensée n'est pas explicite ni l'esprit indépendant. Les symboles ont un sens mystérieux ; ils font souvent allusion au divin non pas par un caractère qui lui est propre, mais par ses qualités qui ont quelque ressemblance avec l'idée.

L'art symbolique se propose donc comme fonction le décryptage de l'esprit par lui-même, mais il n'y parvient pas réellement. L'esprit, au moyen de l'art, tient lieu d'exprimer sa pensée au-dehors par des phénomènes naturels.

⁸⁶Hegel G. W. F., *Esthétique*, tome III, « L'art symbolique », Paris, Aubier, 1964, p. 9.

L'exemple du masque *Kanaga* que nous décrit Marcel Griaule dans son article « Les symboles des arts africains »⁸⁷ est très significatif. Ce masque dogon est « *fait d'une hampe montant du vertex et sur laquelle sont rapportées deux branches transversales formant croix de Lorraine. Ces branches sont elles-mêmes munies en leurs extrémités de quatre courtes planchettes de direction parallèle à la hampe, dirigées vers le haut en ce qui concerne la branche supérieure, vers le bas pour l'autre. Le haut de la hampe est souvent terminé par des figures d'hommes ou d'animaux* »⁸⁸.

L'objet symbolise un oiseau qui aurait été sculpté en remplacement d'un oiseau tué par un chasseur et sa création aurait donné lieu à des sacrifices de purification et de consécration. Selon Marcel Griaule, ces mythes d'origine et ces interprétations cachent des idées beaucoup plus profondes. La forme actuelle est dérivée d'une série d'autres dont la première, une branche verticale de *svastika*, exalte aussi « *le premier geste du démiurge après qu'il eut créé le monde* »⁸⁹ : en voulant montrer son œuvre, il tendit un bras vers le haut, paume en l'air pour montrer le ciel, tandis que l'autre paume, au bout du bras baissé, montrait la terre.

Mais le désordre s'étant infiltré dans la création, le démiurge s'est déplacé pour la refaire. Il tourne la tête sur lui-même, et ce geste fut concrétisé par un masque en *svastika* issu du premier par jonction d'une branche horizontale. C'est ce dernier type qui a donné l'objet actuel, à la différence près que les « mains », sur chaque branche horizontale, étaient disposées en sens contraire⁹⁰. Cette forme actuelle qui porte le nom de « main de Dieu », a une nouvelle interprétation, complémentaire du premier : « *À l'origine était un infiniment petit dont le symbole est la graine de *Digitaria exilis*, graminée qui, mythiquement, fut la première plante cultivée. Cet organisme était pourtant un monde à l'intérieur duquel un noyau central éjectait des germes [...]. L'un de ceux-ci, crevant l'enveloppe, s'allongea selon une ligne verticale [...] en travers de laquelle vint se placer*

⁸⁷Griaule M., « Les symboles des arts africains », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp. 12-24.

⁸⁸*Ibid.*, p. 16.

⁸⁹*Ibidem*

⁹⁰*Ibid.*, p. 17.

un second germe. Ce carrefour marqua les quatre points cardinaux délimitant l'espace total où devait se développer la création [...]. Puis un troisième germe, prenant la place du premier, le poussa et le tordit en boucle dont il enveloppa sa base [...]. Ainsi fut tracée l'image du monde et par là même celle de l'homme qui en est à la fois le résumé, l'acteur et la fin »⁹¹.

L'histoire de l'art africain traditionnel s'explique donc dans l'histoire religieuse de l'Esprit africain. Mais comment l'Esprit réalise-t-il la glaise de l'histoire ? S'il est vrai, comme le pense Hegel, que les origines de l'art sont en relation directe avec la religion, nous pouvons aussi, d'une certaine manière et à partir de cette proposition, tirer la conclusion inverse et dire que les origines de la religion sont en relation directe avec l'art : ce qui peut aussi se justifier si des aspects esthétiques se mêlent dans la religion. Or, le *symbole*, dans la signification où Hegel emploie ce mot, constitue, selon le concept tout comme selon la manifestation historique, « le commencement de l'art »⁹². Et il ajoute que là où le symbole se développe de façon libre dans sa conformation particulière, il a souvent la caractéristique du *sublime*. En effet, la première rupture manifeste de ce qui est en soi et pour soi d'avec l'existence sensible, c'est dans la sublimité qu'il faut la chercher puisqu'elle hausse l'absolu au-dessus de toute présence immédiate, et par là même établit la délivrance d'abord abstraite qui est à tout le moins le fondement du spirituel. Le sublime essaye d'exprimer l'infini, sans trouver dans le domaine des apparences un objet qui conviendrait pour cette image. L'infini est, selon son infinité, extraordinaire et sublimement supérieur à toute expression du fini. C'est ce dépassement de la déterminté de la représentation phénoménale qui constitue le caractère général du sublime.

Ce qui nous amène à analyser ce que Hegel appelle la « *symbolique inconsciente* » et la « *symbolique de la sublimité* » en tant qu'elles peuvent constituer des stades de la forme artistique symbolique. Il désigne par « *symbolique inconsciente* » la forme symbolique dans sa configuration encore immédiate, une configuration non encore sue et posée comme simple représentation et comparaison. Du point de vue de la « *symbolique*

⁹¹*Ibid.*

⁹²Hegel G. W. F., *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, Tome 1, 1995, p. 405.

inconsciente », la mythologie devrait être examinée seulement « historiquement », dans la mesure où, d'une part, elle se suffit à elle-même par son côté artistique, ses figurations, ses images, ses dieux avec leurs actions et leurs aventures, et d'autre part, elle s'est progressivement formée, du point de vue de sa constitution historique, à partir des premiers rudiments locaux, de l'imagination des prêtres, des artistes et des poètes, de faits historiques, de contes et de traditions étrangères. Pour cette raison, la mythologie exigerait d'être comprise symboliquement. Symboliquement signifie ici seulement, selon Hegel, que les mythes, en ce qu'ils sont créés à partir de l'esprit, renferment en eux « *des pensées universelles sur la nature de Dieu* »⁹³.

Les mythes et histoires imaginaires ont, en effet, leur origine dans l'esprit humain, lequel peut certes jouer avec les représentations qu'il se fait des dieux, mais pénètre avec l'esprit religieux dans un domaine supérieur où la raison devient le créateur des figures. La religion tout comme l'art trouvent leur figure dans l'esprit, qui est en quête de sa vérité, la découvre et l'apporte à la conscience dans une configuration quelconque qui a avec ce contenu de vérité un rapport plus ou moins étroit.

Mais nous avons beau approuver l'idée selon laquelle la mythologie, avec ses histoires sur les dieux, contient en elle-même un contenu de profondes représentations religieuses, la question se pose toutefois de savoir, s'agissant de la *forme artistique symbolique*, si toute mythologie et *tout* art sont forcément à prendre symboliquement.

Mais à côté de cette « *symbolique inconsciente* », il y a aussi ce que Hegel appelle « *la symbolique de la sublimité* » ; car, comme il le dit lui-même, là où le symbole se déploie de façon autonome dans sa configuration particulière, « *il a généralement le caractère du sublime* ». La sublimité devient ainsi le deuxième stade de la forme artistique symbolique.

Pour Hegel, le contenu que la signification acquiert ici est celui qui fait qu'elle est, face à la phénoménalité effective, « *l'Un substantiel en soi-même* »⁹⁴, qui n'est lui-même en tant que conscience que pour la pure conscience. Dès lors, cette substance ne peut plus avoir sa forme en quelque chose d'extérieur, et dans ce cas, c'est le caractère symbolique

⁹³*Ibid.*, p. 415.

⁹⁴*Ibid.*, p.485

proprement dit qui disparaît. Toutefois, cette unicité en soi-même ne peut être identifiable que si cette substance est aussi prise comme le pouvoir créateur de toutes choses, en l'espèce desquelles elle se révèle et apparaît comme phénomène, et envers lesquelles, elle a un rapport positif. Mais, en même temps, sa détermination est telle que l'expression de la substance doit être au-dessus des phénomènes singuliers en tant que tels ainsi que de leur effectivité, ce par quoi ensuite, dans un déploiement plus cohérent, le rapport positif se transforme en rapport *négatif*, qui consiste à se débarrasser du phénoménal en ce qu'il est quelque chose de particulier, et donc également de non adéquat à la substance et périssant en elle.

« *Cette affiguration réanéantie par cela même qu'elle expose, en sorte que l'exposition du contenu s'avère en même temps abolition de l'exposition* », c'est donc cela la sublimité, que Hegel ne place pas dans la pure individualité du psychisme et de ses idées de la raison, mais qu'il considère comme produite dans « *la substance une et absolue* »⁹⁵, en ce que cette substance est le contenu à symboliser. La forme artistique du sublime est donc produite par la substance comme perception au monde dans son apparition immédiate.

§ 2. Beauté fonctionnelle et beauté esthétique

Dans le paragraphe 16 de la *Critique de la faculté de juger*, Kant fait une comparaison entre ce qu'il appelle de la beauté libre (*pulchritudo vaga*), qui plaît par elle-même, et la beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*). La *beauté libre*, écrit-il, « *ne présuppose aucun concept de ce que l'objet doit être* » ; alors que la *beauté adhérente* « *suppose un tel concept et la perfection de l'objet d'après lui* »⁹⁶. La *beauté libre* résulte en fait de la perfection de l'objet et suppose une fin interne, une finalité vers laquelle tend l'objet. Une

⁹⁵*Ibid.*, p. 486

⁹⁶Kant, *op. cit.*, §16.

belle fleur, par exemple, est une libre beauté naturelle. Car en tant que telle, la fleur ne signifie rien en elle-même, elle ne symbolise rien ; elle n'exprime aucun objet sous un concept bien défini : elle plaît uniquement par elle-même. De même, une musique sans texte ou simplement une musique improvisée, des animaux, des tableaux de peinture, sont dits « beaux » non pas parce qu'ils se ramènent à un concept déterminé, mais parce qu'ils plaisent librement et pour eux-mêmes. Tandis que la *beauté adhérente* (que nous pouvons retrouver chez les êtres vivants et sur des édifices) est conditionnée par le concept de ce que l'objet doit être pour bien remplir sa fonction et par conséquent un concept de sa perfection. Dans un jugement de *beauté adhérente*, nous rapprochons l'objet de ce que nous savons déjà de lui ; c'est-à-dire de ce qu'il doit être pour être esthétiquement valable.

C'est dire alors que la beauté charnelle que nous contemplons dans un individu, et qui se réalise sur l'éclatante perception du rapport qui relie la composition de l'organe à sa fonction (finalité interne), n'est par conséquent qu'un cas spécifique, mais particulièrement important, de beauté adhérente, produite sur l'intention en général. Ce qui nous amène à nous poser la question de savoir si la beauté organique peut réellement nous donner la vraie définition du beau. Répondre à une telle question, serait répondre aussi à la question de savoir, dans le cadre d'un jugement de la perception de l'objet, ce qui nous permet de mettre en relief la conformité entre la structure de l'objet et sa finalité.

La réponse à cette question, Jean Lacoste l'a trouvée dans l'*Éloge de la main* d'Henri Focillon. Il le cite en ces termes : « *la main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense* ». La main, même si elle est dotée d'un « *génie énergétique et libre* », comme l'a souligné Focillon, n'est cependant, selon Jean Lacoste, que l'allongement et l'instrument du corps. Et nul ne peut affirmer qu'un bel homme est celui dont les membres tendent de la manière la plus profitable à l'exécution de leurs fonctions.

Dans ce sens, le jugement esthétique ne résulte plus de la satisfaction immédiate que nous procure la représentation de l'objet, mais plutôt, d'un plaisir intellectuel mystérieux, qui se réalise, quant à lui, sur l'idée d'un contentement de l'homme. Dès lors, réduire la définition de la beauté à la beauté organique, et donc à la finalité interne, est à la limite même irrecevable. Car il peut toujours y avoir une discordance entre le jugement

esthétique immédiat et la convenance fonctionnelle. Mais pour Kant, « *l'art des artistes* » est distinct d'un simple savoir-faire, fût-il celui de l'artisan le plus doué, car le génie artistique, pense-t-il, n'a rien de commun avec le talent technique. L'art de l'artisanat est complètement différent de la création esthétique ; il n'est qu'une production d'objets fonctionnels.

En Afrique traditionnelle, les arts sont en général au service de fins religieuses et sociales : le sentiment du beau est inséparable de sentiments religieux, éthiques et collectifs. L'œuvre d'art tend à renvoyer l'Européen à son moi en proie à la jouissance esthétique. L'objet traditionnel dont l'aspect artistique n'est qu'un aspect parmi tant d'autres, conduit l'Africain à l'ordre du monde, à la puissance de la vie et à la communauté à laquelle il rattache son utilisateur et son spectateur. On ne peut analyser l'art africain traditionnel sans faire la différence entre « *la beauté fonctionnelle* » et « *la beauté esthétique* » : pour la première, les choses ne sont belles que parce qu'elles remplissent leur fonction ; alors que la seconde prétend s'adresser « *immédiatement à l'œil et à l'esprit dans un spectacle bien proportionné* »⁹⁷.

Le beau dans l'art africain traditionnel est une beauté adhérente qui équivaut en fait à ce que Jean Lacoste appelle la « *beauté fonctionnelle* » (ou *convenance fonctionnelle*), et qui a été bien décrite par Socrate dans *Hippias Majeur*⁹⁸. Il est tout à fait possible de considérer la beauté comme une fin, comme « *la forme optima d'adaptation à une fin* ». La fin – c'est-à-dire ce pour quoi l'objet a été créé – répond à une question qui porte sur la finalité de l'objet. Le mot « art » vient du mot latin *ars* et du terme grec *techné*, qui révèle un savoir-faire, la maîtrise accomplie d'une technique, en particulier celle des artisans. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la définition de Socrate selon laquelle « *le beau, c'est ce qui nous est utile* »⁹⁹. Est « beau », par conséquent, ce qui s'adapte bien à sa fonction, ce qui fait bien son œuvre. Une chose est belle par rapport aux propriétés qu'elle « *tient ou de la nature, ou de l'art, ou de sa position, appelant beau ce qui est utile, en*

⁹⁷Lacoste J., *L'idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, p.19.

⁹⁸Platon, *Hippias Majeur*, Paris, Flammarion, 289e, 290dcde, 291abcd

⁹⁹*Ibid.*, 295c.

tant qu'il est utile, en tant qu'il sert à une certaine fin, et autant de temps qu'il est utile ; et laid, ce qui est inutile à tous égards »¹⁰⁰.

Une chose est belle si elle remplit bien sa fonction. C'est ainsi que la beauté d'un masque africain, par exemple, proviendra de la parfaite adaptation de ses formes à ses fonctions. La beauté du masque est liée à son utilité par rapport à un rite ou une cérémonie bien précise. L'expérience esthétique, en ce sens, est liée à l'acquisition d'un savoir ; pour dire d'un objet, d'une statue ou d'un tableau qu'il est beau, il faudrait se faire d'abord une idée de la fin poursuivie et décoder par quel moyen cette fin est atteinte. Toutefois, faudrait-il connaître la finalité de l'objet d'art pour juger qu'il est beau ? Peut-on considérer l'utilité comme fondement du jugement esthétique ? L'accepter, c'est renoncer à donner à la théorie de la beauté une autre définition que fonctionnelle.

Sous ce rapport, chaque objet peut être beau, pour autant qu'il remplisse bien sa fonction. Mais dire qu'un couteau est beau quand il remplit sa fonction, qui est de couper, est-ce encore formuler un jugement esthétique ? Peut-être faut-il, pour analyser la convenance fonctionnelle, distinguer, à la manière de Kant, la finalité externe ou « utilité » et la finalité interne ou « perfection ». Il convient en effet de distinguer la relation qui unit un objet à son utilité : « *Comme l'on ne peut juger de l'utilité d'un objet que dans la mesure où l'on reconnaît sa fonction, et donc le besoin qu'il doit satisfaire, le jugement esthétique demeure suspendu à la connaissance que nous avons de la fin de l'objet, donc à un concept, ce qui interdit cette satisfaction immédiate qui est, au moins dans bien des cas, la condition d'un jugement sur la beauté* »¹⁰¹.

On ne peut assimiler la beauté à la satisfaction d'un besoin actuel ; dans bien des cas, le plaisir qui détermine notre jugement n'est pas lié à l'existence même de la chose. En réalité, ce qui fait la beauté d'une chose utile, c'est plus la satisfaction d'un besoin éventuel que la satisfaction d'un besoin réel. Devant une belle calebasse bien adaptée à sa fonction – servant de récipient pour de la nourriture –, je pense moins à la satisfaction

¹⁰⁰*Ibid.*, 295e.

¹⁰¹Lacoste J., *op. cit.*, p.22.

d'un besoin réel qu'aux besoins des utilisateurs. En ce sens, le jugement esthétique, même s'il est fondé sur la considération de l'utilité, demeure « *désintéressé* » au sens kantien du terme, dans la mesure où je songe à l'utilité de l'objet pour autrui et non pour moi-même.

Sous ce rapport, on peut se demander s'il est vraiment juste d'opposer, comme l'a fait Kant, la libre beauté de l'embellissement et la beauté adhérente de l'utile. Car on sait très bien que l'homme ne soumet jamais l'objet aux seules exigences de l'utile et que la décoration, la peinture a toujours eu droit de cité : les habitations, les ustensiles, les armes, les masques, les statues, sont toujours peintes et ornées de décos, de dessins géométriques.

L'art africain traditionnel semble strictement fonctionnel, et toujours lié à des applications pratiques, à des rituels, à des cérémonies, ou des actes marquants de la vie sociale. On s'est basé sur cet aspect de l'expression artistique pour souligner la différence entre l'art africain traditionnel et celui de l'art occidental. Mais l'art africain traditionnel n'est pas seulement fonctionnel : il vise aussi le beau.

Avant de délaisser ce genre de considérations pour nous tourner vers notre objet proprement dit, il nous faut donc d'abord discuter brièvement ces ambiguïtés et les doutes que pourrait éveiller une entreprise comme la nôtre. Dire que l'art africain traditionnel est uniquement fonctionnel, c'est dire que les artistes africains qui ont sculpté des masques, des statuettes et d'autres créations, ne connaissaient pas la notion du beau. On ne saurait nier en effet que l'art africain puisse être fonctionnel, lié à la société et à la religion. Sous cette forme, on pense souvent que l'art africain ne vise pas le beau mais l'utile. **Mais ce que nous entendons nous-mêmes examiner est le beau dans l'art africain.** Car nous pensons que l'art africain - ainsi que tout art - ne commence à remplir sa véritable mission que lorsqu'il se place dans la sphère commune qu'il partage avec la religion et la société. Hegel n'avait-il pas souligné que « *c'est dans des œuvres d'art que les peuples ont déposé leurs conceptions et leurs représentations intérieures les plus substantielles, et le bel art constitue bien souvent la clef, voire chez certains peuples l'unique clef, permettant de comprendre leur sagesse et leur religion* » ?

De cette remarque, nous pouvons tirer avec Hegel une conséquence immédiate et relative, à savoir que le beau artistique n'est ni *l'idée logique* ni *l'idée naturelle*. Il relève du domaine spirituel, mais il ne reste pas aux connaissances et aux actes de l'esprit absolu. Dans cette perspective, nous disons, avec Hegel, que l'art dans sa grandeur ultime et réelle partage avec la religion et la philosophie un seul et même domaine. Sous ce rapport, l'art africain traditionnel, même s'il est lié à la religion ou s'il est utilitaire, peut donc se prêter à un examen scientifique.

De ce point de vue, rien ne nous empêche donc de nous orienter par la pensée dans l'immensité des œuvres et des formes artistiques africaines. Nous aurions donc à présent indiqué le contenu auquel nous entendons nous restreindre pour notre conception de l'art africain traditionnel qui, à notre avis, est digne d'un traitement scientifique, et un examen philosophique permet de révéler une philosophie de l'art africain. Dans toutes les cultures, l'art exprime, à des degrés divers, des caractéristiques utilitaires ; ce n'est qu'avec l'émergence du romantisme en Occident qu'est apparu le concept d'« art pur ». L'art grec classique, on le sait, avait d'une certaine manière un but utilitaire.

L'art africain traditionnel est en général fonctionnel ; il n'est ni plaisir ni décoration s'ajoutant à l'objet ; il donne à l'objet sa valeur, il le réalise ; lorsque l'objet assure exactement sa fonction et répond à son objectif, c'est-à-dire au but pour lequel il a été produit, alors il est efficace et beau. La beauté elle-même est efficacité, réussite, adéquation de l'objet à son but. L. S. Senghor note à ce propos qu' « *il n'est pas question de l'« art pour l'art », poursuivant une fin indépendante ; il s'agit d'un art engagé dans la vie de tous les jours : d'un art utilitaire, ... pas anti-esthétique, tout au contraire* »¹⁰².

En d'autres termes, l'art africain traditionnel n'est pas un agrément ni un passe-temps, encore moins une ornementation. C'est pourquoi, il parle du paradoxe de l'art africain. Celui-ci « *n'est réellement esthétique qu'à la mesure de son utilité : de son caractère fonctionnel* »¹⁰³. Autrement dit, la beauté de l'œuvre ou de l'objet d'art africain

¹⁰²Senghor L. S., *Liberté 5*, « Le dialogue des cultures », Paris, Seuil, 1993, p.19-20.

¹⁰³*Ibid.*, p.20.

traditionnel n'est telle qu'en fonction de son efficace, de son utilité et de sa fonctionnalité sociales, vitales ou magiques et religieuses.

Dans le Moyen Âge européen, dont descendent les sociétés contemporaines du monde occidental, très peu d'objets étaient faits uniquement pour être regardés. Il suffit d'ouvrir un livre d'histoire de l'art médiéval et de regarder les illustrations. Beaucoup de ces objets étaient liés soit à un rite religieux, à l'exercice du pouvoir souverain, ou à la hiérarchie aristocrate, soit à la vie quotidienne des palais et des cités fortifiées. Si certains de ces objets n'avaient qu'un rôle visuel - comme les broderies accrochées aux murs retracant des scènes de chasse - ils étaient peu nombreux.

L'antiquité classique, qui recouvre un autre ensemble de la culture occidentale, n'a pas non plus produit beaucoup d'objets strictement visuels. Certes le livre d'histoire de l'art illustré nous montre des objets créés pour être vus, par exemple les élégantes petites statuettes *tanagra* en argile et les statuettes en bronze, mais ne prendre en compte que cette sorte d'objets, c'est passer à côté des créations artistiques religieuses les plus significatives de la Grèce et de Rome comme les statues des dieux, les temples, les monuments publics et les récipients décorés pour des usages cérémoniels ou domestiques.

En Chine, la vocation esthétique n'est pas première dans la création. La sculpture chinoise est profondément religieuse. Elle s'affirme comme un courant original de l'art bouddhique, héritier d'une riche tradition mais indépendant et répondant aux attentes d'une culture particulière : attente d'images et d'explication pour les nouveaux fidèles, mais aussi volonté d'honorer la divinité, voire de s'en attirer les faveurs. Elle reste fidèle aux particularités physiques du Bouddha : chaque détail iconographique reflète ainsi une croyance ou un aspect des textes sacrés. La statuaire bouddhique chinoise dérivée d'une foi religieuse profonde et son apparence formelle étaient faite pour engendrer ou exprimer les émotions religieuses propres au bouddhisme chinois. Le propos n'était ni le réalisme ni une quelconque vocation décorative. Il s'agit d'une icône, d'un support pour un message religieux. De la même manière, en Afrique traditionnelle beaucoup des figurines et des masques sont fabriqués pour satisfaire des besoins qui sont de l'ordre du religieux. Mais malgré cet aspect religieux, on sait aussi que les motifs décoratifs autour d'un

masque n'ajoutent en rien à la fonction de l'objet. De la même manière que les Chinois, les Grecs et les Romains, les Africains ont aussi ajouté à leurs objets des motifs décoratifs ou géométriques qui ne sont pas utiles à la fonction de l'objet.

On pense souvent que l'Afrique traditionnelle ne connaît pas « l'art pour l'art », et que l'art africain traditionnel est profondément religieux. Ceux qui parlent d'« art pour l'art », veulent dire par là que l'artiste fabrique un objet « *sans fonction didactique ou moralisatrice* »¹⁰⁴, qu'il s'intéresse uniquement à la composition, la couleur ou la forme de l'œuvre et non à son contenu. Son œuvre sert à décorer. Certes l'art africain traditionnel a ses rôles socio-religieux, mais il existe des objets qui n'ont aucune fonction. Frank Willet (1994 : 164-165) nous rappelle que chez les Fons du Dahomey (actuel Bénin), par exemple, les moussages en laiton d'animaux et de personnages n'ont pas de finalité religieuse ou moralisante. Ces objets sont réalisés « *pour le pur plaisir de l'œil* » (1994 : 165). Ils n'ont pas de fonction sociale ou religieuse, indépendante du sujet figuré : ils sont exposés dans les maisons comme objets de décoration et de prestige. Ce sont donc des exemples d'« art pour l'art » en Afrique. Les Dans créent aussi des objets en cuivre (animaux, figure humaine, fusil, panier, pipe...) « *pour le seul plaisir esthétique* », puisqu'ils sont exposés pour qu'on puisse les contempler. Il n'est donc pas exact que tout art africain traditionnel soit religieux. Il existe aussi dans cet art, des objets purement esthétiques, qui n'ont aucune fonction religieuse.

§ 3. Formation et « anonymat » de l'artiste

En s'intéressant à l'art africain traditionnel, l'Occident se montre fort peu curieux de la formation de l'artiste, de sa personnalité, des conditions de son travail, de sa situation dans la société. Or, il convient de rechercher dans quelles conditions il apprend son métier d'artiste et comment il l'exerce, pour quelle clientèle et à quelles fins il travaille, et de quelle façon il est jugé par son entourage.

¹⁰⁴Willet F., *L'art africain* (1971), Paris, Thames & Hudson 1994, p. 164.

En Afrique traditionnelle, l'éducation des enfants se fait d'une manière collective et par « classes d'âge ». Le jeune garçon, au moment du passage de l'adolescence à l'âge adulte, (circoncision), sera en principe éduqué par les adultes, selon ses dons, vers différents secteurs de la vie sociale : la chasse, la parole, le chant ou la musique, la sculpture sur bois ou le travail de la forge □ la jeune fille aussi, de son côté, apprend les arts décoratifs, les métiers du tissage, de la poterie, l'art culinaire. Alors il recevra un enseignement sur les techniques et les mythes correspondants. On trouve en Afrique traditionnelle des familles ou des villages entiers soumis à l'enseignement de maîtres sculpteurs. Le choix qualitatif démontre l'existence d'un sentiment critique.

Le jeune artiste va entrer en formation chez un maître. Il va commencer par balayer, passer les outils, actionner le soufflet de la forge ; il devra apprendre et connaître le langage profane qui correspond aux objets d'usage domestique, qu'il pourra fabriquer pendant ses années de formation et le langage sacré, réservé aux objets rituels. Lorsqu'il atteindra un degré suffisant de connaissance des mythes, il produira des objets que son degré d'initiation lui permettra de réaliser. Par exemple, il aura la possibilité de fabriquer un masque de passage de grade en suivant un modèle. Selon la personnalité du maître et la variabilité du mythe, le jeune sculpteur pourra s'exprimer plus ou moins librement, s'écartez ou non du modèle proposé. Son esprit de compétition, son sens critique, ses dispositions techniques et créatrices seront encouragés à cette occasion. Le jeune artiste est préparé aux interdits, avantages, dangers, charges et droits inhérents à son métier.

Le travail du sculpteur, par exemple, ne se fait qu'après apprentissage. Son œuvre n'est donc pas une production instinctive, ni le résultat de cette œuvre délirante ou irrationnelle que certains spécialistes mal informés ont considéré longtemps comme un des caractères de l'art africain traditionnel. Il est aberrant de considérer l'art africain comme « *ces soi-disant « primitifs » de l'art des enfants et des fous pour en faire une catégorie spéciale et vaguement pathologique de la création artistique* »¹⁰⁵ quand on sait que l'artiste africain a appris un métier, selon des règles esthétiques et sociales très précises. Il est devenu artiste par « vocation » par ou « cooptation ». Il a appris son métier et il est agréé selon ses

¹⁰⁵Laude J., *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966, p. 130.

capacités à produire des œuvres originales. C'est d'ailleurs dans le cas où son métier d'artiste correspond à un choix personnel, qu'il bénéficie de l'estime et de la considération de ses concitoyens. Quand son métier lui est transmis héréditairement, il est plutôt considéré, de par son statut et sa situation sociale, comme un artisan. En Côte d'Ivoire, par exemple, chez les Dan et les Guéré, le fils remplace le père qui lui enseigne son métier, mais, même dans ce cas, le néophyte doit se spécialiser dans le genre de création qu'il exécute le mieux (Jean Laude, 1966 : 130).

L'artiste africain traditionnel travaille à l'intérieur de « *cadres réglementaires* » qui définissent l'objectif des sculptures et fixent les « *conventions stylistiques* ». Par conséquent, il peut se focaliser sur son travail en ne se posant que « *des problèmes d'ordre plastique* ». Il fait appel à son talent artistique. C'est dire que « *l'art africain est un art conscient, intellectuel même, le contraire de ce délice instinctif, de cette création immédiate, de ce primitivisme hystérique que Vlaminck et les expressionnistes allemands ont cru découvrir en lui* »¹⁰⁶.

Le Professeur Roy Sieber dans son article « The aesthetics of traditional african art », reconnaît que l'art africain a un pouvoir esthétique certain. Le savoir-faire technique est le critère d'évaluation majeure. La création artistique relève d'un talent. Le talent procède d'un acte unique, l'acte de création. L'artiste est ainsi vu comme un être à part. Comme le talent est une variable et que l'artiste est jugé selon le style et la fonction de l'objet, une évaluation critique est possible. En tant que base de l'évaluation critique, le talent et l'aptitude deviennent l'aspect dominant de l'esthétique africaine. Comme le talent différencie l'artiste de ses compagnons de vie, il représente aussi la base du concept de spécialité et de spécialisation. En effet, la reconnaissance sociale dont bénéficie l'artiste se base sur son rôle de spécialiste ; ses compagnons respectent et craignent un peu son talent. Sieber a une fois questionné quelqu'un qui habitait dans l'enceinte d'un fondeur de cuivre sur les techniques de ce dernier ; il lui a indiqué « *avec un geste d'étonnement et de résignation que tout cela était bien trop compliqué et complexe à comprendre pour quelqu'un qui n'était pas fondeur de cuivre* ».

¹⁰⁶*Ibidem.*

Dans les livres sur les arts d'Afrique noire, on évoque aussi rarement les noms des artistes que les dates des œuvres. Beaucoup d'ouvrages ou de catalogues de ventes parlent encore de l'anonymat de l'artiste africain traditionnel. Le nom en cause est le nom propre de l'artiste. Dans la société occidentale, le nom propre n'est pas seulement dit mais écrit, et lorsqu'il est écrit de la main par l'auteur, on l'appelle « signature » ; en ce sens est anonyme une œuvre sans signature. Mais la pratique de la signature n'est pas une constante dans l'histoire. L'anonymat dont on parle dans les arts traditionnels d'Afrique résulte tout simplement d'une méconnaissance. Ceux qui parlent d'anonymat, entendent que « *l'artiste, en tant qu'individu, ou plus précisément, son individualité artistique se manifestant par celle de ses œuvres est inassimable et que, par suite, à l'artiste et à son œuvre ne peut être imputée aucune renommée dans le cadre même de son groupe social* »¹⁰⁷.

Ainsi, ils n'ont fait que décrire le négatif de la personnalité artistique telle que la comprennent les occidentaux depuis la Renaissance. Recherchant dans les arts d'Afrique noire des individualités artistiques et observant des formes différentes de production artistique, ils ont transformé, encore une fois, ces différences en négation. Des chercheurs comme William Fagg ont rejeté ces représentations et pensent qu'il faut abandonner le préjugé de l'anonymat et rechercher des œuvres individuelles pour en découvrir. On peut mentionner des exemples de « signature », mais sous une autre forme que l'écriture alphabétique. William Fagg nous apprend que le sculpteur Olowe a coutume de « signer » son œuvre par un motif rectangulaire en sautoir¹⁰⁸.

Dans la ville yoruba d'Abeokuta, les *ibéji* (images de jumeaux) sculptés par Akinyode sont marqués à la base de trois carrés coaxiaux, tandis que Ayo « signait » la grande majorité de ses *ibéji* d'un triangle incisé sur la face inférieure de la base¹⁰⁹. Au musée Dundo, Crowley a trouvé une pièce portant la marque Sakachiga 30 (« Sakachiga, prix : 30 francs »). Sa signature se découpe en lettres capitales grossières sur le haut du

¹⁰⁷Kerchache, J., Paudrat J.-L., Stephan L., *L'Art africain*, Mazenod, 1988, p.35.

¹⁰⁸Fagg W., 1981, pp. 102 et 106.

¹⁰⁹Fagg W., 1982, p.37.

mulondo. De plus, l'objet artistique, masque le plus souvent, ne doit pas être pris comme la représentation ou l'image d'une entité sacrée, mais pour celle-ci même. Ce n'est pas une représentation, mais une présentification. Et si le masque incarne l'esprit ou la divinité, il n'y a pas à savoir qui l'a créé ; il ne peut être assignable à un artiste individuel. Les Nyonyosi — peuple mossi — expliquent l'origine de leurs masques par un mythe : alors qu'une catastrophe menaçait, un esprit, un animal ou Dieu lui-même, fit don du masque à un ancêtre. Ils se refusent absolument à parler de la création des masques et de l'identité de leur créateur. Les hommes ne participent pas, selon eux, dans la création de ces êtres sacrés ou mythiques. Frank Willet, dans *L'art africain* mentionne que « *dans les sociétés à tradition professionnelle, les artistes ont la possibilité de créer un style personnel dans le cadre de la tradition sculpturale* »¹¹⁰.

Ces styles sont, dit-il, « *identifiables* » et l'on peut « *reconnaître l'artiste d'après son œuvre* ». Au fil des années, le degré de connaissance de la sculpture africaine, par exemple, est passé de l'identification de configurations tribales à celles qui sont propres à certains villages ou villes. On est même arrivé à distinguer, à l'intérieur d'un même atelier, le travail du maître de celui de ses apprentis, et à suivre le style de l'artiste depuis son initiation jusqu'à l'habileté, voire le déclin. Aujourd'hui, des centaines de noms d'artistes sont cités dans les publications. Roy Sieber dans « *Sculpture of northern Nigeria* » (1961) mentionne le nom de vingt-cinq sculpteurs. Chez les Montol, le nom du sculpteur est tenu secret aussi longtemps que ses masques sont en usage, mais il peut être révélé par la suite. William Fagg, dans ses travaux, donne de nombreux noms de sculpteurs accompagnés de reproductions de leurs œuvres. Fischer dans son étude sur les « *Dans du nord-est du Libéria* » (1963) a observé les techniques et les personnalités des sculpteurs Tame, Si, Tompienne et Son et d'autres sculpteurs. Chacun utilise les outils à sa façon¹¹¹.

Le père Kevin Carroll a écrit les bibliographies des sculpteurs Yoroubas Arowogun, Bandele et Lamidi. Tous les trois travaillaient dans le style de la ville Yorouba d'Osi

¹¹⁰Willet F., *L'art africain*, Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 222.

¹¹¹*Ibid.*, p. 223-226.

Ilorin. Les masques de Lamidi et ses poteaux sont identifiables¹¹². Frank Willet l'a rencontré au début de 1960. L'artiste avait réalisé une figue de jumeaux pour que ses quatre apprentis la copient et ils en avaient une bonne cinquantaine. Frank Willet demanda à chacun de lui montrer celles qu'il avait sculptées. Puis il examina chaque groupe pour voir s'il pouvait détecter un style individuel chez les apprentis. Les deux premiers débutaient dans le métier et n'avaient pas encore de style propre. Mais les deux derniers étaient parvenus à un style personnel, et Frank Willet a réussi « *à repérer une ou deux statuettes qu'ils avaient réparties de façon erronée* »¹¹³. Le style d'Arowogun se caractérise par un relief assez peu marqué et des formes douces ; la bouche est placée très bas et la ligne de la mâchoire inférieure forme approximativement un angle droit avec le profit des lèvres et du nez ; cette ligne s'efface doucement pour former le front ; les yeux sont très « *plats et grands ouverts* », alors que le style de Bandele est « *audacieux* », « *ambidextre* ».

Ces quelques exemples suffisent à montrer l'insuffisance du concept négatif d'anonymat qui est attribué aux arts traditionnels de l'Afrique noire : il ne sert qu'à faire sous-estimer la riche diversité de la production artistique africaine d'autant plus qu'une œuvre peinte ou sculptée n'est pas moins belle ou émouvante parce qu'on n'en connaît pas l'auteur. On ne saurait trop insister sur le fait qu'aux yeux des Africains les sculptures ne sont pas anonymes. Michel Leiris cite, chez les Dogons, l'artiste *Anségué* qui avait la réputation d'être un bon sculpteur. Un artiste dahoméen qui tardait à exécuter la commande d'un roi répliqua à quelqu'un qui lui avait demandé si, à la belle époque, cela ne lui aurait pas coûté la tête : « *Quel bien ma tête aurait-elle fait au roi ? On ne trouve pas des artistes partout* »¹¹⁴.

Prendre donc en compte l'anonymat dans les créations artistiques africaines, c'est ignorer le contexte culturel des œuvres. Dans les villages, on conserve pendant longtemps le souvenir des artistes et de leurs œuvres.

¹¹²Yoruba religious carving, Londres, 1967, p. 79-115.

¹¹³*Ibid.*, p. 235.

¹¹⁴Laude J., *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966, p.144.

CHAPITRE IV : LES ARTS CONTEMPORAINS DE L'AFRIQUE NOIRE

La notion d' « art contemporain africain » est au moins aussi problématique que celle d' « art traditionnel ». Selon Sidney Littlefield Kasfir dans son ouvrage *L'Art contemporain africain* (2000), elle correspond, sans distinction, aux formes d'art produites à la fin des années 1950 au carrefour des grandes métropoles, lieux d'une culture populaire bouillonnante, des ateliers mis en place par des Européens, de la politique culturelle et patrimoniale des jeunes États indépendants. L'auteur analyse « *les transformations majeures de la pratique artistique africaine que l'invasion coloniale a induites, en privilégiant la période débutant dans les années 50, qui voit la fin du colonialisme et la proclamation d'États indépendants. [...] C'est en effet à cette époque [...] qu'est apparue l'extraordinaire euphorie intellectuelle et créative qui a en découlé. En termes de datation, l'art africain « contemporain » est donc fondamentalement postcolonial mais, tout comme l'art occidental « contemporain », il ne peut être expliqué ni même décrit correctement sans une analyse de son contexte historique* » (2000 : 9).

Cette histoire comprend bien entendu la période coloniale mais aussi les pratiques artistiques beaucoup plus anciennes qui, en de multiples endroits du continent, ont résisté au colonialisme et qui continuent d'exister – masques, statuettes, armes, outils, objets décoratifs, poteries, textiles, menuiserie et architecture, pour ne citer que celles-là. Cet art nouveau est apparu, à de quelques exceptions près, dans des pays où il n'a pas à rivaliser avec un art traditionnel déjà en place. En effet, si en Afrique occidentale et centrale, connues pour leurs sculptures, les artistes continuent à reproduire ou à transformer des formes traditionnelles, c'est ailleurs que sont apparues de nouvelles formes d'art africain contemporain. Si les arts anciens sont nés dans un ordre social qui reposait sur des schémas d'autorité traditionnels, les arts contemporains « *tendent à apparaître dans des contextes urbains et à s'inscrire dans une nouvelle structure de classe* » (Sydney L. Kasfir, 2000 : 16).

Les lieux de production de cet art nouveau sont souvent les villes et les régions qui n'ont pas été des foyers importants de production artistique précoloniale. Des pays

comme le Zimbabwe, le Sénégal, l'Afrique du Sud, le Kenya et l'Ouganda, rarement cités dans les collections de sculpture traditionnelle, sont les principaux lieux de production de l'art africain contemporain. En revanche, une grande partie des artistes du Mali, du Nigeria, de la Sierra Leone, de la Côte d'Ivoire et de la République démocratique du Congo créent toujours des formes traditionnelles telles que des masques et des statuettes destinés à une utilisation locale et au marché international.

Mais l'art africain contemporain ne peut être expliqué sans que soient rappelées les formes et les pratiques artistiques anciennes et traditionnelles qui l'ont précédé et qui ont subi aussi des changements profonds du fait de la colonisation, de la postmodernité et de la mondialisation. C'est pourquoi, nous tenterons d'étudier dans ce chapitre comment les artistes africains ont pu instaurer une forme de continuité tout en voulant adopter, comme source d'inspiration, le registre de l'art traditionnel. Ce sera le moment de redéfinir ou de déplacer les concepts esthétiques pour rendre compte des nouvelles pratiques et des nouveaux processus des arts de l'Afrique noire. Il sera question de mêler considérations conceptuelles et considérations historiques pour tenir compte à la fois de la cohérence des concepts et de leur évolution.

SECTION 1 : APERÇU HISTORIQUE

§ 1. De l'art traditionnel à l'art contemporain de l'Afrique noire : rupture et/ou continuité

L'art africain n'est pas exclusivement « précolonial » ou « colonial » : c'est aussi les nouvelles formes artistiques du présent et du passé récent de l'Afrique, qui remontent à la deuxième moitié du XX^e siècle. Mais comment instaurer une forme de continuité tout en voulant adopter, comme source d'inspiration, le registre de l'art traditionnel ?

Pour répondre à cette question, nous nous sommes permis de présenter avec autant de détails le point de vue d'Abdou Sylla (1994) pour montrer que, sur ce point, il a vu juste. Si l'on considère, dit-il, comme traditionnel tout ce qui vient du passé de l'Afrique et comme moderne tout ce qui vient de l'Occident, et tout ce que les Africains ont pris à l'Occident, la rupture entre les arts traditionnels du passé et les arts modernes et contemporains serait radicale. Elle **semble** même définitive si on considère les différences dans les deux formes d'art.

Les artistes traditionnels réalisent leurs œuvres à partir de systèmes de pensée religieux et magiques ; alors que leurs homologues contemporains, même s'ils peuvent créer à partir de leurs idées et de leurs croyances personnelles, ne reproduisent pas à partir d'un système collectif de pensée. Les productions artistiques traditionnelles ont des fonctions magico-religieuses, politiques et historiques, pédagogiques et psychothérapeutiques, sociales et esthétiques. Elles sont donc destinées à des cérémonies sociales ou religieuses dans lesquelles toute la population est mobilisée. Alors que les arts contemporains, qui ont pour principale fonction de produire des œuvres de beauté, des objets destinés uniquement au plaisir et à la contemplation esthétiques, sont réservés à des minorités.

Les artistes traditionnels appartiennent souvent à une caste (les forgerons, les cordonniers, les tisserands ou les griots) : ils ne sont artistes ou artisans par choix délibéré mais par statut. Ils sont formés dans ces castes. L'accès dans les écoles modernes de

formation académique en revanche, est libre et gratuit : quelqu'un qui satisfait aux exigences requises (compétence, succès à l'examen d'entrée ou aux tests) peut y accéder librement. Les artistes traditionnels utilisent le plus souvent des matériaux de la nature pour produire des objets d'art ; avec les feuilles et les racines des arbres et des plantes, du charbon et de l'huile, du sang et de la pierre, ils arrivent à fabriquer eux-mêmes leurs couleurs. Les artistes modernes, recourent certes à ces techniques traditionnelles, mais utilisent aussi des matériaux et des supports nouveaux le plus souvent importés ou fabriqués selon des procédés industriels (*Ibid.* : 286-287).

Toutefois et malgré toutes ces différences, la rupture n'est pas radicale dans les arts africains contemporains, tout comme la continuité n'est pas absolue : « *l'attachement et la fidélité au passé n'excluent pas le renouvellement et l'enrichissement* » (*Ibid.* : 291). Et ce qui s'est passé en réalité au Sénégal, au Zimbabwe, en Afrique du Sud, au Kenya, en Ouganda, au Nigeria et en Tanzanie en fournit en preuve : dans ces pays les artistes se sont toujours approprié les éléments culturels traditionnels en même temps que les apports de la modernité et des autres peuples.

Au Sénégal, par exemple, la peinture sur verre « se modernise » ; le verre est non seulement peint, mais il est aussi gratté. Cette peinture, qui n'est pas enseignée à l'école des Beaux-Arts de Dakar, est résolument contemporaine en ce sens qu'elle investit les nouveaux circuits, utilise les mêmes modes de vente et de diffusion que les arts contemporains (*Ibid.* : 288). Elle se renouvelle dans ses techniques, ses modes d'expression et ses orientations.

La lecture des *suweer* (ou la peinture sur verre) ainsi que celle des nombreuses sculptures représentant Lat Dior, Alboury Ndiaye, Yassine Boubou, Cheikh Ahmadou Bamba, El-hadji Malick Sy, etc., resteront incomplètes sans référence à la culture et à l'histoire nationales du Sénégal où diverses causes et facteurs ont pu maintenir, dans les arts, le dialogue entre la tradition et la modernité.

Ainsi selon Abdou Sylla (*Ibid.* : 349), la prise en compte de cette dialectique entre tradition et modernité permet de comprendre les changements en cours et la continuité entre l'art africain traditionnel et l'art africain moderne et contemporain. Ces

changements et l'apparition de l'artiste moderne ne signifient pas donc que l'artiste traditionnel ait disparu ; car, même si les finalités et la demande ne sont pas les mêmes entre les deux formes d'art, l'artiste traditionnel s'est reconvertis et s'adapte à la modernité. Il exerce aujourd'hui divers types d'artisanat dont :

- « *l'artisanat d'art* : bijouterie, sculpture, maroquinerie, broderie, teinturerie, poterie, tissage, tricotage, tressage, vannerie, peinture d'art, reliure, menuiserie d'art, haute couture, etc.

- *l'artisanat de production* : menuiserie-ébénisterie, menuiserie de bâtiment, charpenterie métallique, maçonnerie, moulage, cordonnerie, couture, serrurerie, imprimerie, corderie, forgeage, tapisserie, etc.

- *L'artisanat de service* : mécanique, électricité, souderie, plomberie, carrelage, tôlerie, carrosserie, tannage, coiffure, photographie, chaudronnerie, horlogerie, boulangerie, charbonnage, boucherie, etc. » (Abdou Sylla, 1994 : 350).

Avec des métiers issus de la modernité, cette classification dépasse le cadre de l'art africain traditionnel. C'est pourquoi, il est aujourd'hui difficile de dissocier artisanat et art dans des activités créatives telles que la bijouterie, la peinture, le tissage, la vannerie ou la sculpture. Dans la société traditionnelle sénégalaise, ceux qu'on appelle « artisans », correspondent surtout aux ñeeno¹¹⁵ — ces artistes-artisans qui ont fabriqué les statues, les masques, les sceptres ou les objets de parure conservés aujourd'hui dans les plus grands musées du monde et considérés comme des œuvres d'art.

Les mutations de l'artiste traditionnel s'expliquent par plusieurs raisons. Dans les villes comme dans les villages, les activités artisanales sont de plus en plus menacées par la grande industrie qui fait une concurrence inégale à l'artisanat traditionnel. C'est ainsi que l'école moderne, de type occidental, va être un moyen, pour les membres des artistes-artisans, de s'affranchir de leur milieu culturel et professionnel. Beaucoup d'entre eux

¹¹⁵La classe des ñeeno^s, opposée à celle des guers, comprend plusieurs groupes appelés castes, qui fournissent la totalité des artisans spécialisés dans les divers métiers : tègg (forgerons), uude (cordonniers), rabb (tisserand), guewel (griot).

trouvent une possibilité de libération dans l'école et la formation modernes, où les critères d'accès et d'exercice d'une profession sont la qualification et la compétence, et non plus l'origine sociale.

Mais malgré l'importance des changements survenus dans les sociétés africaines, grâce à l'Occident, sur le plan économique, politique, culturel, etc., provoquant des changements dans les modes de vie, les artistes-artisans n'ont pas disparu, « *même si leurs poids et impact sont fortement réduits de nos jours* » (Abdou Sylla, *ibid.* : 359). Ils sont désormais peu nombreux, dans les villes comme dans les villages.

Au Sénégal, dans les villages, Abdou Sylla nous rappelle que les paysans font toujours appel au forgeron pour la fabrication de leurs outils agricoles (*houes, daba, hiléer, kanjando*, etc.) que l'industrie ne fabrique pas encore, les pêcheurs et les ménagères s'adressent aux sculptures ; les pêcheurs pour tailler leurs pirogues et leurs pagaines et les ménagères pour la fabrication de leurs ustensiles en bois (mortiers, pilons, louches, bancs, etc.). Les cordonniers fabriquent des sandales et des babouches et les bijoutiers réalisent toujours des bijoux. Le tissage et la teinture existent encore chez certaines ethnies comme les maabo, les mankaañ et manjak (*ibid.* : 359-360).

Dans les villes, Abdou Sylla observe très justement deux catégories d'artistes : les artisans d'origine rurale, qui s'installent dans les marchés, aux coins des rues, utilisent leurs outils traditionnels, font des tâches de réparation, confectionnent des sandales, des gris-gris, et les artisans urbains parmi lesquels on retrouve des bijoutiers, des cordonniers, des tisserands et des sculpteurs qui, produisent des masques, statues, tam-tams et koras qu'Abdou Sylla et d'autres critiques appellent injustement « art d'aéroport » – nous y reviendrons. Tous ces différents corps de métiers et leurs artisans « *s'adaptent, se reconvertisse et se recyclent, aussi bien en matière d'équipement que dans les matières d'œuvres utilisées et dans les produits finis qu'ils proposent aux divers clientèles. Par ces biais, la tradition artisanale se maintient et même se renouvelle en se modernisant* » (Abdou Sylla, *ibid.* : 365-366).

L'exemple du Sénégal est donc la preuve que la rupture n'est pas radicale dans les arts contemporains d'Afrique, comme la continuité n'est pas absolue. L'adaptation,

l'intégration et l'appropriation, qui ont toujours été pratiquées par les artistes Sénégalaïs contemporains, constituent des axes fondamentaux de la politique culturelle du Sénégal.

Après les indépendances et sous la présidence de Senghor, la politique culturelle du Sénégal a été fondée sur la Négritude comme idéologie politique, en même temps que défense et illustration des valeurs de civilisation africaine, donc conservation du patrimoine culturel traditionnel et enracinement dans ses valeurs, mais aussi ouverture au monde. La *Négritude* comportait une théorie de l'art africain, dont les principaux axes étaient de recenser les apports artistiques du monde noir à la Civilisation de l'Universel : le rythme et la danse, l'émotivité et la sensibilité, l'image analogique et le *parallélisme asymétrique* – nous reviendrons sur ce dernier axe voulu et imposé par Senghor –, valeurs culturelles qui sont restées des constantes de la pensée esthétique de Senghor et sur lesquelles il a voulu bâtir un art africain moderne, à l'image du Grand Art africain, magnifié au début du siècle dernier.

La culture est en même temps fondement et finalité, condition et moyen du développement politique, économique et social. Chez Senghor, tout est bâti autour de la Négritude, idéologie-fondement des arts mais aussi de la politique, de l'économie, de l'éducation, etc., et dont les deux axes principaux, l'enracinement et l'ouverture, sont les concepts autour desquels les arts sont créés, comme l'action politique et économique est organisée.

Comme l'art africain traditionnel, les arts plastiques modernes doivent s'enraciner, s'ancrer dans les valeurs de civilisation authentiques et propres à l'Afrique. Ils doivent exprimer et refléter ces valeurs, magnifier l'Afrique traditionnelle et pure. Et donc rester fidèles à l'Afrique et à ses valeurs.

L'ouverture s'opère par l'initiation d'abord, puis par la maîtrise des techniques modernes de création, techniques d'origine et d'essence occidentales, afin que par ce moyen, par ce langage universel, l'artiste soit capable d'exprimer tout ce qu'il veut et de réaliser des œuvres d'art de haute facture.

C'est ainsi que la fonction de l'artiste dans les sociétés africaines a beaucoup évolué. Dans la société traditionnelle aux temps des royaumes, l'artiste crée des objets qui avaient

pour fonction de servir la religion ou le pouvoir politique. Avec l'époque coloniale et les changements qu'elle a introduits (déstructuration des pouvoir traditionnels, urbanisation), s'est opérée une distinction entre l'art comme expression de la haute culture et l'art populaire associée à l'artisanat. Avec les indépendances, vont naître de nouveaux États et certains comme le Sénégal vont exprimer leur volonté de participer à une Civilisation de l'Universel.

La découverte d'autres horizons culturels et les échanges culturels internationaux permettent une ouverture de l'artiste sur le monde. Son travail sort ainsi d'un but fonctionnel et s'inscrit dans un but esthétique : « *la modernité de cette approche se ressent dans la volonté des nouveaux artistes de rompre avec les formes d'expression traditionnelles qui vont trouver une autre vie dans l'artisanat et dans la culture populaire. Le pouvoir de l'État moderne n'a plus besoin du travail de l'artiste comme dans le passé, et l'expression n'a plus besoin d'être fonctionnelle* »¹¹⁶.

L'artiste africain contemporain cherche à exprimer le beau d'une manière authentique. Les flux et les échanges entre l'Afrique et l'Europe se renforçant, les artistes africains vont interroger la société dans ses traditions et son devenir. L'œuvre de l'artiste s'inscrit désormais dans un double mouvement : elle est destinée au monde entier mais s'enracine aussi et en même temps dans un contexte local. C'est à travers ce double mouvement que l'artiste africain contemporain construit son identité.

En 1948, dans un numéro spécial du *Musée vivant*, l'historien Sénégalaïs Cheikh Anta Diop, un des intellectuels les plus estimés de l'Afrique, écrivait : « *la sculpture ne consiste pas seulement dans l'expression littéraire, elle comprend aussi l'expression plastique. À ce point de vue, que trouvons-nous en Afrique ? Presque rien de semblable à ce que nous voyons dans le domaine littéraire, c'est à peine si quelques Noirs se révèlent de dociles imitateurs de formes occidentales. En peinture, il n'y a rien pour le moment.*

¹¹⁶Sow H., « De l'art du pouvoir au pouvoir de l'art », article publié le 01/10/2002 sur le site http://www.artatoom.com/chronique.php?id_typechronique=7&id_chronique=13

*En sculpture, en dehors des formes révolues de nos arts, il n'y a presque rien non plus*¹¹⁷.

Le contexte a beaucoup changé depuis sa déclaration – et l'art contemporain qui n'est qu'une continuité de l'art traditionnel, en est une preuve éclatante –, mais déjà à l'époque de cette analyse, ce n'était point cette situation évoquée de néant total. L'ignorance de l'essor artistique de la zone anglophone est en partie responsable de ce scepticisme de l'historien.

Déjà en 1957, Georges Balandier, dans *Afrique ambiguë*, signalait la métamorphose de la création artistique africaine en ces termes : « *sa lente mutation en annonce d'autres, plus profondes* ». Pendant ce temps, ce nouvel art est collectionné en Belgique, en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Des expositions se tenaient en Allemagne, à Hambourg et Berlin (1964), mais aussi en Angleterre, à Londres : « *Contemporary Art in Africa* » (1964), et « *Contemporary African Art* » (1969). Alors qu'en France, il a fallu attendre 1970 pour que Philip Fry et Jacqueline Delange présentent au musée de l'Homme l'exposition « *Oeuvres africaines nouvelles* », avec des peintures provenant dans leur majeure partie de la collection d'Ulli Beir. L'exposition à Anvers « *Art sénégalais d'aujourd'hui* » de 1974 a connu un très grand succès.

L'art sénégalais bénéficiera aussi de deux grandes expositions en France, d'abord en 1974, puis en 1990 à la Grande Arche de la Défense. Peu à peu, des galeries spécialisées dans cet art nouveau voient le jour en Hollande, Suisse, Allemagne, à Londres ou à New York. Finalement, cet art apparu dès les années 1920 et 1930 a dû attendre la période de 1960-1980 pour être reconnu et mériter une attention particulière des collectionneurs, des conservateurs et des critiques d'art. Aujourd'hui des enseignements universitaires traitent de cet art africain contemporain à Paris, et Jean-Louis Paudrat, qui a succédé à Jean Laude, a dirigé de nombreux travaux qui lui sont consacrés à la Sorbonne.

Les différents styles d'art populaire de l'Afrique noire n'éveillèrent donc jusque dans les années 80 que peu d'intérêt en Occident. C'est lorsqu'on se mit à étudier certaines de

¹¹⁷Diop C. A., « Quand pour-t-on parler d'une reconnaissance africaine ? », in *Le Musée vivant*, n°36-37, novembre 1948.

leurs formes que surgirent des débats sur l'aptitude de la culture populaire à créer des formes d'expression artistiques autonomes qu'il conviendrait de prendre au sérieux. Tandis qu'aux États-Unis, on s'intéressa de plus en plus à l'art populaire de l'Afrique noire, « *le monde de l'art et des musées européens resta jusqu'à la fin des années 80 très réticent à cet art, prisonnier qu'il était des vieilles catégories d'art "majeur" ou "mineur"* »¹¹⁸.

Les employés de formation ethnologique des musées connaissaient fort peu l'art contemporain et ne le considéraient souvent que de façon limitée. En témoigne l'exposition d'art académique et populaire sénégalais au Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren à Bruxelles en novembre 1990 : « *le choix des œuvres, leur arrangement dans les salles et le contenu des étiquettes des pièces importantes révélèrent un incroyable manque de conception globale* »¹¹⁹.

Cependant, et depuis l'exposition « Magiciens de la terre » du Centre Georges Pompidou à Paris en 1989, on note en Europe un regain d'intérêt pour l'art populaire de l'Afrique noire. Cette exposition a permis à certains artistes populaires comme Chéri Samba d'être exposés. Ce peintre populaire de Kinshasa s'est tracé une fulgurante carrière. Ses scènes de la vie quotidienne, « *au format impressionnant et brillamment travaillées, trouvent leur origine dans la peinture populaire des enseignes. Elles transcendent cependant largement et apparaissent comme des représentations surréalistes autant que profondes de l'amour et de la jalousie, de l'argent, de la politique et du combat pour la survie dans les rues de la métropole. L'évolution de Chéri Samba, qui est en passe de devenir l'un des plus importants peintres africains actuels, témoigne du potentiel créateur de l'art populaire qui, loin des cursus académiques et des débats sur les influences "occidentales", s'affirmera sans aucun doute durant ces prochaines années plus saisissant encore, ouvrant de nouvelles perspectives* »¹²⁰. Cet art populaire mêle à la fois

¹¹⁸Ströter-Bender J., *L'art contemporain africain*, Paris, l'Harmattan, 1995, p.34.

¹¹⁹*Ibid.*, p.35.

¹²⁰*Ibid.*, p. 36.

le passé et le présent. Il est certes considéré comme contemporain mais il utilise des méthodes et des conditions très proches de l'art classique.

Après avoir indiqué ces perspectives, nous allons maintenant définir ce qu'est un art africain contemporain.

§ 2. De l'expression « art africain contemporain »

L'un des sens de *contemporain*, au sens étymologique, c'est *con-temporain*, c'est à dire « ce qui va avec le temps actuel ». Selon le sens commun, l'art contemporain trouverait ses origines dans les créations artistiques occidentales des années 60. Les artistes inventaient de nouvelles créations en utilisant des matériaux hétéroclites, naturels et périssables. On parlait ainsi de pop art, d'art conceptuel, de body art, de land art.

La réglementation douanière considère comme contemporaines, dans le cadre de la procédure d'importation et d'exportation, les œuvres d'artistes vivants ou décédés, datant de moins de vingt ans.

Pour les historiens de l'art, les arts contemporains désignent les arts du présent et du passé récent réalisé après 1945 et correspondant à l'expressionnisme abstrait des années 1950.

La célèbre maison de vente aux enchères anglaise Christie's fondée à Londres en 1766 par James Christie, vient d'introduire deux catégories : « post war sales » qui désignent les œuvres produites entre 1945 et 1970 et « contemporaines », qui désignent celles produites après 1970¹²¹. Pour Sotheby's, qui, toujours à Londres, est la plus ancienne société de vente aux enchères d'objets d'art au monde créée en 1744, est contemporaine une œuvre produite ces vingt dernières années¹²².

¹²¹Quemin A., « Le marché de l'art contemporain en France », in Encyclopedia Universalis, Paris, 2001, p. 209-213.

¹²²Moulin R., *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2000, p. 32.

Pour les conservateurs des musées, l'art moderne s'étend jusqu'à 1960 : ainsi ne sont pas contemporaines les œuvres d'artistes vivants qui empruntent des codes au passé. Ils ne dissocient pas la périodisation de la catégorisation des œuvres.

Catherine Millet, qui a effectué une étude auprès d'une centaine de musées d'art moderne et contemporain à travers le monde, a posé à leur conservateur la question suivante : « *considérez-vous que tout l'art produit aujourd'hui est contemporain ?* ». C'est ainsi que pour le Philadelphia Museum, l'art d'aujourd'hui est contemporain mais il arrive qu'il s'intéresse à des œuvres traditionnelles produites récemment qui constituent un « *art contemporain dans un style traditionnel* ».

Au Centro per l'arte contemporanea de Luigi de Pecci à Prato en Italie, l'art contemporain peut aussi bien renvoyer à des formes artistiques traditionnelles telles que la peinture, la sculpture, les installations fixes, mais aussi à des formes expérimentales comme les performances, l'art conceptuel ou l'art électronique¹²³. Pour le Musée de Montréal, est contemporain « tout art qui se fait aujourd'hui ».

On a souvent considéré l'art contemporain comme ce qui est marquant, fort, transgressif, ou d'avant-garde. Selon Yves Michaud, tout dépend de la référence qu'on adopte pour déterminer le sens de « contemporain ». Ceux qui se situent dans la perspective de l'art du XX^e siècle et de la tradition moderne, qui est une tradition des avant-gardes, des ruptures et des avancées, donnent à l'art contemporain un sens restrictif, distinct de l'art populaire, et l'on peut par-là même parler d'art d'élite. En revanche ceux qui considèrent que ce régime de l'art du XX^e siècle est révolu, considéreront que l'art contemporain réunit toutes les productions artistiques d'un moment présent jusqu'aux actions encore avant-gardistes et catégorisées élitistes. Mais selon Yves Michaud, est contemporain ce qui se fait aujourd'hui et dans un passé proche, qu'il situe entre cinq et huit ans. En quelque sorte, sa définition privilégie la notion d'actualité et inclut aussi bien des pratiques élitistes ou élitaires que des pratiques populaires.

Nous remarquons donc que même si chacun de ces spécialistes propose une définition différente, ils sont tous d'accord sur le fait que l'art contemporain ne renvoie pas

¹²³Millet C., *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997.

uniquement à la production d'artistes vivants. Selon Raymonde Moulin et Alain Quemin, la rupture majeure s'opère dans les années 1960 avec une « internationalisation du champ artistique »¹²⁴. Ainsi, une production artistique est dite contemporaine non seulement par rapport à sa valeur temporelle mais aussi par rapport à sa valeur spatiale avec le marché international de l'art. On voit bien donc que cette définition, qui s'applique à l'art occidental contemporain, est constituée en référence à un contexte : celui des acteurs du monde de l'art. Elle est construite par des spécialistes, critiques, conservateurs, historiens d'art occidentaux. L'histoire de l'art s'écrit en Occident et souffre du manque de visibilité des critiques d'art africains.

Comment considérer l'art africain à partir de ces critères ? Comment l'Afrique participe-t-elle de cette définition ? À le définir à partir de l'Occident, ne risque-t-on pas d'aboutir à une forme d'occidentalocentrisme ? En d'autres termes, peut-on définir l'art africain contemporain par rapport à des critères esthétiques occidentaux, alors que les Africains ont leurs propres systèmes de références artistiques ? Mais avant de répondre à toutes ces questions, afin de mieux cerner les représentations autour du concept art africain contemporain, faisons tout d'abord un détour sur la nouvelle cartographie artistique africaine. On ne peut avoir une vision unitaire de l'art tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en Afrique. Les expériences artistiques individuelles des artistes africains sont très différentes, de même que les niveaux de développement de ces arts, les conditions et les possibilités matérielles. Partout en Afrique noire la dépendance à l'égard de l'Occident est restée permanente en plusieurs domaines. L'émancipation et la prise de conscience ont réellement commencé à s'opérer à partir des indépendances des différents pays. Depuis lors, les orientations et les tendances se sont diversifiées. Des productions artistiques contemporaines authentiques sont apparues et des artistes s'affirment tant au niveau national sur le plan international.

Pour tenter d'établir la chronologie de ces arts nouveaux et de leur lieu de production et de formation artistiques, nous nous contenterons des informations puisées dans l'ouvrage

¹²⁴Moulin R. et Quemin A., « La certification de la valeur d'art. Experts et expertises », in Annales ESC, n°6, spécial « Mondes de l'art », novembre-décembre 1993, p.1434..

de Pierre Gaudibert, *Art Africain contemporain* (1994) et dans un article d'Abdou Sylla intitulé « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », publié dans le numéro 184 de la Revue *Diogène*.

Dès les années 20 et jusqu'aux années 50, plusieurs Européens missionnaires, artistes ou amateurs d'art, ont conduit des expériences de pratique artistique dans plusieurs colonies d'Afrique. Ces expériences ont pris, dès le début, « *la forme des beaux-arts de l'Occident, puisque leurs initiateurs ont reproduit plus ou moins fidèlement en Afrique les formules et modèles qu'ils connaissaient en Occident* »¹²⁵.

Dès 1923, le sculpteur français Charles Combès (1891-1968) met en place un atelier de sculpture à Bingerville en Côte d'Ivoire, qui deviendra plus tard école de sculpture et sera rattaché en 1962 à l'École normale supérieure des Beaux-Arts, avant d'être transformé en musée régional en 1987.

En 1927, Kenneth Murray, professeur d'art, commence à exercer une grande influence dans l'enseignement et la formation artistiques au Nigeria et suscite la création de la « Murray School ».

En 1937, le sculpteur allemand H. V. Meyerowitz se voit confier le département du collège d'art d'Achimota au Ghana. Dans la même année, il introduit l'enseignement artistique au Winneha Teacher Training College. Ce collège d'Achimota fut transféré en 1946 à l'Université de science et de technologie de Kumasi, avant d'être transformé en école des Beaux-Arts Kwame Nkrumah. Toujours en 1937, le College Makerere ouvre à Kampala, en Ouganda, une école d'art, confiée à Margaret Trowell, pour la formation en sculpture et dans les arts appliqués. Cette école deviendra plus tard une université, et aura une grande influence sur toute l'Afrique centrale et australe, du Soudan au Zimbabwe.

En 1939, la mission de Cyrène, en Rhodésie du Sud (Zimbabwe), installe un centre d'art pour toute l'Afrique australe sous l'impulsion du révérend Edward Paterson.

¹²⁵Sylla A., « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », in revue *Diogène*, numéro 184, Gallimard, 1998, p. 49.

En 1942, le frère Marc Wallenda, à la fois peintre et sculpture, ouvre le centre de Saint-Luc de Combe-Matadi au Moyen-Congo. Ce centre fut transféré dans la capitale Léopoldville (Kinshasa) où il deviendra Académie des Beaux-Arts avant d'être intégré finalement à l'Université nationale du Zaïre.

En 1945, Jean-Pierre Greenlaw crée la School of Design du Golden Memorial College de Khartoum (Soudan), qui deviendra en 1951 le College of Fine and Applied Arts de Khartoum.

En 1947, Pierre-Romain Desfossés, officier de marine français et peintre amateur installe à Elisabethville un atelier libre de peinture où il reçoit de jeunes artistes Congolais. Ce centre deviendra la future Académie de l'art populaire congolais, à l'origine de l'école de Lumumbashi. À la mort de Pierre-Romain Desfossés en 1954, l'Académie est prise en charge par Laurent Moonens.

En 1948, Laurent Moonens crée l'École de Stanley-Pool (Pool Malbo) dans le même Congo belge (Zaïre), qui deviendra en 1951 Académie des Beaux-Arts et des Métiers d'Elisabethville d'abord, puis Académie des Beaux-Arts de Lumumbashi. Dans la même inspiration, à Yaba, au Nigeria, sont ouverts des cours à l'Institut technique des arts graphiques.

En 1951, Pierre Lods, peintre français, installe un Centre d'art africain dans un quartier de Brazzaville, qui deviendra plus tard la célèbre École de Poto-Poto. Cette école exercera une grande influence dans toute l'Afrique occidentale et centrale. Pierre Lods quitte le centre en 1961 pour aller poursuivre son expérience pédagogique au Sénégal, et l'École est alors reprise par un artiste congolais, Nicolas Ondogo.

En 1952, des missionnaires italiens fondent de l'École de céramique de Gieteta au Burundi, devenue en 1966, l'École technique secondaire d'art.

En 1955, le département des Beaux-Arts de l'Université de Zaria est ouvert au Nigeria. Ce département est fusionné avec celui d'art et de gravure du Yaba College of Technology (1953) et de celui d'Ibadan (1953), pour former le département des Beaux-Arts de l'Institut nigérian des arts, des sciences et de la technologie. Ce département rattaché aujourd'hui à l'Ahmadu Bello University de Zaria.

En 1956, la Maison des arts du Sénégal devient École des Beaux-Arts avant d'être Institut National des Arts du Sénégal (INAS) en 1972.

En 1957, Mac Ewen installe un atelier de sculpture à Salisbury (Harare), en Rhodésie (Zimbabwe) pour initier les Shonas, en même temps qu'il institue une formation en peinture. La même année, la Fine Arts School d'Addis-Abeba est ouverte en Éthiopie et inaugurée par l'Empereur Haïlé Sélassié.

En 1959, la section artisanale du lycée technique de Libreville au Gabon devient le Centre national d'art de la manufacture de Libreville.

En 1960, les départements d'art du collège technique de Yaba à Lagos et du collège d'Ibadan au Nigeria sont ouverts. Ce dernier deviendra en 1962 faculté des arts de l'Université d'Ibadan.

En 1961, est créée le College of Fine Arts de Nsukka au Nigeria. Il deviendra plus tard University of Nigeria.

En 1962, l'École normale supérieure des Beaux-Arts d'Abidjan en Côte d'Ivoire est créée ; elle sera transformée d'abord en 1967 en Institut national des arts, puis en Institut national des arts et de l'action culturelle.

En 1963, Ulli et Georgina Beier, avec le soutien de Suzanne Wenger, reprennent l'Atelier-club de Mbari Mbayo à Oshogbo au Nigeria ; ils y dispensent des cours artistiques jusqu'en 1967, année de leur départ pour la Nouvelle-Guinée. C'est cet atelier qui donnera naissance à la célèbre école des artistes d'Oshogbo. Dans la même année, la Maison des artisans de Bamako au Mali devient Institut national des arts, et le Centre d'art et d'artisanat Mailikazi est ouvert à Bulawayo au Zimbabwe.

En 1966, est créée la Manufacture nationale de tapisseries de Thiès au Sénégal.

En 1968, est créée l'Académie de Kananga au Zaïre.

En 1969, est ouvert le Collège d'art Ghanatta fondé par l'illustrateur et cartooniste du même nom au Ghana.

On le voit, cette énumération illustre à la fois l'importance de l'enseignement artistique en Afrique noire, et l'avancée historique des colonies anglaises sur les colonies françaises

et belges. Mais toutes ces expériences relèvent de deux catégories bien distinctes : celle de la formation académique ou universitaire, selon le modèle occidental d'écoles des Beaux-Arts, et celle de la formation privée due à des artistes européens qui s'efforcent d'intervenir le moins possible dans la création des artistes.

Dans tous les deux cas, l'occidentalité de ces expériences demeure permanente par *la formule* (école des Beaux-Arts, Académie), *les techniques et les outils* (peinture sur chevalet, peinture à l'huile, à la gouache, pinceaux, etc.), *les matières et les matériaux* (toiles, papier, couleurs, tissus, etc.) Même après les indépendances, les créations artistiques africaines n'ont pas perdu ce caractère occidental : « *aujourd'hui encore, tout ou presque, vient de l'Occident : les outils, les matières d'œuvres, les matériaux, les accessoires ; c'est-à-dire la toile et le papier, les pinceaux et les brosses, les crayons et les couleurs, etc.* »¹²⁶.

En outre, les productions artistiques sont généralement achetées par des Occidentaux, même si de nos jours, de plus en plus de nationaux africains commencent à acquérir des œuvres d'art. Mais l'essentiel est occupé par des Occidentaux résidents ou de passage en Afrique.

C'est que l'art africain contemporain concerne encore très peu les sociétés africaines parce qu'il est destiné à la contemplation et au plaisir esthétique et sans fonction utilitaire, alors que l'art traditionnel était destiné prioritairement aux cérémonies culturelles. C'est pourquoi, en initiant ces pratiques artistiques un peu partout en Afrique, les Occidentaux inauguraient une nouvelle tradition plastique, inconnue jusque-là en Afrique.

Toutefois, il faudra bien distinguer un « art traditionnel contemporain », entendu comme des pratiques artistiques anciennes qui ont résisté au colonialisme et qui résistent à la modernité comme les statues, les masques, les objets décoratifs, d'un art contemporain à proprement parler. Les arts africains contemporains fonctionnent sur plusieurs régimes esthétiques.

¹²⁶Sylla A., « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », in revue *Diogène*, numéro 184, Gallimard, 1998, p.53.

Dans ce qui suit, nous allons réexaminer tous les changements qui affectent l'art africain contemporain. C'est en partie cette mise en perspective qui est présente dans les termes de « **colonialisme** », de « **postcolonialisme** », de « **contemporanéité** », de « **postmoderne** » de « **post-postmoderne** », d' « **engagement** », et de « **mondialisation** », utilisés pour qualifier l'art africain contemporain. Il s'agit d'analyser les concepts qui permettent la description de l'art africain contemporain, et les relations plus ou moins cohérentes qu'ils entretiennent entre eux.

Au sens chronologique du terme, est « contemporain » tout art d'aujourd'hui. On désigne très souvent par « contemporain » « *un art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs à la modernité* »¹²⁷, ou aux productions artistiques traditionnelles.

Conformément à cette définition, les œuvres africaines actuelles produites dans un cadre rituel et destinées aux cérémonies religieuses sont sans aucun doute de l'art contemporain. Cet art qui s'impose désormais ne peut donc se définir sans référence au passé, à la tradition. Les artistes contemporains s'inspirent aussi de leurs homologues de l'art classique. Ils poursuivent des démarches, utilisent des matériaux selon des procédures des artistes traditionnels, adoptent des thèmes, des figures et des styles de l'art traditionnel. Ainsi un artiste qui utilise des matériaux naturels avec des couleurs importées ou avec une recherche de nouvelles couleurs fabriquées à partir des produits de la nature trouvés dans son milieu, est considéré comme un artiste contemporain.

Ousmane Sow, par exemple, qui utilise de l'argile dans ses sculptures et des produits importés est un artiste contemporain au vrai sens du terme. Il s'inscrit dans des recherches contemporaines au niveau mondial, mais utilise très souvent des matériaux naturels de son Sénégal natal. Ancien kinésithérapeute, il « *sculpte comme autrefois il prodiguait des soins. En palpant, en pansant, en massant longuement, jusqu'à faire venir et revenir la*

¹²⁷ Jimenez M., *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 71.

*vie»¹²⁸. Ousmane Sow invente sa matière. Il malaxe longuement la pâte « *qu'il applique à l'aide de tissus barbouillés sur une armature de fer recouverte de paille synthétique* »¹²⁹. Avec lui, le mouvement devient forme et le quotidien devient intemporel.*

Dans la série sur *Little Big Horn*, il utilise la technique du "brûlé". Il brûle, crée des figures et modèle des formes définitives. Il se détourne des canons académiques. Pour lui, l'émotion est « le commencement de l'art » : « *il manquerait quelque chose à un art qui ne pourrait pas procurer d'émotion* ». Cette émotion est d'abord « causée par la création, puis par l'œuvre accomplie ». L'art est, pour lui, une sensibilité.

Dans son interview accordée à Marie-Odile Briot¹³⁰, il affirme qu'il n'y a pas de logique dans sa démarche créative. Seule sa sensibilité le guide. Les *Nouba*, les *Masaï*, les *Peulh*, les *Zoulou* ne représentent pas toute l'Afrique mais lui-même ne peut expliquer pourquoi les Zoulou et non les Wolof. Il essaie de rester fidèle à l'histoire de chaque peuple. L'art est pour lui un mode d'expression. Quand on parle, c'est pour être compris. De même, il pense que s'il fait de l'art c'est pour que les gens le comprennent ; sinon ils ne peuvent pas s'y intéresser. Il a toujours une vision précise de ce qu'il veut obtenir ; autrement, dit-il, il hésiterait dans sa création. Et c'est pour cela qu'il ne dessine pas car dans le dessin, l'œuvre est déjà terminée ; alors qu'en sculptant directement il lui laisse une liberté.

Ousmane Sow est un artiste engagé. Il raconte l'injustice, l'histoire, la souffrance, la guerre. Son art ne peut donc se définir sans référence au passé et à la tradition des peuples qu'il sculpte. Pour créer ses œuvres, il utilise de l'argile mais aussi des produits industriels locaux ou importés.

¹²⁸Emmanuel Daydé, dans son article « Un chant de lutte et de victoire », publié sur le site <http://www.ousmanesow.com/mac/index.htm>

¹²⁹*Ibidem*

¹³⁰cf. Le texte a été établi à partir d'entretiens entre Ousmane Sow et Marie-Odile Briot, commissaire de l'exposition, qui se sont déroulés les 17, 18 et 19 juin 1998 sur le site <http://www.ousmanesow.com/mac/fr/index.htm?mid=0&sid=0>

Ce qui relève d'une certaine forme d'art traditionnel peut bien être contemporain. C'est en ce sens qu'il faut aussi comprendre les sculptures de Séni Awa Camara, la potière de Bignona, née en 1945 à Diouwent près d'Oussoye en Casamance au Sénégal. Depuis sa participation à l'exposition les « Magiciens de la terre » au Centre Pompidou et la Grande Halle de la Villette de Paris en 1989 et au Centro atlantico de Arte moderno à Las Palmas en 1991, ses œuvres ont fait le tour du monde. Elle s'inspire de son histoire, de ses songes. Dès l'âge de 12 ans, elle commence à imiter les gestes de sa mère potière. La tradition casamançaise veut qu'on façonne des objets utilitaires, elle fabrique des personnages excentriques, moqueurs et inquiétants ; ce qui lui a valu, à ses débuts, d'être exclue par la société.

Son art est considéré comme contemporain, mais elle travaille avec des moyens et des conditions proches de l'art traditionnel. Elle modèle la terre et donne formes à des histoires, des faits et des rêves. Pour fabriquer ses statuettes, elle malaxe d'abord la pâte. Puis elle façonne des formes pour créer des œuvres : elle commence par les pieds, puis le tronc, suivi de la tête et procède au collage des différents éléments. Elle utilise du bois mort pour la cuisson. Après avoir enlevé les statuettes jugées bien cuites, elle les plonge à chaud dans un liquide obtenu à partir des gousses d'arbres et qui sert à rendre les statuettes solides. Loin du marché international de l'art, elle expose ses œuvres au marché de Bignona où les observateurs apprécient, choisissent et marchandent ses statuettes.

C'est une artiste engagée socialement et politiquement : ses œuvres racontent à la fois la pauvreté, la guerre et les conflits, ou la fertilité. Elle travaille avec des moyens et dans des conditions proches de l'art traditionnel, mais ses œuvres sont véritablement contemporaines dans la mesure où le passé et le présent se mêlent dans ses créations plastiques.

Pour analyser la « contemporanéité » des créations artistiques africaines, il faudra donc tenir compte du mélange des genres et des époques. Aujourd'hui, il est fréquent de voir en Afrique un paysan labourer son champ avec des instruments très rudimentaires et en même temps communiquer avec des urbains à l'aide de son téléphone portable. On assiste donc ici à une sorte de rencontre entre des temps différents, alors que les gens

appartiennent en principe à la même société. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les arts africains contemporains dans la mesure où ils appartiennent aussi à des temps différents. Finalement, il y a quelque chose dans le travail de l'artiste qui dépasse son origine puisqu'il vit dans une temporalité plurielle.

Sous ce rapport, nous pouvons donc affirmer que la notion de « contemporanéité » peut couvrir aussi bien des formes artistiques qui relèvent de l'art le plus contemporain que des formes de l'art traditionnel. Certains artistes sculptent des masques traditionnels en y incluant des éléments contemporains : leurs œuvres sont faites avec des matériaux contemporains comme les couleurs industrielles ou des produits importés. Ce qui donne une certaine contemporanéité à ces créations artistiques traditionnelles vient donc des matériaux qui les composent et de l'engagement de l'artiste.

Nombreux sont ceux qui considèrent les arts contemporains de l'Afrique noire comme une réaction face aux formes culturelles étrangères présentes sur le continent, ou une conséquence du colonialisme. Mais c'est dans le sens des habitudes et des attitudes des artistes africains par rapport à la création artistique, et non à un quelconque attachement à un style, à une technique ou à une thématique, que cet art est naturellement africain – nous y reviendrons.

Dans l'histoire de l'art occidental, le terme « contemporain » désigne l'art du présent et du passé récent et qui remonte le plus souvent à l'expressionnisme abstrait dans années 50. Le terme « moderne », plus large, désigne quant à lui la rupture idéologique avec la pratique académique artistique qui a eu lieu en France à la fin du XIX^e siècle et l'apparition, en Europe et en Amérique, d'un art d'avant-garde. Pour l'art africain, il est toutefois nécessaire de réinterpréter ce terme en fonction de l'expérience historique propre à l'Afrique. À la fin du XIX^e siècle, une rupture majeure s'est produite dans la pratique artistique africaine. Ce changement survenu en Afrique subsaharienne est le fait de la colonisation par les puissances européennes suite à la conférence de Berlin (1884-1885) sur le partage de l'Afrique.

À partir des années 1960, les jeunes pouvoirs africains créent des écoles académiques de beaux-arts. De nombreux artistes, considérés comme les premiers acteurs de l'art

africain contemporain, y ont débuté, tel El Anatsui ou Abdoulaye Konaté. Parallèlement, des artistes autodidactes, comme Chéri Samba, se faisaient connaître. Les indépendances s'accompagnent aussi d'un grand mouvement philosophique et artistique : la « Négritude ». Léopold Sédar Senghor, poète et président du Sénégal, en fut le chantre pour l'Afrique. Ce mouvement représentait un élan formidable pour de nombreux créateurs africains, qui se retrouvèrent à Dakar en 1966 lors du 1er Festival Mondial des Arts Nègres.

Parler donc de la création plastique africaine contemporaine, c'est exposer des artistes aux formations et aux univers très différents. Sculpteurs, vidéastes, designers ou plasticiens, certains sont autodidactes, d'autres ont suivi une formation artistique, parfois en Occident, et tous ne vivent pas forcément sur le sol africain.

Depuis les années 80, et les nombreuses crises économiques et politiques que l'Afrique connaît, les artistes africains travaillent de manière plus individuelle que leurs aînés. Beaucoup vivent en Occident ou sont nés dans la diaspora africaine en Europe. Pourtant, ces jeunes artistes partagent avec leurs aînés les mêmes préoccupations : la question de l'identité, notion devenue complexe dans un monde métissé, la violence qui secoue l'Afrique, la globalisation des échanges ou les rites religieux. Les artistes africains contemporains ont réussi à se défaire de l'héritage ethnographique. Ils se situent plutôt dans la déconstruction d'une identité africaine revendiquée face au colonialisme, refusant ainsi de s'enfermer dans l'authenticité et l'exotisme. L'art africain contemporain est entré dans une nouvelle ère, après les périodes de revendications de leurs racines puis de dénégation.

Entre la mondialisation et ses standards et entre le repli sur soi et l'héritage colonial d'une vision falsifiée de la « tradition », les artistes contemporains d'Afrique proposent une déconstruction ironique des exotismes et tentent une décolonisation des critères artistiques. La force critique des œuvres, qui tendent de nouveaux miroirs à l'Occident, promet l'émergence de pôles de définition de l'art aptes à opérer un nécessaire renversement de valeurs. Le contexte actuel, ancré dans la mondialisation et l'immigration, incite certains artistes africains à se situer dans une nouvelle quête

identitaire et à réfléchir sur le phénomène du métissage, de l'hybridité. Il en résulte une formidable énergie créatrice, « *une étonnante vitalité, une grande dose d'humour et de parodie, un engagement politique, un esprit de révolte et de transgression, qui ne peuvent que susciter l'enthousiasme* » (Marie-Laure Bernadac, commissaire pour le Centre Pompidou).

L'artiste africain contemporain projette dans son œuvre sa conscience esthétique, sa conscience artistique individuelle. Il assigne une destination esthétique à l'œuvre qu'il produit. Son œuvre est destinée à être vue, exposée, exhibée ou montrée. Bref, à être accrochée sur les cimaises des expositions ou des galeries d'une part, et à être vendue ou commercialisée d'autre part. À la gratuité du travail artistique de l'artiste traditionnel s'oppose désormais la visée rémunératrice de l'artiste moderne et se greffe surtout la notion de reconnaissance du public. À l'anonymat de l'artiste ancien s'oppose la signature de l'artiste contemporain.

Le « moderne » en Afrique est étroitement assimilé à l'imposition d'une transformation sociale et économique fondée sur les théories colonialistes visant à « améliorer » les Africains. Mais pour les Africains, la modernité est un mélange de bonnes choses (éducation, soins médicaux, biens de consommation) et de mauvaises (cupidité, corruption et abus de pouvoir, qui ont tous ébranlé les valeurs traditionnelles). En ce sens, la modernité est « *quelque chose qu'il faut expérimenter, mais pas nécessairement adopter* »¹³¹.

De la même façon, si la théorie occidentale soutient que la mondialisation a créé un univers dans lequel sont reliés de vastes territoires, qui comprennent à la fois l'Europe et ses anciennes colonies, il existe encore en Afrique de grands artistes qui peuvent passer leur vie entière à produire sans avoir le moindre contact avec le marché international de l'art. Les identités locales, nationales et internationales des artistes sont définies par les mécènes. L'artiste africain qui travaille à Paris ou à New-York vit une réalité quotidienne très différente de celle de l'artiste vivant à Dakar ou dans un village reculé du Sénégal. Mais, parce que les livres d'art, les revues et catalogues sont, en général, écrits et lus dans

¹³¹Kasfir S. L., *L'art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 10.

les grandes villes occidentales, la critique se consacre de plus en plus à ces artistes africains transnationaux. À propos des Africains loin de chez eux, Sidney L. Kasfir cite le cas du Nigérian Okwui Enwezor vivant à New-York et qui « *parle de tension qui existe entre ici et là-bas, entre « l'œil qui voit » et « l'esprit qui se souvient* ». *Cette double vision ne fait pas partie de l'expérience artistique des artistes qui n'ont pas émigré, pour lesquels le problème le plus pressant est celui de la marginalisation dans leur propre pays* » (2000 : 13).

Le régime colonial et postcolonial a affecté, de manière profonde, la plupart des artistes africains, en raison de leur dépendance vis-à-vis du mécénat européen ou local¹³². L'art contemporain de l'Afrique noire renvoie aux périodes postcoloniale et précoloniale. Le réseau – l'atelier, l'apprentissage, l'expérience – dans lequel s'insère la création artistique est semblable à celui mis en place avant le colonialisme, auquel s'est ajouté le modèle colonial d'enseignement de l'art, qui accorde de nouveau une grande considération aux pratiques précoloniales. Le post-colonialisme correspond donc à une période où l'Occident avait encore du mal à concilier les rapports entre « *universalité en devenir et maintien des singularités* ». Mais l'avènement du fameux « *village planétaire* » et l'usage de l'Internet ont totalement bouleversé ce rapport. Aujourd'hui, un autre récit, celui de la postmodernité, est en train de s'écrire à propos des arts de l'Afrique noire. En quoi ces arts contemporains sont-ils « postmodernes » ? Qu'est-ce que le postmodernisme ?

C'est l'historien et économiste Arnold Toynbee (1889-1975) qui a utilisé pour la première fois en 1954 le terme « postmoderne ». Il désignait par-là l'époque dans laquelle entrait, selon lui, « *la société industrielle* »¹³³. Mais pour Marc Jimenez, le mot est réellement connu du grand public lors d'une exposition de la Biennale de Venise de 1980 consacrée au postmodernisme où plusieurs thèmes tels que la « pluralité des styles », la « multiplicité des langues et des codes », le « retour au passé » sont associés au concept. La postmodernité désigne donc, selon lui, un phénomène auquel rien ne peut échapper :

¹³²*Ibid.*, p. 13.

¹³³Jimenez M., *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, p. 138.

« nous vivons dans une époque postmoderne quand bien même le qualificatif moderne désigne simplement, dans le langage courant, «ce qui est de notre temps» sans référence particulière à une modernité conçue comme processus dynamique vers un avenir meilleur »¹³⁴.

Dans le domaine des arts, tout ou presque est possible aujourd’hui. Et les spécialistes cherchent à unifier cette diversité en créant ainsi un concept d’art contemporain qui se définit par son caractère composite même. Ainsi, et selon le mot de Yves Michaud, « *le concept d’un art sans définition est devenu le point central de sa définition* »¹³⁵. Qu’on dénonce ce non être de l’art contemporain, qu’on l’expose ou qu’on le commercialise, on emploie tous le concept d’art contemporain pour unifier cette disparité !

¹³⁴*Ibid.*, p. 141.

¹³⁵Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, 1999, p. 28.

SECTION 2 : LES DIFFÉRENTES TENDANCES DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE DE L'AFRIQUE NOIRE

L'histoire de l'art contemporain en Afrique est aussi celle de la confrontation de modes de vie traditionnels en constante transformation avec les représentations occidentales. Cette histoire est si diverse et si riche que je ne peux pas tout dire dans ce travail. Je prendrai certains pays d'Afrique comme exemples pour l'évolution artistique moderne et contemporaine. Ne pouvant couvrir un champ d'étude aussi vaste, il m'a fallu introduire des limites et des résumés.

La diversité des évolutions artistiques est liée aux spécificités historiques sociales et culturelles de chacun des pays africains. On peut cependant dégager certaines relations dans lesquelles naissent aujourd'hui d'importants courants de l'art contemporain en Afrique. C'est ainsi que les artistes que nous aurons l'occasion de présenter dans ce travail évoluent dans la mouvance soit de l'art populaire soit de l'art académique.

Avec les indépendances, les artistes devaient s'attacher aux données de la culture du pays et produire un art contemporain pour les populations locales et les jeunes gouvernements, avec leurs écoles de Beaux-Arts, formaient des artistes aptes à donner à leur population ainsi qu'à la scène internationale l'image d'un pays libéré. Des pays comme le Nigeria, l'Éthiopie et le Sénégal ont connu des artistes célèbres ayant débuté leur carrière dans les écoles des Beaux-Arts. Ailleurs, comme en Tanzanie avec l'art makondé et la peinture sur carré, ce sont plutôt des autodidactes qui ont marqué les formes de l'art contemporain. Critiquant ce nouvel art, Gunter Peus écrivait : « *Les artistes africains formés dans les écoles des Beaux-Arts n'influencent pratiquement pas la population et l'évolution artistique en Afrique ; ils ne jouent presqu'aucun rôle, leurs œuvres paraissent pâles, académiques et européennes* »¹³⁶.

¹³⁶Ströter-Bender J., *L'art contemporain africain*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 22.

Si tel est le cas dans certains pays, on ne porte cependant pas de semblables jugements dans des pays comme le Nigeria ou le Sénégal, où on débat de façon plus nuancée de l'art contemporain académique.

Les nouveaux modèles de techniques artistiques africains furent d'abord des portraits naturalistes. Des paysages à l'huile, à la peinture à l'eau, sont également traités dans un style naturaliste conventionnel, souvent décoratifs. Certains artistes, dans un style naturaliste détaillé et minutieux, créent même des compositions historiques, telles celles très connues du peintre Sénégalais Alpha Waly Diallo, né en 1927. Dans la sculpture, on assiste à des adaptations de la tradition, d'un réalisme stylisé dans des représentations souvent très habiles et séduisantes d'animaux, ou d'un naturalisme parfois idéalisé souvent caricatural et expressionniste. Les artistes trouvent leur inspiration dans la lumière, les couleurs, les signes et les cultures de cette Afrique subsaharienne. On assiste un peu partout en Afrique noire à la naissance d'un art nouveau, moderne et contemporain avec deux catégories d'artistes : celle de la formation académique ou universitaire d'une part, et d'autre part celle dite autodidacte, où la majeure partie des artistes n'ont pas été à l'école ou suivi une formation en atelier.

§ 1. L'enseignement colonial ou l'art naïf

La création d'un atelier d'art a prévalu dans la plupart des expériences artistiques initiées dans les colonies. Le maître était seul devant ses élèves. Il leur accordait une grande liberté de création, car il intervenait rarement ou pas du tout : il « *se contentait de fournir un local, du papier ou de la toile, des pinceaux et des brosses, des couleurs, etc., et donner quelques conseils pratiques* »¹³⁷. Cette pédagogie avait un présupposé : « *le Noir n'a besoin ni d'encadrement ni de maître. Et donc pas d'enseignement : les « élèves » sont laissés à eux-mêmes* »¹³⁸.

¹³⁷Sylla A., « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », in revue *Diogène*, numéro 184, Gallimard, 1998, p.54.

¹³⁸*Ibidem.*

Les conséquences sont multiples : les artistes ne maîtrisaient ni les techniques, ni la composition des couleurs. Et lorsque le maître était absent, le travail artistique était inexistant car les élèves attendaient son retour. Ils ne produisent rien sans que le maître ne trouve dans une revue ou autre chose une reproduction qu'il leur colle dans le nez et leur dise de le faire¹³⁹. Cet art naïf a fait croire, pendant longtemps, que c'était la seule forme possible d'art africain contemporain. Pour certains critiques occidentaux, si l'art africain ne pouvait être que cela, on peut dire qu'il n'y a pas en réalité un art contemporain en Afrique – le seul véritable art africain étant, pour eux, l'art ancien, celui destiné aux religions traditionnelles africaines.

Cet art est naïf tant par la thématique que par le traitement plastique. Car pour stimuler leur imagination, le maître entourait ses élèves d'objets sculptés, c'est-à-dire de modèles de l'art ancien ; d'où la tendance, chez plusieurs d'entre eux, « à reproduire ou à créer la troisième dimension dans leurs peintures ; ce qui a produit le « géométrisme » de cette forme de peinture ; d'où le schématisme et l'approximation, les formes carrées et rectangulaires, l'abondance de lignes, de signes et de traits (cf. Mbaye Diop, Ibo Diouf, Modou Niang, Philippe Sène, Chérif Thiam, Baba Dia, Khalifa Guèye, etc.) »¹⁴⁰.

Ces artistes ne semblent pas s'être affranchis de leurs prototypes. Les ressemblances stylistiques dans leurs œuvres n'étaient en réalité que le reflet d'une dépendance technique ; il fallait toujours que le maître soit présent pendant le travail de ses élèves pour les stimuler, critiquer ou leur donner des conseils. C'est en cela que cet art est un art immature.

C'est la raison pour laquelle nous pensons que l'art africain contemporain doit tenir compte des expressions populaires. Ces dernières expriment en effet ce qu'il y a de plus africain dans la contemporanéité de l'art. La contemporanéité de l'art africain réside dans son originalité, sa spontanéité, sa différence. C'est un art porteur d'une identité culturelle.

¹³⁹*Ibid*, p. 55.

¹⁴⁰*Ibidem*.

Tout art contient une personnalité, une revendication identitaire qui renvoie à la culture qui le produit.

§ 2. L'École de Dakar ?

Dès les années 60, est apparu au Sénégal, un style artistique appelé « *art négrifiant* », inspiré et promu par le poète-président Léopold Sédar Senghor. Ce dernier voulait faire surgir un art africain contemporain authentique, à l'image de l'art africain traditionnel, celui qui avait conquis le monde et influencé le cubisme.

L'esthétique de Senghor comporte des idées fortes relatives à la nature de l'homme noir et à sa créativité, à la nature de l'art et de la beauté, à la fonction de l'art. Senghor a toujours, et particulièrement, insisté sur la spécificité du Nègre¹⁴¹.

Au fondement de l'art nègre, Senghor place l'émotion et la sensibilité, l'instinct et la spontanéité, le rythme et la danse, l'image rythmée et l'image analogique. Grâce à quoi le Noir serait un créateur inné ; son don de création est naturel ; il n'a besoin, pour créer, ni d'encadrement, ni d'enseignant ; sa créativité est spontanée et toute naturelle.

C'est pourquoi Senghor rencontre les conceptions de Pierre Lods, peintre français installé à Brazzaville (Congo) et créateur de l'École de Poto-Poto, qui avait fait créer des « arts africains modernes » selon les techniques et avec les matériaux modernes de l'Occident (cf. pinceaux, brosses, crayons, toile, papier, couleurs industrielles, etc.).

Entre 1970 et 1980, Senghor a exposé et fait exposer de nombreux artistes sénégalais, mais également européens ; parmi lesquels : Marc Chagall, Pablo Picasso, Pierre Soulages, Iba Ndiaye, Fritz Hunderwater, André Masson, etc. C'était une manière, pour lui, de confirmer la validité de sa pensée esthétique, mais aussi et surtout de sa *Négritude*. Il se plaisait à déceler et à dégager les constantes de sa pensée : l'enracinement et l'ouverture, mais également l'humanisme et le dialogue des cultures et des civilisations, que véhiculaient les œuvres des artistes en question.

¹⁴¹Senghor L. S. , *Liberté I*, Négritude et Humanisme, Paris, Seuil, 1964, pp. 202-203.

L'ambition globale et profonde de Senghor était en définitive de créer une nouvelle civilisation nègre, et sénégalaise, qui soit l'expression et l'incarnation de son esthétique et de ses théories, c'est-à-dire de sa *Négritude*, et qui englobe tous les aspects et domaines de la vie des peuples noirs contemporains (politique, économie, éducation, arts plastiques, musique, danse, etc.)

A-t-il réussi dans son projet et son programme ?

Nous ne pouvons pas nier que c'est grâce à sa volonté que de nouveaux arts plastiques modernes (peinture et tapisserie, sculpture et architecture) ont été créés au Sénégal et avec eux, des styles particuliers. Selon Abdou Sylla, « *l'École de Dakar a bien créé un style en peinture, même si ce style est considéré comme naïf, populaire et « négrifiant » ; dans la sculpture, il y a bien eu, entre 1960 et 1980, des créations sculpturales, imitations de l'art nègre ancien et œuvres de jeunes sculpteurs sénégalaïs qui s'inspiraient souvent des théories et poésies de Senghor ; et dans l'architecture sénégalaïse moderne, le style soudano sahélien est reconnaissable, parce que matérialisé dans des constructions encore prégnantes dans le paysage bâti sénégalaïs et dont les auteurs se réclamaient de Senghor ou étaient influencés par lui* »¹⁴².

Ainsi, pour lui, pertinente ou non, une esthétique senghorienne existe bien et témoigne d'une pensée originale sur les arts africains contemporains. Si Senghor a institué, pendant vingt ans, un mécénat d'État résolu, c'est parce qu'il était, en son âme et conscience, un mécène. Il a, en effet, développé un mécénat personnel, grâce auquel il a constitué une collection d'art personnelle, mais aussi a entretenu et cultivé des rapports réguliers avec des étudiants des Beaux-arts, des artistes, des enseignants et des hommes de culture. Il a toujours été attentif, pendant toutes ces années, aux besoins et aux préoccupations, non seulement des artistes plasticiens, mais également des créateurs et intellectuels sénégalaïs, confortant ainsi la réputation de mécène qui lui était reconnue.

Pendant vingt ans, Senghor a fait régner au Sénégal une ambiance et une atmosphère culturelles dominées par la Négritude. Sur le plan des arts, son influence était si présente et si coercitive que tous les jeunes artistes créaient en référence aux théories et impératifs

¹⁴²Sylla A., « Senghor et les arts plastiques », in *Éthiopiques*, n°69.

de la *Négritude*, magnifiaient l’Afrique originelle et pure, célébraient les valeurs ancestrales, s’inspiraient de l’art nègre ancien, exprimaient l’identité culturelle nègre.

Toutefois, une des étapes les plus contestées de l’histoire artistique du Sénégal est sans doute ce qu’il est convenu d’appeler aujourd’hui l’*École de Dakar*. Est-elle une institution précise, avec des Maîtres et un enseignement soumis à un programme au profit d’élèves ou d’étudiants ? Ou est-elle simplement sous la forme d’un atelier libre ? Ou est-elle, à l’image de l’École de Paris, un simple regroupement d’artistes partageant un style d’expression ou une doctrine ? Ou n’est-elle, comme le pensent certains observateurs, qu’une tricherie intellectuelle ?

Sidy Seck, dans un article publié dans le numéro 70 de la Revue *Éthiopiques*, tente de répondre à ces questions en se demandant si l’école de Dakar est une « *réalité historique ou une escroquerie intellectuelle* »¹⁴³. Si les avis sont très partagés sur la question de l’existence ou non de l’*École de Dakar*, une chose est sûre, nous dit-il, c’est l’usage que beaucoup d’artistes, de critiques, d’intellectuels font du concept *École de Dakar*.

Dès 1948, et pendant la période coloniale, est créé le Conservatoire de Dakar sous la direction du français Paul Richez pour former des musiciens et des comédiens. Ce conservatoire deviendra plus tard, au moment de l’indépendance du Mali (fédération regroupant le Sénégal et l’ancien Soudan français), Maison des Arts du Mali, la première structure de formation académique introduisant l’enseignement des arts plastiques. Iba Ndiaye (peintre sénégalais) y dispensa un enseignement académique de la peinture dans les ateliers de la section Arts plastiques.

Parmi les pensionnaires de cette section on peut citer : Mballo Kébé, Mamadou Niang, Silmon Faye, Ousseynou Ly alias Fidèle Artiste, Ablaye Ndiaye Thiossane, etc.¹⁴⁴. Papa Ibra Tall, de retour de France, crée la section recherches plastiques nègres et assure la formation ; il sera aidé en 1961 par le français Pierre André Lods. Ce dernier deviendra, après le départ de Tall en 1966, le maître incontesté.

¹⁴³Seck S., « L’école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? », in *Éthiopiques* n° 70

¹⁴⁴Seck S., *ibid.*

Mais c'est réellement après le Festival mondial des Arts nègres de 1966 qu'est apparu le concept « École de Dakar » et des créateurs se sont identifiés à travers cette structure. Ainsi, à l'instar de l'École de Poto-Poto et de l'École de Paris dans une certaine mesure, Dakar aurait aussi connu son mouvement artistique selon les principes de la Négritude, traduits par le « *parallélisme asymétrique* » : Senghor voulait que ce soit « *perceptible sur les statuettes de l'art africain traditionnel, sur les tableaux de peinture moderne et sur l'architecture, un axe vertical au centre du tableau ou au milieu de la statuette, le (la) partage généralement en deux parties jugées habituellement identiques, c'est-à-dire égales et exactement symétriques* »¹⁴⁵.

Cette conception procède du réalisme classique selon lequel l'art imite la nature. C'est d'abord Platon qui développe l'idée de l'art comme une imitation. À travers le mythe de la caverne, l'auteur de la *République* nous révèle que tout ce qui tombe sous nos sens appartient au monde sensible et correspond non pas à une réalité véritable, mais à une copie susceptible d'être infidèle. Ainsi nos connaissances figurent seulement le Vrai, nos actes le Bien et les choses le Beau. En ayant la prétention de créer le beau, l'art apparaît comme la manière de rendre disponible une copie de celui-ci. Selon Platon, tous les arts et leur production n'épuisent pas le Beau qui consiste à être une idée intelligible c'est-à-dire éternelle et de nature à sans cesse varier ses possibilités du rayonnement.

En l'absence de l'art, l'idée de beau existe, puisqu'elle est nécessaire à la création d'une œuvre. Cette idée du beau est ce qui permet de reconnaître une réalité esthétique d'une autre. Les belles choses sont copies changeantes du Beau immuable et sans doute la nature recèle-t-elle de belles choses. La beauté qui se manifeste dans l'art ne subsiste qu'en étant imitation de celle du monde intelligible et en se référant à la nature ou en l'imitant, l'art se donne comme modèle une copie.

Le célèbre exemple du livre X compare trois sortes de lit : celle qui existe dans la nature des choses, celle du menuisier et enfin celle du peintre (596e-597d). Le premier

¹⁴⁵Sylla A., « Le parallélisme asymétrique dans l'art africain », in *Éthiopiques*, n°46-47, 1987.

est l'unique lit qui existe "par nature", le lit en lui-même, l'essence du lit : c'est le lit véritable, l'Idée même de lit. Dieu en est le seul créateur possible. Le second est fabriqué par le menuisier qui, produit un lit particulier plutôt que la Forme de ce qui est le lit. Ce lit est en cela supérieur à celui de l'artiste en ce sens qu'il est un lit réellement produit : le menuisier, c'est l'ouvrier du lit "naturel". Le troisième lit est celui fabriqué par le peintre. Ce dernier, ne pouvant être ni le créateur naturel du lit, ni son ouvrier, va se contenter d'imiter tout simplement ce dont les autres sont les ouvriers : c'est un simple « créateur d'images » (600c-601c). Il ne représente pas ce qui est, tel qu'il est, ni ce qui paraît, tel qu'il paraît. La peinture est une simple imitation de l'apparence et non de la réalité ; elle est en cela éloignée du « troisième degré du réel » (598c-599c) – la représentation du réel se présente successivement comme suit : Dieu, l'ouvrier, l'imitateur. Ainsi Platon veut suggérer que le beau n'est pas une réalité palpable ou qui tombe sous les sens mais une Idée. L'artiste réalise quelque chose de l'Idée du Beau qu'il a en lui et chacune de ses œuvres n'est qu'une figuration de cette idée là. Or le modèle doit exister avant sa copie. Autrement dit, l'Idée de Beau est antérieure à ce que l'artiste peut nous proposer.

Dans son *Cours d'Esthétique*, Hegel, réfute cette conception selon laquelle l'art serait une imitation. Il affirme, en effet, que le but essentiel de l'art ne saurait être réduit à l'imitation c'est-à-dire à la reproduction habile de l'objet tel qu'il existe dans la nature. Le plaisir esthétique ne pourrait naître d'une telle répétition. Il ne sert à rien de faire exactement ce qui existe déjà. Imiter la nature révèle dans l'art une intention de rivaliser avec elle. Selon Hegel, une telle entreprise est dépourvue de sens puisqu'elle n'est pas en mesure de donner l'expression d'une vie réelle. L'imitation aussi parfaite ou adroite soit-elle n'est pas le but de l'art. Hegel évoque l'exemple de Zeuxis qui peignait des raisins qui avaient une apparence tellement que les pigeons se trompaient. Il faut être aussi bêtes que ces pigeons pour croire que le but de la peinture est de donner une apparence réelle à des objets produits par imitation. Ce n'est certes pas pour être mangés que ces raisins ont été peints, mais ils sont peints pour être regardés.

«... *le beau artistique est la beauté née de l'esprit et renaissant toujours à partir de l'esprit, et dans la mesure où même l'esprit et ses productions sont supérieurs à la nature et à ses manifestations, le beau artistique est lui aussi supérieur à la nature.* »¹⁴⁶

L'esprit est supérieur à la nature. La véritable beauté est une création de l'esprit. L'art est une expression de l'esprit. Si le beau dans l'art est supérieur au beau dans la nature, il n'y a aucune raison de prendre l'art pour une imitation de la nature ; une telle entreprise n'a aucun sens. Pourquoi donc Pierre Goudiaby reproduirait-il exactement des modèles naturels ?

Il existe un préjugé très répandu, d'après lequel cet architecte sénégalais incarne le plus dans ses créations architecturales cette conception voulue et imposée par Senghor. Certes il s'en inspire pour illustrer l'esprit et la pensée négro-africaine en participant à la diffusion et à la modélisation de ce style, mais dans le fond, et comme le dit très justement Abdou Sylla, il cherche à créer « *une autre architecture, en rupture avec l'école et les canons de l'architecture occidentale* » (Sylla A., *Éthiopiques*, n°46-47, 1987).

Abdou Sylla qui a visité certaines de ses créations nous apprend qu'il y a très peu ou pas du tout d'angles droits dans les réalisations de Pierre Goudiaby. Ses constructions à faible hauteur, comme les maisons d'habitation, les villas, l'École Supérieure de Gestion des Entreprises de Dakar, ou l'Agence de la SGBS, ont une structure pyramidale. Ses œuvres sous forme de tour (des formes rondes qui, dans certains cas, se combinent aux formes géométriques) comme celle de l'immeuble de la Caisse nationale d'épargne à Pointe-Noire (République du Congo), ont aussi une base pyramidale. Ses constructions sont très souvent en « *couleurs claires et tendre, dans lesquelles l'ocre domine, suivi du beige et de couleurs vivantes (vert, bleu notamment), au lieu du blanc et du jaune habituels* » (*ibid.*,). Dans ses réalisations, il intègre la dimension écologique à l'architecture et établit ainsi « *une harmonie entre l'œuvre architecturale et son environnement naturel* » : il « *a su créer un style architectural original et « africain » et dont les caractères propres le*

¹⁴⁶Hegel, Introduction au *Cours d'Esthétique*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier/Bibliothèque philosophique, 1995, p.6.

rapprochent des styles dits déformateurs et géométrisants de l'art africain traditionnel » (Abdou Sylla, op, cit).». En dehors du Sénégal, il a aussi construit des œuvres architecturales qui ont fait l'unanimité à Banjul, à Bissau, à Niamey, à Pointe- Noire, à Conakry, à Lomé, au Congo et au Cameroun.

Aujourd’hui et ce depuis le départ de Senghor, hormis les anciennes créations architecturales, ce style est presque absent du paysage sénégalais. Le pays apparaît comme un terrain neuf. L’École de Dakar n’était donc qu’une stratégie politico-culturelle développée dans le domaine des arts plastiques en conformité avec les idéaux de la Négritude. Elle a été un vaste mouvement doté d’importants moyens et clairement planifié par Senghor. Elle est la manifestation plastique d’un langage poétique de Senghor. Parmi les artistes qui ont fait et continuent de faire la fierté de cette École, on peut citer : Ibou Diouf, Amadou Bâ, Amadou Seck, Papa Ibra Tall, Modou Niang, feu Bocar Pathé Diongue, Ousmane Faye, etc.

Selon Iba Ndiaye, dans les colonnes de *Balafon*, l’École s’est prolongée jusqu’à Thiès avec la Tapisserie nationale devenue ensuite Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs, tapisserie dont la presque totalité des cartonniers a été formée à l’École de Dakar. L’École a pris alors non seulement les formes d’un centre de formation avec des sections différentes et des démarches parfois opposées, mais a aussi contribué à l’émergence de générations d’artistes avec des idéologies différentes. D’un côté, Iba Ndiaye développe avec ses étudiants dans la section des arts plastiques un académisme pur. De l’autre, le duo « Tall-Lods » initie les artistes de la section recherches plastiques nègres à une peinture décorative, « *construite sur des rythmes géométriques, lisibles et simples, exécutée par grands aplats de couleurs et se prêtant parfaitement à la transposition en tapisseries* »¹⁴⁷.

Le Festival mondial des Arts nègres de 1966 de Dakar, la grande exposition de 1974 consacrée à « l’Art sénégalais d’Aujourd’hui » au Grand Palais à Paris et le Festival des Arts et de la Culture de Lagos en 1977 ont révélé des artistes de carrure internationale et ont certainement été les symboles de maturation et de consécration de cette école

¹⁴⁷ Seck S., « L’école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? », in *Éthiopiques* n° 70.

caractérisée par l'expression figurative et souvent stylisée des thèmes liés au vécu passé ou présent des populations sénégalaises. L'incision du trait, la verve colorée et naïve des sous-verre, les belles formes déliées des tapisseries, la naïveté des peintures historiques, la palette gaie et chaude des toiles constituent la marque des artistes qui se sont illustrés dans ce style à l'époque¹⁴⁸.

Mais les artistes n'étaient pas forcément capables de donner à leurs créations un contenu théorique précis. Senghor s'est ainsi érigé en penseur et a tracé les chemins de la création négro-africaine. Voilà pourquoi certains considèrent l'École de Dakar comme le support d'un combat politique et idéologique de Senghor ; combat pour lequel beaucoup d'artistes étaient embarqués sans comprendre les intentions de l'homme politique. Il accordait aux artistes de l'École des bourses, des subventions et beaucoup d'autres faveurs pour montrer au monde entier les capacités créatrices des négro-africains. Avec un entourage de coopérants occidentaux (Lods, Bonamy, Brillire, Bonnet, Blanchard, etc.), « *les résultats en termes d'investissements et d'organisation de grandes manifestations étaient mondialement perceptibles* »¹⁴⁹. On se demande même si l'homme politique n'a pas finalement pris le dessus sur l'homme de culture. L'École de Dakar a vécu à la manière de Senghor : ce n'était pas « *un mouvement senti, pensé, enclenché et animé par les artistes eux-mêmes* »¹⁵⁰.

Il faut aussi dire que l'École de Dakar n'a pas fait que des heureux. Selon Mouhamadou Seck, « *beaucoup d'artistes étaient mis à l'écart pendant cette période parce que leurs préoccupations ne recoupaient pas les desseins fixés par la vogue esthétique ayant en cours entre 1960 et 1981. La reconnaissance posthume du talent de Mor Faye en fait foi* »¹⁵¹. Des artistes étaient exclus de cette École pour n'avoir pas eu les mêmes orientations que Senghor.

Papa Ibra Tall, le peintre le plus proche des idéaux de la *Négritude*, parle d'ailleurs de cette école avec beaucoup de réserves. Pour lui, « *si École il y a, c'est peut-être pour*

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Démocraties* n°10, mai 1996, p. 5.

désigner une dynamique, une mouvance, des styles différents, des personnalités différentes, des recherches différentes marquant le début d'une autonomie des arts plastiques sénégalais. Parlant de Senghor, Tall estime qu'il n'a été que le penseur de l'École, comme centre d'enseignement, et qu'il ne s'est jamais occupé de contenu d'enseignement. Il n'y a, selon Tall, ni conscience d'école du côté des artistes, ni conception théorique émanant de Senghor. Avec l'absence d'une unité et d'une communauté de références esthétiques et de pensée philosophique taillée sur mesure, cette école ne peut être alors qu'une aventure d'individualités, autonomes, regroupées après coup autour du vocable École de Dakar par des commentateurs, des critiques ou autres journalistes. Cette École ne saurait alors tenir lieu de structure organisée telles que le dadaïsme, le surréalisme ou le cubisme, etc., qui ont été d'une manière ou d'une autre une réponse à l'académisme en des voies de désorganisation du corps humain et du paysage »¹⁵².

Ainsi, Papa Ibra Tall, qui est considéré comme acteur dans ce qu'on appelle aujourd'hui *École de Dakar* ne situe nullement son action dans le cadre d'une École. Et ceux qui ont fréquenté cette École n'ont jamais entrepris de faire théoriquement quelque chose en commun, allant dans le sens d'un mouvement partagé à l'image de l'École de Paris ou de celle de Fontainebleau.

Selon le critique d'art Iba Ndiaye Diadji, il n'y a pas d'*École de Dakar*. Pour lui, même si Senghor avait théorisé la *Négritude* vingt ans auparavant comme une arme de guerre, il n'a jamais fait usage du concept d'*École* ou de maître et encore moins de tête de file. Et l'expert français Lods qu'il a engagé pour diriger cette structure n'avait pas cette prétention.

Avec le recul, on voit bien de la part de Senghor une volonté nettement affichée de créer une *École de Dakar*. Seulement, même si les germes d'une école ont existé (environnement politique, élèves, infrastructures, moyens financiers, prétexte de la *Négritude*, etc.), l'absence d'un environnement intellectuel local à la mesure du rêve de Senghor n'était pas de nature à favoriser sa germination. À proprement parler, il n'y a pas

¹⁵²Seck S., *op. cit.*

eu d'école selon le critique d'art Iba Ndiaye. Pour lui, ceux qui ont voulu se réclamer d'école ont tout simplement essayé de rétablir des faits et de placer des repères après coup. Ainsi le concept *École de Dakar* n'est, selon lui, qu'une escroquerie intellectuelle.

Toutefois, cet art de la *Négritude* est perpétué encore aujourd'hui par des artistes africains contemporains tels que Valente Malangatama (Mozambique), Twins Seven Seven et Moke (Nigeria), Chéri Samba (Congo), Clemclem Lawson (Togo), Simba (Mali), Alphadio (Sénégal), Georges Lilanga et Elias Elieza Jengo (Tanzanie) etc., qui sont le plus souvent montrés dans les expositions en Occident. Au Sénégal, Abdou Sylla nous apprend que des anciens disciples de Lods tels que Ibou Diouf, Amadou Seck et Diatta Seck, Mbaye Diop, Seydou Barry, Khalifa Gueye, Amadou Wade Sarr, Chérif Thiam, Baba Dia et d'autres encore, maintiennent toujours ce courant artistique de la Négritude¹⁵³.

D'où la question que se pose Abdou Sylla : « *Art africain ? Art-nègre-pour-Blancs ?* ». Pour lui, c'est plutôt de l'« *art colonial* » en ce sens qu'il est « *marginalisé par rapport à l'Afrique qu'il ne sert pas et par rapport à l'Occident qui ne le reconnaît pas* ». « *Colonial* » aussi « *par ses promoteurs, qui l'organisent, l'animent, l'apprécient et auxquels il est destiné* »¹⁵⁴. Finalement, cet art n'est ni africain, car il ignore sa tradition plastique, ni occidental, dans la tradition plastique de laquelle ces artistes ne sont pas formés.

Aujourd'hui, cette conception senghorienne de l'art s'est beaucoup estompée. De nouvelles tendances ont vu le jour. La venue de coopérants dont les principes formateurs étaient opposés à ceux de Lods (Paulo Paulouchi, Chaigneau, Philippe Salmon, Jean P. Fatout, Bourgeois, Lio, Daniel Corvisy, Moréneau, etc.), les audaces de certains artistes comme El Hadj Sy et le départ de Senghor ont sans doute participé au déclin de l'École

¹⁵³Sylla A., « *Art africain contemporain. Une histoire plurielle* », in revue *Diogène*, numéro 184, Gallimard, 1998, p.57.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 57.

de Dakar. S'il est vrai que certains artistes s'en réclament encore¹⁵⁵, d'autres, comme Amadou Sow, Mouhamadou Mbaye dit Zulu, Ibo Diouf, Iba Ndiaye, ont choisi d'autres sphères d'expression, rompant complètement avec les canons de la Négritude.

Ainsi dès le début des années 80, les arts africains contemporains ont été marqués par quelques phénomènes majeurs tels que la récupération et l'installation. Ce sera le triomphe de l'esthétique ! – nous y reviendrons.

§ 3. Les arts savants

Les écoles des Beaux-arts, départements d'art de collèges ou d'universités proposent des enseignements et des diplômes avec des activités artistiques telle que la poterie, la gravure sur calebasses, la calligraphie, le tissage, la peinture sur étoffes, le rabane, le travail du cuir, etc. Ces formations sont parfois complétées par des études dans d'autres établissements spécialisés en Europe ou aux États-Unis. On enseignait aux artistes l'art occidental, son histoire, avec des références académiques, réalistes et naturalistes, le plus souvent idéalisées ou décoratives. Il s'agit ici d'examiner les différentes générations qui se sont succédé depuis les débuts de l'art contemporain en Afrique.

Des écoles et des ateliers d'art se sont radicalement opposés à ce type d'enseignement et de références essentiellement occidentale. Ils plaident pour la spécificité africaine et « *refusent les modèles étrangers importés, classiques ou modernistes, au profit d'inspirations, de techniques et de matériaux locaux* »¹⁵⁶. C'est ainsi que la recherche de nouveaux matériaux et de nouveaux thèmes, avait déclenché, dans les années 70, le mouvement Vohou-Vohou (« assemblage disparate de n'importe quoi ») dans l'École des Beaux-arts d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Les artistes multiplient « *des assemblages souvent hétéroclites sur châssis, à partir de matériaux essentiellement locaux : écorces d'arbres*

¹⁵⁵Voir le Catalogue « L'École de Dakar, à l'occasion d'une exposition tenue à Hann Maristes du 26 au 30 avril 1998 dans le cadre des manifestations d'environnement de la biennale des arts de Dakar », édité par Yassine Art Galerie.

¹⁵⁶Gaudibert P., *L'art africain contemporain*, Diagonales, 1994, p. 41.

battues (tapas), ficelles, filasses, raphia, toiles de sac en jute ou coton, fibres d'osier, argile, gravier, cendre, terres colorées, cola broyé, plumes d'oiseaux, écailles de poisson, etc., en utilisant également des pigments naturels, végétaux ou matériaux, et obtenant ainsi des coloris dans des gammes traditionnelles d'ocre, brun, rouge, noir et blanc »¹⁵⁷.

Mais peu de temps après le groupe a éclaté et chacun a suivi une voie personnelle. Youssouf Bath crée dans un équilibre entre tradition et modernité, Théodore Koudougnon, formé à Valence puis à Paris, mélange des papiers, emploie l'huile et des incrustations et réussit également dans le pastel, N'Guessan Kra formé à Abidjan, Lyon et Paris passe de l'abstraction à la figuration et vice-versa.

Toujours en Côte d'Ivoire, Bakari Ouattara a travaillé et a exposé avec succès à New-York. Le Congo-Brazaville connaît une peinture décorative inspirée des inventions et des effets de l'école de Poto-Poto, tandis que le Gabon s'exprime à travers des artistes confirmés. Au Ghana, Ablade Glover, qui étudia dans son pays, à Londres et aux U.S.A., crée des panoramas de maisons et de marchés traduits par un fourmillement de signes colorés, Ato Delaquis traite de foules ou de maisons dans un éblouissement lumineux et coloré de touches impressionnistes.

Au Libéria, Cietta Mensah traite des compositions abstraites vivement colorées. En Ouganda, Francis Nnaggenda, né en 1936, qui a étudié à Munich, se montre soucieux des agressions destructives venues de la société industrielle. Le Nigeria possède de nombreux artistes : Ego Uke Okeke, né en 1933, a étudié deux ans en Allemagne de l'Ouest et a exploré toutes les traditions à la fois de l'art occidental et de l'art africain, avec une personnalité mobile quant aux thèmes, techniques et styles. Obiora Udechukwu, né en 1946, s'affirme dans les dessins, aquarelles et estampes, Demas Nwoko dans un expressionnisme critique et tragique, à la limite caricatural. Toujours au Nigeria, Bruce Onobrakpeya, né en 1932, a su associer art populaire et art académique ; « il s'exprime à travers l'estampe et l'illustration » et traduit « le monde des esprits présents dans les formes de la nature »¹⁵⁸.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 86.

Yusuf Grillo, artiste abstrait, est à l'aise avec la toile mais aussi avec la mosaïque ou le vitrail. Baba Tunde Banionko, artiste Nigérian, mêle « hyperréalisme, juxtaposition d'images et de narrations, emprunts à la bande dessinée, souvent pour dénoncer »¹⁵⁹. Uzo Egonu, né en 1931 et fixé à Londres, crée des tableaux à la fois très construits et très décoratifs.

En Afrique du Sud, en dehors de peintres en exil, se sont fait connaître Peter Sibeko, et Julian Motu avec ses dessins expressionnistes. D'autres artistes utilisent des eaux-fortes et aquatintes : Lucky Sibiya, né en 1942, est très remarqué par ses panneaux de bois peints. En Tanzanie s'est fait connaître Ruhi Hamid, au Mozambique Matias Ntundo, au Kenya Hezbon Edward Owiti et Antonio dos Santos, au Soudan Mohamed Oma, qui s'est formé à Khartoum et Florence et s'est fixé aux États-Unis, utilise des techniques mixtes en créant un univers coloré de patchwork. L'artiste angolais Costa Andrade, né en 1936, a pratiqué sa peinture sur de multiples supports : bois, toile, voile, feuilles d'aluminium, écorces d'arbres, verre, plaques d'offset.

Le Sénégal est riche en artistes. Fixé à Paris, le Sénégalais Iba Ndiaye, né en 1928 à Saint-Louis, et qui fut l'un des fondateurs de l'École des Beaux-arts de Dakar, peint des scènes de marché, de sacrifice de mouton dans le Sénégal islamisé (la fête de la Tabaski), des femmes et des paysages du pays, sans oublier des évocations du jazz et de ses musiciens, tout en exécutant des dessins, encres et lavis sensibles ainsi que des sculptures. Il a exposé un peu partout, en France et à l'étranger. Issa Samb, né en 1945 va de la gouache, du grattage à l'installation et à la performance. Son compatriote Papa Ibra Tall, né en 1935, qui a fait plusieurs stages à la Manufacture de tapisseries d'Aubusson, rentre au Sénégal en 1950 et se consacre à la peinture et à la tapisserie avec des rythmes structurés, des coloris chauds et sensuels qui se démarquent peu à peu des références occidentales de cette époque. Il a marqué toute une génération de cartonniers et de peintres d'où ont émergés Ousmane Faye, Seydou Barry, Ansoumana Diedhiou, Daouda Diouk, Abdoulaye Ndiaye. Un autre artiste Sénégalais inventif dans des figures et des

¹⁵⁹*Ibid.*

compositions très personnelles, est Assane Ndoye, né en 1952. Auteur de nombreuses affiches pour l'Unesco, la Francophonie et d'autres organisations, il est créateur d'impression sur tissus. Souleymane Keita, né en 1947, mêle avec « *une sensibilité délicate des zones colorées lumineuses et des assemblages de minuscules signes géométriques pour traduire des paysages et l'atmosphère du désert, le ciel ou les fonds sous-marins, autant de visions cosmiques et poétiques qu'il inscrit aujourd'hui dans des toiles circulaires* »¹⁶⁰.

Philippe Sene, né en 1949 évoque les esprits protecteurs chez les Serere, les « Pangols », tandis que Amadou Sow, né en 1951 et fixé en Vienne, superpose « des bandes intensément colorées à des suites de pictogrammes inventées ». Mohamadou Mbaye dit « Zulu » né en 1954, est parti de « signes puisés dans des réminiscences égyptiennes pour aboutir à des inventions plastiques semi-abstraites de caractère mystique ». Alioune Badiane, né en 1947 et formé en France, après avoir peint des paysages dépouillés, à la limite de l'abstraction, s'est orienté vers des assemblages figuratifs avec de beaux tissus traditionnels. Serigne Ndiaye (1953), collectionneur de fixé de verres anciens, a introduit avec subtilité des myriades de signes modernes et personnels sur le matériau verre. Abdoulaye Ndoye (1951) s'est attaché aux lumières du Sahel et aux coloris des costumes féminins africains. Des artistes tels que Ibrahima Guisse (1947) et Cheikh Diouf (1949), également sculpteur, ressortent de ce qui fut appelé le courant dominant de **la première école de Dakar**, celle encouragée par le président Senghor au nom d'une esthétique de l'Afrique noire, transportant masques et totems et représentée entre autres par Amadou Seck. Moustapha Paye, né en 1947, raconte la vie populaire par des collages de tissus sur papier. Mais ce sont surtout les courants abstraits et surréalistes qui dominent : El Hadji, qui évolue vers une gestuelle affirmée, Mbaye Diop, Serigne Mbaye Camara, Amedy Mbaye, Cherif Thiam, avec ses totems et esprits, Khalipha Gueye, Bocar Pathe Diong, dont les œuvres interprètent avec rigueur des compositions de facture cubiste, Ismaïla Manga avec ses étranges visions.

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 61.

Au Mozambique, le grand dessinateur et peintre Valente Malangatana, né en 1936, a suscité une école nationale, dont fait partie par exemple le réalisme social de R. Mabata : « *Après des nus féminins, les thèmes dominants de Malangatana montrent une humanité en détresse tragique et angoissée, d'un réalisme visionnaire, avec des amas de corps enchevêtrés et des coloris violents. Ses dessins, à la fois dépouillés et d'un expressionnisme intense, sont particulièrement remarquables* »¹⁶¹.

Ces artistes africains rencontrent beaucoup de problèmes : faiblesse du marché intérieur et extérieur, isolement, coût exorbitant des matériels importés qui est de « *cinq à six fois et jusqu'à huit fois le prix européen* »¹⁶². Tout ceci s'accumule et rend « difficile et douloureuse » leur invention plastique. C'est pour toutes ces raisons que certains d'entre eux ont choisi de vivre à l'étranger – s'ils n'y sont pas contraints – dans les grands centres actifs de l'Europe et des États-Unis – nous y reviendrons.

On a pensé que le continent africain si riche de sa tradition créatrice de masques et statues traditionnelles ne suscite plus aujourd'hui de vocations de sculpteurs. Et certains ont attribué cette carence actuelle à la colonisation, aux missions chrétiennes ou à l'influence de l'islam où les représentations d'idoles, de pierres levées, en rivalité avec Dieu, sont interdites par le Prophète. Mais, en réalité, certaines ethnies comme les Yoruba ou les Bembe maintiennent une continuité créatrice évolutive dans la sculpture sur bois, et un regard plus attentif sur la situation contemporaine dément ce pessimisme. Ainsi, depuis les années 80, avec la création de ses *Nouba*, des athlètes d'une lutte traditionnelle paysanne devenue un sport national très populaire au Sénégal, qu'il représente nus, le sexe évident, dans les moments d'affrontement ou de repos, le visage strié de peintures corporelles en bandes colorées, les bras chargés de lourds bracelets et d'amulettes. Un déni éclatant de ces affirmations est donné par Ousmane Sow, ce sculpteur Sénégalais connu aujourd'hui du monde entier. Avec ses *Massaï* et ses *Zoulu*, il met définitivement en danger la mort annoncée de la sculpture africaine.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 60.

¹⁶²*Ibidem*.

Les sculptures d'Ousmane Sow disent la permanence de l'homme, de son corps, de ses désirs et de ses rêves. À travers ces présences si fortement terrestres et physiques, c'est pourtant quelque chose de l'ordre du spirituel qui résonne et s'entend. Il exécute ses sculptures fidèles à la tradition africaine, sans modèle ni esquisse préalable, mais sur des fers de béton, enroulés de paille blanche de plastique puis de toile qu'il enrobe de matériaux de son invention conservés et malaxés pendant des années. Ses dernières créations ont été faites sur des thèmes aussi variés que les figures d'une esclave aux pieds de Toussaint Louverture, une suite sur les Massaï du Kenya, une autre enfin sur les Zoulu. L'ensemble d'une force expressive étonnante avec de subtils modèles, témoigne d'une énergie de vie transmise et d'une émotion qui semble héritée d'un très lointain passé africain. Il est l'un des artistes africains les plus connus sur le plan international. Ses sculptures majestueuses font vivre la sensualité des corps, du geste et du mouvement.

§ 4. Le triomphe de l'esthétique et des arts populaires

Selon Yves Michaud, l'art moderne et son régime spécifique sont terminés, ils ont disparu avant la fin du XX^e siècle, plus précisément à la fin des années 1970. Ce régime a commencé vers 1905-1906 et était caractérisé par un artiste démiurge, de grandes œuvres ouvrant des brèches, ainsi que des mouvements d'avant-garde avec des perspectives, des visions globales, politiques et sociales. Cette tendance s'est essoufflée à l'époque post-moderne. Nous sommes alors entrés dans un nouveau régime de l'art, celui de l'expérience esthétique, qui tend à se fondre avec le nouveau régime de notre expérience sociale, celui du culte de la beauté et du design par exemple. Si l'art devient effectivement vaporeux, cela signifie que les musées, les institutions, les centres d'art ne sont plus utiles, or il y en a de plus en plus, nous dit-il.

Il s'interroge donc sur ces deux phénomènes contradictoires, et pense que de même qu'il y a un changement d'expérience esthétique, il y a peut-être aussi un changement du concept de l'art. Il parle de virtuosité, comme connaissance et illumination ou comme

expression de ce qu'il y a de plus profond dans la subjectivité humaine. L'art est devenu, pour lui, un moyen de signifier les identités. Ce changement d'expérience esthétique est accompagné d'un retour de la notion d'art comme non expressif, non métaphysique ou non démiurgique, mais comme la manifestation des identités.

« *C'est fou ce que le monde est beau* », écrit-il. Car la beauté règne partout : dans les enseignes publicitaires, les vêtements, les visages maquillés, les piercings et les tatouages, les inventions du design, les comportements. Nous vivons « les temps du triomphe de l'esthétique, de l'adoration de la beauté »¹⁶³. Le paradoxe est que cette beauté se célèbre « *dans un monde vide d'œuvres d'art, si l'on entend par là ces objets précieux et rares, qui naguère étaient investis d'une aura, d'une auréole, de la qualité magique d'être des foyers de production d'expériences esthétiques uniques, élevées et raffinées. C'est comme si, plus il y a de beauté, moins il y a d'art, ou encore comme si, moins il y a d'œuvres d'art, plus l'artistique se répand et colore tout...* »¹⁶⁴.

Cette disparition des œuvres d'art est née de plusieurs processus. D'une part, les œuvres sont devenues des dispositifs de moyens techniques, et des procédures qui produisent la pure expérience de l'art. On assiste ainsi à « *un processus de dés-esthéticisation de l'objet qui accompagne celui de la dé-définition de l'art* »¹⁶⁵. L'artiste est devenu progressivement un producteur d'expériences et les objets n'ont plus leurs caractéristiques artistiques établies. Les tableaux accueillent des morceaux de papier peint, des collages, des bouts d'objets et d'éléments de récupération. Des installations d'objets ou des prouesses deviennent des œuvres. Les projets, les comportements et les idées deviennent des imitations d'œuvres. C'est la fin du régime de l'objet d'art.

D'autre part, l'abondance des œuvres fait qu'elles n'ont plus rien de leur intensité. L'expérience esthétique devient un produit culturel accessible à la consommation « *sous*

¹⁶³ Michaud Y., *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 8.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 9.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

des formes à peine différentes dans les multiples sanctuaires de l'art, devenus eux-mêmes des moyens de communication de masse »¹⁶⁶.

À côté de ces deux processus, Yves Michaud ajoute ceux de la production industrielle des biens culturels et ceux de la production industrielle des formes symboliques : le monde de la pop culture, c'est-à-dire la culture commerciale populaire, le monde des produits et des signes. Sans oublier le design, le monde des marques, les produits de beauté, l'industrie de la mode et du goût.

L'ensemble de ces processus « *engendre ce sentiment puissant et insidieux que la beauté est partout, doit être partout, alors même que l'art n'est plus nulle part* »¹⁶⁷. Cela ne veut pas dire que la dextérité artistique a disparu. Tout au contraire, elle s'active partout avec une virtuosité étonnante. Il est temps de reconnaître que l'Afrique est entrée dans un autre monde de l'expérience esthétique et un autre monde de l'art – « *celui où l'expérience esthétique tend à colorer la totalité des expériences, où les vécus sont tenus de se présenter sur le mode de la beauté, celui où l'art devient un parfum de parure* »¹⁶⁸.

Le fait que tout et n'importe quoi peut être de l'art est aussi le fait du triomphe de l'esthétique. Si tout peut être de l'art alors « *tout peut être vu esthétiquement et l'art peut s'écouler librement en dehors du monde de l'art dont la défense anxieuse et obsessionnelle devient aussi dispensable qu'elle est platonique et vouée à l'échec* »¹⁶⁹.

L'art peut essaimer de partout. Il n'est plus limité par une convention. Un regard suffit, qu'il soit d'artiste ou de spectateur, pour que tout s'esthétise. Selon les mots de Yves Michaud, c'est cette « popularisation » et cette « vulgarisation » qui sont responsables de la disparition de l'art du monde par vaporisation de sa substance : « *Le monde est envahi par une atmosphère esthétique. Simultanément, le monde de l'art ritualisé, sacré, cramponné à sa précieuse rareté théâtralisée, se vide peu à peu non seulement d'œuvres mais de participants. Seuls quelques initiés obstinés, fanatiques et conservateurs, sinon franchement réactionnaires, s'obstinent à perpétuer le rite. Au-dehors, joyeusement et*

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁸*Ibid.* p. 18.

¹⁶⁹*Ibid.* p. 54.

inconsciemment, tout le monde est artiste et baigne dans l'art. C'est fou, effectivement, ce que le monde est maintenant devenu totalement beau. Tel est le triomphe de l'esthétique »¹⁷⁰.

Caricaturant la contemporanéité artistique africaine, Iba Ndiaye Diadji s'exclame : « *Il suffit de ramasser du bois mort ou de la ferraille au coin d'une rue, des chaussettes trouées ou d'autres chiffons, de s'armer de cordes, de cauris et de queue de vache, de tout placer dans un coin de galerie et d'appeler les gens à admirer la belle installation mystique ! »¹⁷¹.*

L'art contemporain se définit par son caractère hétéroclite même. Il est partout. Si selon la définition de Kant, le beau est « ce qui plaît universellement sans concept », ici, on est servi en beauté. Elle est partout, « *mais à l'état diffus et gazeux, à l'état de vapeur ou de buée se déposant sur tous les visiteurs »¹⁷²* ». L'art n'est alors là que pour produire une expérience qui, par elle-même, dans son indéfinition, est foncièrement esthétique. Ainsi l'art se « *dé-définit* », se « *dés-esthéticise* », puisqu'il perd sa définition et ses critères esthétiques de plaisir et de beauté. Il devient indéfinissable, et ce que l'on présente comme de l'art n'est plus une production d'expériences esthétiques consacrées à la beauté, au sublime ou à l'invention.

On regroupe dans la catégorie « art populaire » toutes les formes d'expression ayant remplacé, complété ou développé l'art traditionnel. La culture populaire est principalement à l'origine de l'art actuel. On rencontre l'opposition entre la ville et la campagne, entre les comportements culturels des classes supérieure et moyenne et ceux de toutes les couches « inférieures ». Les membres des hautes classes de la société dénigrent en général l'art et la culture populaire.

Dans les grandes villes, leurs quartiers pauvres et leurs bidonvilles, l'exode rural a rapproché d'innombrables cultures rurales s'assimilant dans la vie urbaine en une culture populaire de la musique et de la danse, de la littérature et du cinéma, de la sculpture, de la

¹⁷⁰*Ibid.*, pp. 55-56.

¹⁷¹Diadji I. N., *L'impossible art africain*, Dakar, Dëkkando, 2002, p. 13.

¹⁷²Michaud Y., *op.cit.*, pp. 62-63.

peinture, de l'architecture. Mais en revanche, nombre de ces phénomènes se voient aussi à la campagne et se joignent alors à l'expression culturelle de la région. La culture populaire prend les diverses formes de la créativité et donne à la vie quotidienne plaisir des sens et embellissement. Selon Jutta Ströter-Bender, elle « *perpétue certaines traditions dans leurs formes anciennes ou modifiées mais elle s'ouvre aussi volontiers à de nouvelles influences qu'elle saisit, intègre et développe* »¹⁷³. Dans chaque pays, en effet, la culture populaire livre des productions artistiques tant surprenantes qu'authentiques. Ces productions dépassent largement le cadre d'un simple artisanat. C'est ainsi qu'en Afrique de l'Ouest, les boutiques se couvrent d'enseignes peintes pour indiquer qu'il s'agit d'un coiffeur, d'un tailleur, d'un guérisseur ou d'un bar, et il n'est pas rare de voir ces peintures murales à l'intérieur des maisons.

Dans les villes du pays Igbo, au Nigeria, des sculptures colorées ornent les tombes des disparus célèbres. C'est aussi de la culture populaire que sont issus les autels élevés à la déesse des eaux, Mami Wata, que l'on rencontre partout en Afrique de l'Ouest. Presque chaque bourg, chaque quartier des grandes villes a son « peintre-vedette » ; c'est lui décore les discothèques, les bars ou les devantures des magasins.

Les artistes et artisans populaires ne s'intéressent pas aux mouvances du marché international de l'art ; ils réalisent des œuvres pour leur propre population, sans se soucier d'autre chose – contrairement aux artistes académiques qui se trouvent pris dans une sorte de confrontation entre leur propre culture et celle de l'Occident. Les gouvernements africains négligent d'ailleurs les œuvres d'art populaires car elles évoquent, pensent-ils, « un contexte social de pauvreté et de lutte pour la survie »¹⁷⁴. Ils dédaignent et méprisent ces expressions culturelles.

Dans de nombreux pays africains, les artistes d'art traditionnel, pour survivre, vont s'adapter à de nouvelles catégories d'acheteurs. La croissance des flux touristiques a permis la naissance et le développement de petits ateliers fabriquant des objets

¹⁷³Ströter-Bender J., *L'art contemporain dans les pays du « Tiers-monde »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 32.

¹⁷⁴*Ibid.*, p. 34.

traditionnels, vendus comme souvenirs aux touristes. Des copies d'antiquités vendues comme « authentiques » forment une partie de ce qu'il convenu d'appeler « l'art des aéroports ».

On y trouve « *peinture, sculpture, architecture, artisanat d'art, écrits, techniques culturelles et culture de la vie quotidienne. Il englobe des retours à l'histoire culturelle comme la sécularisation et la profanation de modèles religieux ou culturels ainsi que la démythologisation de dieux, de héros et de symboles. Il permet en outre la stéréotypie, des contenus, des thèmes et des sujets représentés. La représentation riche en clichés de sa propre culture et d'une culture étrangère joue ici un rôle extrêmement important. (...) C'est lorsque les objets stéréotypés de l'Aeroport Art correspondent aux clichés inscrits dans les cultures qu'il répond aux attentes des intéressés. Et c'est ainsi que l'Aeroport art trouve ses acheteurs* »¹⁷⁵.

Certes, on ne peut blâmer des artistes de reproduire des images qui se vendent très bien quand on sait que c'est leur moyen de subsistance. Mais on ne peut plus les définir comme des artistes, mais comme des « artistes-commerçants ». Leur art est fait pour vivre ; c'est de « l'art alimentaire ». Dans de nombreux pays africains la sculpture ne fait pas partie de la tradition artistique. Mais puisque, pour les touristes, l'art africain évoque les masques, les artistes ont tenté de répondre à leurs attentes par une production appropriée. La frontière entre l' « art des aéroports » et les œuvres contemporaines reste souvent floue. Les objets artisanaux que l'on classerait dans l' « art des aéroports » sont de plus en plus appréciés par les Africains eux-mêmes et sont accrochés à l'intérieur des maisons. Ils font ainsi partie de la culture populaire. Il serait donc complètement absurde d'examiner l'art contemporain de l'Afrique noire et de minimiser l' « art des aéroports » sous prétexte que c'est une imitation des modèles traditionnels et que c'est par ce biais que sont apparues les notions de « faux » et de « vrai ». Mais qu'est-ce qui peut nous obliger à dire que ce que l'on appelle « faux » n'est pas une véritable œuvre d'art ? Ce « faux » objet ne peut-il pas flatter notre sens de la beauté et nous procurer un sentiment de

¹⁷⁵Lips J. cité par Ströter-Bender J., *op. cit.*, pp. 36-37.

plaisir comme pourrait le faire un « vrai » objet ? Si ces arts n'intéressent pas les collectionneurs parce qu'ils seraient faux, pour nous, ils correspondent bien à ce que nous appelons art populaire de l'Afrique noire.

Considérés comme des autodidactes, les peintres populaires se sont multipliés dans l'Afrique des années 60 et 70 jusqu'à nos jours. À côté des coloris des divers produits industriels d'origine exclusivement européenne, ils utilisent aussi d'autres supports tels que la pierre, la terre cuite, les écorces battues, les étoffes. Leurs peintures souvent rituelles et symboliques, donnent lieu à des variations individuelles.

Certains ateliers et écoles d'art se réclament d'une non-directivité afin de ne point corrompre les sensibilités « vierges » de l'artiste africain, de garder sa spontanéité ou « les fraîches beautés de son âme » (P.R. Desfossés), par des modèles importés de l'Occident. Le mot d'ordre est que l'inspiration vienne de la seule Afrique. Ils recrutent non pas des diplômés, mais des enfants, des adolescents et adultes issus du milieu populaire, qui ont arrêté très tôt leurs études et sont plus ou moins analphabètes. Beaucoup sont issus de famille d'artisans. Dans leur quasi-totalité, les animateurs de ces ateliers sont des admirateurs inconditionnels de l'art africain traditionnel. Le phénomène concerne d'abord les quartiers populaires et les faubourgs des grandes villes africaines. Chacun vient et s'occupe selon son désir et selon le temps qui lui convient.

L'apprentissage se fait généralement soit dans le milieu familial, soit dans un atelier où le jeune apprenti commence par assister le maître. Certains de ces artistes proposent une peinture ou une sculpture représentant des animaux de puissance, tel en pays Agni en Côte d'Ivoire. D'autres exécutent des créations figuratives ou décoratives, voire impressionnistes. Un certain nombre travaille dans les cours de leur concession, dans de petites échoppes près des marchés, exposent leurs œuvres sur le sol, à l'intérieur et à l'extérieur des boutiques, alignées sur les murs. Ils travaillent à la commande, à l'écoute du désir du client. Ils peignent des enseignes publicitaires, réalisent des décorations murales à l'extérieur ou à l'intérieur des locaux, religieuses pour les sanctuaires, publicitaires ou décoratifs pour les cafés, restaurants, hôtels et boîtes de nuit. Ils peignent aussi des motifs, des symboles et des aphorismes sur les camions et les bus, comme au

Nigeria. Ils se disent « artistes naturels », étrangers à tout enseignement, ayant reçu dons et inspiration des dieux, des esprits, des ancêtres, d'un fétiche ou de « forces », découvrant leurs œuvres dans des visions et des rêves : « *Ils rejoignent alors, en Occident, écrit Pierre Gaudibert, une partie des créateurs, surtout ceux de l'art brut et de l'art médiumnique, disant au grand jour le sens devenu lointain de ce qui est toujours nommé inspiration* »¹⁷⁶.

De ces écoles sont nés des artistes d'expression populaire « autodidactes », même si ce terme reste ambigu et varie selon les itinéraires individuels. Certains arrivent à occuper une position artistique nationale et internationale, tels Twins Seven Seven au Nigeria ou Chéri Samba au Congo, et deviennent même des professionnels à part entière et exercent une grande influence sur les jeunes générations. Ils poursuivent une création dénommée à tort « naïve » selon des catégories occidentales. La peinture, dont celle du batik, les reliefs sur cuivre, la sculpture en béton peint, les perles, l'usage des sables, des cauris, les supports en peaux d'animaux, tout est matériel d'expression. Il existe presque toujours un récit, une narration, des légendes, des proverbes, des contes, des mythes, inscrits dans les tableaux, les sculptures et les gravures des artistes. Beaucoup d'expositions de ces créations populaires ont eu lieu en Afrique même, en Allemagne, en Belgique et dans d'autres pays européens.

Un phénomène particulièrement remarquable est constitué par les peintres de fixés sous verre nombreux surtout au Sénégal, phénomène non seulement présent à Dakar, mais aussi dans d'autres villes : Saint-Louis, Rufisque, Diourbel, Kaolack, Ziguinchor. Les thèmes les plus divers se représentent souvent comme des contes et histoires en images : épisodes du Coran, de la vie de Mahomet et scènes bibliques, les lutteurs traditionnels, des proverbes, des scènes de mœurs, des scènes de la vie quotidienne et familiale, mais encore l'histoire épique et légendaire du passé du Sénégal, les fondateurs et dignitaires des confréries islamiques. Ces fixés sous verre (les « souwères ») « *ont très souvent une extrême qualité par la justesse de l'observation, la liberté du traitement, le*

¹⁷⁶ Gaudibert P., *L'art africain contemporain*, Diagonales, 1994, p. 53.

sens de la composition, la finesse des coloris, la subtilité des nuances, en particulier dans les portraits féminins »¹⁷⁷.

Deux grandes figures se détachent : Gora Mbengue qui « inventait directement dans une sorte de transe », vivait et travaillait dans le faubourg de Pikine près de Dakar, et Babacar Lô qui « peint simultanément des portraits de famille et des portraits individuels à l'huile d'une grande netteté et force stylistique »¹⁷⁸. Toutefois, sur le plan de la reconnaissance artistique, les artistes populaires se heurtent à l'hostilité des artistes académiques, qui pensent qu'ils produisent un art « sous-développé ». En Europe, ils subissent le même dédain que les naïfs ou les singuliers de l'art de l'Occident. Leurs œuvres sont le plus souvent cantonnées « dans des musées d'ethnographie, des galeries marginales », et sont tenues éloignées de la légitimité des musées d'art¹⁷⁹. Les Occidentaux ont tendance à les nommer « naïfs », un terme pourtant déjà impropre en Europe où l'on désigne couramment ainsi des artistes auxquels le Douanier Rousseau sert de figure fondatrice. On ose même se demander si ces artistes sont inspirés ou s'ils sont instinctifs. Mais pour Pierre Gaudibert, « c'est peut-être le terme de "Maîtres populaires de la réalité" qui conviendrait le mieux »¹⁸⁰. Quoi qu'il en soit, des artistes comme Twins Seven Seven ont acquis une notoriété internationale. Ses peintures sont faites « à la gouache et à l'encre [...] recouvertes de vernis, parfois sur batik, et avec souvent des assemblages de contre-plaqué découpés qui permettent une organisation singulière de l'espace, une démultiplication superposée des narrations les plus complexes et les plus détaillées, ainsi que des effets de relief »¹⁸¹.

Un autre artiste bien connu, Augustin Okoye, qui prit le pseudonyme de Middle Art, a fait preuve d'une imagination sage dans toute son œuvre, que ce soit sur des thèmes comme la guerre civile ou la religion. Au Congo, Chéri Samba, le plus connu aujourd'hui, « plaît beaucoup, comme nombre de prétendus "naïfs" pour sa saveur

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

populaire, son sens de l'anecdote à la fois crue et moralisante, son goût des images publicitaires, de celles des magazines, des encyclopédies et des catalogues de la bande dessinée qu'il a pratiqué... »¹⁸².

Au Sénégal, un artiste de très grande valeur, Mbor Faye (1900-1984), « *a utilisé de son style dépouillé et éclatant la variété de la vie et des personnages de son village natal, depuis les marabouts jusqu'aux arbres en fleurs* »¹⁸³. Alphadio, un des plus connus en Europe, « *a peint des scènes du néo-colonialisme, telle une vente d'armes clandestine au cœur de la forêt* »¹⁸⁴. Une femme, Younousse Sène, utilise les cauris dans ses peintures à l'huile. Amadou Bâ devient un artiste fort estimé avec des créations très poétiques et très délicates sur de petits formats.

Mais le plus souvent, leurs créations sont vues, par les artistes académiques, comme des peintures enfantines, des représentations élémentaires au dessin incertain et maladroit, aux couleurs discordantes. La multiplicité des commandes et l'engouement européen grandissant peuvent, en effet, accroître le risque de baisse de qualité. Mais comme le souligne très justement Pierre Gaudibert, « *la peinture populaire fait partie intégrante de la "nouvelle peinture africaine" et elle est souvent remarquable* »¹⁸⁵. Hélène Delprat a d'ailleurs pu déclarer que ce qu'elle a vu en Afrique est beaucoup plus que de la décoration. En parlant des Occidentaux, elle remarque que leur regard, leurs habitudes « faussent » tout et qu'ils passent « *facilement pour ceux dont on attend une leçon de "vraie" peinture* » alors qu'ils n'ont pas de leçon à leur donner. La peinture africaine, dit-elle, la passionne bien davantage et lui apprend « *quelque chose d'essentiel* »¹⁸⁶.

Au Sénégal, la peinture sur verre existe depuis la fin du XIX^e siècle. On peint avec force couleurs et légendes et on reproduit des saints, des scènes de villages et des beautés africaines. Plusieurs expositions à Paris furent consacrées à l'artiste Gora Mbengue (1931-1988) : « *ses œuvres sont d'une grande clarté et ses compositions saisissent*

¹⁸² *Ibid.*, p. 108.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸⁴ voir l'illustration Pierre Gaudibert, *op. cit.*, p.111.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.118.

¹⁸⁶ *Ibid.*

*l'essentiel en quelques traits. Elles permettent de comprendre la vie sénégalaise, la vision du monde véhiculée par une culture populaire marquée par la joie de vivre et la sensualité mais aussi par un fort sentiment religieux*¹⁸⁷. D'autres artistes sénégalais comme Modou Fall, Mor Gueye et Alexis Ngom ont aussi fait des expositions de la peinture sur verre en France et en Allemagne. Les années 60 furent caractérisées par des œuvres plastiques de grand format, hautes couleurs, souvent fantastiques, représentant des scènes légendaires : « *l'artiste se sent avant tout héritier et interprète d'une culture, d'une race, d'une ethnie ou d'une lignée* »¹⁸⁸.

Des œuvres comme celle de Mbor Faye (1900-1984) jettent un pont entre la peinture populaire et l'art moderne. Ses plus beaux tableaux rappellent, par leur composition simple et franche et par la clarté de leurs couleurs, la tradition de la peinture sur verre. Les œuvres d'art modernes sénégalaises placent « *l'homme au centre des motifs et des thèmes traditionnels* ».

Les sculptures populaires accomplissent des parcours semblables aux peintures populaires et bénéficient de statuts analogues. À côté d'une sculpture le plus souvent prisée de certains Européens comme de quelques Africains, il existe aujourd'hui dans toute l'Afrique noire des expressions plastiques tout à fait inédites relevant d'artistes populaires. On sculpte des masques funéraires, ainsi que de grandes statues majestueuses d'un style naturaliste et d'une polychromie des plus vives à base de colorants industriels.

« *La sculpture populaire sur ciment permet des expressions qui se rapprochent des "singuliers de l'art" et de l'art brut* »¹⁸⁹. Ainsi, les personnages, les animaux, les épopées, les contes, les mythes et légendes, sont mis en sculpture. Ces sculptures en ciment existent dans les maisons *Mbari* chez les Igbo du Nigeria depuis les années 30. C'est aussi au Nigeria que l'artiste Dossou Amidou, né en 1965, crée des sculptures profanes, personnages assis ou debout, couples de boxeurs ou religieuses, telles les représentations de Mammy Wata. Le culte devenu très populaire de Mammy Wata, divinité de l'eau, des

¹⁸⁷ Ströter-Bender J., *L'art contemporain dans les pays du « Tiers-monde »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 112.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸⁹ Gaudibert P., *op. cit.*, p. 122.

lagunes et des fleuves, équivalente de la sirène ou de la vouivre d'autres régions du monde, s'est répandu dans toute l'Afrique de l'Ouest et a donné lieu à d'innombrables peintures et sculptures populaires. Les artistes Ibibio du Nigeria en ont sculpté de très belles, en buste, assises, debout dans des bateaux. Cet art appelé au Congo « watiste », du nom de Mammy Wata, a donné parfois son nom à toutes les expressions artistiques populaires¹⁹⁰. Mais l'essor de la religion vaudou au Bénin, au Togo et au Nigeria a aussi suscité la création de nouvelles sculptures rituelles pour les cérémonies, ou les autels privés avec les « autels personnels », sans oublier les statuettes faites pour fixer l'esprit des morts. Au Togo, l'artiste Agbagli Kossi (1934-1992) témoigne d'un remarquable sens syncrétique pour réunir traditions africaines et ses propres inventions personnelles.

Une autre innovation dans la sculpture populaire africaine a vu le jour chez les Makondé. Ces derniers, très connus dans l'art traditionnel, ont sculpté d'une manière réaliste des personnages et des types sociaux familiers. Des artistes comme Robert Yacobo, Samak Clémence, Pajume Alaba, Reinaten Sadimba ont représenté en ébène, parfois en ivoire, les figures de la mère, de la porteuse d'eau, des fumeurs et autres personnages de leur société, mais aussi des esprits d'animaux, des figures grotesques. Ils représentent « *des sortes de totems, de personnages stylisés et déformés aux membres effilés, à la limite de l'abstraction, d'où émergent des têtes, des seins, des yeux, le tout à travers des formes sinuées et étirées qui se superposent et s'entrelacent* »¹⁹¹. Selon Pierre Gaudibert, cet étirement longiforme dans les peintures africaines contemporaines, est une tendance fréquente « *qui peut avoir une de ses origines dans les modèles de l'art rupestre africain* »¹⁹².

L'Afrique du Sud est riche d'un grand nombre de sculpteurs populaires de valeur inégale, parmi lesquels on peut citer : Phutuma Seoka (né en 1922), Jackson Hlungwani (né en 1923), Noria Mabasa (1938-1987), Johannes Maswanganyi (né en 1949).

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹² *Ibidem*

Comme les artistes peintres populaires, ils déclarent eux aussi recevoir leur inspiration dans des songes ou des visions. Ce nouvel art se répandit très vite et suscita une série d'ateliers, de coopérations et de boutiques destinés à la fabrication et à la vente de ces sculptures. Si cet art a été jugé très sévèrement par certains africanistes tel que William Fagg, qui y voit un « *art postfreudien et contorsionné* », il faut reconnaître que la sculpture populaire fait partie intégrante de la sculpture africaine et qu'elle est souvent l'objet de créations remarquables.

A. La récupération

Le début des années 80 voit surgir un nouveau phénomène artistique qui marque une rupture décisive avec l'enseignement colonial et la Négritude. Ce changement interviendra à tous les niveaux, tant pour les supports que pour les couleurs. Il s'agit d'intégrer des matériaux locaux dans la création artistique. Ainsi, la toile importée est remplacée par le tissu local ou l'enveloppe tissée ou le sac de sisal ; l'huile par une couleur obtenue grâce à de la cola pilée et malaxée, la boîte de conserve ou le fer ramassé sont soudés et collés pour en faire une sculpture.

Au Sénégal, par exemple, les enseignants des Beaux-arts de Dakar, ont eu l'idée de conseiller à leurs élèves de « *fabriquer eux-mêmes leurs couleurs à partir de pigments locaux, de feuilles ou de racines au lieu des couleurs industrielles importées* »¹⁹³. Il s'agit donc d'utiliser des colorations naturelles et donc moins onéreuses. Ce phénomène a donné naissance au mouvement « Vohu-Vohu » en Côte d'Ivoire, alors qu'au Sénégal il prend le nom de « récupération ». Il s'agit de ramasser des objets, de les recycler dans un ensemble pour leur donner une « nouvelle vie ».

¹⁹³ Sylla A., « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », in revue *Diogène*, numéro 184, Gallimard, 1998p.58.

Tout est prétexte à la création. L'artiste sénégalais Ndary Lô, inventeur du « daptaïsme »¹⁹⁴, principe philosophique et artistique prônant la faculté à s'adapter à tout et en toute circonstance, il ramasse, entasse des objets récupérés qu'il recycle pour en faire des œuvres d'art. Pour lui, ces objets récupérés racontent des choses. Dans son rapport aux matériaux, ce qui l'intéresse, c'est leur histoire. Il pense que l'objet a trois vies : « *sa première vie, la matière première qui a servi à sa fabrication. La deuxième, c'est l'objet fabriqué manufacturé en lui-même. Dès lors qu'il n'est plus utilisable, l'objet acquiert un potentiel créatif. Créer à partir de l'objet récupéré, c'est lui insuffler une troisième vie* »¹⁹⁵.

Ce qui intéresse Ndary Lô, c'est de donner un autre pouvoir, une autre utilité à un matériau qui a déjà servi. Sous ce rapport, la récupération est l'essence même de l'œuvre en ce sens que c'est elle qui la commande et révèle la troisième dimension d'un objet en lui conférant un autre sens. Dis moi ce que tu jettes et je te dirai ce que j'en fais : tel est son credo. C'est ainsi que dans une localité sans électricité, son regard vise les lampes tempête abandonnées. Il les ramasse, les travaille et les expose. 250 au total : un vrai succès. À Rufisque, près de Dakar, un des moyens de locomotion est le cheval qui marche avec la calèche, le sculpteur repère les fers à cheval qui traînent, en fait des hommes de fer. Sa matière de prédilection est le fer. Il est omniprésent dans ses œuvres. Il donne sa forme à la charpente métallique. Ensuite, chauffés, tordus, soudés, martelés, fers à cheval, fers à béton et autres viennent se fixer sur l'ossature. Outre le fer, il utilise divers matériaux de récupération : os, bois, tissus, filets, plastique, pour les métamorphoser en figures surprenantes, comme dans *L'Incompris*. Cette œuvre est drapée de bouts de tissus. Et elle donne l'impression de porter sa tête disproportionnée qui ramasse aussi d'autres têtes de poupées.

On choisit un matériau parce qu'il correspond au meilleur traitement du concept de l'œuvre, parce qu'il est utile dans la perspective d'une esthétique. Il s'agit de visionner

¹⁹⁴ Voir son interview accordée à Virginie Andriamirado le 04/10/2002 et disponible en ligne sur le site http://www.africultures.com/index.asp?no=2228&menu=revue_affiche_article

¹⁹⁵ *Ibid.*

l'œuvre dans son concret efficace. Le matériau est le support, l'humilité de l'œuvre. En ce sens, l'art africain introduit dans le matériau l'impalpable, le concept. Cette utilisation des matériaux favorise un art qui, désireux de s'adapter à un environnement mouvant, parvient à se libérer des codes pour transcender les registres de l'abstraction et du naturalisme. L'art africain contemporain use de tout, tout est matière à faire une œuvre d'art.

La création se libère ainsi de la matière noble et peut désormais s'exercer à volonté. C'est sans doute ce qui explique le triomphe de l'esthétique en Afrique ; rares sont aujourd'hui les artistes qui ne pratiquent pas la récupération. Elle constitue une aubaine pour bon nombre d'artistes qui y voient un moyen de créer à moindre budget.

Aujourd'hui, la récupération est entrée dans les mœurs artistiques, en Afrique comme en Europe et ailleurs dans le monde. Elle se généralise de plus en plus dans un nouveau phénomène artistique appelé « installation » et avec lequel elle se confond, en ce sens que dans beaucoup d'installations, les artistes utilisent souvent des objets récupérés.

B. L'installation

Le début des années 90 a été marqué en Afrique, dans les arts plastiques, par l'apparition des « installations ». Au Sénégal, l'événement déterminant a été le phénomène socio-plastique appelé « Set-Sétal ». Il a en effet mobilisé dans toutes les villes les jeunes, aidés par les étudiants des Beaux-arts et parfois par les artistes eux-mêmes. Ce phénomène artistique et social a créé et introduit, nous dit Abdou Sylla, la beauté dans les villes et leurs quartiers par la récupération et le recyclage des objets usagés de tous ordres. Le « Set-Sétal » a été un « *mouvement esthétique qui a consisté à « rendre propre (set) » et à « embellir » (sétal)* »¹⁹⁶. Dans tous les quartiers des villes, les

¹⁹⁶ Sylla A., « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », in revue *Diogène*, numéro 184, Gallimard, 1998, p.60.

jeunes ont balayé, nettoyé et dessablé les rues ; ils ont ensuite badigeonnés les trottoirs des rues et les murs et toutes ces surfaces ont été couvertes de peintures amusantes, tandis que des monuments réalisés avec des sculptures, parfois des masques et autres matériaux récupérés (pneus, bouts de bois, bouteilles, ferrailles, cartons, ficelles, cauris, etc.) sont installés dans les places publiques, les carrefours et les divers espaces, et le tout peint de couleurs vives.

C'est vrai : « *c'est fou ce que le monde peut-être beau* ». L'art et la définition du beau sont dans la rue, les jeunes établissent leurs propres critères esthétiques et reproduisent le paysage urbain. Récupérée par les politiciens pour attirer des militants, l'imagination des jeunes s'amoindrit : les visites officielles des quartiers décorés, relayées par la télévision, étouffent les jeunes. Dépossédés de leurs idées, ils ne balaien plus les trottoirs et n'embellissent plus les rues. De nouveau, les places publiques et les rues reprennent vite leur aspect d'antan : sales, nauséabondes et déstructurées. Ce mouvement collectif de civisme s'est vite évanoui dès qu'il est devenu un enjeu politique et un faire-valoir personnel pour les politiciens. Aujourd'hui, il ne reste plus rien de l'esprit de cette période, plus aucune trace des artistes en herbe. Mais cette perception esthétique des objets de rebut ne va pas échapper aux artistes sénégalais confirmés. Le sculpteur, Moustapha Dimé (décédé en 1998) sera le premier à l'intégrer dans son art. Il a réalisé des montages, des assemblages de plusieurs matériaux pour en faire des sculptures. Dans *L'Homme qui pleure* (1990) par exemple, « *tous les matériaux intégrés ont été récupérés : un gros morceau de bois d'acajou légèrement calciné représente la tête ; un banc en bois, troué au milieu et noirci, fait office de corps (thorax, bassin, jambes) ; des cordes fixées à ce banc en haut représentent les bras ; un autre banc perpendiculaire au premier et fixé à lui permet à la sculpture de se maintenir autonome* ».

Dans la sculpture *Femme* (1991), « *deux mortiers, dont l'un est renversé sur l'autre, forment les membres inférieurs et les fesses de la femme ; au-dessus du mortier renversé, un pilon figure le reste du corps, le cou et la tête ; au niveau de la poitrine, c'est-à-dire de la partie supérieure du pilon, deux calebasses en bois renversées représentent les gros*

*seins ; des morceaux d'ébène sous forme de clous plantés à cette extrémité-tête du pilon signifiant les cheveux de la femme »*¹⁹⁷.

Toutefois, l'installation, comme genre artistique nouveau, s'est réellement imposée pendant l'édition de Dak'Art 1996. C'est, en effet, l'installation du Malien Abdoulaye Konaté, intitulée *Homme aux chasseurs du Mandé* (1994), qui a obtenu le Grand Prix du Président de la République : cette œuvre est faite à l'aide d'un pagne traditionnel, teint en rouge, sur lequel sont fixés divers objets : gris-gris, morceaux de tissus, etc., cousus ou attachés¹⁹⁸. Dans son œuvre *Gris-gris pour Israël et la Palestine*, les symboles sont des objets textiles. Dans « *Naissance, Mort et Culture* » ou encore « *L'arbre à offrandes* », il s'approprie des éléments de la culture traditionnelle qu'il voit comme des éléments portant une valeur esthétique, et il les utilise dans ce sens. Sa première grande exposition a eu lieu en mars 1991, quand il a commencé à travailler les installations. Après cela, l'exposition capitale a eu lieu à l'Institut du Monde Arabe à Paris, puis il y a eu celle de Las Palmas, en Espagne, une autre à Amiens, et au Couvent des Cordeliers avec *Suites africaines*.

Mais s'il y a un installateur par excellence, c'est certainement l'artiste camerounais Pascale Marthine Tayou. En effet, dans l'exposition personnelle qui lui a été consacrée au Goethe Institut, il n'a présenté que des installations : *Chaussettes universelles* faites de tissus, papiers, fil, chaussettes, matériaux divers ; *Folie Tripale 11* et *Folie Tripale 12* (1995) constituées de bois, terre, masques, bidons, plastique, tissu, etc. Il crée des installations sur les lieux même d'expositions, recyclant toutes formes de matériaux, d'objets et d'images. Certains critiques qualifient de « crise » ce mouvement de l'art contemporain et le déplorent. Ils pensent que ces artistes superposent des productions d'objets qui renvoient à n'importe quoi – parfois on rassemble des feuilles de papiers que l'on ramasse ou des bouteilles qu'on a accumulées – sans que le contexte soit évident. Si installer des objets d'une certaine manière, c'est faire de l'art, rien ne nous empêcherait, par exemple, de lire les autels traditionnels comme des lieux de production artistique. On

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹⁸ *Ibidem*

constate ainsi la mort de l'art au sens où celui-ci « *se retrouve banalisé dans le tout-venant de la culture commerciale* »¹⁹⁹. Ceux qui font ces critiques ne savent pas que l'art est devenu un générateur d'expériences qui, par elles-mêmes, dans sa définition et son indéfinition, est fondamentalement esthétique.

Il y eut très peu de critiques contre ce nouvel espace de l'art en Afrique. Quelques critiques et même des artistes se sont étonnés de voir exposer des « chaussettes », des « gris-gris », des « morceaux de tissus », etc. Ces critiques sont d'un autre âge et montrent que leurs auteurs n'ont rien compris de l'art contemporain. Il est vrai que toutes ces choses dans la rue peuvent n'avoir aucun sens, mais exposées, elles sont considérées comme « lieu de l'art » par « *la contradiction entre un aspect architectural extérieur ordinaire et des espaces intérieurs déjantés* »²⁰⁰. Ils ne savent pas que dans ce nouvel régime de l'expérience esthétique, ce qui compte, ce n'est pas le contenu ni la forme de l'expérience mais « *l'expérience elle-même comme série, ensemble, ou famille d'expériences discontinues à caractère fluide et plaisant* »²⁰¹. Tous les contenus, toutes les formes sont aujourd'hui acceptables pour le public, le marché et le milieu. De la récupération à l'installation, l'artiste peut désormais utiliser tous les moyens qu'il voudra. « *Tout peut convenir et tout peut aller* », pour reprendre l'expression de Yves Michaud. Et ce « bazar » n'est pas du tout une crise de l'art : « *il faut des expériences pour tous les goûts et toutes les prédispositions individuelles* »²⁰².

La beauté n'a pas de limites : l'art est partout au point de n'être nulle part. De cette manière, on a l'impression d'apercevoir la fin de l'art africain, mais il n'en est rien : il existera toujours des lieux, des occasions et des rites spéciaux de création artistique. Il n'y a aujourd'hui aucun signe d'épuisement ou de rejet de la production artistique. La demande d'expérience esthétique, loin de se raréfier, progresse de plus en plus : on aura toujours de besoin de l'art dans les musées qui se créent, pour embellir la vie quotidienne, on aura toujours besoin de l'art à acheter dans les ventes aux enchères. Du côté de l'offre,

¹⁹⁹ Michaud Y., *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 102.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 176.

²⁰² *Ibid.*, p. 177.

il n'y a jamais eu autant d'artistes en Afrique. On peut donc toujours penser que l'art populaire, la récupération ou l'installation ne sont pas de l'art, que les artistes exposent n'importe quoi, mais toutes ces critiques renvoient à « *un monde défunt depuis un monde défunt* » alors que nous vivons une autre réalité : celle du triomphe de l'esthétique et d'un monde « *de la vaporisation de l'art* »²⁰³.

§ 5. Les arts numériques

C'est en 1998, à travers la biennale de Dakar, qu'on a commencé à sentir un intérêt pour l'outil numérique dans les arts africains. Et la biennale des arts de Dakar a intégré depuis lors le développement de projets numériques. Cette biennale accorde maintenant une place particulière aux arts numériques et aux nouvelles technologies de l'information et de la communication. Elle offre en effet une proportion importante d'œuvres faisant appel à un certain niveau de technicité, depuis l'usage de la vidéo jusqu'à la création numérique. Elle s'est par ailleurs dotée d'un laboratoire des arts et technologies, Dakar_Lab, visant à mettre en relation informaticiens et artistes. Il y a un impact grandissant des nouvelles technologies dans la création contemporaine africaine. De plus en plus d'artistes africains travaillent avec les outils numériques.

On appelle numérique toute image qui va être codifiée, c'est-à-dire lisible à l'aide d'un outil dit numérique. Pour la vidéo, il y a deux types de supports. Il y a évidemment la VHS, mais il y a aussi les caméras numériques. Dès lors, les œuvres ainsi réalisées peuvent prétendre au label d'art numérique. Les artistes sont porteurs de projets qu'ils vont développer. Avec le numérique, l'artiste peut faire de la projection, mais il peut avoir également du son. Les arts numériques permettent de créer des alliances entre des plasticiens et des technologues, d'aller à la croisée des chemins artistiques, de susciter des envies de création.

²⁰³ *Ibid.*, p. 184.

Le terme d'art numérique contient un large éventail de créations, qui va des installations et sites Internet de nature artistique aux vidéos numériques. Mais, à cause du manque de familiarité avec cette forme d'art en raison de l'insuffisance des ressources et du phénomène d'exclusion résultant de la fracture numérique, il convient d'étendre le champ de sa définition. L'art numérique s'applique plus largement aux pratiques pouvant allier numérique et art : conception assistée par ordinateur, vidéo, film, animation image par image, photographie numérique et expériences sur des logiciels ou du matériel de création numérique sont autant de possibilités utilisées dans l'art numérique en Afrique. Le terme est donc utilisé pour classer et définir les formes d'art (plastique, textuel, sonore, performance) qui nécessitent l'emploi d'un ordinateur ou des technologies numériques pour la production d'une œuvre. Mais quelles sont les modalités d'émergence d'un art africain centré sur l'Internet ? Quelles sont les formes d'exposition et de réception imaginées en Afrique ?

Depuis les années 1990, Internet bouscule les formes de création et de diffusion de l'art contemporain. Dans le même temps, le « travail artistique », plus collectif et interdisciplinaire, préfigure de nouveaux usages de l'Internet. Avec le *Net art*, on assiste à une création collective où artistes et informaticiens interviennent ensemble. Le suivi de l'œuvre, de la disposition et de l'exposition du *Net art* permet de voir la constitution de projets à dimensions multiples – programmes, interfaces, images, dispositifs – dont les enjeux relationnels renouvellent les rapports entre art, technique et société. Il y a ainsi une multiplication des fragments du travail artistique.

Les arts numériques sont devenus un champ très fécond dans la création artistique africaine contemporaine. Les arts africains contemporains sont aujourd'hui entourés de toutes parts de l'autorité de la science et des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Les artistes africains se tournent en effet de plus en plus vers un futur artistique construit par les nouvelles technologies.

S'il y a un tel engouement vers les arts numériques, c'est parce que les innovations technologiques sont aujourd'hui porteuses de progrès. Dorénavant pour se développer, les cultures doivent s'enrichir de leurs différences pour converger vers l'universel. Elles ne

peuvent plus être séparées par des frontières étanches. Les hommes communiquent leurs idées, leurs sentiments, leurs techniques par des moyens qui ignorent les distances, et Internet devient un outil favorable pour les échanges culturels.

Les artistes utilisent de plus en plus Internet comme lieu virtuel d'exposition de leur art et comme mode de communication avec la communauté artistique internationale. C'est qu'Internet, comme les autres médias, presse et télévision, constitue aussi un réservoir d'images et d'informations disponibles. Il permet aux artistes internautes africains de développer de nouveaux réseaux artistiques et de produire des projets aussi bien dans leur conception que dans leur diffusion. De célèbres artistes ont fait du numérique un support et un outil de communication. La sénégalaise Anta Germaine Gaye (avec la recherche d'effets à partir d'une tentative de domestication de l'électricité), le marocain Mounir Fatmi (dans son installation *Liaisons et Déplacement*), son compatriote Hassan Darsi (avec la présentation d'un *Cube* fonctionnant à l'aide d'un dispositif électrique) et la Sud-Africaine Bernadette Searle (avec son installation *Sans titre* où l'éclairage fait scintiller les images), tous ont le mérite d'innover. On pourrait donner à leur œuvre un nom portugais, japonais, allemand ou chinois, et l'œuvre aurait gardé le même aspect. Ces œuvres ne sont pas créées « *pour un seul public, mais pour tous les hommes qui voient le symbole de la communication et des échanges transfrontières à travers ces câbles de plusieurs dimensions* »²⁰⁴. On peut aussi citer les créations du Camerounais Goddy Leye avec ses productions de vidéos réalisées en home cinéma et aux effets spéciaux dus aux possibilités du montage numérique, du Sénégalais Sidy Seck avec ses computers obsolètes récupérés ou sa compatriote Fatou Kandé Senghor qui associe musique, voix, images numérisées, et documentaires vidéo.

Il y a là des exemples édifiants sur les changements dans l'identité des arts africains. Iba Ndiaye Diadji, qui appelait d'ailleurs à une africanité des arts africains, reconnaît que les artistes du continent ne peuvent pas faire autrement puisque l'art se conjugue de plus en plus avec la science. On ne peut leur reprocher de n'avoir pas puisé dans le fond propre de leurs pays et de leurs cultures les formes et les contenus qu'ils ont mis dans leurs

²⁰⁴ Diadji I. N., *L'impossible art africain*, Dakar, Dëkkando, 2002, p. 88.

œuvres grâce aux nouvelles technologies. Personne ne peut dire que ce qu'ils ont créé n'est pas « leur être réel » ou « l'expression de leur désir de communiquer artistiquement ». La composition mixte en installation n'est pas une propriété exclusive de l'Occident.

Selon Iba Ndiaye Diadji, les artistes africains doivent s'imprégner des arts numériques, non pas pour devenir des artistes numériques, mais pour qu'ils *scientisent* leur création. Pour être hommes et africains de leur temps. Et la critique d'art devra utiliser une conceptualisation appropriée. Car à l'heure « *où les champs de la créativité s'élargissent autour du technologique, où les supports deviennent virtuels, où le discours classique est infirme pour nommer ce qui est* », la critique d'art ne peut plus continuer de parler vrai avec les mots usés de Hegel, Kant, Nietzsche. En d'autres termes, l'art du numérique appelle une critique du numérique, une contemplation et une jouissance de l'électronique, un sublime technologique. Les arts numériques vont certainement obliger les Africains à repenser les comportements et les théories de l'art en ce sens qu'ils offrent de nouvelles formes de réception. Mais que l'on ne se trompe pas. Faire passer l'Afrique à l'ère des nouvelles technologies « *est une question fondamentalement politique. Moins les états africains consentiront à faire des investissements dans ce domaine, plus l'écart se creusera avec le monde moderne* »²⁰⁵.

Mais les artistes africains conserveront-ils leur africanité dans ce nouveau tournant de l'art ? L'arrivée du numérique ne résulte-t-elle pas d'une nouvelle forme de colonisation de l'art et des territoires africains ? Peut-on poser la question d'une éventuelle africanité numérisée ?

Des manifestations comme la Biennale de Dakar posent d'importantes questions d'ordre culturel. Tout d'abord, il faut dire que les nouvelles technologies posent à l'art le défi de nouveaux outils et de nouveaux discours. Certaines critiques insistent sur l'aliénation culturelle qu'impliquerait l'usage d'outils incarnant la domination technologique occidentale. Mais au-delà de ces problèmes techniques, esthétiques ou identitaires, il faut aussi souligner que cette question des nouvelles technologies est posée

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

sur un cadre où se conjuguent mondialisation et développement. Des expressions comme *village global* ou *autoroutes de l'information* montrent que l'information circule partout, et que l'espace et le temps sont anéantis par la magie de l'électronique. Les nouvelles technologies font de nous des acteurs universels. Les pratiques artistiques africaines doivent donc évoluer vers de nouveaux territoires. Selon Iba Ndiaye Diadji, « *l'art numérique africain par les Africains pour les africains et pour l'Homme est bien du domaine du possible si la question culturelle en Afrique n'est pas réduite à une copie de ce qui se fait ailleurs, ou à un pur émerveillement face aux progrès des sciences et des technologies* »²⁰⁶.

La volonté de l'Afrique de développer ses infrastructures et de produire ses propres contenus est incontestablement légitime. Mais les effets de la mondialisation doivent « *être réellement pris en charge, moins à partir du rappel de la présence quantifiée de l'Afrique dans le commerce mondial, que de la conscience de la place qui doit être la sienne dans le phénomène de la mondialisation* »²⁰⁷.

L'appel à des technologies avancées lors de cette biennale de Dakar ne fait qu'entraîner un résultat inverse de celui initialement recherché. Car plutôt que d'appréhender la place réelle de l'Afrique dans la mondialisation – et notamment dans le monde global de l'art –, on ne fait que réduire les artistes à de simples représentants de promotion des nouvelles technologies en Afrique.

Dak'Art est souvent considéré comme la vitrine de l'art contemporain sur le continent. Mais, compte tenu de son statut d'objet culturel gouvernemental et de l'action soutenue par l'État, en faveur des nouvelles technologies, on peut se demander si cette vitrine n'est pas réellement instrumentalisée pour servir d'autres fins qu'un simple rendez-vous des artistes plasticiens négro-africains. On peut en effet se poser la question se savoir si les

²⁰⁶ Diadji I. N., « Mutations disciplinaires dans les arts et les champs de créativité : le cas des arts africains », Actes du colloque ISEA, 2000.

²⁰⁷ Diaw A., citée par Eliard S. dans « DAK'ART 2004, vitrine des NTIC ? », article publié le 15/09/2004 sur le site http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=3553.

artistes ne sont pas utilisés pour montrer que l'Afrique est à la hauteur des défis que posent la mondialisation et les nouvelles technologies.

Or la question n'est pas de savoir si l'Afrique peut ou non relever ce défi, mais si la Biennale est le lieu le plus adapté pour relever le défi de la mondialisation des arts africains. L'autre aspect du problème qu'il faut noter, c'est que si la Biennale favorise une création artistique réalisée avec l'usage de techniques onéreuses, elle ne fera qu'avantager les artistes de la diaspora pour lesquels l'accès à ces outils est plus facile que pour leurs homologues du continent.

§ 6. Rôle social et conditions de travail des artistes

Les artistes africains jouent un rôle social, signe de leur participation au développement de leur société. Selon Séa Diallo, « *l'artiste doit se voir comme l'héritier de nos historiens, en témoin de son temps tout en sachant qu'il ne pourra pas faire l'histoire des sociétés sans les peuples. Nous ne sommes ni élément isolé, ni élément privilégié par rapport à quoi que ce soit. L'artiste doit pouvoir tenir le challenge de dire dans le domaine qui est le sien, qu'il va y exceller au bénéfice de sa société. Chaque membre de la société doit essayer d'être le meilleur pour éléver sa profession et pour le développement communautaire* »²⁰⁸.

Babacar Diop rapproche ces propos du plasticien Séa Diallo de ceux de Djamilatou Bikami, artiste et professeur d'éducation artistique : « *En Afrique, nous avons nos réalités. L'africain ne sait pas s'isoler. Il vit en communauté, dans sa famille, son entourage et dans sa société. Pour l'artiste, la solitude n'est que temporaire. C'est juste au moment de la création. Dès que l'on termine son travail, on retrouve le groupe. L'Afrique et le*

²⁰⁸ Propos rapportés par Babacar Diop dans « Le rôle social des artistes plasticiens », article publié le 04/10/2002 sur le site : http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2231§ion=dossier

Sénégal, particulièrement, ne connaissent pas la solitude et l'individualisme comme en Occident. D'ailleurs, l'environnement social est pour nous source d'inspiration »²⁰⁹.

La même remarque est faite par Ibrahima Mbaye dit Tita. Pour cet artiste et professeur d'éducation artistique, « *le peintre africain ou sénégalais vit déjà dans un milieu animé où l'on refuse que la personne s'isole des autres membres de la société* ». Il ajoute : « *chez nous, ceux qui s'isolent, se marginalisent, sont considérés comme des fous. Je ne peux pas peindre en dehors de mon environnement* »²¹⁰.

Dans le même ordre d'idées, Alpha Sow pense que l'artiste, plus que quiconque, a besoin de se mouvoir dans une communauté. L'artiste doit porter des messages, sensibiliser et adhérer à des associations pour défendre des causes communes. C'est pourquoi, nous dit Cheikh Anta Diop, « *un artiste qui posera le problème social dans son art sans ambiguïté, d'une façon propre à secouer la conscience léthargique ; l'artiste qui se posera au cœur du réel, pour aider son peuple à découvrir celui-ci ; l'artiste qui saura exécuter des œuvres nobles dans le but d'inspirer un idéal de grandeur à son peuple, qu'il soit poète, musicien, sculpteur, peintre ou architecte, est l'homme qui répond, dans la mesure de ses dons, aux nécessités de son époque et aux problèmes qui se posent au sein de son peuple* »²¹¹.

Séa Diallo et ses collègues du Village des Arts de Dakar revendiquent ainsi un rôle social. Ils animent des ateliers d'expression artistique, partagent leur savoir et leur savoir-faire avec d'autres : « *donner le meilleur de ce que je peux dans ce que je sais faire de mieux. Un pouvoir, un savoir. Il ne s'agit pas seulement pour nous de peindre et de vendre des tableaux. Nous œuvrons beaucoup pour la communauté. Je dois être un modèle. Je ne dois pas me faire prendre pour un acte répréhensible. Car, on jugera mes pairs à partir de ma personne. Surtout que l'artiste est à la fois un élément de contact et de rejet* »²¹², révèle Séa Diallo. Et Ismaïla Manga ne dit pas autre chose quand il affirme : « *Une propre vision du monde qui l'entoure, c'est là le rôle social de l'artiste* ». Ce rôle,

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ Diop C. A., *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, 4^e édition, 1979, pp. 525-526.

²¹² *Ibid.*

selon Djamilatou Bikami, se trouve dans les « *thèmes comme le sida, la question des réfugiés, les messages livrés à travers les œuvres et les actions sociales envers les autres* ».

L'art, stipule Séa Diallo, « ne doit pas être seulement l'affaire de collectionneurs et d'autres personnes ayant les moyens d'acheter des toiles »²¹³. Les artistes contemporains travaillent dans des conditions très difficiles. Les fournitures sont beaucoup trop chères et les outils de travail à peine accessibles. Les établissements culturels exposant des œuvres d'art sont concentrés dans les capitales et en nombre limité. Ce sont, le plus souvent, les instituts culturels de pays occidentaux qui réalisent des expositions ou qui servent d'intermédiaire pour des achats ou des bourses.

Certains artistes, comme les peintres sur carré tanzaniens, voient les profits de leurs commandes aller dans les poches des propriétaires de galeries et des médiateurs. Lorsque les peintres sur carré Tinga Tinga et Linda virent la première exposition de leurs œuvres au Musée national de Tanzanie, ils étaient surpris de voir que « *les prix de leurs œuvres avaient été multiplié par cinq* »²¹⁴. Le succès d'une œuvre engage toujours des plagiat. C'est ainsi que des œuvres de Twins Seven Seven ont été copiées jusqu'en Jamaïque et dans d'autres pays. Les designers occidentaux se servent de motifs et d'images des artistes africains, bien sûr sans honorer la source de leurs influences.

Les collectionneurs et musées occidentaux assurent certes l'existence de certains artistes, mais ils sont également les principaux responsables d'une liquidation de la création artistique africaine. C'est réjouissant et nécessaire que l'art africain contemporain soit estimé par les Occidentaux, mais cela peut avoir de conséquences pour les artistes africains et pour l'Afrique toute entière. Aujourd'hui, pour des raisons économiques, certains artistes ne possèdent plus aucune œuvre de leurs phases les plus créatives ; ils ont dû les vendre à des prix dérisoires. Ainsi, ni eux ni l'Afrique ne profitent de leurs créations.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Ströter-Bender J., *L'art contemporain dans les pays du « Tiers-monde »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 45.

Par manque de fonds publics et d'intérêt, de nombreux pays n'ont pas de stock ni de collection d'art contemporain. On assiste à une évolution identique à ce que l'art traditionnel a connu début au XX^e siècle : les petits-enfants des artistes contemporains ne pourront découvrir les œuvres de leurs ancêtres que dans les collections occidentales. Pour tout dire, le succès grandissant des artistes africains profite davantage aux propriétaires de galeries, aux collectionneurs et aux musées occidentaux, qu'aux artistes africains eux-mêmes, qui ont créé leurs œuvres dans des conditions difficiles.

Conclusion de la première partie

Au terme de ce parcours qui vient d'être effectué, dont l'ambition était de retracer une histoire des arts de l'Afrique noire, plusieurs points méritent d'être soulignés :

1. Les différentes similitudes que nous avons pu relever entre les arts traditionnels de l'Afrique noire et ceux de l'Égypte antique, nous autorisent à soutenir que les deux formes d'art ont une origine commune. L'extrême ressemblance entre les objets d'art égyptiens et négro-africains actuels, ne laisse aucun doute sur leur origine commune. Seuls des contacts directs et continus peuvent expliquer la profondeur des similitudes constatées. Que la même forme artistique soit répandue et se rencontre toujours dans le même contexte, cela veut dire qu'elle a une origine unique qui s'est diffusée. Dans la plupart des cas, il y a conservation du même matériau et du vrai sens.

2. Contrairement à ce que pensent certains chercheurs occidentaux, l'invention et l'origine des arts de l'Afrique noire sont incontestablement africaines ; elles ne peuvent être attribuées aux Chamites orientaux, ni aux Arabes, aux Créto-Libyens, aux colons grecs et romains, aux artistes errants de la Renaissance.

3. Une beauté fonctionnelle peut bel et bien cacher une beauté esthétique. En d'autres termes, il peut y avoir des caractéristiques esthétiques dans un objet fonctionnel. Les motifs marqués en argent sur la crosse d'un fusil de chasse sont bien des caractéristiques esthétiques ; ces formes non instrumentales n'ajoutent rien à la fonction du fusil qui est fait pour tirer sur un type de gibier. Ce qui veut dire que la notion du beau existe dans l'art africain traditionnel.

4. Il serait réducteur de penser qu'il existe une rupture radicale, absolue, entre les arts anciens, les arts traditionnels et les arts contemporains, et que les trois catégories d'art doivent être considérées sans analogies ni emprunts. Comme le souligne Abdou Sylla, dans *Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains*²¹⁵, la société africaine actuelle est une société en transition et les efforts de modernisation tiennent compte et intègrent le passé et les traditions. Les différents arts tels

²¹⁵ Thèse d'état, Paris, Université de Paris I, N° national de la thèse : 1994 PA 010595.

que le théâtre, la peinture, l'architecture révèlent des échanges et des emprunts, à la faveur desquels la tradition se modernise, tandis que la modernité est africanisée.

Au vu des caractéristiques fondamentales que nous venons de soulever, il nous a paru judicieux de commencer cette étude par lever quelques malentendus liés à des idées reçues sur les arts de l'Afrique noire. Ceci étant accompli, nous pouvons maintenant aborder, d'une manière plus spécifique, les différentes lectures sur les arts africains. Tel sera l'objet de la deuxième partie de notre travail.

PARTIE II

LES DIFFÉRENTES LECTURES SUR LES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE

CHAPITRE I : DE L'ETHNOLOGIE AU FORMALISME ESTHÉTIQUE²¹⁶

Les discours sur l'art africain sont en général proférés par des gens qui n'ont jamais eu l'expérience à laquelle les œuvres d'art font référence. Parler des œuvres d'art africain suppose de connaître la réalité culturelle africaine. Pour quelqu'un qui ne connaît rien de l'Afrique, un discours sur l'art africain peut n'avoir aucun sens ou peut être interprété loin de son intention. On fournit souvent au public des informations trompeuses. Une fois que l'on connaît réellement la vie culturelle de l'Afrique et le poids de la religion dans la société africaine, on peut parler scientifiquement de l'art africain traditionnel. Kaplan (1950 : 40-50) écrit :

« Le jugement critique dans les arts [...] est fondé sur l'expérience, à la fois directe et indirecte, pas seulement sur l'expérience sensorielle mais atteindre aussi à la fois le sens et la valeur qui s'y cachent ; et non une somme de parties distinctes de perceptions verbalisées en une suite de protocoles, mais une configuration non analysée d'une conscience largement non exprimée. Pouvons-nous a priori être sûrs qu'aucun critique ne sache de quoi il parle ? »

Dans l'Avant-propos de *L'œuvre d'art et ses significations* de Panofsky, Bernard Teyssèdre écrit : « *Qui prétend comprendre une forme sans s'inquiéter du sens ne fait que jouer au dilettante ; mais qui prétend interpréter ce que l'œuvre dit sans voir ce qu'elle montre n'est pas un historien de l'art, car nul ne peut retracer l'histoire d'un objet qu'il n'a point compris* »²¹⁷.

On ne peut analyser l'art africain traditionnel sans prendre en compte l'espace et le temps de l'objet étudié. Il s'agit de voir les caractéristiques mêmes, sans lesquelles l'œuvre d'art africain ne serait pas. Pour apprécier une œuvre d'art quelle qu'elle soit, il

²¹⁶ Une partie de cette section, avec quelques modifications, a déjà été publiée sous le titre « Approche des arts africains », dans la Revue *Ethiopiques*, n°76, 1^{er} semestre 2006, pp. 375-401.

²¹⁷ Avant- propos de Bernard Teyssèdre, in Panofsky E., *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1980, p. 15.

faut tout d'abord la regarder. Plusieurs ouvrages ont publié des photographies d'objets d'art africain. Ils nous aident ainsi à les regarder et à les admirer, mais ils ne sont pas infaillibles, car leurs auteurs ont de la beauté une conception occidentale et ont souvent un point de vue ethnocentrique, comme lorsque Margaret Trowell pense qu'il n'y a « *pas grand chose d'intéressant à dire sur [l'art des Ashantis]. Les ingénieux petits poids à peser l'or sont plaisants car ils sont des illustrations des proverbes locaux, mais on doit les reléguer au rang de bibelots pour collectionneurs, et les petites figurines de la fertilité connues sous le nom d'Akua Mma, avec leurs curieuses petites têtes plates, sont plus intéressantes pour l'ethnologue que pour l'artiste* »²¹⁸.

L'expérience de Frank Willet ne conduit pas aux mêmes conclusions que Margaret Trowell : « *Les poids et les poupées ont beaucoup plu aux artistes et aux étudiants des beaux-arts à qui [il les a] montrés* »²¹⁹. N'est-il donc pas nécessaire, pour juger, de regarder telle ou telle œuvre d'art africain, qu'elle nous plaise ou nous déplaise ?

Certes on peut apprécier une œuvre sans avoir lu tous les écrits sur le sujet. Mais le fait de connaître, par exemple, les artistes qui ont devancé et influé tel ou tel autre enrichit la compréhension et le plaisir que nous avons de l'objet. On peut sans doute éprouver du plaisir à contempler une œuvre d'art africain sans aucune information sur elle, en considérant seulement « *la manière dont l'artiste a résolu ses problèmes artistiques* »²²⁰, mais on ne saura pas forcément ce qu'il a voulu exprimer.

On peut tout d'abord considérer « *la conception artistique globale en termes de plein et de vide* »²²¹. En fonction de l'importance accordée au plein et au vide, on aura une impression de poids ou de légèreté, qui peut illustrer la fonction de l'art africain, mais même avec cela, il est difficile de juger de la réussite de l'artiste sans connaître son objectif. Selon le peintre Fred Uhlman, les objets d'art africain qu'il a achetés devaient

²¹⁸ Trowell M., *Classical African Sculpture*, Londres, 2ème édition, 1964, p. 75.

²¹⁹ Willet F., *L'art africain*(1971), Paris, Thames & Hudson, 1994 p. 139.

²²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²²¹ *Ibidem*

répondre au même critère : lui « parler », l' « émouvoir »²²² : « Voilà un bon critère que ce plaisir éprouvé devant l'immédiateté d'un message. On pourrait avancer que notre réaction devant une œuvre est elle-même acte de création, contrepartie du geste de l'artiste. Il ne fait pas de doute que la sculpture africaine émeut le spectateur occidental qui, mis en sa présence, y devient de plus en plus sensible. Mais à ce niveau d'étude, la compréhension est aussi limitée que l'étude de l'art préhistorique. Si l'on peut aisément goûter les scènes de la vie pastorale représentées dans le Tassili, on ne peut qu'émettre des suppositions sur les motivations de l'artiste »²²³.

L'observateur peut apprécier la qualité de communication qui s'installe entre lui et l'objet sans pour autant entrer en communication avec l'artiste. Mais devant la signification d'un objet, certains auteurs ont pensé que le sens qu'ils attribuent à un objet était celui que l'artiste avait voulu exprimer. Uhlman, en décrivant un objet urhobo, est moins sûr de lui et n'avance ses interprétations que sous forme de questions : « *les pattes et la gueule munie de crocs de l'animal de la base sont celles du léopard. La tête de léopard est réduite à une gueule avec des crocs, montée directement, sans corps, sur les pattes, lesquelles sont ornées de taches de léopard. Cela signifie-t-il une vitesse féroce ou une féroce véloce ? La tête de la divinité ou de l'esprit au centre est flanquée par des personnages qui rassemblent à des babouins et ont sur la tête des oiseaux à visage humain (messagers)...* »²²⁴.

Cette interprétation est très subjective : il est loin d'être établi que les taches de peinture représentent un léopard. Les commentateurs de l'art occidental prennent en compte non seulement les qualités formelles de l'œuvre, mais la date et le lieu de sa création, le commanditaire, sa fonction et sa signification. Les œuvres figurent souvent des faits, des saints, des épisodes ou des personnages historiques connus du lecteur, et s'il s'agit de faits ou de personnes inconnus, l'historien d'art donne d'habitude les

²²² *West Africa : Court and Tribal Art*, Arts Council, Londres, 1967, catalogue d'une exposition organisée par William Fagg.

²²³ Willet F., *op. cit.*, p. 146.

²²⁴ *West Africa : Court and Tribal Art*, Arts Council, Londres, 1967, catalogue d'une exposition organisée par William Fagg, p. 42.

informations nécessaires. Le contexte est souvent si familier qu'on ne l'évoque pas, qu'on oublie que le fait de le connaître joue un rôle important dans notre jugement esthétique. Beaucoup d'auteurs semblent ainsi penser qu'il est possible d'apprécier les arts africains sans connaissance du monde des idées qu'ils illustrent. Mais s'il est possible de juger une œuvre d'art africain sans connaissance des circonstances de sa création, celle-ci est fondamentale pour en retirer un maximum de plaisir. En face d'un objet d'art, on doit s'interroger sur le but de l'artiste ; sans informations spécifiques, on ne saura pas s'il a cherché à figurer l'esprit d'un ancêtre, un chef, un fidèle ou un dieu.

Qu'est-ce qui détermine une œuvre ? Doit-elle être placée dans un endroit déterminé ou être transportée ? Sans information complémentaire, on ne peut deviner le sens et la signification des objets les plus stylisés. Comment juger, par exemple, de la surface d'un objet quand nous ignorons s'il a été conçu pour être vu ou non ?

Les nombreuses expositions titrées « *Chefs-d'œuvre de l'art africain* » ne montrent en réalité que des objets quelconques. Même lorsque les objets sont minutieusement choisis, comme dans l'exposition organisée par William Fagg, « *Afrique : 100 tribus, 100 chefs-d'œuvre* » (présentée à Berlin et Paris (Fagg, 1964), on peut se demander comment un chef-d'œuvre peut être spécifique ou comment un objet unique peut représenter un peuple entier. On ne peut retracer une histoire de l'art en termes de chef-d'œuvre, car il faut être renseigné sur l'ensemble de la production artistique pour discerner les créations exceptionnelles. Les vrais chefs-d'œuvre doivent être étudiés dans le contexte de la production artistique globale d'une société. Il est donc important de ne pas penser qu'on peut saisir le message de l'artiste par simple observation de son œuvre. Il convient d'étudier l'art et les artistes africains sur place ou, à défaut, à travers des comptes rendus d'observations directes sur le terrain.

Le principal souci de l'esthétique africaine (et de l'esthétique en général) demeure la détermination de la nature de l'art africain. Les philosophes, les critiques et les artistes qui ont écrit sur l'art africain, s'accordent pour dire que ce qui est primordial dans l'esthétique africaine, c'est la théorie de la nature de l'art africain. Une théorie esthétique, au sens d'une définition ou d'un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes de l'art

africain – et même de l’art en général – est-elle possible ? En dépit du grand nombre de théories, nous ne semblons pas être plus près du but aujourd’hui qu’on ne l’était au temps des premières interprétations : « *si chaque époque, chaque mouvement artistique, chaque philosophie de l’art, tente toujours à nouveau d’asseoir l’idéal énoncé, c’est seulement pour que leur succède une théorie nouvelle ou révisée, enracinée, pour une part au moins, dans le rejet des précédentes* »²²⁵.

Aujourd’hui, tous ceux qui s’intéressent aux questions d’esthétique africaine sont attachés à l’espoir que la théorie correcte de l’art africain va voir le jour. Les innombrables livres écrits sur l’art africain nous proposent tous de nouvelles définitions et nous permettent de voir combien est forte la priorité accordée à la théorie de l’art africain.

Comme Morris Weitz (1988), nous voulons défendre le rejet de ce problème. La théorie ne verra jamais le jour en esthétique – pas uniquement pour l’Afrique mais en général – et nous ferions bien mieux, en tant que philosophes, de substituer à la question : « Quelle est la nature de l’art africain ? » d’autres questions, auxquelles les réponses nous procureront toute la compréhension des arts africains à laquelle on puisse aspirer. Nous voulons montrer que les défauts des théories n’ont pas pour principal motif quelque difficulté légitime, comme par exemple la grande complexité de l’art africain, qui pourrait être palliée par le progrès de l’enquête et de la recherche. Leurs défauts de base résident, bien plutôt, dans une conception fondamentalement fausse de l’art africain. En pensant qu’une théorie correcte est possible, une théorie esthétique – toute entière – erronée dans son principe parce qu’elle mésinterprète radicalement la logique du concept d’art africain. L’idée selon laquelle l’art est susceptible d’une définition réelle ou de quelque genre de définition vraie, est fausse. Toute tentative de découvrir les propriétés nécessaires et suffisantes de l’art est logiquement mal venue pour la très simple raison qu’un tel ensemble de propriétés et, par conséquent, une telle formule à son sujet, ne verront jamais le jour. L’art, comme le montre la logique du concept, ne possède pas d’emblée des

²²⁵ Weitz M., « Le rôle de la théorie en esthétique », in Lories D. (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p.27.

propriétés nécessaires et suffisantes ; c'est pourquoi une théorie de l'art est logiquement impossible et non pas simplement difficile en fait. La théorie esthétique essaie de définir ce qui ne peut pas être défini dans le sens qu'elle invoque. Mais si nous rejetons la théorie esthétique, nous ne prétendrons pas pour autant, comme beaucoup l'ont fait, que ses confusions logiques la privent de signification et de valeur. Au contraire, nous voulons réaffirmer son rôle et son apport afin de montrer qu'elle est de la plus grande importance pour notre compréhension des arts africains et l'art en général.

Les arts africains ont suscité de nombreux travaux. De l'ethnologie et de l'ethnoesthétique de la période coloniale à nos jours, beaucoup d'études ont été réalisées. Une esthétique et une ethnoesthétique de l'art africain ont été créées. Puis une esthétique nouvelle apparaît dans les années 30 à 70 en Afrique, ayant le projet d'étudier et de faire connaître l'art africain contemporain. Il s'agit ici de faire le bilan de cette réflexion critique d'environ un siècle sur l'art d'Afrique, qui a suscité beaucoup de controverses.

Passons brièvement en revue quelques-unes des plus célèbres théories esthétiques africaines existantes, afin de voir si elles comportent des énoncés corrects et adéquats sur la nature de l'art africain. Chacune d'elles suppose qu'elle possède l'énumération vraie des propriétés déterminantes de l'art africain, ce qui implique que les théories antérieures ont avancé des définitions erronées. Voyons maintenant ces différentes théories.

I. L'analyse ethnoesthétique

On ne peut parler de cette méthode sans parler tout d'abord de l'ethnologie. L'approche ethnologique de l'art africain commence réellement avec la publication en 1947 par Marcel Mauss de son *Manuel d'ethnographie*. Elle a pour but « *l'observation des sociétés* » et « *la connaissance des faits sociaux* »²²⁶. Ses principes d'observation sont

²²⁶ Mauss M., *Manuel d'ethnographie* (1947), Paris, Payot, 1967, p.7.

« *l'objectivité* »²²⁷ et « *l'exhaustivité* »²²⁸. Il s'agit tout d'abord d'énumérer toutes les productions créatrices d'un plaisir qui correspond au beau.

La notion de beau s'applique à des objets différents. Si un masque est beau, c'est parce que son sculpteur ou son porteur le juge comme tel. L'ethnologue demande au sculpteur, au porteur ou à la société si l'objet est beau, et s'il est beau, pourquoi il l'est. Ce n'est donc pas lui qui juge de la beauté d'un objet ; ce dernier est plutôt étudié du point de vue de l'informateur. La valeur esthétique d'un objet se distingue par sa forme, son décor, sa matière, son style. L'ethnologie conçoit l'emploi et la fonction d'un masque ou d'une statue au sein du peuple qui l'utilise. Marcel Mauss fut, avec Franz Boas (1927), parmi les premiers chercheurs qui ont mené une réflexion à caractère philosophique sur les arts non européens.

Mais décrire un objet ne signifie pas la même chose que l'interpréter ou en faire une analyse théorique. L'art africain traditionnel est profondément religieux. On ne peut donc l'écartier de son contexte religieux si on veut l'étudier. La seule forme d'un masque ne nous dira jamais assez sur le masque lui-même : les renseignements ethnographiques seront toujours nécessaires pour le comprendre et le connaître. Sans eux, nous ne pourrions, en effet, savoir comment et pourquoi l'art africain est d'essence religieuse²²⁹. Il est pratiquement impossible d'analyser, par exemple, une statuette africaine uniquement du point de vue de la forme. De la même manière, elle ne peut être étudiée « avec profit » sans la participation de l'ethnologue, de l'historien de l'art et de l'anthropologue de l'art. On ne peut donc analyser sérieusement l'art africain traditionnel sans « *une synthèse du sens et de la forme telle que ni le sens ni la forme ne puissent être saisis isolément* »²³⁰.

²²⁷ « *Dire ce qu'on sait, tout ce qu'on sait, rien que ce qu'on sait* » : *ibid.*, p.10.

²²⁸ « *Ne négliger aucun détail [...] Il faut non seulement décrire tout, mais procéder à une analyse en profondeur où se marquera la valeur de l'observateur, son génie sociologique* » : *ibid.*

²²⁹ Somé R., 1998, p. 230.

²³⁰ Laude J., « L'esthétique de Carl Einstein », Méditation, n°3, in *Revue des expressions contemporaines*, automne 1961, p. 91.

C'est cette synthèse que Louis Perrois présentera dans sa « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains »²³¹. Ainsi, pour lui, toute étude d'un objet d'art africain traditionnel doit « *débuter par une étude des formes en elles-mêmes afin d'aboutir à une classification théorique* »²³². On commence tout d'abord par faire le « *choix de la région ou de l'ethnie à étudier* ». Pour ce faire, il faut tenir compte des « *populations liées par des contacts culturels connus* » et « *une région naturelle aux frontières définies* ». Il faut ensuite observer des objets et les décomposer en éléments morphologiques : les « *dessiner* » sous les trois angles (face, profil, dos), faire des fiches de « *type muséographique* », et photographier. C'est ainsi que Louis Perrois va déterminer quatre sous-styles théoriques dans la production artistique des Fang :

1. Un sous-style « *hyperlongiforme* » qui est « *caractérisé par un tronc très allongé, une tête moyenne ou petite par rapport à des jambes très courtes et un long cou* »
2. Un sous-style « *longiforme* » qui « *se reconnaît par l'association tronc moyen-tête moyenne, par des jambes courtes et un long cou* »
3. Un sous-style « *équiforme* » qui est « *caractérisé par le complexe tronc moyen-tête moyenne et jambes moyennes-cou court* »
4. Un sous-style « *bréviforme* » qui « *se définit par un tronc court surmonté d'une tête moyenne ou grosse, le tout porté par des jambes moyennes* »²³³.

À cette première phase de recherche théorique, il faut maintenant passer, nous dit Louis Perrois, à l'enquête ethnographique : savoir ce que « *représentent* » les objets, les symboles qu'ils « *contiennent* », les croyances dont ils sont le « *support* », les mythes

²³¹ Perrois L., « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains », in Cahiers d'études africaines, Volume 6, premier Cahier, n°21, 1966, pp. 69-85

²³² *Ibid.*, p. 70.

²³³ *Ibid.*, p. 82.

qu'ils « évoquent ». Cette démarche permettra de connaître le thème et le style abordés par le sculpteur.

Mais Louis Perrois reconnaît lui-même que l'analyse morphologique ne peut fournir que « *des indices et des hypothèses* » ; par conséquent, une enquête auprès des vieillards est nécessaire « *pour savoir ce qui est plus ancien et ce qui est plus récent, ce qui est autochtone et ce qui est étranger* »²³⁴. Il est aussi important de connaître le statut du l'artiste, sa personnalité, son rôle dans la société et la manière dont il est considéré dans le groupe.

Après avoir fait cette recherche préliminaire, on doit maintenant éclaircir la conception qu'on se fait de l'établissement « *des formes et des volumes* », savoir « *ce qui est bien fait et ce qui est bâclé* »²³⁵. L'artiste qui a pris conscience de la valeur esthétique de l'objet qu'il a fabriqué doit déterminer le degré des valeurs afférentes aux arts et la place de cette forme d'expression dans la société. L'intérêt de l'analyse ethno-morphologique que propose Louis Perrois c'est qu'il est un compromis entre les défenseurs du fonctionnaliste et ceux du formalisme. Les premiers pensent qu'il faut connaître le contenu de l'objet d'art pour pouvoir déterminer sa signification et pouvoir l'apprécier. Les seconds, quant à eux, considèrent l'objet d'art seulement du point de vue de sa forme.

Les études ethnologiques sur l'art africain portent plus sur la description des objets que leur analyse théorique. C'est d'ailleurs ce qui autorise Jacqueline Delange, citant Claude Lévi-Strauss, à affirmer avec lui que « *les ethnologues ne se sont pas pour autant précipités vers ces lieux privilégiés de l'expérience et de la réflexion, jusqu'alors plutôt monopolisés par les philosophes* »²³⁶. Et c'est pourquoi, elle va préconiser la méthode « *ethnoesthétique* » – terme qui désigne « *la double idée d'une interdiscipline à dominante esthétique et préféré à « ethnologie de l'art », qui est une spécialisation de l'ethnologie* »²³⁷ – pour désigner cette synthèse de la forme et du contenu dans l'étude de

²³⁴ *Ibid.*, p. 84.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Delange J., *Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, Paris, Gallimard, 1967, p.216.

²³⁷ Stéphan L., « Ethnologie-Ethno-esthétique, in *Encyclopédie Universalis*, Corpus 8.

l'art africain traditionnel. L'ethnoesthétique a en effet pour objet le beau dans les arts produits dans les groupes sociaux qu'étudie l'ethnologie. Il ne s'agit pas d'esthétique philosophique, puisque l'ethnologie se distingue de l'esthétique philosophique, mais de faits esthétiques, observables dans tels groupes sociaux.

L'ethnoesthétique s'appuie sur l'observation du fait esthétique dans les sociétés étudiées : « *traiter d'art exige (est-il besoin d'y insister ?) que préjudiciellement on en apprécie la beauté* »²³⁸ et savoir ce que signifie l'objet pour celui qui l'a créé permettra une appréciation plus fine. Il y a dans la manière de procéder de l'ethnoesthétique, une parfaite combinaison entre « *ce qui est dû au scrupule scientifique et ce qu'aurait pu dicter, à elle seule, la sensibilité* ».

Ce que Jacqueline Delange désire avant tout, c'est percer l'univers esthétique des sociétés africaines et d'essayer de le saisir dans ce qu'il peut contenir à la fois de riche et de fondamentalement lié aux autres aspects de la vie. Elle y a découvert, avoue-t-elle, le meilleur de la leçon d'esthétique que ces peuples lui ont donné. Pour choisir les différents centres de styles, elle fonde ses divisions et ses regroupements sur la culture. Elle entend par « culture », « *la communauté d'expériences à tous les niveaux possibles (économique, technique, social, historique...) qui constitue un lien de parenté entre plusieurs sociétés. En changeant de culture on passe à un autre style d'expériences* ».

L'objet ne peut être décrit sans la connaissance de la société rendue possible par l'enquête de terrain. Pour l'analyse des arts africains, il faut donc une méthode inductive. En d'autres termes, les études théoriques sur ces arts doivent être « *élaborées directement à partir d'objets et de faits, et non pas imposées sur eux* »²³⁹. Il ne s'agit plus, pour l'ethnologie, de se contenter de collecter et de décrire des objets mais de se lancer dans la réflexion théorique. Ayant pris conscience qu'il est presque impossible de décrire les objets sans se livrer à un examen théorique, et ayant compris qu'on ne peut décrire un objet avec des concepts qui n'appartiennent pas à son contexte culturel, Jacqueline

²³⁸ Leiris M., Préface de : Delange J., *Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, Paris, Gallimard, 1967.

²³⁹ Fagg W., « De l'art des Yoruba », in *Présence Africaine*, n°10-11, 1951, p.107.

Delange propose donc une méthode ethnoesthétique ou une sociologie de l'art (*Ibid.*, p.215). Cette méthode d'analyse est empruntée par beaucoup de chercheurs. Citons en guise d'exemple les travaux de William Fagg sur les arts nigériens (1951) et nigérians (1951), les enquêtes et les analyses de Robert Farris Thompson (1973) et de William Bascom (1973) sur l'art yoruba, celles de James Fernandez sur la vitalité et l'expression artistiques des Fangs (1973 ; 1971), de Daniel J. Crowley sur l'art chokwe (1973) et de Roger Brand (1972) sur les statuaires en terre cuite du modelleur Asogba et de Julien Bosc (1999) sur la statuaire lobi.

L'approche de la personnalité des artistes et de celle de leurs techniques de travail, permet à l'ethnologue de comprendre la signification de l'art dans la culture et la vie de cette population. Il faut aimer profondément la beauté formelle pour l'étudier, sinon on ne saurait la reconnaître et moins encore savoir quelle sorte de langage il convient de tenir à ceux qui les ont créés.

Selon les ethnologues, on ne peut pas dissocier un art du contexte socioculturel qui l'a inspiré : il est impossible d'étudier les produits de l'art africain sans tenir compte de la tradition ou des « relations » qu'ils ont avec leur milieu. Les objets d'art africain traditionnel restent, le plus souvent, des outils rituels tant aux yeux des artistes qu'aux yeux de leurs utilisateurs : ce fait a incité les ethnologues à les étudier comme des objets fonctionnels parmi d'autres.

Pouvons-nous nous permettre d'analyser esthétiquement l'art africain traditionnel en nous référant à des notions que les artistes ignorent ? La révélation des valeurs esthétiques de l'art africain traditionnel n'a pas empêché les Occidentaux de détourner la véritable portée significative des masques et des sculptures par une analyse personnelle sans se contenter de les étudier dans leur cadre culturel. Ils ont tout naturellement dissocié l'art africain – tout comme celui d'autres cultures – de son contexte africain, pour le transformer en un « art » de collection et d'exposition, que ce soit dans les musées, les galeries ou les publications.

Fernandez J. W., dans « Principles of opposition and vitality in fang aesthetics » (1971), soutient que l'esthétique s'étend à toutes les formes de la vie et de la culture que

les Fang ressentent esthétiquement et s'applique en particulier aux gardiens de reliquaires que les Fang nomment *eyima byeri*.

Ces statues sont des gardiennes ; leur usage est de « *défendre les reliquaires* ». Mais aussi, une fois par an, au cours du cycle d'initiation au culte des ancêtres, elles étaient enlevées des reliquaires et on les faisait danser, comme des marionnettes, au-dessus d'une cloison de chaume : « *elles expriment, si elles sont bien faites, un principe fondamental de vitalité* »²⁴⁰.

Cette proposition est la clé de l'esthétique fang. L'équilibre global, l'équilibre entre parties opposées, le fini, le lisse, la complémentarité et la vitalité sont des propriétés que les Fang apprécient esthétiquement dans de nombreux secteurs de leur vie et de leur culture, comme la disposition du village ou la structure de la famille : « *ce qui est esthétiquement approprié est socialement nécessaire* »²⁴¹.

La vitalité est une propriété esthétique appréciée en particulier chez l'homme en sa maturité. La vitalité des statues fang tiendrait à ce qu'elles représentent des humains en leur pleine maturité. En les faisant danser, on met les statues en mouvement, on leur donne la vie. Le mouvement manifeste ou exprime la vie.

Ces critères pourraient recouper d'autres propositions exprimées par d'autres sculpteurs dans d'autres régions d'Afrique. Thompson a révélé chez les Yorouba l'existence d'un vocabulaire spécifique établissant les règles de la sculpture et les critères d'une esthétique incontestablement liée à la critique d'art ; elle s'exprime par treize critères : la mimésis relative ou médiane, la visibilité relative, la luminosité relative d'une surface au poli luisant, la proportion émotive, la disposition, la composition, la délicatesse, la rondeur des contours et des masses partielles, l'angularité agréable, la rectitude relative, la symétrie, l'habileté et l'éphébisme du sculpteur²⁴².

²⁴⁰ Fernandez J. W., « Principles of opposition and vitality in fang aesthetics », in *Arts and aesthetics in primitive societies*, Carol F. Jopling, New York, 1971, p. 205.

²⁴¹ *Ibid*, p. 368.

²⁴² Thompson R. F., 1973, pp. 31-57.

Son étude formule théoriquement les critères qu'utilisent les Yoruba pour juger de leurs productions artistiques. Cette idée est aussi développée par Vogel. Mais à la différence de Thompson, Vogel, refuse cette esthétique plurielle et défend l'idée d'une esthétique négro-africaine unitaire. Suzanne Vogel (1985 : XII) parle de symétrie, de beauté, de délicatesse, de richesse des matériaux tels que l'or et l'ivoire, tandis que James Fernandez (1966 : 56) met l'accent sur l'équilibre. Dans la plupart des sociétés africaines, l'ajout d'un élément décoratif est considéré comme donnant plus de valeur à la pièce. C'est dans son *African aesthetics* (1987a), que Vogel propose une « esthétique africaine ». Elle prend appui sur les objets africains et les esthétiques particulières. Son étude porte sur les Baoulé et les Yoruba et les « *grandes similitudes dans les résultats suggèrent qu'il existe une base partagée par les jugements esthétiques* » (p. XIII). Elle insiste sur ces similitudes, parce qu'elles « *indiquent*, dit-elle, *la voie vers une définition de l'esthétique africaine* » (*ibid.*,). Ainsi, ce seraient les similitudes qui conduiraient les comparaisons vers une définition de l'esthétique africaine en général.

Mais Thompson comme Vogel ne savent pas que si l'Africain aime un type de statue par exemple et le contemple, c'est moins pour sa forme que pour le sentiment qu'il ressent envers ce genre de statue qui lui est tenue secrète et lui est présentée exclusivement au cours d'une cérémonie d'initiation, de fête ou de mariage. Autrement dit, ce n'est pas la statue qu'il aime ; c'est plutôt le rituel au cours duquel la statue est utilisée. La statue n'a de sens que par rapport à son utilité. En fait, l'appréciation d'ensemble de l'Africain qui regarde une statue porte plus sur la fonction de la statue que sur sa forme. Senghor l'exprime bien en disant que dans l'art africain « *il est question d'une beauté fonctionnelle* ». « [...] *En Afrique noire*, ajoute-t-il, « *l'art pour l'art* » *n'existe pas* ; *tout art est social* ». Et pourtant, c'est la forme qui est essentielle dans l'expression d'un sentiment esthétique. Cette esthétique n'est qu'une simple « *interprétation* » parce qu'elle est « *établie grâce à des moyens et méthodes d'investigation qui sont extérieurs à l'Afrique. Ces moyens et méthodes qui appartiennent à l'Occident, relèvent évidemment de la culture occidentale*. C'est pourquoi cette

esthétique ne peut être qu'une interprétation et, en tant que telle, elle n'appartient pas plus à l'Afrique qu'à l'Occident ».

Crowley (1973 : 246-247) parle de double symétrie, de polissage des surfaces, d'une maîtrise des outils, de la préférence pour les pièces en pied et de la beauté. Cette conception de l'art africain est purement occidentale. En le considérant ainsi, les Occidentaux oblitèrent une part de son contenu : les croyances qui s'y attachent, et au moins sa fonction opératoire. Il est certain que les critères occidentaux ne sont pas les mêmes que ceux des artistes africains. Pour les membres d'une ethnie africaine, les Dogons par exemple, la « valeur » d'une statue de culte est d'un ordre autre ; elle signifie autre chose que ce qu'elle revêt aux yeux des Occidentaux. Le plaisir esthétique qui se dégage d'un masque ou d'une statuette importe moins pour un Dogon que sa fonction rituelle. On comprend dès lors que l'on puisse abandonner une statue, aussi belle soit telle, quand elle a fini de remplir sa fonction ; en la considérant désormais comme « morte », l'utilisateur africain indique que la vie qui l'animait auparavant est différente en tout de celle qui rend cette même sculpture précieuse pour les Occidentaux.

Le masque au musée, défonctionnalisé, s'oppose à l'usage, dans son contexte d'origine. Il est, au musée, observé isolément, pour lui-même ; l'ethnologue étudie aussi bien son contexte d'usage que l'objet même. Extrait de son contexte, il se dépossède de son sens fonctionnel et est contemplé « comme une forme pure »²⁴³.

§ 1. L'exemple des statuettes en terre cuite du Bénin

Nous nous contenterons ici de présenter une synthèse de l'analyse minutieuse menée par Roger Brand dans son étude ethnoesthétique sur les statuettes en terre cuite produites par l'artiste modeleur Asogba. Son travail se limite à la région de Porto-Novo où vivent les ethnies Yoruba, Fon et Gun. Ces dernières, malgré leurs différences linguistiques,

²⁴³ Kerchache, J., Paudrat J.-L., Stephan L., *L'Art africain*, Mazenod, 1988, p. 277.

vivent les mêmes croyances. Leur vie religieuse se matérialise dans de belles cérémonies publiques et secrètes. La présence de leur divinité est concrétisée dans des objets.

Roger Brand entreprit de faire une étude de la divinité Fon (Vodun) à travers les objets touchant ce culte. Sa recherche concerne non seulement l'orientation fonctionnaliste de ces objets mais aussi leur valeur esthétique. Il s'intéresse à la charge esthétique des objets en rapport avec la charge émotionnelle sociale qu'il porte en lui-même.

Il a découvert deux séries de terres cuites très intéressantes non seulement sur le plan esthétique mais aussi sur le plan ethnographique. Ces objets, n'ayant aucune fonction dans les sociétés Fon, Gun et Yoruba-Nago, sont lisibles dans la catégorie du beau. Sa première attitude fut de questionner les gens : « *qui a fait ces statues ? Y-a-t-il de semblables statuettes actuellement ? Avez-vous connu l'artiste ? À quoi servent-elles ?* »²⁴⁴.

Cette série de question lui a permis de localiser et de trouver la maison où ces statuettes avaient été modelées, et de savoir que c'est Asogba l'auteur de ces pièces.

Sa deuxième attitude consista à laisser ses interlocuteurs regarder toutes les photographies des statuettes. Ils les ont regardées avec intérêt et les ont commentées en fonction de ce qu'ils identifiaient. Pour la majorité, ces statuettes représentaient des personnes vivant leur tradition religieuse et sociale. Les interlocuteurs ont fait participer leurs voisins et sont même allés chercher des anciens pour leur demander des renseignements, des explications ; ces personnes âgées étaient très utiles lorsqu'il s'agissait de savoir qui avait fait ces statuettes.

L'enquête ethnographique sur le terrain lui a permis d'éclaircir les caractéristiques de la personnalité d'Asogba, artiste né à Adjara, village distant de sept kilomètres de Porto-Novo. Il appartenait à l'ethnie Yoruba-Nago. Il faisait des statuettes en terre reproduisant la vie des Vodun, des personnages de la vie sociale, politique et même économique. Il avait conscience de sa valeur d'artiste, reproduisait même des personnages vivants : ce fut

²⁴⁴ Brand R., « Terres cuites et culte vodoun. Analyse ethno-esthétique des statuettes du Modeleur Asogba », *Anthropos* Volume 67, 1972, p. 11.

le cas de la statue d'un serviteur du directeur de la maison de commerce qu'il fit devant lui.

Après avoir étudié la vie de l'artiste, les problèmes de l'objet et des méthodes de recherches, Roger Brand entreprit alors l'étude esthétique des figurines produites par Asogba. Les études des statuettes qui ont été produites lui ont permis de rassembler des données pour sa recherche. Il analysera 68 pièces en terre cuite, représentant des hommes et des femmes. Il a inventorié ces figurines dans différents musées et dans une collection privée. Il découvrira tout de suite la diversité des types de statuettes. Et cette analyse lui permit de déterminer un style propre non à chacune des pièces, mais à l'ensemble de ces pièces.

2. Les principes d'analyse

« *Le style est l'unité de grandeur du phénomène esthétique. C'est un ensemble d'éléments morphologiques pertinents et constants durant une certaine période de temps et dans un certain espace géographique.* »²⁴⁵ Il est toujours possible de restituer l'individualité d'une pièce par combinaison de l'ensemble ; la recherche peut s'instituer à n'importe quel niveau de généralité. C'est pourquoi Roger Brand va d'abord considérer les ressemblances fondamentales ; c'est-à-dire les analogies de structures des volumes et des proportions. Il a ensuite tenu compte des éléments plastiques qui habillent la structure : la tête ; le cou, les bras, les jambes et enfin les détails qui décorent ces formes et ces surfaces. Son analyse s'est décomposée en séquences qui elles-mêmes se sont subdivisées en catégories typiques dont il définit les caractéristiques : un ensemble de traits pertinents relevés sur les pièces et qui ont un caractère de généralité. Ces traits eux-mêmes sont dans certains cas classés selon l'échelle qui va du plus simple au plus complexe.

²⁴⁵ Perrois L., « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains », in Cahiers d'études africaines, Volume 6, premier Cahier, n°21, 1966 , p. 74.

L'analyse de ces pièces revient à réduire celles-ci en un petit nombre d'éléments typologiques et opérationnels dont la somme constitue l'individualité de la pièce traitée. Il consacre à chacun de ces éléments une fiche sur laquelle il pointe toutes les pièces qui possèdent cet élément, l'ensemble de telles fiches constitue un index tout à la fois analytique et synthétique des pièces traitées. En effet, en comparant les diverses fiches relatives aux éléments d'une figure ayant tel numéro, il observe les figures signalées par un même ensemble de traits sur toutes ces fiches.

L'analyse esthétique qu'il a essayé de formuler repose sur les caractéristiques générales fondées sur la forme, et non sur les données ethnographiques. Avec la description analytique, il obtient une classification relative qui se concrétisera dans une chronologie plus stable grâce aux constantes que lui donnent les connaissances des influences technologiques, esthétiques et fonctionnelles que l'artiste a subies lors de la fabrication de ces statuettes.

Les séquences contiennent les caractéristiques générales des pièces. Il s'agit de repérer les points communs de toutes les figurines et les variantes qui s'y rattachent. L'inventaire des dominantes et des variantes lui sera permis par un classement en groupes de ces pièces. Après avoir analysé la fiche de chaque pièce avec l'ensemble des fiches, il remarque des constantes qui se situent dans certaines séquences, et des variantes permettant des sous-groupes dans ces mêmes séquences.

§ 3. Description formelle des pièces

Après avoir décrit les diverses séquences contenant les catégories typiques, Roger Brand passe à la description formelle des objets. Il remarque qu'une parenté formelle de l'ensemble des pièces existe. La parenté formelle de la tête, de la forme du visage, du cou, du tronc, des bras et des jambes et des attitudes, de nombreux accessoires, l'oblige « *à rapprocher tous les personnages quelle que soit leur appartenance à une série, à une*

collection, à un groupe ou sous-groupe »²⁴⁶. Les croquis de face et de profil de la figure 10 (p.41) du groupe A2.1 et de la figure 11 (p.42) du groupe 131.1 lui donnent une parenté formelle quant au thème traité et quant au style général. Mais ils lui donnent aussi la différence formelle entre les séries A et B (p.40) quant aux détails morphologiques, à l'allure générale, le mouvement inscrit dans ces pièces. Ils lui ont fait voir l'évolution de la technique du modelage d'Asogba pendant sa création artistique. Il conclut que le style est : « réaliste, caractérisé par une tête proportionnellement énorme par rapport au tronc et aux membres, par une dolichocéphalie atténuée et un prognathisme modéré. La tête, énorme par rapport au reste, a des traits aux volumes arrondis et convexes tendant vers le réalisme, et riche en détails d'importance décorative comme le traitement des chevelures : celles-ci sont montrées dans leurs coiffures traditionnelles, en tresses et chignons ou marquées de traits figurant les cheveux. Le front est moyen, les yeux sont globuleux avec la prunelle marquée. Le nez est long ou busqué, moyennement épatis, avec un creux arrondi faisant penser à la gouttière nasale. La bouche est large, aux lèvres épaisses et bien faites. Les courbes sont délicates, en particulier, celles du cou, des joues, de la gorge et de toutes les formes arrondies. L'oreille est modelée avec soin, bien détachée, avec pavillon en arrière et tragus marqué par un point. Le cou est gros ; le torse et les membres, dans l'attitude debout, assise ou agenouillée, accusent des épaules rondes, larges et d'allure carrée. Le tronc est long, cylindrique marqué dans le dos par un sillon, laissant croire à la colonne vertébrale. Le tronc a la forme d'un rectangle dont les grands côtés descendraient des épaules aux jambes. Les bras, quelle que soit leur position, sont boudinés mais jamais d'allure gauche et de gestes lourds. Les jambes, malgré leur atrophie — qu'il s'agisse d'une figure debout ou assise — font front avec les deux pieds parallèlement rangés »²⁴⁷.

Dans l'ensemble des grandes séries que Roger Brand a décrites, les diverses variantes de style apparaissent, mais trouvent leur unité dans la délicatesse de leur expression et la discréption de leur naturalisme. Ces variantes viennent de l'expressionnisme qui valut à

²⁴⁶ Brand R., *op. cit.*, p.41.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

Asogba l'exactitude dans la traduction du mouvement en dépit de l'à-peu-près de la forme statique. Le point culminant de l'art africain est, pour lui, « *l'exactitude du mouvement, c'est-à-dire l'exactitude d'un geste précis représenté au moment où il se produit, avec un maximum de signification, rappelant les actes qui l'ont précédé, laissant deviner ceux qui le suivent* »²⁴⁸.

Il prend l'exemple de la figure 22 dont les bras tendus à la hauteur de la ceinture évoquent l'effort qu'il faudra pour mettre l'objet qu'ils tiennent sur la tête. Qu'importe que les bras soient boudinés ou les mains trop longues, l'image n'est pas fausse ni exagérée, elle est vraie. Les mains sont devenues le centre du tableau, vu par Asogba. Ceci est constaté sur toutes les figurines.

La constitution de séries et de groupes a permis à Roger Brand de suivre l'évolution du travail d'Asogba et de situer sa progression vers un naturalisme réaliste dû à des conditions matérielles et à des désirs de lisibilité que lui donnaient ses acheteurs. Elle lui a permis aussi de faire une analyse d'ensemble de pièces apparemment semblables quant à leur charge esthétique mais dissemblables quant à leur charge ethnographique. Cette analyse est un point de départ pour entreprendre une étude d'ensemble des objets et spécialement des statuettes des régions de Porto-Novo et du Nigeria occidental, qu'elles soient de terre ou de bois ou de cuivre quant aux détails morphologiques, tel le travail de l'oreille, des yeux, de l'allure générale. La belle sculpture Yoruba ne doit pas s'éloigner de la forme humaine car les formes abstraites révèlent des sanctions religieuses, des tendances satiriques. D'où le fait que les éléments les plus significatifs doivent être visibles. Cette conception des visibles correspond à une étonnante précision et sélection dont Asogba a su se servir pour modeler ses statuettes. L'agréable articulation des membres dans l'espace, la juste position des éléments morphologiques, la délicatesse des coiffures, des accessoires, l'équilibre des masses sphériques, la construction angulaire des épaules, la symétrie de tout mouvement que Roger Brand trouve dans les statuettes d'Asogba correspondent aux critères Yoruba.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

Son analyse esthétique lui a permis de situer la production d'Asogba dans le temps et de suivre son évolution due à des conditions de perfectionnements techniques. Son enquête ethnographique lui a permis de découvrir ce que représentaient ces figurines et de les classer. Le classement des figures selon l'analyse esthétique donne une classification diachronique.

Il existe donc plusieurs manières concluantes d'aborder l'étude de l'art africain traditionnel. L'une de ces méthodes consiste en l'analyse des œuvres d'artistes individuels. Cette approche peut beaucoup nous apprendre sur les artistes africains et sur l'art africain. Une autre approche consiste en l'analyse du rôle, du statut et de la fonction sociale et de la formation des sculpteurs sur bois, des musiciens et d'autres artistes dans les différentes sociétés africaines.

Les critiques d'art africain ont beaucoup négligé l'anthropologie — science humaine qui étudie l'être humain sous tous ses aspects, sociaux, culturels, et physiques — ; cette discipline s'appuie notamment sur l'étude ethnologique des sociétés et peuples ayant préservé une culture spécifique originale.

Georges Mills, dans un article intitulé « Art and the anthropological lens »²⁴⁹, montre comment l'anthropologue de la culture travaille avec la manière dont l'art est apprécié, il met en lumière certaines difficultés et embarras de l'étude scientifique. Il applique ensuite ses résultats à l'étude anthropologique de l'art.

La nature de l'approche de l'anthropologue varie selon son objectif. Dans l'approche scientifique, il y a deux choix. Il existe plusieurs étiquettes pour les premiers : phénoménologique, historique, contextuel et complétif. C'est l'approche qui préserve les phénomènes, qui essaie de les intégrer comme tels et donc qui dépend beaucoup de la

²⁴⁹ D'Azevedo W. L., *The traditional artist in african societies*, Indiana University Press, 1973, pp. 379-416.

construction du contexte. C'est l'approche que Boas (1948 : 257, 258) a à l'esprit lorsqu'il écrit : « *...le matériel de l'anthropologue est tel qu'il se doit être une science historique, une des sciences dont l'intérêt est centré sur les tentatives de comprendre les phénomènes individuels plutôt que d'établir des lois générales qui, sur le compte de la complexité matérielle, seraient nécessairement vagues et, nous devrions presque dire, tellement évidentes qu'elles ne seraient que de peu d'aide pour une compréhension réelle* ».

Le second objectif de l'anthropologie de l'art est de voir les œuvres d'art dans leur ensemble en termes de contexte. L'anthropologue formule des problèmes, analyse, émet des hypothèses et rassemble des faits qui reposent sur ces hypothèses. Il présente sa connaissance à la culture concernée et va même au-delà du travail du critique. Il corrige, approfondit son appréhension d'une culture, mais il élabore aussi des propositions qui s'appliquent à toutes les cultures. Il fait le travail d'un esthéticien aussi bien que celui d'un historien d'art et d'un critique d'art. Tout acte de conscience, pour être lui-même appréhendé, doit être appréhendé dans sa manière même. La poésie doit être comprise poétiquement, la musique musicalement, l'amour amoureusement, et certains types de configurations doivent être comprises par expérience comme des procédés organisant les événements réels (Georges Mills, 1973).

La connaissance scientifique d'une œuvre d'art africain exige, selon Louis Perrois, « *une démarche complexe qui va de la contemplation exhaustive de l'objet à la prise en compte de tout le milieu où il est apparu* »²⁵⁰. Il soutient en effet que c'est la comparaison des données avec les résultats des enquêtes qui permet d'approcher l'originalité des arts africains. Il faut donc s'inspirer directement de la nature de l'objet que l'on traite : les masques et statuettes sont à la fois des objets, des œuvres d'art, une croyance et une symbolique avec le monde des ancêtres. L'important dans la méthode anthropologique est qu'elle cherche à définir les caractéristiques des différents styles, à participer à leur organisation dans le temps et dans l'espace et qu'elle nous donne une connaissance

²⁵⁰ Perrois L., « Anthropologie et histoire des arts africains », in *De l'art nègre à l'art africain*, 1990, p. 72.

relative aux univers complexes de la pensée africaine où le social, le religieux, la politique, le savoir et l'esthétique se mélangent.

L'objet sorti de son cadre, isolé de son contexte d'origine, ne peut pas révéler aussitôt son secret. Mais l'anthropologue, par sa capacité de rassembler, de classer et de traiter de l'objet, à partir de données de formes comme de contenu, de signifié comme de signification, aura plus de possibilités de cerner les vrais styles. Louis Perrois résume ainsi la méthode anthropologique : « *Une analyse morphologique fine conduisant à des "séries" ou styles théoriques ; une enquête de contexte (archivistique, muséographique, ethnologique et historique) destinée à valider, voire pondérer, les styles théoriques pour les constituer en "centres de styles"* »²⁵¹.

L'analyse morphologique nous permet d'identifier, de classer et de comparer des formes, volumes et rythmes des objets, en dehors de toutes les autres considérations de sens. Cette approche résulte de l'idée que les figures simples ou complexes ont une sorte d'autonomie et de logique qui n'est pas au sens qu'on pourrait leur donner dans les rituels où elles sont montrées au public. L'œuvre d'art en tant que formes et volumes n'est jamais le produit d'un hasard. On trouve donc une disposition parmi ces éléments renvoyant directement aux styles. C'est à ces styles que nous conduit l'analyse morphologique. Ils sont tout d'abord définis selon les seuls critères de l'anthropologue, mais seules les données de terrain pourront lui permettre de leur donner une « pertinence réelle ».

Dans une perspective de recensement des styles africains, on pourrait avoir une représentation totalement tronquée et limitée d'un art. Les exemples sont nombreux et chaque étude un peu poussée modifie les styles déjà connus. Toutefois, la mise en connexion de collections différentes permet de répondre au plus juste au souci d'objectivité scientifique d'une véritable anthropologie de l'art : « *Les trésors de la chefferie de Bandjoun ou de la Bafendji dans l'Ouest Cameroun, permettent, à l'analyse formelle, anthropologique et historique de tous les objets qui les composent, de retracer une fresque entière de la vie sociale, rituelle, politique, religieuse de ces groupes.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 73.

L'environnement matériel, dans sa diversité (formes, matières, techniques, décors), est un remarquable marqueur culturel pour qui peut, progressivement, en identifier les «codes», dans la mesure où rien n'est laissé au hasard individuel de l'inspiration »²⁵².

Les collections étant le plus souvent faites au hasard tant dans les musées que chez les particuliers, il y a forcément des erreurs d'observation, des impressions fausses. En principe applicable à tous les arts traditionnels, la méthode morphologique ne peut être appliquée qu'à un ensemble d'objets d'une région et d'une époque donnée, car il faut bien comparer ce qui est réellement comparable, et en rapport possible. La connaissance d'une région ou d'un ensemble de peuples, à un moment de l'histoire, permettra à l'anthropologue de faire une présélection des objets. L'analyse établira de façon sûre les tendances stylistiques (un style aux formes multiples ou des styles en contact et qu'on pense proches). Le mélange des populations et donc des cultures, des migrations et des emprunts fréquents, rend parfois difficile l'identification minimale des objets. Mais cela n'empêchera pas l'anthropologue de vouloir étudier l'art africain traditionnel région par région, époque par époque, par des approches méthodiques de type monographique et taxonomique, comme en ethnologie générale.

« Le choix d'une région et d'une époque étant fait, la recherche iconographique commence afin d'établir un corpus de référence issu des musées, des collections privées et des illustrations publiées. Le but à atteindre est d'aboutir à une "collection" de recherche aussi représentative que possible, a priori »²⁵³. Le nombre d'objets étudié est très important car il sert à l'anthropologue pour valider de façon exacte les différents styles. Dans son analyse du corpus, il commence par observer minutieusement les objets afin d'en découvrir tous les aspects pertinents. Il établit une fiche d'« identification morphologique » pour chaque objet à partir d'une norme de description aussi précise que possible. L'objet est mesuré (hauteur, largeur, épaisseur, axes de symétrie, formes géométrique, etc.) et analysé élément par élément. Pour une statue, par exemple, Louis Perrois retient : « le schéma constitutif global, l'équilibre et le rythme relatif des masses

²⁵² *Ibid.*, p. 72.

²⁵³ *Ibid.*, p. 73.

sculptées, les proportions, l'inscription dans l'espace, la dialectique des vides et des pleins, le rapport des différents plans, le détail de la morphologie plastique accrochée à ces masses, le décor, etc.»²⁵⁴.

Il s'agit donc d'étudier l'objet dans toute sa complexité et sa réalité objective. Après avoir bien élaboré sa « fiche analytique », l'anthropologue peut maintenant isoler les caractéristiques de chaque élément morphologique de l'objet pour les confronter à celles de l'élément analogue de tous les autres objets de sa collection. Ainsi classera-t-il chaque élément d'un objet dans une catégorie typique particulière. Il peut de ce fait « coder » toutes les variables morphologiques et caractériser chaque objet par une formule (par exemple, une suite de chiffre) qui résumera la description formelle. Il peut aussi y ajouter d'autres renseignements d'identification et de localisation.

Il est aussi intéressant que l'anthropologue envisage d'étudier et de comprendre l'art africain traditionnel en le considérant dans son contexte originel. Sans en faire un art fonctionnel ou utilitaire, il semble légitime de recourir au cadre culturel qui le nourrit sans trop d'« *a priori* ethnocentrique ». L'anthropologue fait une approche documentaire rassemblant l'analyse et la critique des sources ; mais il prend aussi en compte la littérature orale, les traditions et les langues (surtout les mots et expressions correspondants aux concepts esthétiques). Il étudie en même temps l'histoire des peuples et des cultures au plan régional, consulte les vieillards, les initiés, les tenants de la tradition.

L'observation du vécu esthétique des créateurs et utilisateurs des objets d'art africain permettra à l'anthropologue de « *dimensionner le contexte, de relativiser ses hypothèses, de moduler le signifiant par rapport au signifié* »²⁵⁵.

Une autre chose à considérer sont les centres de styles. L'histoire de l'art africain traditionnel s'est traduite par de nombreuses classifications qui sont toutes calquées sur la répartition admise des ethnies et des tribus. Mais l'essor des recherches historiques, linguistiques et ethnographiques rend aujourd'hui ces classifications inadéquates. Il est

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 74.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

vrai que les caractérisations « tribales » sont « commodes », mais de là à dire qu'elles correspondent à une réalité *in situ*, il y a une nuance qu'il ne faut pas omettre.

On sait que William Fagg s'est beaucoup servi de ce concept de "tribalité" dans ses études et ses expositions. Chaque tribu, pense-t-il, « *est un univers artistique à part* ». Mais, comme le dit très justement Louis Perrois, « *il convient de ne pas s'enfermer dans ces arts murés sur eux-mêmes ; il faut rester attentif aux dynamiques, aux osmoses, aux emprunts, aux mutations, aux métamorphoses* »²⁵⁶.

Il est plus prudent de parler de la notion de styles puisqu'ils peuvent se définir selon les époques en fonction de l'histoire du peuplement de la région considérée. Les centres de styles ne sont jamais fermés les uns aux autres : des motifs, des configurations, des règles plastiques peuvent être communs à des peuples différents, sans que les individus eux-mêmes en prennent conscience. Les différents foyers de création, caractérisés par des productions artistiques et culturelles spécifiques, rendent parfois difficiles les attributions ethniques. L'observation poussée de la réalité tend donc à compliquer, la plupart du temps, les habituels repères « tribaux » des ethnologues.

Il est évident qu'en Afrique, comme partout ailleurs, l'activité esthétique ne se réduit pas à la seule sculpture. L'art africain traditionnel est très varié : art corporel, art mobilier, architecture et décoration, art du métal et de la terre cuite, peinture, sculpture. La plupart des objets usuels, parfois très fonctionnels, sont décorés, sculptés ou peints. Ces motifs sont souvent destinés à enjoliver l'objet.

Un objet fonctionnel ne peut-il pas avoir une qualité visuelle qui excite en nous sa perception esthétique ? Les traits qu'on découvre, par exemple, sur un couteau, sont-ils nécessaires à son efficacité en tant qu'outil pour couper ou tailler ? Ne peut-on pas supposer que ces traits dévoilent un souci esthétique ? Ces aspects non instrumentaux ne montrent-ils pas la présence d'un intérêt esthétique ?

La représentation du beau est, à notre avis, la seule explication possible de la création des formes qui ne sont pas nécessaires à l'objet pour remplir sa fonction. Prenons l'exemple d'une calebasse servant de récipient pour de la nourriture. Elle a une forme

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

circulaire, un bord arrondi et un fond plat. Certes ces caractéristiques de forme sont instrumentales, mais les motifs gravés sont reproduits avec « *régularité et symétrie* ». Ces dernières caractéristiques formelles ne sont pas instrumentales : elles n'ajoutent rien à la fonction de la calebasse comme récipient pour de la nourriture²⁵⁷.

Un fusil de chasse est fait pour tirer sur un type de gibier ; des motifs marqués en argent sur la crosse ne le rendent pas plus efficace. Ces aspects formels, qui ne sont pas indispensables à l'utilisation propre de l'objet dans son contexte, ont été ajoutés pour leur penchant visuel. Le critère de l'instrumentalité formelle ne se limite pas au contexte de la fonctionnalité. Certaines empreintes gravées sur une calebasse utilisée pour les offrandes aux ancêtres peuvent être des signes magiques qui détournent les mauvais esprits et non des mobiles décoratifs. Toutefois, ceci n'élimine pas les formes non instrumentales ; la façon dont les signes magiques sont tracés peut dévoiler un souci d'équilibre des lignes et des formes, des différences de couleurs. Ces caractéristiques ne sont pas nécessaires à l'efficacité des rites magiques ou religieux.

Pour apercevoir la non-instrumentalité des objets d'art africain il faut une connaissance générale de la culture africaine, du contexte rituel et d'objets du même type que nous connaissons mieux. Une étude ethnologique et archéologique nous permettra de procéder à des comparaisons et d'établir la non-instrumentalité des formes.

Pourquoi un artisan embellirait-il le contour d'un objet s'il n'a pas pour objectif de le rendre agréable à regarder ?

À notre avis, si donc les artistes de l'art africain traditionnel vont au-delà des formes essentielles pour l'instrumentalité de l'objet, c'est parce qu'ils ont un souci de qualité visuelle. On ne peut donc pas continuer à affirmer que l'intention esthétique des artisans africains et l'impression esthétique des observateurs sont limitées aux instruments utilitaires et rituels.

Un autre domaine où l'on peut voir la dimension esthétique des objets d'art africain traditionnel est la politique. Dans les royaumes, les sceptres des chefs, les sièges, les

²⁵⁷ Maquet J., *L'anthropologue et l'esthétique*, Métaillé, 1993, p.67.

insignes d'autorité, les vêtements sont le plus souvent abondamment dotés de décosations esthétiques.²⁵⁸

La hiérarchie sociale est aussi un domaine où les objets sont affectés d'une bonne composante esthétique. Dans l'Afrique traditionnelle, et même dans certaines coutumes qui existent encore, les grands groupes – castes ou classes –, se distinguent dans leur statut par des objets qui leur servent de marques distinctives. Parmi les insignes distinctifs des classes supérieures et des professions illustres, Jacques Maquet citera les chasse-mouches plaqués d'or des notables Baoulé, les figurines en ivoire des grands initiés Lega.

Outre les contextes dont nous avons parlé – maintien de la vie et rite, pouvoir et hiérarchie – il en existe aussi d'autres où les objets fabriqués dévoilent des formes non fonctionnelles. Dans les familles, par exemple, il y a de nombreux objets dont le rôle est de conserver le souvenir de ceux avec qui les générations futures peuvent se reconnaître. Là aussi, les sculpteurs et les peintres donnent une large part aux configurations non instrumentales.

Les masques sont aussi un autre domaine où l'on retrouve la dimension esthétique de l'art africain traditionnel. Le génie artistique du sculpteur africain s'exprime souvent dans les motifs décoratifs qui embellissent les principales parties du masque : « *On peut même dire que c'est dans ces ajouts ornementaux que le sculpteur africain cherche le plus à flatter l'œil du spectateur. Les motifs ornementaux qu'il utilise le plus souvent consistent en formes géométriques ou en petits motifs répétés un certain nombre de fois, et parfois en thèmes distincts et nouveaux qui viennent s'ajouter à la sculpture originelle* »²⁵⁹.

Sur les masques-haumes des Mendi de la Sierra Leone (utilisés dans les danses du Bundu), par exemple, des motifs décoratifs recouvrent toute la surface du masque. Et c'est aussi le cas presque sur tous les masques africains. La confection très audacieuse des surfaces du masque bachama (le mouvement cubiste s'est d'ailleurs développé sous l'influence directe de ce genre de style), originaire du Cameroun, qui est au musée

²⁵⁸ Voir à ce propos *Pour une étude des rapports entre le pouvoir et ses manifestations esthétiques dans l'Afrique traditionnelle*, Frazer et Cole, 1972 et le compte rendu de Jacques Maquet, 1973 a.

²⁵⁹ Balogun O., « Forme et expression dans les arts africains », in *Introduction à la culture africaine*, UNESCO 1977, p. 75.

Reitberg à Zurich, serait inimaginable en l'absence de créations plastiques très évoluées. Le talent du sculpteur est révélé par sa maîtrise totale des facteurs spatiaux et plastiques. Un aspect important de la fabrication des masques est le savoir-faire avec lequel la peinture est utilisée pour mettre en valeur certains éléments d'ordre plastique. Les couleurs dont ils sont peints servent généralement à soutenir l'effet plastique provoqué par les mouvements de la danse à laquelle se livre le porteur du masque. Lorsque ce dernier danse au rythme de la musique, il a l'impression, par l'effet des couleurs du costume et des traces de peinture sur le masque, « *de voir une sculpture se mouvoir et dérouler en même temps des rubans de couleurs et de formes* »²⁶⁰. La régularité ou l'irrégularité des formes sculptées sur la surface du masque est aussi accentuée par la peinture ou la coloration qui ajoute à la décoration sculptée un élément ornemental. L'artiste utilise aussi très habilement des perles, du corail, des fragments de porcelaine ou de verre pour embellir le masque : « *aucun matériau n'est trop modeste pour servir à cette fin, à condition qu'il produise un effet agréable à l'œil* »²⁶¹.

Par conséquent, bien que le masque n'ait pas pour fin essentielle de produire un effet esthétique en tant que tel, il y parvient, en même temps qu'il atteigne son but qui est d'émouvoir le spectateur par d'autres moyens que la création de formes simplement attrayantes. Après avoir respecté la fonction que peut remplir le masque, l'artiste fait passer ses préoccupations esthétiques.

Sous ce rapport, il nous semble essentiel de souligner le fait que les intentions esthétiques sont réduites à certaines catégories d'objets. Ces catégories d'objets forment ce que Jacques Maquet appelle « le locus esthétique d'une culture ». Les représentations d'ancêtres et les masques appartenaient au locus esthétique de nombreuses sociétés de l'Afrique occidentale et centrale. Le souci esthétique des *Bororo Fulani* (pasteurs nomades de l'ouest africain, aussi appelés *Wodaaba*), par exemple, se manifeste

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 83.

particulièrement dans la parure de cérémonie et des modes de fixation des chargements de leurs biens sur le dos des bœufs.

Nous ne sommes pas en train de dire que la beauté d'un objet, sa qualité esthétique, est quelque chose d'ajouté à sa fonction. Nous ne pensons pas non plus que la qualité esthétique est conçue comme un embellissement ajouté à l'objet. Mais nous pensons que ce qui est parfaitement une décoration de l'objet montre sans ambivalence un but esthétique. Et rien de plus. L'intention esthétique peut être déduite de l'existence d'embellissements sans but fonctionnel sur le contour d'une cuillère en bois.

§ 4. L'exemple de l'art Bakongo

Raoul Lehuard (1990) ayant « *acquis la conviction que chaque ensemble ethnique possède des caractéristiques qui lui sont propres et donc des particularismes morphologiques qu'on ne retrouve nulle part ailleurs* », a « *pensé qu'il n'était pas possible de définir une méthode applicable uniformément à toutes les formes de l'art Bakongo* » (p.81). Il s'appliquait donc à faire surgir, pour les *Vili*, *Yombe* et *Bembe* (les ensembles de loin les plus importants), le « *vulgaris pecum du style* », en quelque sorte, résultant de calculs rapportés au plus grand nombre d'objets possibles (le personnage figuré debout, dans la majorité des cas).

Il entreprit d'étudier la statuaire à travers la terminologie se rapportant aux attitudes, c'est-à-dire à la façon de « se faire voir » des autres mais aussi de « les regarder » ; en l'occurrence, pour les objets, à « l'angle de vision ». Il s'est vite familiarisé avec les langues kikongo, leur orthographe et leurs transcriptions phonétiques ; ce qui lui a permis d'affiner les « ensembles », de reconsiderer certaines des attributions qu'il avait faites dans « Fétiches à clous du Bas-Zaïre » (1980). Après le vocabulaire, l'information qui s'avéra être l'une des plus intéressantes fut celle des lieux de collecte, principalement au Mayombe, donnés par les fonctionnaires belges que le Musée de Tervuren (en Belgique) motivait activement, les chargeant de faire des récoltes d'objets ethnographiques, entre

autres, et de remplir des fiches signalétiques très complètes, imprimées à l'avance. De ce fait, il a pu attribuer certaines des œuvres les plus significatives à des Maîtres précisément localisés, telles les effigies commémoratives de mère à l'enfant dont les deux spécimens figurent au Musée de Tervuren. Il a baptisé ce sous-style : « *Style de Kasadi* » parce que l'une de ces effigies fut recueillie au village de Kasadi alors que la localité de l'autre n'a pas été précisée.

L'emploi du nom du village, même s'il a disparu, pour des raisons religieuses et politiques, lui a paru être la solution la plus logique. Mais il lui restait à revenir à l'étude des éléments constitutifs des espaces, ces détails qui font la permanence d'un style et qui lui permirent de les inclure, par comparaison, comme des spécimens atypiques, dans un ensemble : « *Il est symptomatique que ce soit dans les centres de style les plus prolifiques qu'on trouve la plus grande liberté dans l'expression des éléments constitutifs des portions. Là où la production est circonscrite à un nombre de sous-styles limité, on observe une grande rigueur dans le respect de ce qui semble être la "règle"* » (p.84).

Il n'a pas retenu cette méthode parmi tant d'autres ; il n'en a pas, dit-il, trouvé d'autre qui fût mieux adaptée à l'art Bakongo. Il lui fut possible au fil des enquêtes de montrer que « *l'esthétique est bien une notion dont ces gens ne sont absolument pas dépourvus* ». (p. 85).

§ 5. Duga de Meko, un maître sculpteur yoruba

C'est William Bascom qui nous a fait connaître Duga de Meko dans son article « *A yoruba master carver : duga of meko* »²⁶². Il a pu lui parler, s'entretenir avec ses proches et l'observer à l'œuvre. Cette méthode d'approche offre une analyse idéale qui combine l'étude de l'artiste individuel en tant que personne et l'étude de ses rôles et fonctions

²⁶² D'Azevedo W. L., *The traditional artist in african societies*, Indiana University Press, 1973, pp. 62-78 (notre traduction) .

sociales, ainsi que son style. Dans cet article, Bascom « démontre que l'art en tant qu'art existe chez les Yoruba et qu'il est reconnu par eux comme de l'art »²⁶³.

Il répond ici à l'idée selon laquelle les objets d'art africain (qu'il trouve si satisfaisant pour leur réussite esthétique) n'ont pas d'intérêt esthétique pour les Africains eux-mêmes, qui ne les considèrent que comme des objets religieux, sacrés. Rober Farris Thompson dans son article publié dans le même volume et intitulé « Yoruba artistic criticism » corrobore ce point de vue.

Les Yoruba distinguent, en effet, les sculpteurs, *gbegigbegi* (*gbe-igi-gbe-igi* : *sculpteur-bois-sculpture-bois*) qui font des objets utilitaires des sculpteurs *gbenagbena* (*gbe-on-a-gbe-on-a* : *sculpture-art-sculpture-art*) qui font des masques, des figures. Les sculpteurs sont considérés comme des artistes ou comme « ceux qui font l'art » (*onisona*, *oni-se-on-a*) tout comme ceux qui font de la broderie et d'autres arts décoratifs. La sculpture et les motifs géographiques sont classés comme art (*« ona »*) mais les masques, les figurines et les autres formes de sculpture sont considérés comme « *ere* », ce que les occidentaux généralement nomment « images » ou « idoles ».

En dehors des têtes de bronze et des figures de la ville d'Ife, les Yorubas sont aussi de grands sculpteurs sur bois. Ils fabriquent des plats, des cloches, les tasses et les bols pour la divination *Uba* ; des figures jumelles (*ibéji*), des figurines de la gloire de dieux, les bâtons de danse, les baguettes, les lances et les boucliers en l'honneur de Shango, Yewa, Eshu, Erinle, et d'autres dieux ; les percussions, les tabourets, les portes et les piliers de maison, les cuillères, les pouponnes, les peignes. Les Yorubas sculptent aussi l'ivoire et l'os. Ils décorent les calebasses avec des sculptures en bas relief, les murs des maisons avec des peintures d'animaux et des motifs géométriques. Ils modèlent et forgent le métal pour réaliser des sculptures mais aussi des objets utilitaires. Ils pratiquent la poterie, le tressage, la vannerie, le tissage, la teinture, la broderie, la tannerie, la couture et les travaux de perles.

²⁶³ «This paper demonstrates that art as art exists among the Yoruba and that it is recognized by them as such», *ibid.*, p. 64.

Les enfants Yoruba apprennent les arts avec leurs parents, ou alors ils reçoivent des cours en tant qu'apprentis. Ces derniers servent d'assistants au maître et effectuent diverses autres tâches pour lui. Ils commencent par apprendre les techniques simples pour créer des objets simples, ils tissent ou sculptent sous la direction de leur maître jusqu'à ce qu'ils maîtrisent leur art et que leur période d'apprentissage soit fini.

Après avoir indiqué ce contexte Yoruba, William Bascom se tourne maintenant vers Duga le sculpteur de bois le plus talentueux de Meko, une petite ville Yoruba Meko au Nigeria situé à l'ouest d'Abeokuta, à moins de 5 miles de la frontière qui sépare le Nigeria et le Bénin. Duga tirait toujours du plaisir et de la fierté de son travail. Il était respecté par tous les gens de Meko pour son talent et son imagination créatrice.

Comme d'autres sculpteurs, il sélectionnait et ramassait ses propres matériaux pour ses peintures, et il coupait lui-même son bois. Il utilisait parfois des peintures à huile. Les sculptures yoruba sont souvent polychromes, et le travail de Duga n'y faisait pas exception. Il travaillait avec une palette de différentes couleurs qui pouvaient être mates comme brillantes. Bascom a réussi à collecter d'excellents masques *Gelede*, des bâtons Shango et des tabourets pour l'initiation à des cultes religieux faits par Duga. Tout le monde reconnaissait ses sculptures et parlait avec admiration de son art. Bascom l'a rencontré lorsque le propriétaire d'un excellent bâton Shango refusait de le lui vendre. Il lui dit qu'il avait été conçu par un sculpteur toujours vivant, et le dirigea vers Duga (*ibid.* p.74). Il lui a demandé de lui faire une copie de ce bâton. Il eut la chance d'assister à la création de l'objet : du choix du bois jusqu'à la peinture en polychrome. Mais Duga ne voulait pas faire une simple copie de ce qu'il a déjà créé : il sculpta une figure plus grande que l'original avec quelques variations mineures sur la sculpture, même s'il s'agissait de détails. Il entreprit aussi des variations délibérées au sujet des couleurs peintes. Le dévouement de Duga dans son travail était celui d'un vrai artiste.

§ 6. Les valeurs esthétiques de l'art Chokwe du Katanga

La vitalité et la théâtralité des arts des Chokwe ont beaucoup intéressé les universitaires. En effet, après les Yoruba, les Dogon et les Bini, l'art des Chokwe fait partie des arts africains les mieux décrits. Redinha (1953; 1956) et Bastin (1961) ont publié des études exhaustives des objets Chokwe exposés dans la collection du musée do Dundo (un musée privé créé par la *Companhia de Diamantes de Angola* (DIAMANG) et par la *sociedade de Geografia de Lisboa*), Himmelheber (1939) a fait une étude pertinente des artistes Chokwe Kwango, Jaspert (1930) et Bauman (1935) ont décrit les arts et les techniques Chokwe selon leur rôle dans la culture.

Daniel J. Crowley, dans ses articles « An African Aesthetic »²⁶⁴ et « Aesthetic value and professionalism in african art : three cases from the Katanga Chokwe »²⁶⁵, décrit les arts plastiques et graphiques du peuple Chokwe dans leur contexte culturel, et indique certaines attitudes et valeurs des artistes et de leur public. Cette partie s'appuie principalement sur ces deux études.

Les représentations artistiques des Chokwe vont des objets simplement décoratifs aux objets religieux, à l'équipement des danseurs professionnels, aux symboles du pouvoir des chefs, aux instruments de musique, aux jouets, aux belles architectures de maison. Les moyens utilisés dans la fabrication des objets sont aussi familiers, incluant le bois, l'argile, le fer, les terres colorées, les herbes et les roseaux, les graines, les calebasses, les tissus et le papier. Les hommes font les masques, les figures, les tabourets, les soufflets, les outils en métal, les couteaux, les amulettes, les tissus en écorce, et les instruments de musique, alors que les femmes font des paniers ménagers et décorent les murs de la maison avec des argiles colorées. Hommes et femmes fabriquent des paniers tressés, des calebasses gravées et des jouets. Les forgerons produisent des couteaux de plusieurs

²⁶⁴ Jopling C. F., *Art and aesthetics in primitives societies, A critical anthology*, New York, 1971, E.P. Dutton & co., INC, pp. 315-327.

²⁶⁵ D'Azevedo W. L., *op. cit.*, pp. 194-217 (notre traduction).

tailles, des poignards, des épées, des hachettes, des erminettes, des binettes, plusieurs sortes de pointes de flèche, des pointes de lance et un genre élaboré de hache utilisée par les chefs et les danseurs.

Les femmes et les filles sont les chanteuses en chef des fêtes de village, et s'entraînent souvent ensemble lorsqu'elles vaquent aux occupations ménagères, surtout lorsqu'elles pilent le mil. Comme presque partout en Afrique noire, c'est aussi fréquent de les voir agiter des jouets et taper leurs mains sur des rythmes élaborés pour accompagner les percussionnistes et les danseurs. Les filles apprennent à confectionner des paniers avec leurs mères, leurs tantes, leurs grand-mère, ou avec d'autres filles du village. C'est aussi la manière commune d'apprendre à fabriquer des pipes, des poupées, des instruments musicaux, des fresques, des mortiers et des pilons.

Des styles régionaux et villageois se développent dans ce qu'on pourrait appeler des écoles, et ceux-ci sont grandement identifiables. Crowley, dans son article « Aesthetic value and professionalism in african art : three cases from the Katanga Chokwe », a étudié une collection de 800 objets. Sur le terrain, il distribua un questionnaire multilingue en anglais, français, chichokwe et kiswahili. Ce questionnaire demandait des renseignements nécessaires sur l'artiste, sa formation, son contexte, ses méthodes, ses matériaux de prédilection et sa description des fonctions des objets étudiés. Crowley nous fait savoir que lorsqu'un objet de cette collection était jugé, l'observateur critique devait dire pourquoi il jugeait négativement cet objet, quelles modifications il lui apporterait et comment il l'aurait fait lui-même²⁶⁶.

Il s'agit donc pour chaque observateur de donner son opinion sur les objets, de les classer selon son critère de beauté, et même d'expliquer les raisons de sa préférence. C'est de cette manière qu'il est clairement apparu à Crowley une idée des valeurs esthétiques Chokwe. Il trouve deux aspects artistiques dans l'esprit des Chokwe : le « technique » et le « fonctionnel » ; ou plutôt la « forme » et le « contenu ». Les

²⁶⁶ «When a piece was criticized, the speaker was asked to suggest suitable changes, or “how he would have made it”: « Aesthetic value and professionalism in african art : three cases from the Katanga Chokwe », in d'Azevedo W. L., *op. cit.*, p. 226.

techniques, les outils, les styles artistiques sont confrontés et critiqués, mais les caractéristiques esthétiques et les caractéristiques techniques ne sont pas toujours clairement différenciées. Savoir bien faire un objet suppose la compétence pour le faire beau. En effet, en Chichokwe le « beau » et le « bien » ne sont pas différenciés, tous deux sont désignés par l'appellation « *chibema* ». Ainsi une femme laide qui est une bonne épouse et une bonne mère est une « *chibema* », de même qu'une belle épouse infidèle.

Les Chokwe exposent en permanence des objets dans les quartiers généraux et les individus sont encouragés à aller les voir et à donner leurs opinions sur chaque objet. En tant que peuple d'artistes praticiens profondément intéressés par les effets troublants des danseurs masqués, les Chokwe verbalisent leurs concepts esthétiques d'une manière précise et remarquable. Leur langage (Chichokwe) a une nomenclature très complexe pour indiquer des degrés et des genres de parenté, et pour classifier, par exemple, des genres d'instruments musicaux. Les degrés d'excellence esthétique sont facilement indiqués, et de nouveaux masques sont préférés aux anciens, les couleurs lumineuses sont préférées aux terres. Pour qu'un objet puisse être considéré sérieusement, une technique habile est nécessaire, ainsi les paniers fragiles ou les figures irrégulières sont accueillis de rires de moqueurs, et les sculpteurs qui exposent à la vente des objets maladroitement finis sont critiqués ouvertement par leurs compagnons villageois. Chaque artiste considère que sa propre œuvre est supérieure à celle des autres.

Les objets antiques fabriqués magnifiquement expriment une grande admiration pour l'habileté technique mais sont décrits comme « démodés », « comme les vieux avaient l'habitude de les faire », donc dignes mais non beaux comme les produits contemporains. Les opinions diffèrent de village en village, mais le plus souvent les nouveaux masques plus simples, et les plus fins dont les couleurs sont appliquées avec le plus de soin sont généralement préférés. La plupart des productions des Chokwe est finie de façon riche et est considérée comme une expression esthétique. Ils aiment le savoir-faire, la netteté, la régularité. Crowley a pu observer l'enseignement des arts chokwe dans des situations institutionnelles différentes, le *mukanda* comme institution esthétique et le cas de trois artistes professionnels : Sanjolombo et son école, Ululi Kambaniya, un sculpteur à la

cour, et Sakachiga, un potier-commerçant. Voyons ce qu'il dit maintenant de cette institution esthétique et de ces artistes.

A. Le *Mukanda* : une institution esthétique

Le *Mukanda* est un rite de passage qui prépare le garçon à être homme. Des groupes de garçons âgés de 5 à 7 ans passent quelques mois isolés dans la forêt, et durant cette période ils sont circoncis, troublés par des visages masqués, on leur apprend des secrets tribaux, des pratiques magiques et la connaissance sexuelle. Ils apprennent aussi à chanter, à danser, à faire des masques en bois ou en écorce, et les costumes de fibres qui complètent les effets des personnages masqués qui courrent dans la hutte : « *Ces personnages sont le sujet de l'expression esthétique de presque tous les Chokwe et sont appelés mikishi (sing. mukishi), voulant dire esprits et/ou danseurs masqués* »²⁶⁷.

Tous les masques des rites *mukanda*, à l'exception de *Mwana Pwo* sont réalisés à partir d'une structure faite de brins d'osier attachés avec des fibres, puis recouverte par un tissu d'écorce local qui est taillé et cousu sur la structure avec de la ficelle de corde. Le masque est ensuite enduit avec de la résine qui ressemble à du goudron et qui donne un aspect brillant à la surface décorée par des points, des rayures et des motifs en courbe dessinés avec de l'argile rouge et de l'argile blanche. En ce qui concerne le *Mwana Pwo*, une fois l'objet sculpté, des motifs sont ajoutés à l'aide d'une lame de couteau chauffée ou d'un clou. La surface peut être colorée d'argile rouge-marron, de jus de couleurs jaune issus de fruits mûrs, ou noircie à l'aide d'une bougie. Les motifs de la surface non coloriée sont soit incisés soit simplement huilés. Il arrive que les masques soient ornés de perles, de kilts en tissus d'écorce ou en tissus commerciaux, de fourrures ou de plumes, ils peuvent aussi être ornés de petites cornes d'antilope, de peaux, de coquillages, de noix,

²⁶⁷ “These characters are the subject of almost all of Chokwe aesthetic expression, and are called mikishi (sing. mukishi), meaning spirits and/or masked dancers”, in Jopling C. F., *op. cit.*, p. 318 (notre traduction).

de boucle d'oreille en cuivre, de « piercings » nasaux, et de dents de métal ou de bois blanchi²⁶⁸.

Bien que plusieurs *Mukanda* aient été étudiées, les méthodes d'enseignement décrites par Crowley ont été observées au village de Katende Jean, dans la chefferie Luena du même nom, à 35 miles de Dilolo Gare. Il a observé 17 garçons qui avaient été circoncis : chacun fut mis entre les mains de quelqu'un plus âgé qui devait se charger de son éducation et de son maintien. Chaque jour, avant l'aube on les faisait danser pendant environ une heure au son de percussions jouées par des garçons plus âgés. Leurs pas de danse et leur rythme étaient critiqués par la figure masquée. Vers la fin de l'après-midi, un second cours de danse avait lieu, le *mukishi* était représenté par un masque de Kalelua plutôt enfoncé placé sur un poteau, et les garçons plus âgés critiquaient les danseurs.

Les talents musicaux sont inculqués de la même manière, les garçons plus âgés étant les maîtres des plus jeunes, sous le contrôle de quelques adultes qualifiés. Le *Mukanda* offre aux initiés un large choix d'instruments à apprendre : les flûtes et les xylophones sont généralement fabriqués et joués de manière individuelle. Dans le *Mukanda*, les garçons fabriquent des masques et réparent ceux qui furent abîmés lors de cérémonies. Ceux qui se sentent ensuite destinés à sculpter peuvent convaincre un sculpteur reconnu de leur apprendre cet art de manière plus approfondie après la fin du *Mukanda*²⁶⁹.

Les Chokwe, à travers les masques qu'ils fabriquent et les danses qu'ils pratiquent, possèdent donc des valeurs esthétiques qui leur permettent de juger de la beauté d'un objet ou d'une chorégraphie.

²⁶⁸ D'Azevedo W. L., *op.cit.*, pp. 231-232.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 232-235.

B. Le professionnalisme de l'art chokwe

- *Sanjolombo* est le premier artiste professionnel qu'a choisi Crowley dans son étude. Il vivait dans la chefferie Luena de Katende Tshipaye, à 30 miles de Dilolo Gare. Il était considéré comme le doyen des sculpteurs sur bois Chokwe Katanga du territoire Dilolo. Il a reçu beaucoup de commandes de la part des chefs, des danseurs professionnels et des administrateurs belges. Ses œuvres étaient aimées de tous et permettaient de collecter les opinions et les jugements de valeur des observateurs : « *les expressions de ravissement, l'empressement à toucher les pièces, les arguments positifs des observateurs sur l'authenticité et la qualité des détails des pièces, tout cela nous indiqua que l'art de Sanjolombo était central pour les Chokwe de Dilolo* »²⁷⁰.

Son atelier est aussi comme la maison des hommes du village. On peut y trouver à toute heure de jeunes hommes ou garçons en train de regarder ses travaux, de le seconder ou d'émettre des critiques ou des commentaires. Son frère et le père de l'un de ses apprentis, qui ont tous deux appris leur art sous sa direction, travaillent aussi sur certaines pièces, tout comme un certain nombre de jeunes hommes locaux. Comme *Sanjolombo* a été le professeur de la plupart d'entre eux lors du *Mukanda*, ils travaillent plus ou moins selon son style et sous son œil attentif. Les apprentis et les garçons du village récoltaient la plupart des matériaux et faisaient certaines tâches telles que l'aiguisage des outils, la teinture des fibres dans le bas de la rivière, le tricotage des costumes et des pièces, la peinture des objets avec de l'argile rouge. Du fait d'une inspection et d'une critique constantes, un talent élevé est exprimé dans chaque pièce. Il y avait une variation stylistique énorme dans son école. Crowley a pu découvrir trois styles différents : « 1) *le style unique traditionnel des grands masques makunda en écorce décorés avec des argiles rouges et blanches et du raphia* (généralement en vrai tissu d'écorce mais ici les peintures rouges et blanches sont commerciales) ; 2) *un style unique de sculpture sur*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 237 : “*The gasps of delight, the rush to handle the pieces, the good natured arguments over authenticity and detail, all served to indicate the centrality of Sanjolombo's art in the consciousness of the Chokwe of Dilolo*”

bois pour des masques, des figures, et des figures employées pour décorer les tabourets ; et 3) un style étrange, apparemment archaïque, de figure avec une tête lisse sphérique dont les petits traits du visage sont placés les uns très près des autres, avec un corps fin aux jambes pliées et aux bras représentés de manière minimale, et souvent en position d'action comme pour tirer un coup de fusil »²⁷¹.

- *Ululi Kambaniya*, sculpteur à la cour, est le second artiste professionnel que Crowley a bien observé. C'est un maître sculpteur sur bois entouré de ses protégés : il évolue dans la cour d'un chef. Il fabrique des masques *Mwa pwo*, des bols en bois décorés, des peignes, des serpents décoratifs, des tabourets et d'autres objets décoratifs pour la maison du chef, pour sa cour et pour l'endroit où les danses ont lieu. Du fait de la place centrale de la sculpture dans la culture chokwe, du prestige du chef et du grand talent d'Ululi, ce sculpteur fut considéré comme l'un des artistes les plus populaires de la région de Dilolo. Son style est fin et très particulier. Après avoir fini de sculpter un objet, il dulcifie le bois avec précaution à l'aide de feuilles et de sable, puis il noircit le bois avec de la bougie. Il réalise ensuite des motifs représentant parfois des scarifications, des coiffures, l'ossature des costumes en raphia, des kilts de danseurs en fibres de palmes, du tricot, de la fourrure, de la peau, des animaux ou des formes abstraites. Les motifs incisés sont laissés incolores, le bois clair contrastant avec la surface noircie. Parfois, il utilise des clous chauffés pour faire des motifs géométriques sur les zones non noircies, des couleurs pour les yeux, les coiffures ou d'autres sections de la figure. Il fabriquait ses œuvres, dit-il, « *dans son cœur* » et puisait ses idées dans un rêve où il vit un serpent qui nageait dans un lac entouré d'oiseaux, les oiseaux commençant à embêter le serpent²⁷². Lorsqu'il se réveilla de ce rêve, il décida de le sculpter.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 238 : “1) the traditional style of large barkcloth mukanda masks decorated in red and white clays and raffia (usually real barkcloth but red and white commercial paints here) ; 2) a unique woodcarving style used for wooden masks, figures, and the figures used to decorate stools ; and 3) a strange, seemingly archaic style of figure with smooth spherical head with small features placed close together and low on the sphere, and thick body with bent legs and minimally represented arms, often carrying on some action such as shooting a rifle”.

²⁷² *Ibid.*, p. 242 : “...In his words, *Kausonga mubunge yenyi* (“I make them up my heart”). When asked if he ever god ideas any other way, he told about having a dream wherein he saw a snake swimming in a lake while birds around the lake began to chide or mock the snake”.

- Afin, dit-il, de ne pas s'intéresser uniquement à la sculpture chokwe, le troisième artiste qu'a choisi Crowley fut *Sakachiga*, un potier-commerçant qui ne vit que de son art. Il avait un atelier à Kamba, près de Kayeweba, sur la route Katende Muashi à environs 35 miles au Sud-Est de Dilolo Gare. Sa spécialité sont les *Milondo* (singulier *Mulondo*), une sorte de lourde cruche pour l'eau, ou carafe. La forme de l'objet est souvent sphérique, avec une base plane, une poignée large et une ouverture cylindrique sur le dessus (et parfois avec un couvercle surmonté d'une sculpture en glaise). La technique de moulage est simple mais demande du talent. Il s'agit d'associer des pièces aplatis d'argile avec de l'assurance et de la rapidité. La surface est toujours laissée non décorée et noircie, soit par du noir de carbone lors de la cuisson au feu, soit par de la peinture lorsque la surface est froide. Certains *Milondo* sont faits à partir d'argile blanche et sont laissés dans leur couleur naturelle après la cuisson. *Sakachiga* est un artiste reconnu et ses œuvres ont voyagé loin.

Crowley a choisi ces artistes car ils sont reconnus comme tels tant par les observateurs Chokwe que par les observateurs extérieurs. En se servant des résultats obtenus lors d'expositions et de ses enquêtes, Crowley remarque que les Chokwe se prennent très au sérieux en ce qui concerne leur art, qu'ils ont un sens critique, et que les objets non décorés ont moins de valeur que les objets décorés ; il est très rare qu'un objet reste sans décoration, même les objets fonctionnels ont une série de fines incisions. Il attire ainsi notre attention sur « *la nature culturelle du jugement esthétique* » des arts de l'Afrique noire et « *la non-validité de la plupart des évaluations des arts non-occidentaux par des universitaires occidentaux* »²⁷³. Grâce à une meilleure compréhension des arts de l'Afrique noire et des variations culturelles, peut-être seront-ils un jour capables de mieux établir la nature du style et le lien entre tradition et créativité individuelle.

Nous venons de décrire de l'approche fonctionnaliste de l'art africain traditionnel. Les défenseurs du fonctionnalisme s'opposent à une position formaliste que nous nous proposons maintenant de restituer. On appelle formalisme une méthode qui donne une

²⁷³ *Ibid.*, p. 249 : « *Only in this way can we demonstrate the culture-bound nature of aesthetic judgment and thus the invalidity of much of the evaluation of non-Western arts by Western scholars* ».

importance primordiale à la forme de l'objet. Il existe une théorie formaliste de l'art traditionnel de l'Afrique noire, évoquée par des esthéticiens et critiques d'art.

Le fonctionnaliste reproche au formaliste son ignorance du contexte et son ethnocentrisme qui lui fait juger l'art africain traditionnel de la même manière qu'une œuvre d'art créée dans sa propre culture ; le formaliste applique à un objet étranger des idées et des critères esthétiques que l'enquête sur le terrain révèle inappropriés. Le formaliste répond en alléguant une sensibilité esthétique dont le fonctionnaliste serait dépourvu ou récuserait par souci d'objectivité à l'égard des valeurs. Pour le formaliste, le fonctionnaliste ne considère pas l'objet et sa forme, mais son usage et son contexte ; pour le fonctionnaliste, le formaliste, en étudiant la forme d'un objet isolé, en perd la fonction et la signification et « *manque finalement la riche substance humaine de l'art* ». L'attitude du formaliste s'explique et se formule dans la doctrine de *l'art pour l'art*, inconnue des usagers. Le fonctionnaliste interprète l'art en termes de fonction et se défend de rendre compte de la qualité esthétique des œuvres.

II. Le formalisme esthétique

1. Qu'est-ce que l'Esthétique ?

Avant d'établir les conditions de possibilité d'une esthétique africaine, il est indispensable de définir, tout d'abord, ce qu'est l'Esthétique en général. Ce n'est qu'après que nous pourrons poser les bases d'une esthétique négro-africaine.

Le terme « esthétique » est très récent. Il n'existe pas dans la philosophie grecque ancienne. Les Grecs n'ont jamais employé dans leur réflexion sur le beau, le mot « esthétique ». C'est l'allemand Baumgarten (1714-1762) qui, à partir de sa différenciation entre les faits d'intelligences (les *noeta*) et les faits de sensibilité (les *aistheta*), a créé le concept d'"esthétique" avec son œuvre *Aesthetica* (1758). Il voit en effet, dans les *aistheta* de vraies représentations mais « *sensitives* » ; les reflets de l'art

en feraient partie par leur caractère réel et tangible ; et on peut dès lors parler de « science philosophique » lorsque le philosophe réfléchit sur l'art.

Il invente donc un nouveau mot pour nommer une nouvelle discipline, *l'étude philosophique et scientifique de l'art et du beau*. Le terme *esthétique* se distingue de celui de *l'art*, en ce sens que l'*art* est une pratique et l'*esthétique* une réflexion sur cette pratique. Les deux termes se distinguent aussi du *beau* car, si *l'esthétique* est une réflexion sur l'*art* et ses œuvres, *l'art* une activité créatrice, le *beau* est une idée, c'est-à-dire un idéal.

Baumgarten prenait donc l'*esthétique* comme une discipline autonome. Mais aujourd'hui le terme a évolué et s'est écarté du caractère notionnel et général qu'il lui octroyait. En effet, nous distinguons de nos jours et avec précision deux sens différents du concept. Le « beau » désigne d'abord un certain idéal, distinct du sublime, du joli, etc. Dans ce sens, l'*étude du beau* n'est qu'une partie d'une étude bien plus étendue de ce qu'on appelle *les catégories esthétiques* (beau, sublime, joli, gracieux, poétique, tragique, comique, dramatique, pittoresque...).

On appelle aussi *beau* le caractère commun à toutes ces catégories, c'est-à-dire la valeur esthétique en général. Mais nous avons besoin de faits positifs, c'est-à-dire objectivement observables où doivent se manifester ces *catégories*. C'est dans ce sens que de nouvelles définitions de l'*esthétique* vont voir jour.

Dans sa *Critique de la faculté de juger*, première partie, Kant conçoit l'*esthétique* comme un examen du « jugement de goût ». Cette définition qui a été controversée à cause de son caractère trop étroit, est à l'origine d'un champ de réflexion dont l'importance est de plus en plus grande.

Ce courant considérablement répandu depuis Kant (et selon lequel l'*esthétique* désigne « un jugement de goût ») va finalement se retourner contre lui. Selon Kant, le jugement esthétique est un jugement sans concept ; or nous savons bien aujourd'hui que des concepts prennent part assez souvent dans les réactions à l'*art*, et même dans la

création artistique. Et au moment où s'agrandissait ce courant provenant de Kant, d'autres penseurs, avec d'autres moyens, se sont posé la question de savoir si l'esthétique pouvait avoir un objet propre positivement observable ; et ils ont constaté que l'œuvre d'art a bien ces caractères.

C'est ici le point de vue de Hegel. Il définit l'esthétique comme la « science de la sensibilité, la science du ressentir ». L'esthétique désigne, selon lui, « la philosophie de l'art » et plus précisément la « philosophie du bel art ». Pourtant cette définition de l'esthétique est aussi contestable. Car tout le monde sait que nous pouvons bien analyser l'art d'un point de vue autre qu'esthétique (purement historique, par exemple ; ou bien sémiologique, psychanalytique, technique...). Et de plus, réduire l'esthétique à la seule analyse de l'art néglige tout ce que nous pouvons trouver de beau dans la nature – ou bien faudrait-il, nier l'existence d'un beau naturel ?

Si l'esthétique a le droit d'interpréter le célèbre tableau de Van Gogh intitulé *Le champ de blé aux corbeaux*, peut-on lui interdire d'interpréter en dehors de tout tableau, le champ de blé lui-même ? C'est pourquoi on a pensé que la meilleure définition de l'esthétique serait celle qui regrouperait à la fois la nature et l'art. L'esthétique se présenterait ainsi comme *la science des formes*.

L'esthétique est donc une manière particulière d'envisager l'art et ses œuvres. Son champ d'action porte à la fois sur l'artiste lui-même et sur l'œuvre d'art. Il n'est donc pas du ressort de l'esthétique de produire le beau ou de conférer une technique apte à faire de nous des artistes accomplis. Son but consiste pour l'essentiel à expliciter les conditions qui font que le beau est beau. Elle s'interroge sur les raisons et les mécanismes qui président à la création artistique. Elle réfléchit sur le sens, le contenu, la portée de l'œuvre d'art. Le sens d'une œuvre d'art, c'est sa valeur objective, en tant qu'elle est fixée par l'usage ou par une convention scientifique. Il comprend souvent deux parties, dont l'une est le sens « superficiel » de l'œuvre et l'autre est un « import » ; import non pas seulement de l'artiste lui-même, mais plus ou moins consacré par l'usage. Alors que le contenu de l'œuvre est sa compréhension. On parle

de contenu d'une œuvre pour désigner les faits, les connaissances dont elle est enrichie, qui peuvent être appréciés indépendamment de ses qualités esthétiques. Et la portée d'une œuvre d'art, c'est la capacité que présente l'œuvre de produire un effet ; c'est-à-dire son impact et sa force ou pour mieux dire, l'importance de ses conséquences.

L'esthétique s'interroge aussi sur des notions telles que le don, le génie, l'inspiration. Au sens propre, le don est un cadeau, une chose décernée gratuitement. Mais le don (au sens figuré) est aussi une aptitude naturelle. On peut être doué pour n'importe quel domaine de l'activité humaine, et notamment pour un art. Le don, loin de dispenser l'artiste de l'effort, le stimule dans le sens de la recherche, de la découverte. Mais le don est aussi une faculté d'invention, aptitude créatrice, portée à un degré supérieur. Le terme de génie a lui aussi deux sens, liés entre eux mais distincts. Il désigne d'abord l'originalité d'une personnalité en ce qu'elle a de singulier. Ce sens a eu dès l'antiquité une acceptation esthétique. Par extension, il désigne la personne qui possède cette aptitude. L'artiste en tant qu'il crée, est un homme en qui l'humain se dépasse, se transcende ; il devient étranger à lui-même et étranger pour les autres. Tout se passe comme si, en lui, un autre s'était substitué à lui. Le génie est un *talent, un don naturel, une faculté productrice innée* de l'artiste.

Il faudra donc redéfinir le terme « esthétique » si nous voulons envisager des arts traditionnels de l'Afrique noire à l'intérieur d'une discipline qu'on appellera *Esthétique « négro-africaine »* ou *Philosophie de l'art « négro-africain »*. En d'autres termes, il faudra préciser les conditions d'un discours de type esthétique qui pourrait être formulé à propos de ces arts ou, autrement dit, formuler des concepts philosophiques dans leur approche.

Les conditions sociologiques qui prédisposaient à la création artistique n'existant plus ou peu, l'art traditionnel de l'Afrique noire se délivre peu à peu du joug religieux. Georges Balandier, dans « Les conditions sociologiques de l'art africain » (1951), constatait déjà à propos de l'art des Fang du Gabon, « *autrefois riche et élaboré* », qu'il « *ne survit plus que dans les musées et les ouvrages spécialisés*. *Les jeunes générations*

en ont déjà perdu le souvenir. Les objets du commerce se sont substitués aux objets utilitaires ornés avec patience, les sculptures nécessaires au culte des ancêtres n'ont pas résisté aux destructions missionnaires et à l'installation d'un pseudo-christianisme »²⁷⁴.

Les sculptures d'usage religieux disparaissent de plus en plus. On retrouve plutôt des objets commerciaux dans les marchés et les aéroports. Les forgerons, les sculpteurs traditionnels ont déposé leurs instruments presque dans tous les villages. A. Scohy dans ses « Réflexions sur l'évolution de l'Art congolais » notait que cet art « *a connu et continue de connaître un déclin très net, parallèle à l'agonie de la vie tribale... L'art congolais de jadis était un art fonctionnel : il est né en raison des besoins de la tribu, et non à cause d'une volonté esthétique pure. À présent, la nécessité sociale qui l'a commandé s'évanouit : les arts et les techniques de jadis disparaissent...* »²⁷⁵.

Et ceci est tellement vrai que les jeunes générations devront aller dans les musées pour connaître et contempler « *l'habileté* » de leurs ancêtres. L'objet utilitaire, une fois au musée, devient un objet esthétique. Selon Roger Somé (1998 : 259), une définition de l'esthétique africaine devrait se fonder sur la « *valeur d'exposition* » des œuvres. Ainsi, pour lui, l'existence d'une esthétique africaine suppose que l'objet d'art africain puisse être exposé, vu et critiqué par tout Africain. Or, dit-il, ce n'est pas le cas quand on sait que l'accès aux objets d'art traditionnel de l'Afrique noire « *est réservé à des personnes spécialisées ou initiées* » (*ibid.*).

Cependant, même quand ils sont exposés dans les quelques rares musées des pays comme le Sénégal, le Rwanda, le Burkina-Faso ou le Bénin, ces musées sont plus fréquentés par les Européens que par les Africains eux-mêmes. À la question de savoir pourquoi les Africains ne jouissent pas de leurs productions artistiques, Michel Kouam (2005) pense que trois réponses sont possibles :

« **Le problème de la subsistance** ». Les artistes (ou les artisans) veulent vivre de leur art plutôt que « produire » des œuvres pour la seule la contemplation esthétique.

²⁷⁴ *L'art nègre, Présence Africaine*, n°10-11, 1951, p. 58.

²⁷⁵ « *Brousse* », I-2, 1948 p. 18.

Aujourd’hui, ils créent pour vendre aux touristes et non pour exposer dans les galeries « *en vue de susciter des simples jouissances esthétiques* » (*ibid* : 54). Or pour que l’objet soit considéré comme une œuvre d’art, il faut, nous dit-on, qu’il soit « *dépourvu d’intérêt* » ; ce qui lui permettra de trouver « *un public qui en fait le moyen d’un plaisir esthétique* » (*ibid* : 54).

« **La thèse de l’"exotisme"** » : on est plus attiré par ce qui produit ailleurs que par ce qu’on a chez soi. Il ne sert à rien de payer une reproduction alors qu’on l’a régulièrement sous nos yeux. Et comme on n’est pas séduit par ce qui nous est habituel, « *on trouve du plaisir à payer en Afrique un paysage de neige, un tableau de la Tour Eiffel. Peut-être, le fait de n’avoir jamais vu la neige, ni Paris procure une autre sensation esthétique de l’inconnu* » (*ibid* : 56).

« **Le danger du mimétisme** » : ce qui est produit ailleurs est toujours source de plaisir. On veut « *faire ou agir comme l’autre* » ; on ressent le plaisir par « *imitation* » et par « *procuration* » et non pas dans ce qu’on peut faire. Ce « *déracinement culturel* » est, selon Michel Kouam, l’« *obstacle majeur à l’amour et à la jouissance de l’art africain par les Africains eux-mêmes* » (*ibid* : 57).

Mais en réalité, est-ce que ce que produisent les écrivains et les artistes d’Afrique correspond bien au vouloir des Africains eux-mêmes ? En d’autres termes, les Africains veulent-ils de leur art ? C’est à cette question provocatrice qu’Iba Ndiaye Diadji tente de répondre dans *L’impossible art africain* (2002 : 59). On admet souvent que les premiers intéressés par une production de l’artiste sont les gens de sa société. Sous ce rapport, on peut penser que les Sénégalais qui ont vu naître et mourir le sculpteur Moustapha Dimé, comme les Burkinabés qui voient évoluer le peintre Ferdinand Nonkouni devraient être normalement ceux qui aiment et saisissent le mieux les productions de ces artistes.

Mais selon le critique d’art sénégalais, l’histoire récente des arts africains montre que les choses ne sont pas aussi simples qu’on pourrait le croire. Car si on remonte pendant la période coloniale, on se rend compte que les poètes, les romanciers africains qui se voulaient les porte-parole de leur peuple « *n’étaient lus et appréciés que par ces élites dont ils critiquaient les mœurs sociales et politiques* » (*ibid.* : 60). Après les

indépendances, le dialogue de sourds continua entre les écrivains négro-africains et leurs peuples en majorité illettrés.

On a alors pensé, ajoute-t-il, qu'avec l'usage de l'image à travers la sculpture, la peinture et le cinéma, les Africains seraient intéressés à leurs arts. C'est ainsi que des écrivains comme Ousmane Sembène se sont appuyés sur cela pour porter à l'écran leurs romans²⁷⁶. Mais on s'est rendu compte très vite que le public préférait regarder le cinéma occidental (surtout américain) et asiatique : il suffit de voir les affiches des cinémas ou les programmes des télévisions pour s'en rendre compte. Et quand il regarde de cinéma africain, c'est avec une « *curiosité amusée* » ou une « *indifférence totale* » (*ibid.* : 63).

Tout se passe, nous dit-il, comme si les Africains ne voulaient pas de leurs arts qui continuent de susciter les curiosités de l'Occident. Peu d'Africains fréquentent les galeries, les musées et les ateliers d'art. Pour illustrer ce propos, on peut citer l'exemple de la sculpture abstraite que l'artiste français Martial Guillot avait offerte en 2000 à la ville de Dakar. Les plaques de verre et d'acier ont été démontées et recyclées par les riverains qui n'avaient pas compris qu'il s'agissait d'une œuvre d'art supposée mettre en valeur leur quartier. Il ne reste aucune trace de ce geste de générosité.

Pour Iba Ndiaye Diadji, si les Africains ne veulent pas encore des œuvres de leurs artistes, c'est parce que la production s'adresse plus au public occidental qu'à eux-mêmes : les artistes s'adaptent beaucoup plus au goût des galeries de Paris, de Bruxelles, de Londres ou de Montréal qu'à celui du public africain. Tant que l'artiste africain ne se fabrique pas ses propres repères esthétiques, il restera un simple jouet des circonstances et une machine à créer dans l'indifférence de son peuple. Cela ne signifie pas que l'artiste doit s'enfermer dans un environnement particulariste, mais pour Iba Ndiaye Diadji, il s'agit pour les arts plastiques de prendre l'exemple de la musique africaine, avec sa forte audience auprès du public local. Des musiciens comme Youssou Ndour du Sénégal ou Manu Dibango du Cameroun ont « *su puiser à pleines mains dans les greniers artistiques nègres d'hier et d'aujourd'hui, et s'appuyer en même*

²⁷⁶ L'auteur lui-même devenu cinéaste a porté sur l'écran ses propres romans comme *Xala*, *Le mandat* et *Guelwaar*.

temps sur des outils de la modernité pour faire aimer le "mbalax" et le "soul makossa" » (ibid. : 65). Pour Iba Ndiaye Diadji, les Africains peuvent donc bien aimer leurs arts si leurs artistes restent eux-mêmes, c'est-à-dire produisent leur quotidienneté dans ce qu'elle est et non dans ce que l'Occident et le marché international de l'art veulent faire croire qu'elle est. Il s'agit, pour les artistes, de connaître les options esthétiques qu'ils doivent prendre face au public africain. Mais voyons tout d'abord les différentes conceptions classiques du beau.

2. De l'Idée du beau : l'harmonie, l'utilité, le bien, le plaisir

Le mot « beau » vient du latin *bellus* qui désigne ce qui est joli, élégant, aimable. C'est bien entendu un terme très important dans le vocabulaire de l'esthétique ; il est directement lié à l'idée de valeur esthétique. On distingue plusieurs aspects dans son emploi.

D'une manière générale, est beau tout ce qui fait l'objet d'un regard esthétique très favorable, direct et vif. Il peut concerner toutes sortes de données. C'est ainsi qu'on parle d'une belle femme, d'une belle fleur, d'un beau paysage, d'une belle photo, d'une belle villa. En ce sens, on peut dire « beau » tout ce qui attire en nous un vif émerveillement, même si cet émerveillement n'est pas proprement indiqué comme esthétique. Il est possible aussi d'employer le mot « beau » dans un ordre logique ou scientifique, et dire, par exemple : « une belle expérience », « une belle technique ». Dans l'ordre moral, on dira : « un beau geste », « une belle action », sans pour cela faire référence à un esthétisme logique ou moral.

Toutefois, précisons dès maintenant que dans tous les emplois que nous venons d'énumérer, l'acception du terme « beau » relève du sens commun, qui pose des problèmes et doit être étudié plus rigoureusement en esthétique. C'est ainsi que dans une dimension esthétique plus élaborée, le concept de beau n'est pas l'unique concept esthétique, mais il précise une certaine valeur esthétique parmi d'autres. Il s'agit d'un

certain genre esthétique. Ainsi, oppose-t-on Beau et Joli, le beau étant plus élevé, plus impressionnant que le joli, qui est plus complaisant, plus charmant. On dira, par exemple, qu'une photo est belle par ce qu'elle a d'imposant, de magnifique, de solennel, d'émouvant, et qu'une autre est jolie par ce qu'elle a d'aimable, d'intéressant, de séduisant. De même, on dira qu'une telle fille est belle et telle autre jolie.

On distinguera aussi le beau du sublime, distinction à laquelle Kant a donné une grande importance théorique. Dans cette distinction, en jugeant beau un être ou un objet, on voudra y montrer des qualités de convenance, d'équilibre, tandis qu'en parlant de sublime, on évoquera excès et vitalité déchaînée. Néanmoins certains penseurs représentent le beau comme la valeur esthétique d'ensemble, recouvrant pour ainsi dire toutes les catégories.

Un troisième emploi donne au mot « beau » un contenu plus ou moins *normatif*. Est beau ce qui répond à un idéal esthétique seul admissible, et à une valeur seule véritable. Le beau absolu selon Platon, *to kalon*, celui qui rend seul compte de l'idéal esthétique, c'est-à-dire ce qui constitue l'Idée du beau, c'est cette Idée-là à laquelle se joint tout ce qui est véritablement beau.

Pour comprendre ce que nous appelons l'Idée du beau moderne, il nous semble nécessaire de reprendre les définitions classiques et canoniques du beau. Jean Lacoste, dans son ouvrage intitulé *l'Idée de beau* en énumère quatre (l'harmonie, la finalité, le bien, et le plaisir) qui, comme nous le verrons, répondent chacune à un système différent.

Un jugement aussi simple que « cette table est belle » peut, en fait, être analysé de deux manières, et nous serons toujours confrontés à une confusion si nous ne tenons pas compte de cette ambivalence.

Dans un premier cas, nous faisons référence à l'« Idée-archétype » de la table, et nous disons que « la table est belle », parce qu'elle est conforme à ce que doit être en soi une table en elle-même. La beauté de la table vient ainsi de la ressemblance étroite entre la copie de la table et son modèle, entre l'archétype invisible de la table et la table comme sensible « idéal ». Telle est l'interprétation platonicienne de la beauté (cf. *Hippias Majeur*, 288a).

Dans un autre cas, le jugement concernant la beauté de la table renvoie à une idée formelle de la beauté. En ce sens, nous disons de la table qu'elle est belle parce qu'elle a telle ou telle propriété – forme, couleur etc. – qui la rend belle. Dans le premier cas, la cause de la beauté était la présence du Type dans la table. Dans le second, la beauté naît de la constance d'une qualité.

Quand on dit d'un objet qu'il est beau, au nom de quoi juge-t-on ? À quelle définition et quel critère du beau se réfère-t-on ? Dans *Hippias Majeur*, Socrate nous suggère une première définition du beau, lorsqu'il fait savoir à Hippias, qui vient d'assimiler successivement le beau à « *une belle jeune fille* » (286c-289d), à de « *l'or qui rend belles les choses auxquelles il vient s'adjoindre* », et à « *une vie heureuse* », que le beau véritable est celui « *qui embellit toutes les choses où il se trouve, pierre, bois, homme, dieu, toute espèce d'action et de science...* ».

L'erreur d'Hippias est qu'au lieu de proposer une définition générale, il se contente de donner un exemple particulier (« le beau ... c'est une belle jeune fille », « le beau... c'est de l'or... »). Or selon Socrate, dans la définition du beau, il ne s'agit pas de donner un exemple de ce qui est beau, mais de dire ce qu'est le beau. Il s'agit de chercher le beau absolu, la réalité immuablement belle qui est présente dans toutes les choses (cf. *Le Banquet*, 211a) ou plus exactement, ce par quoi les belles choses sont réellement belles (*ibid.* 294a-b). Il s'agira dès lors de faire la différence entre les « réalités concrètes individuelles » et la chose elle-même en tant qu'idée. Ainsi le sophiste Hippias découvre-t-il que la présence de l'Idée du beau dans les belles choses ne doit pas être comprise de façon matérielle et sensible, et que le beau ne peut se manifester que grâce à un rapport formel de « **convenience** ».

La convenience dont parle Socrate n'est pas la même que celle qui donne aux choses l'apparence de la beauté ; c'est plutôt celle qui rend les choses réellement belles parce qu'elle naît d'une harmonie réelle. Car la convenience qui fait paraître les choses plus belles qu'elles ne sont, n'est qu'une espèce de tromperie en fait de beauté. Or le beau dont il est question, c'est ce qui « *rend les choses réellement belles, et une même chose ne saurait être à la fois une cause d'illusion et de vérité, soit pour la beauté, soit pour toute*

autre chose » (294b-294). Socrate nous montre ainsi la voie d'une beauté qui n'est pas celle des apparences, mais une beauté réelle, saisie par la pensée seule. Il va considérer la convenance comme une définition de l'essence même du beau. Le beau, c'est le convenable (293e). La convenance peut être esthétique ou fonctionnelle. Elle est esthétique quand elle est l'expression d'un rapport entre des parties et un tout. C'est ainsi que l'ivoire, par exemple, peut convenir au visage d'une statue. Elle est fonctionnelle quand elle exprime un accord entre les moyens et la fin : une cuillère en bois de figuier convient mieux pour préparer de la macédoine, qu'une cuillère en or. Mais cette convenance fonctionnelle n'est que tromperie selon Socrate ; car on ne peut avouer dans la réalité que la cuillère en bois est plus belle que celle d'or (291b).

Le beau est-il ce qui nous est **utile** ? Si tel est le cas, est « beau » ce qui s'adapte bien à sa fonction, ce qui fait bien son œuvre. Socrate fonde sa définition sur le fait suivant : « *nous appelons beaux yeux, non ceux qui ne peuvent rien voir, mais ceux qui le peuvent, et qui sont utiles pour cette fin* » (295c). De même souligne-t-il, le corps humain est beau soit pour la course, soit pour la lutte ; et pareillement nous disons à toute chose qu'elle est belle par rapport aux propriétés qu'elle « *tient ou de la nature, ou de l'art, ou de sa position, appelant beau ce qui est utile, en tant qu'il est utile, en tant qu'il sert à une certaine fin, et autant de temps qu'il est utile ; et laid, ce qui est inutile à tous égards* ». (cf.295e).

Cette deuxième définition, qui fait résider le beau dans la **convenance fonctionnelle**, va entériner ainsi le divorce entre l'intelligence et le sensible. Car en faisant résider le beau dans l'adaptation à une fonction, nous renonçons ainsi à notre première définition (la convenance esthétique) qui, pour nous dire ce qu'est le beau, s'adressait immédiatement à la vue et à l'entendement ; alors que dans notre nouvelle définition, une chose est belle si et seulement si elle remplit bien sa fonction. C'est ainsi que la beauté d'un être vivant, par exemple, semble provenir de la parfaite adaptation de ses formes à ses fonctions. Quand nous sommes devant deux chevaux de course, celui que nous disons « le plus beau », est celui dont les membres, à la fois minces et puissants, dont les formes souples suggèrent le plus aisément la rapidité de la course. D'une manière générale, la beauté d'un être vivant

semble liée à sa jeunesse, à sa santé, à son abondance vitale. L'expérience esthétique, en ce sens, est liée à l'acquisition d'un savoir ; pour dire d'un objet, d'un animal ou d'un tableau qu'il est beau, il faudrait se faire d'abord une idée de la fin poursuivie, et décoder par quel moyen cette fin est atteinte. On sait que « *la fin – ce pour quoi l'objet, naturel ou artificiel, a été créé, l'idée qui a dû précéder la production de l'objet – répond à une question qui porte sur la finalité de l'objet* »²⁷⁷. Mais est-il nécessaire de connaître la finalité d'un objet pour juger qu'il est beau ?

Le beau se présente dès lors comme ce qui est « avantageux » (296e). Mais là aussi, il y a problème : car ce qui est bien c'est-à-dire l'avantageux, n'est rien d'autre que la cause ; ce qui voudrait dire que le beau serait la cause du bien. Or la cause (qui est ici le beau) et l'effet (qui est ici le bien) sont deux choses différentes (296e-297a-b). La cause n'est pas l'effet, ni l'effet la cause (297c) : le beau ne peut donc être le bien, ni le bien le beau. Mais peut-être faut-il donner raison à Jean Lacoste, qui nous suggère dans une analyse de la convenance fonctionnelle, de distinguer, à la manière de Kant deux espèces de finalité objective : « *la finalité externe ou "utilité" et la finalité interne ou "perfection", qui se rapproche déjà davantage du prédicat ordinaire de la beauté* »²⁷⁸. Selon Kant, en effet, on ne peut considérer l'utilité comme le fondement du jugement esthétique. Car s'il en était ainsi, la satisfaction que nous éprouvons devant un objet esthétique, serait liée à une connaissance que nous avons de la finalité de l'objet, ce qui suspend la satisfaction immédiate qui est, selon lui, « *l'essentielle condition du jugement sur la beauté* »²⁷⁹. En d'autres termes, le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance. Par conséquent, il ne peut être logique, mais esthétique (cf. §15 de la *Critique de la faculté de juger* de Kant).

Le plaisir qui résulte de l'objet esthétique ne peut donc précéder sa considération (*ibid.* §9). Si l'inverse se produisait, on n'éprouverait pas un plaisir esthétique mais plutôt un « *simple agrément dans la sensation* » (*ibid.*) qui, parce qu'il résulterait de la représentation

²⁷⁷ Lacoste J., *L'Idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, p. 20

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 21-22

²⁷⁹ Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965, p. 69

immédiate par laquelle l'objet nous est donné, ne pourrait avoir qu'une valeur individuelle. Il ne nous reste donc qu'à examiner si le jugement esthétique peut effectivement dépendre du concept de la perception.

Kant est tout à fait conscient du fait que dans un jugement sur la finalité objective, nous ne pouvons pas nous passer du concept de fin, mais la fin dont il parle est différente de celle que Platon nous décrit dans *Hippias Majeur*, c'est-à-dire, une fin en tant qu'utilité ou finalité externe. Kant nous invite plutôt à penser cette fin comme une finalité interne qui, renferme la cause même de « l'être-là » de l'objet. Car la fin, écrit-il, « *est ce dont le concept peut-être regardé comme le principe de la possibilité de l'objet lui-même* » (§15). Or une telle définition du concept de fin sous-entend que dans le cadre d'un jugement sur la beauté, le concept de ce que l'objet esthétique doit être – c'est-à-dire la finalité même de l'objet – devra auparavant être possédé. La question est maintenant de savoir si l'objet détient ou non tout ce qui est exigible au concept de finalité.

La réponse de Kant est sans équivoque : l'objet esthétique ne peut nous révéler par lui-même aucune finalité objective (§15). Le jugement sur le beau ne dépend nullement du concept de perfection. Il n'est pas lié à l'existence même de l'objet. Le beau ne peut donc résulter de la satisfaction d'un besoin réel. S'il en était ainsi, c'est-à-dire si le beau se confondait « *au moment formel de la représentation d'une chose* » (§15), le jugement esthétique perdrat alors toute universalité et toute généralité. Il est donc difficile de reconnaître la définition de la beauté comme une perfection ou du moins comme l'idée d'une fonction bien remplie et qui serait la finalité de l'objet.

Dans le *Banquet* et le *Phèdre*, Platon va essayer de montrer l'équivalence qu'il y a entre le Beau et le Bien. La définition du beau – comme nous l'avons vu dans les deux définitions précédentes –, n'est plus cherchée dans l'harmonie des choses, ni dans la convenance fonctionnelle, mais dans l'expérience de « l'amoureux » : « *l'amour est l'amour des belles choses* » (204a-204e). Les belles choses que nous avions de la peine à regrouper dans une définition unique dans *Hippias Majeur*, vu leur diversité, vont

s'installer, dans le *Banquet*, selon un degré déterminé et chaque beauté différente est en conformité avec une échelle dans la purification du désir.

Pour découvrir le beau qui rend belles toutes les autres choses, Platon nous suggère de nous éléver des beautés d'ici-bas jusqu'à la beauté absolue. Ainsi, devons-nous d'abord nous attacher aux beaux corps, puis sachant que « *la beauté de tous les corps est une et identique* » (209b-210b), aimer tous les beaux corps. Ensuite, considérant que la beauté de l'âme est plus parfaite que celle du corps, nous serons amenés à regarder la beauté qui se trouve dans les lois et les actions des hommes. Des actions des hommes, nous passerons aux sciences pour en reconnaître la beauté, et c'est seulement à partir de là, que nous pourrons produire de beaux et magnifiques discours philosophiques, jusqu'à ce qu'enfin notre esprit ne voit plus qu'une seule science, celle de la « *beauté qui existe en elle-même et par elle-même, simple, éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses...* (210b-211b). C'est grâce à cette beauté pure et sans mélange, que nous connaissons la beauté qui est dans l'or, la parure, la jeune fille, la cuillère de figuier, etc. Si la vie vaut la peine d'être vécue, affirme Platon, c'est seulement à partir de ce moment où l'homme contemple la beauté véritable ; car c'est de cette beauté que dérivent toutes les autres beautés que nous contemplons sur les choses et les êtres (210b-211b).

Les beautés d'ici-bas ne sont qu'une image de la beauté idéale. C'est la recherche de cette beauté unique que Platon va concilier avec celle du bien. L'amour, écrit-il, est le « *désir de posséder toujours du bien* » (205d-206c). Le bien est, selon lui, l'objet suprême de la sagesse. Cette approche de Platon est totalement différente de celle de Kant, ou en tout cas, de celle développée dans le premier moment de la *Critique de la faculté de juger*, qui distingue très nettement le Bien de la Beauté. Le jugement moral est, selon Kant, tout à fait différent du jugement esthétique.

Pour distinguer l'objet esthétique de toute autre catégorie d'objet, Kant, au paragraphe 3, rend compte de la différence entre le bon et le beau. Il procède ainsi parce que l'objet esthétique s'adresse au sentiment de plaisir et de peine. Or il est possible de croire que le bon traduit aussi ce sentiment là. Kant aura auparavant expliqué qu'un sentiment n'est pas

une sensation, que par la sensation je considère un objet en lui-même par l'intermédiaire de mes sens, alors que par le sentiment, je me rapporte non plus à l'objet mais à moi-même.

Le bon se distingue autrement du beau que par les raisons de ne pas confondre sentiment et sensation. Selon le texte du paragraphe 3, le bon se rapporte à la faculté de désirer, laquelle procède des lois de la raison. La sensation du bon et le sentiment de plaisir peuvent certes aller de pair, mais il est possible qu'une chose soit bonne sans que j'en ai une satisfaction. La satisfaction se fait toujours en accord avec la sensation. Le sourd, par exemple, ne peut pas juger d'un beau morceau de musique, de même que l'aveugle pour un beau tableau.

Le bon signifie que je me rapporte à la faculté de désirer, mais en étant tributaire de l'imagination de telle sorte que je me représente une symbiose entre moi-même et l'existence de l'objet. Tandis que le beau lui, procède du sentiment de plaisir et de peine, et ne considère l'objet qu'en fonction de cette faculté, que Kant situe entre la faculté de connaître (tributaire de l'entendement) et celle de désirer (tributaire des sens).

Si mes sens ou mon imagination me révèlent le bon, comment puis-je rendre compte du beau ? Au paragraphe 8 du même ouvrage, Kant vient à signifier que pour juger de la beauté d'un objet, je dois considérer que celui-ci est singulier et exiger de l'examiner moi-même. Et s'il est favorablement accueilli par le sentiment de plaisir et de peine, je le juge beau en exigeant que ce jugement soit universel – nous aurons l'occasion de revenir sur le jugement esthétique chez Kant au paragraphe 3 de ce chapitre. C'est en cela que le jugement moral que nous portons sur un objet est tout à fait différent du jugement esthétique. Ce dernier est purement contemplatif et par conséquent, il est l'objet d'une « *satisfaction désintéressée* » (§2) et libre : il n'a donc aucun rapport avec l'existence de l'objet. Alors que quand nous disons d'une chose qu'elle est « bonne », nous exprimons toujours un intérêt pour l'existence de l'objet. Un tel jugement ne peut être libre, puisque c'est la loi même de la raison qui nous exige de désirer sérieusement le bien.

Pourtant, même si Kant a précieusement détaché le Beau du Bien, il n'en demeure pas moins qu'il va reconnaître, au paragraphe 59 du même ouvrage, « *la beauté comme symbole de la moralité* ». Dans ce paragraphe, Kant va tenter de réconcilier le jugement esthétique et le jugement moral qu'il avait, rappelons-le, totalement distingués auparavant.

Un pressentiment est toujours nécessaire pour offrir à la vue la réalité de nos concepts. Les concepts empiriques auront besoin d'exemples, et les concepts purs de l'entendement de « schèmes ». Mais s'il s'agit d'un concept de la raison, donc, selon Kant, d'Idées, on ne peut montrer sa réalité objective puisque, de toute façon, nous ne pourrons jamais leur trouver une intuition qui leur soit convenable. Cependant, Kant reconnaît bien que toute hypotypose, c'est-à-dire « *tout acte consistant à rendre sensible* »²⁸⁰, est à la fois schématique et symbolique. Un acte schématique consistera à donner à une intuition un concept saisi par l'entendement, et l'acte symbolique, quant à lui, nécessitera d'un concept qui ne peut s'accorder avec aucune intuition sensible, c'est-à-dire à un concept que seule la raison peut penser. En d'autres termes, dans une hypotypose symbolique, nous sommes en face d'une présentation indirecte de l'Idée. Les symboles effectuent cette présentation indirecte de l'Idée par une double opération de la faculté de juger : ils appliquent d'abord le concept à l'objet d'une intuition sensible sur laquelle ils vont ensuite appliquer la loi de la réflexion à un autre objet dont le premier est son symbole. C'est en ce sens, écrit Kant « *qu'on représente un Etat monarchique par un corps organisé, lorsqu'il est gouverné selon <nach> les lois internes du peuple, tandis qu'on le représente par une simple machine (telle un moulin à bras) lorsqu'il est gouverné par une volonté singulière absolue...* » (p.174). Selon Kant, dans les deux cas cités – représenter un État monarchique par un corps organisé ou par une machine –, nous sommes en présence d'une représentation symbolique.

Or le beau, affirme-t-il, est le symbole du bien moral. Il nous donne une satisfaction immédiate, nous plaît en dehors de tout intérêt – précisons que l'intérêt lié au bien moral ne précède pas le jugement de goût, mais qu'il en résulte.

²⁸⁰ Kant E., *op. cit.*, §59, p.173.

Dans le jugement esthétique, l'imagination s'accorde avec l'entendement. Dans le jugement moral, c'est la volonté qui s'accorde avec elle-même suivant les lois de la raison. Nous disons d'une chose qu'elle est belle, parce qu'elle éveille tout simplement en nous des sensations qui cachent en elles-mêmes des jugements moraux (§59, p.176). Kant, dans le paragraphe 59, se réconcilie avec Platon et voit, comme lui, dans le beau, le symbole ou l'image du bien qui, demeure « *l'unique objet du philosophe authentique, le seul souci qui vaille, la seule Idée qui ait une valeur* »²⁸¹.

Nous retrouvons dans *Hippias Majeur* une quatrième et dernière définition qui considère le beau comme ce qui nous donne du **plaisir** par l'intermédiaire de deux sens seulement, l'ouïe et la vue. Les beaux hommes, les belles broderies, les beaux décors, les belles statues fascinent notre vue, tandis que les beaux sons, une belle musique, un beau discours, font plaisir à l'oreille (298a).

Mais pour Socrate, ce qui plaît à la vue peut ne pas plaire nécessairement à l'ouïe. S'il est vrai que les deux plaisirs – ceux de la vue et de l'ouïe – sont beaux, n'est-il pas possible de trouver un beau unique qui caractériserait les deux plaisirs réunis ? Peut-il y avoir une qualité commune entre les plaisirs de l'ouïe et ceux de la vue, qui n'existerait pas chez chacun d'eux pris isolément ? Et Socrate de conclure que les plaisirs de la vue et de l'ouïe ne peuvent être beaux « *qu'en vertu d'une qualité inhérente à l'un et à l'autre, et non d'une qualité qui manquât à l'un des deux...* » (302c).

Les plaisirs de l'ouïe et de la vue ne sont donc pas beaux parce qu'il existe une beauté qui leur est propre à chacun d'eux pris isolément et qui ne peut être commune à tous deux pris ensemble, ni par une beauté qui leur est commune à tous deux pris conjointement et qui ne peut être propre à chacun d'eux pris à part : ils sont beaux par une beauté qui se trouve à la fois chez tous deux pris ensemble, et chez chacun pris isolément (302d).

Cette définition – « *le beau, c'est les plaisirs de l'ouïe et de la vue* » –, ne rend donc pas compte du beau véritable qui rend belles toutes les belles choses. Socrate va par conséquent la réfuter et recourir à une dernière tentative de définition du beau. Ce qui

²⁸¹ Lacoste J., *op. cit.*, p.40.

nous permet, dit-il, de nommer beaux les plaisirs de la vue et de l'ouïe plutôt que les autres plaisirs qui nous viennent des autres sens (le toucher, l'odorat, le goût), c'est parce que de tous les plaisirs, ceux de la vue et l'ouïe sont « *les moins nuisibles et les meilleurs* » (303e). Et Socrate d'ajouter : « *le beau est donc un plaisir avantageux* » (303e).

Mais là aussi il y a problème puisque nous retombons dans la même difficulté que nous avions rencontrée dans notre deuxième définition du beau ; à savoir que l'avantageux, c'est ce qui fait du bien (296e) ; or ce qui fait n'est rien d'autre que la cause, et il est totalement différent de ce qui est fait c'est-à-dire de l'effet. Dire donc que le beau, c'est l'avantageux, revient à dire que le beau c'est le bien ou plus précisément qu'il est la cause du bien, alors qu'on sait parfaitement que la cause ne peut être l'effet, ni l'effet la cause : le bien n'est pas le beau, ni le beau le bien, parce qu'ils sont différents l'un de l'autre.

Après avoir développé toutes les définitions possibles de l'Idée de beauté, nous sommes en mesure d'affirmer, sans risque de nous tromper, qu'il n'existe pas de réponse claire et définitive à la question du beau. Jean Lacoste écrira d'ailleurs à ce propos dans son commentaire de *l'Hippias Majeur* de Platon que « *le beau ne peut recevoir de définition stable parce qu'il ne cesse de faire passer l'homme de l'idée aux images, des "idoles à l'idée"* » (p.35). Dès lors, vouloir donner une définition objective du beau, c'est tout simplement s'exposer au ridicule. C'est en tout cas en ce sens que Platon, dans un avertissement ironique à quiconque voudrait se lancer à la recherche du beau, va fermer le dialogue *d'Hippias Majeur* par : « *les belles choses sont difficiles* ».

Une des difficultés majeures des arts traditionnels de l'Afrique noire est le pluralisme des interprétations. Mais on peut se demander si les différentes formes d'interprétation, dans leur prétendue unité, ne sont pas constituées de familles d'interprétations qui ont aussi entre elles des relations de famille, si elles n'ont pas « *un noyau hylétique commun* »²⁸².

²⁸² Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999, p. 41.

Le chapitre que nous venons de traiter ne s'est pas appuyé sur une succession d'échecs méthodologiques. Si nous avons fait mention de toutes ces méthodes d'interprétation, ce n'est pas parce que les unes échouent là où les autres seules parviendraient à réussir en définissant enfin l'art africain ; c'est plutôt qu'elles se corrigent et se complètent progressivement les unes les autres. Car pour comprendre réellement l'art traditionnel négro-africain, nous ne devons nous priver d'aucun de ces outils ni d'aucune de ces méthodes. Les transitions qui s'inscrivent entre chacune de ces méthodes sont particulièrement édifiantes. Ces méthodes ne se substituent jamais brutalement les unes aux autres, elles ne s'ignorent pas ; elles travaillent plutôt les unes avec les autres, de sorte que la compréhension de l'art africain traditionnel passe nécessairement par la compossibilité de toutes ces méthodes. Rien nous empêche donc de rassembler et réunir ces différentes interprétations d'une manière qui ne soit pas superficielle, mais nécessaire, pour comprendre les arts traditionnels. On a souvent critiqué le pluralisme des interprétations. Mais si l'on écarte les interprétations aberrantes qui ne prouvent que l'incompréhension, il apparaît, à y regarder de plus près, que cette multiplicité n'est pas une conséquence du subjectivisme de l'expérience esthétique africaine, mais qu'il faut au contraire la relier à l'inépuisable infinité de la création artistique. La série des révélations d'une œuvre d'art n'est jamais close, et le fait qu'il existe diverses interprétations n'enlève rien à la valeur de l'art africain traditionnel. Les différentes idées qui nourrissent ces interprétations confluent toutes en un même point, comme des intentions qui visent un même objet. En présence d'une œuvre d'art, l'homme dépasse sa singularité et devient disponible pour l'universel humain car elle le met à un niveau supérieur où, sans cesser d'être particularisé, il se sent solidaire.

La détermination de l'œuvre d'art africain traditionnel se situe à la fois au point de rencontre « *du génie propre à l'artiste* », des « *patterns socio-culturels* » et de « *la finalité de l'objet ou de l'acte artistique : jeu, prière, activité utilitaire* »²⁸³. Ce qui exige donc, pour l'analyse de l'œuvre, le concours du critique d'art sans doute, mais aussi du

²⁸³Vincent L. T., « Ethnologie régionale » in *Encyclopédie de la Pléiade*, I, Paris, Gallimard, 1972, p. 335.

sociologue, de l'ethnologue, de l'historien, de l'anthropologue et du philosophe. On ne peut analyser l'œuvre d'art africain traditionnel, la sculpture par exemple, uniquement du point de vue de la forme. La seule forme d'un masque ne nous dira jamais assez sur le masque lui-même. Il ne peut être étudié avec profit sans une collaboration de tous ces spécialistes.

3. Les différents styles

A. Les écoles réalistes

L'école réaliste la plus typique en Afrique (en dehors de l'Égypte) est certainement l'école d'Ife qui a engendré l'École du Bénin. Elle est connue par des œuvres de terre cuite, de pierre et de bronze. Elle est caractérisée par un réalisme, une sérénité, un équilibre. L'École du Bénin est connue surtout par ses figures de bronze : guerriers armés, portraits de rois avec hauts colliers de corail, de membres de la famille royale ; et aussi par ses sculptures d'ivoire, défenses sculptées relatant l'histoire du roi, ou masques.

Un réalisme aussi pur que celui du Bénin et d'Ife caractérise aussi les œuvres de bois de l'École Ouroua et Bakuba dans le Congo Central.

Le style Pongwé est caractérisé par les œuvres d'un réalisme délicat, avec une coiffure spéciale et des figures peintes en blanc à une époque relativement récente. Ces œuvres ont quelquefois des yeux soi-disant obliques.

Le style Gouro est caractérisé par des œuvres à visage étroits aux traits extrêmement fins et aigus. La tête est quelquefois surmontée d'un oiseau. On y trouve des masques, des poulies de métiers à tisser et, plus rarement des statues.

On pourrait citer également et s'étendre sur la description d'autres styles réalistes tels que : Baoulé (Côte d'Ivoire) – Ekoï (Cross-River du Cameroun) – Bydiagos (Îles Bissagos) – Sao – Azande – Mangbetu, – Kuyu – Bateke – Manyema – Baluba. On pourrait aussi classer sous la rubrique réaliste, mais à tendance expressionniste (forme du nez) l'art des Bagas (de Guinée) et celui des Bamouns (Cameroun).

B. L'art expressionniste ou géométrique

L'art expressionniste ou géométrique s'oppose à l'art réaliste par une plus grande liberté et une plus grande audace. Le grand mérite de cet art est de parvenir à représenter la figure humaine d'une façon valable en dépit de toute vérité anatomique. Ce courant comprend trois groupes de styles que Cheikh Anta Diop, dans *Nations nègres et culture* (1954) classe de la façon suivante :

Il y a d'abord *le style à forme creuse*. Il comprend le style Bakota dont les œuvres sont faites de cuivre martelé sur une sculpture de bois. Véritable masque sur deux dimensions, pour ainsi dire, malgré la forme concave du visage. Cependant, il est impossible de classer un art si riche en groupes aussi tranchés que notre classification semble le faire ; en effet, il faut remarquer qu'il existe plusieurs tendances à l'intérieur de chaque école.

C'est ainsi qu'on trouve des Bakotas plus ou moins réalistes à front bombé, etc. À ce groupe appartiennent les styles M'Bete, Bakouele (Congo), Makonde (Est Afrique), Machona (Zambèze).

Il y a ensuite *le style à forme plane*. Le typique est celui des Dogons (de la Falaise de Bandiagara) dont les masques sont à forme rectangulaire, le nez en saillie sur le plan vertical du visage, la coiffure indiquée par un volume arrondi au front.

On peut rattacher à ce groupe l'art des Fangs du Gabon, bien que cette dernière école ait souvent des tendances réalistes. On peut y rattacher le style Senoufo (Côte d'Ivoire) et celui de l'Oubangui-Chari.

Et enfin *le style à forme cubiste*. Ce groupe comprend deux principes styles : le style Dan (Côte d'Ivoire) et le style Basonge (Congo). Ces deux écoles sont caractérisées par un expressionnisme cubiste très prononcé. Les yeux, la bouche, le nez, voire les joues, sont souvent exprimés par des volumes géométriques réguliers en saillie. C'est l'aspect géométrique de ces œuvres qui a surtout influencé l'art occidental actuel depuis le Cubisme de 1907.

4. L'esthétique philosophique

Dans l'étude des arts de l'Afrique noire, certains pensent qu'il faut nécessairement connaître le contenu de l'œuvre pour pouvoir déterminer sa signification et l'apprécier. D'autres appréhendent l'objet seulement du point de vue de sa forme. C'est le fameux débat entre les formalistes et les fonctionnalistes.

Il existe dans l'art traditionnel de l'Afrique, nous disent les formalistes, des œuvres qui correspondent à la théorie de « l'art pour l'art ». C'est l'idée que développe Carl Einstein dans *La sculpture nègre*. Pour lui, en effet, la signification d'une œuvre n'est pas importante pour son appréciation. Seule compte sa forme telle qu'elle nous affecte. Cette thèse a été évoquée par Frank Willett dans *L'art africain*, par Raoul Lehuard dans son article « Question d'esthétique en Afrique noire », par Harris Memel-Foté dans « La vision du beau dans la culture négro-africaine », par Michel Leiris dans « Le sentiment esthétique des Noirs africains », par Senghor dans « L'esthétique négro-africaine », par Fernandez dans « Principles of opposition and vitality in Fang Aesthetics » ou encore par Thompson dans « Aesthetics in traditional Africa » ou « Yoruba artistic criticism », et tant d'autres chercheurs encore.

Toutes ces études montrent l'existence une esthétique dans les arts traditionnels de l'Afrique noire. Certaines insistent sur l'aspect conceptuel tandis que d'autres, à partir de termes vernaculaires qu'elles traduisent établissent une classification des appréciations esthétiques.

Sur le plan conceptuel, Senghor nous rappellent que chez les Wolofs, les termes « *târ* » et « *rafet* », « beau » et « beauté », désignent, de préférence, un homme ; tandis que « *dyêka* », « *yêm* » et « *mat* », qu'il traduit par « *qui convient* », « *qui est à la mesure de* », « *qui est parfait* », s'emploient pour l'œuvre d'art²⁸⁴.

Michel Leiris, à son tour, nous dit que pour les Bambara, le mot « *nyi* » désigne indifféremment bon ou beau et que pour les Daza du Sahara Central, « *gale* » signifie

²⁸⁴ Senghor L. S., « L'esthétique négro-africaine », in revue *Diogène*, n°16, Paris, Gallimard, 1956, p. 50.

bon, « *ngala* » : joli et « *genaso* », laid. Il définit, dans « *Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux* »²⁸⁵, l'esthétique africaine en s'appuyant sur la mise en œuvre d'enquêtes sur l'identité du sculpteur, les conditions de son travail et de sa formation, sa situation dans la société, les jugements portés sur ses œuvres par ses acquéreurs ou utilisateurs.

Memel-Foté H. nous apprend lui aussi que le beau chez les Agni se dit « *Klamâ* », chez les N'Zema « *klinmâ* », chez les Baule « *krêmâ* » et chez les Bete « *guinanâ* ».²⁸⁶ Dans la communication qu'il a présentée au *Premier Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar*, il rend compte de l'enquête linguistique à laquelle il s'est livré en Côte d'Ivoire, chez les trois grands groupes culturels Akan, Krou et Mandé et montre que ces peuples entretiennent le concept de la beauté en soi.

Engelbert Mveng dans le même ordre d'idée, pense que le vocabulaire du « *Kalos K'agathos* » grec trouve en Afrique d'étonnantes équivalences. Ainsi, écrit-il : « *en Ewondo, par exemple, le Beau s'exprime par « Mben » et « Aben » qui traduisent mot pour mot le grec (Kalos K'agathos) . Crée une œuvre d'art se dit : « Kom », et « Kom » signifie à la fois fabriquer, mettre en ordre, orner, embellir* »²⁸⁷.

Alassane Ndaw dans son article « Conscience et communication esthétique négro-africaine »²⁸⁸, pense lui aussi qu'il existe une esthétique négro-africaine, et cherche à analyser ses critères avec « *le même sérieux* » que l'art occidental : il s'inscrit en faux « *contre la thèse selon laquelle l'expérience esthétique, en Afrique, doit fonder totalement ses jugements sur la saisie des significations révélatrices des cultures négro-africaines* »²⁸⁹. De son point de vue, « *la définition traditionnelle, selon laquelle l'expérience du beau est celle d'une satisfaction désintéressée, ne saurait être complètement abandonnée. En effet, lorsque nous adoptons une attitude, soit en face de*

²⁸⁵ Leiris M., « *Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux* », in *Originalité des cultures : son rôle dans la compréhension internationale*, UNESCO, Paris, 1954, pp. 336-373.

²⁸⁶ Memel-Foté H., « *La vision du beau dans la culture négro-africaine* », in *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Actes du colloque du premier festival mondial des arts « nègres », *Présence africaine*, 1967, p.50.

²⁸⁷ Mveng E., « *Problématique d'une esthétique négro-africaine* », in *Ethiopiques*, n°23, 1975, p. 73.

²⁸⁸ Ndaw A., « *Conscience et communication esthétique négro-africaine* », in *Ethiopiques*, n°23, 1975.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 84.

la nature, soit en face d'une œuvre d'art, nous mettons entre parenthèses nos besoins pratiques. L'objet est goûté pour lui-même, indépendamment de ses relations à notre être biologique ; il ne présente ni une utilité positive, ni une menace pour notre être vital. Cette expérience implique la neutralisation de nos impulsions instinctives et nous rend capables de jouir de la simple apparence phénoménale des êtres et des objets. En ce sens, le plaisir que nous éprouvons est désintéressé »²⁹⁰.

Ndaw reprend exactement ici le point de vue de Kant, selon lequel « *le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée* ». On a du mal à croire que c'est le même auteur qui écrit, dans le même article, et quelques lignes auparavant : « *Si l'on veut comprendre vraiment le problème de la création et de l'esthétique africaines, il faut les situer dans le milieu où elles se posent effectivement et non dans une perspective occidentale* »²⁹¹.

Tous ces auteurs africains reprennent donc très largement et dans tous les sens Platon, Kant, Hegel, Montesquieu, Baudelaire, Malraux, Alain, Dufrenne et plusieurs autres personnalités de l'esthétique postmoderne occidentale. Les conceptions classiques de beauté, de contemplation de ces penseurs sont généralement reprises pour justifier l'existence d'une esthétique non pas africaine mais universelle. Ils citent leurs publications comme des dogmes immuables. Or doit-on séparer des objets, qu'aujourd'hui les Européens appellent « art africain », du cadre général de leurs histoires et de leurs contraintes culturelles ? Peut-on les considérer avec des critères qui n'ont jamais existé dans l'esprit des artistes africains ?

S'il doit y avoir une esthétique africaine, nous dira Alassane Ndaw, sa spécificité devra être l'appartenance de ses auteurs au continent africain. L'auteur, dans son article « *Conscience et communication esthétique négro-africaine* », insiste sur le fait que : « *Si l'on veut comprendre vraiment le problème de la création et de l'esthétique africaines, il*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

faut les situer dans le milieu où elles se posent effectivement et non dans une perspective occidentale »²⁹².

L'esthétique se présente comme *la science des formes*. Son champ d'action porte à la fois sur l'artiste lui-même et sur l'œuvre d'art. Il n'est pas du ressort de l'Esthétique de produire le beau ou de conférer une technique apte à faire de nous des artistes accomplis. Son but consiste pour l'essentiel à expliciter les conditions qui font que le beau soit beau. Elle s'interroge sur les raisons et les mécanismes qui président à la création artistique. Elle réfléchit sur le sens, le contenu, la portée de l'œuvre d'art – nous reviendrons sur la définition de l'esthétique. Dans ces conditions, force est de reconnaître qu'on ne peut séparer un art de son histoire, de la culture qui l'a vu naître. Tout art contient une personnalité, une revendication identitaire qui renvoie à la culture qui le produit.

Certes **le goût n'est pas impossible pour un sujet en présence d'un objet décontextualisé**, mais comme le dit très justement Hegel, ces discours qui entreprirent de former le sens du goût sont abstraits : ils sont non seulement insuffisants dans leurs fondements *universels*, mais les défenseurs de ces points de vue comme Kant, se préoccupaient également moins de fonder un jugement déterminé que de favoriser l'enseignement du goût en général.

Le goût ne peut percer toute la profondeur de l'objet ; car une pareille profondeur ne revendique pas uniquement la sensation et des pensées abstraites, mais réclame un discernement et un esprit cohérents : or le goût, à juste titre, doit se contenter de la surface apparente autour de laquelle réjouissent les sensations, et qui peut transmettre quelque aspect d'affinité à des principes unilatéraux.

« Voilà pourquoi, écrit Hegel, l'époque est révolue où, s'agissant de l'étude des œuvres artistiques, on avait pour seul souci de former le goût et de montrer qu'on en avait soi-même ; l'homme de goût, l'arbitre en matière de bon goût artistique, ont maintenant fait place au connaisseur [...]. On ne saurait avoir une vision et une connaissance précises et approfondies d'un produit artistique, ni même y prendre plaisir, sans prendre en compte

²⁹² Ndaw A., « Conscience et communication esthétique négro-africaine », in *Ethiopiques*, n°23, 1975, p. 83.

tous les aspects auxquels la culture artistique s'attache tout particulièrement, et il faut accueillir avec gratitude les fruits du travail qu'elle mène à sa manière »²⁹³. Pour Hegel, la « culture artistique » est indispensable à l'étude de l'œuvre d'art.

Ce n'est pas le *paraître* en général, nous dit-il, qui doit faire l'objet d'une critique, mais uniquement *le mode propre de l'apparence* en laquelle l'art donne effectivité à ce qui est incontestable en soi-même. Ce que les œuvres d'art éveillent en nous, au-delà de la satisfaction immédiate, c'est l'exercice de notre jugement : nous prescrivons à l'interrogation de notre intelligence le contenu de l'œuvre d'art et de ses procédés d'exposition. C'est pourquoi, nous dit Hegel, la *science de l'art* devient bien plus encore une nécessité aujourd'hui qu'elle ne l'était au temps où l'art pour lui-même octroyait déjà en tant que tel un grand plaisir. L'art nous incite à présent à l'observer par la pensée, et cela non pas pour provoquer un renouveau artistique, mais pour admettre scientifiquement ce qu'est l'art.

Pour Roger Somé (1998 : 310), l'existence d'une esthétique africaine ne tiendrait **pas seulement** de « *l'existence de termes en langues africaines désignant le beau ou le laid* » **ni seulement** à « *celle de critères esthétiques propres aux Africains* » ; **ni même seulement** « *en une critique ou en une interprétation* ». Mais elle tiendrait aussi compte de l'observation de l'objet ; autrement dit, il doit être exposé et vu par tout le monde. Il faudrait pouvoir faire une critique de toutes les productions artistiques africaines.

On ne peut pas affirmer qu'il n'y pas de critique d'art en Afrique. Les cultures africaines offrent suffisamment d'exemples sur la vitalité du concept critique dans la création artistique. Elles ont des repères esthétiques et critiques, des façons très approfondies de questionner l'art et de le montrer. Il faut savoir lire l'Afrique à travers ses propres marques culturelles. Les sources du discours critique peuvent être identifiées si on sait regarder et voir leur fixation dans les valeurs culturelles africaines.

Mais il est clair que pour qui s'appuie sur les canons esthétiques occidentaux, il ne sera jamais facile de comprendre que « *la valse (danse d'origine allemande) n'est pas le yaaba africain, que le ndaga n'est pas le boléro (danse d'origine andalouse) et qu'un*

²⁹³ Hegel, *op. cit.*, pp. 50-51

masque vili n'est pas un morceau du Palais de Versailles »²⁹⁴. Jean Laude résume cette situation en ces termes : « *De quelles railleries ne devrions-nous pas être justiciables, lorsque nous interprétons les arts africains !* Maintes fois, l'aspect « terrifiant » de certains masques a été attribué au climat d'insécurité dans lequel vivaient les populations qui en usaient. C'est là, déterminer le sens d'une expression présumée en référence à des modèles dont le code et les systèmes de valeurs sont différents »²⁹⁵. Il existe en Afrique des critiques sur les œuvres des artistes. — Nous reviendrons sur l'esthétique et cette critique d'art en Afrique dans la section 3.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁵ Laude J., *Les arts d'Afrique noire*, Paris, Librairie Générale française, p. 251.

CHAPITRE II : DE LA DÉNÉGATION À LA VALORISATION DES ARTS « NÉGRO-AFRICAINS »

La théorie évolutionniste qui a gagné l'Europe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, considérait les sociétés extra-occidentales comme le dernier stade de l'histoire de l'humanité. C'est ainsi que dans les musées, les objets africains étaient étudiés et classés suivant le schéma évolutionniste occidental. Au début du XX^e siècle, les artistes européens « découvrent » l'art africain. Ils ont emprunté aux objets africains « *les éléments d'une révolution artistique qui va renouveler les canons de la représentation occidentale* »²⁹⁶.

Les statues africaines n'étaient pas vues comme de l'art parce que les dieux étaient considérés comme des idoles et non des statues. Elles ne plaisaient pas aux admirateurs des canons de beauté de l'Antiquité classique et de la Renaissance. Jusqu'au début du XX^e siècle, les musées européens rangeaient les objets d'art africain dans les rubriques « religion, objets de culte » et « coutumes » ; car d'un point de vue artistique, ces œuvres n'étaient que des « *images arbitraires d'êtres humains* » et des « *représentations maladroites et grotesques* »²⁹⁷. Jean Laude note, à juste titre, que ce rassemblement des œuvres d'art africain exigea « *un classement dont le système apparemment empirique fut conduit par une réflexion préalable à tout examen* » (1966 : 31). Car avant même que les œuvres n'arrivent dans les musées européens, « *ce système est défini théoriquement, dans les moindres détails, sur la base des notions européennes abstraites, industrie, habillement, monnaies, religion* » (1966 : 31).

Vlaminick, le premier à avoir reconnu l'art africain à sa juste valeur, vendit à Derain le fameux masque blanc fang du Gabon découvert sur le comptoir d'un café, et pour lequel il avait éprouvé « *une sensation profonde d'humanité* ». Les visages des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso rappellent certains masques fangs et annoncent le cubisme. Fasciné

²⁹⁶ Aka-Evy J.-L., « De l'art primitif à l'art premier », in *Cahiers d'études africaines*, Année 1999, Volume 39, Numéro 155, p. 563.

²⁹⁷ *Histoire universelle de l'art*, Tome III, p.11.

par la sculpture africaine, le peintre Paul Guillaume organise une grande exposition de masques à Montparnasse en 1916, lors de la manifestation Lyre et Palette : « *C'est en 1904, chez une blanchisseuse de Montmartre, dira-t-il, que le hasard m'a conduit pour la première fois devant une idole noire. Quoi qu'il en soit, mon goût était décidé* »²⁹⁸. Très intrigué par sa découverte de l'art africain, Matisse écrivait : « *Je passais très souvent rue de Rennes devant une boutique de marchand de curiosités exotiques chez le père Sauvage... il y avait tout un coin de petites statues en bois d'origine nègre. J'étais étonné de voir comment c'était conçu au point de vue du langage sculptural... Je regardais ça assez souvent, m'arrêtai chaque fois que je passais là, n'avais pas du tout l'intention d'en acheter et puis, un beau jour, je suis entré, j'en ai acheté une cinquante francs. J'allais chez Gertrude Stein, rue de Fleurs, je lui ai montrai la statue, Picasso est arrivé... C'est là que Picasso a remarqué la sculpture nègre* »²⁹⁹.

De cette statuette de Matisse, l'on se souviendra de la réaction de Derain affirmant que celle-ci « *est aussi belle que la Vénus de Milo* » et de la fameuse exclamation de Picasso: « *c'est plus bô* ». Picasso qui nous apprend d'ailleurs que ses plus grandes émotions artistiques, il les a ressenties lorsqu'il a vu, pour la première fois, les sculptures africaines : « *ces ouvrages d'un religieux passionné et rigoureusement logique, sont, dit-il, ce que l'imagination humaine a produit de plus puissant de plus beau* »³⁰⁰ Pour le sculpteur Jacques Lipchitz, les artistes africains ont eu un impact incontestable sur les créations occidentales : « *leur vraie compréhension de la proportion, leur sentiment du dessin, leur sens aigu de la réalité nous ont fait entrevoir, oser même, beaucoup de choses* »³⁰¹.

Ce n'est qu'après ce constat des artistes que les musées occidentaux commencent à mettre l'accent sur les qualités propres de certaines pièces : les objets, considérés jusque-là comme des « fétiches », acquièrent désormais le statut d'objets d'art et certains spécialistes commencent à en percevoir la beauté particulière (Laude J., 1968 : 59-60).

²⁹⁸ Paul Guillaume, in *Opinions sur l'art nègre*, Toguna, p.20.

²⁹⁹ Matisse cité par Courthion, in *Opinions sur l'art nègre*, Toguna, p.17.

³⁰⁰ Pablo Picasso cité par Guillaume Apollinaire, Toguna, p.10.

³⁰¹ Jacques Lipchitz, in *Opinions sur l'art nègre*, Toguna, p.11.

À l'approche évolutionniste, l'ethnologie va suppléer une étude des sociétés africaines où les objets sont étudiés non pas en fonction d'une théorie évolutionniste, mais par rapport aux systèmes de représentation symbolique qui leur sont propres. Ils ne sont plus des objets exotiques mais ils sont considérés pour leur valeur intrinsèque. Aux regards exotique et ethnologique se substitue dès lors une approche purement esthétique.

Les artistes européens s'intéressent aux objets africains ou océaniens pour leur puissance d'expression. Ils font ainsi passer ce qu'on appelait alors les « *objets de curiosité* », des « *idoles* » ou des « *fétiches* », dans une catégorie esthétique qu'ils sont les premiers à inventer : les « *arts primitifs* ». Cette vision occidentale des arts africains fera l'objet de nombreuses réactions chez les Africains eux-mêmes.

Nous verrons tout d'abord comment on est passé du mépris à la reconnaissance des objets d'art africain. Ce qui nous amènera ensuite à analyser les discours élaborés par des Africains eux-mêmes tels que Senghor, Mveng, Ngal et Bidima, sur l'esthétique et les arts de l'Afrique noire.

SECTION 1 : DU MÉPRIS AU RELATIVISME

§ 1. Des objets de culte aux objets d'art

L'esclavage a vidé l'Afrique de ses forces humaines, de ses structures socio-politiques mais aussi de ses richesses artistiques. Trois siècles après, la colonisation fut aussi, pour reprendre les mots d'Iba Ndiaye Diadji, « *un véritable cannibalisme culturel et artistique sur l'Afrique et les Africains* »³⁰². Les ethnologues considéraient les sociétés africaines comme anhistoriques et utilisaient dans leurs recherches la notion de race. Les missionnaires chrétiens, dans leur évangélisation et leur prétendue « mission civilisatrice », ont systématiquement détruit des milliers d'objets qu'ils considéraient comme des fétiches, de vagues et d'inhabiles représentations humaines, des génies et non des œuvres d'art.

C'est ainsi que les arts africains ont été traités au début du siècle dernier, allant du dénigrement à la légitimité. Mais comment à partir des « *objets de civilisations* », selon l'expression de Franz Boas, on est passé au concept d'art africain ?

Ceux qui parlent d'« *Arts sans histoire* » appartiennent à une société historique, l'Occident. Un observateur situé dans un train aura l'impression que le train qu'il double est immobile. De même, l'observateur occidental aura l'impression que les sociétés africaines sont immuables. En d'autres termes, il attendait sous le nom d'histoire un changement et rencontrant un changement différent, il a nié le caractère historique de l'art africain. Mais il ignore que l'histoire de l'Afrique et celle de l'art ne cessent de progresser. L'exemple, déjà classique, est fourni par l'histoire de l'art du royaume du Bénin (Nigeria), commençant par l'art de Nok, incluant l'art d'Ife, les trois périodes de l'art du Bénin, et s'achevant avec l'art, toujours vivant, des Yoruba. Au lieu de définir une culture par ce qu'ils lui reconnaissent « *de propre à justifier l'attention qu'on lui*

³⁰² Diadji I. N., *Créer l'art africain*, Presses universitaires de Dakar, 2003, p. 31.

prête »³⁰³, nos prédecesseurs ont cherché à la définir par ce qu'ils lui récusent. En ce sens, l'étiquette « l'art des sociétés sans écriture » est aussi associée à une idée négative. Mais la vérité est qu'« *on ne rencontre aucune écriture différente de celle qu'on attendait et il n'y a donc aucune différence à transformer en négation* ».

On continue à parler d'art nègre, comme on parle d'art égyptien, d'art grec, d'art chinois, d'art italien. C'est là un préjugé exotique ; car vouloir désigner par l'expression « *art nègre* », même de la façon la plus générale, les diverses expressions artistiques d'un groupe, c'est, en fait, « *vouloir ramener les notions de culture et de civilisations aux données purement ethniques ; alors que l'histoire des civilisations manifeste la primauté des cultures sur l'ethnie* »³⁰⁴.

Sans doute, les valeurs ethniques et les valeurs culturelles peuvent coïncider en se mélangeant par voie « d'adaptation nécessaire », mais jamais les seconde ne découlent des premières : la race, qui est elle-même une résultante, ne peut rien prédestination.

Parler d'art nègre est donc aussi vain que de parler d'art blanc, d'art jaune. C'est associer un substantif et un adjectif qui n'ont aucune commune mesure, la couleur de peau ne pouvant déterminer un jugement esthétique spécial. Évoquer un art africain tout court est déjà plus juste, bien qu'insuffisant. Ce dernier qualificatif fait apparaître un positionnement dans l'espace, qui suggère la notion concrète de culture strictement associée à celle de milieu. Cette appellation apparaît, cependant, trop extensive, car il n'y a pas un art africain, mais des arts africains : expressions de tendances diverses et de créations différentes se rattachant à des milieux culturels distincts.

À notre avis, la compréhension des arts africains traditionnels a été assombrie par une erreur fondamentale : méconnaissant complètement la culture africaine, certains esthéticiens, ethnologues et anthropologues du début du XX^e siècle ont projeté sur eux leurs propres préoccupations et conceptions idéologiques, les qualifiant ainsi de

³⁰³ Lévi-Strauss C., *Anthropologie Structurale II*, Paris, 1973, p. 28.

³⁰⁴ Lem F.-H., « Variété et unité des traditions plastiques de l'Afrique noire », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Paris, Seuil, 1951, p.25.

« primitifs » ou d' « irrationnels ». Les arts traditionnels de l'Afrique noire, on le sait, sont très religieux. Mais pour bon nombre d'auteurs européens, religieux ou sacré = irrationnel. On sait que Zeus, Athéna, Apollon, Dionysos et Aphrodite étaient des dieux insolites et idolâtres pour les Occidentaux du XV^e siècle, mais dominés par le christianisme, ils n'ont plus aucun sens religieux et ont acquis le statut d'œuvre d'art. De la même manière, les statues africaines n'étaient pas vues comme de l'art parce que les dieux qu'elles symbolisaient étaient encore opposés au christianisme et résistaient à sa conquête. Elles étaient considérées comme des idoles et des fétiches, et non des statues. Si les images africaines n'étaient pas perçues comme de l'art, c'était tout simplement parce que leur configuration était opposée avec le naturalisme idéalisé qui dominait l'Occident.

Le concept « *art africain* » renvoie à une réalité imagée par les idées d'une époque. On fait suivre au mot « *art* » un adjectif attestant des représentations du moment et c'est ainsi que paraîtront les adjectifs « *primitif* », « *nègre* », « *négro-africain* », « *noir* », « *colonial* », « *tribal* », « *premier* » attenant au terme « *art* » : chaque terme est chargé de sens et d'histoire. On emploie ces termes pour définir les productions artistiques des sociétés dites « *sans écriture* » ou « *sans État* », « *archaïques* », « *sauvages* », autrement dit, celles des peuples restés dans le premier état de l'humanité. Si cette définition est largement remise en cause aujourd'hui, les termes subsistent encore. L'« *art nègre* » a fini par devenir l'art africain avec l'accession de l'Afrique à l'indépendance et la mise en évidence d'une abondante diversité artistique. Tous ces termes sont érigés et légitimés par les Européens et non par les Africains eux-mêmes.

Le mot « *nègre* » vient du portugais et désigne un homme noir. À la fin du XIV^e siècle, les Portugais désirent trouver un moyen pour aller en Inde en contournant le continent africain. Ils font alors la découverte des côtes de l'Afrique noire. Plus tard, avec la découverte de l'Amérique et un besoin de main d'œuvre bon marché, on organisa le trafic le plus odieux de l'histoire de l'humanité. Le mot « *nègre* » est devenu un terme péjoratif.

L'expression « *art nègre* » est créée au début du XX^e siècle par les « *audacieux du goût, artistes européens à la recherche de sources d'inspiration de renouvellement* »

artistique et de nouveaux langages plastiques ». Elle a été utilisée pour la première fois par les artistes plasticiens européens dont les plus célèbres sont Pablo Picasso, Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, etc., qui découvrent dans les musées et les galeries, les objets d'origine africaine correspondant à leurs préoccupations et à leurs recherches esthétiques. La rencontre entre l'art « *nègre* » et l'art européen semble donc résulter principalement de préoccupations esthétiques. L'expression « *art nègre* » désignait l'ensemble de ces objets d'origine africaine.

Le qualificatif d'art « *premier* » appliqué aux arts africains est employé aujourd'hui afin d'éviter de prononcer celui de « *primitif* », chargé de significations évolutionnistes et colonialistes. Mais en réalité, les expressions « *arts primitifs* » et « *arts premiers* » sont synonymes.

Le terme « *art primitif* » a éveillé beaucoup de réticences et de critiques. Certains penseurs ont voulu s'en distancier tout en lui donnant une certaine légitimité. C'est ainsi qu'on trouve une multitude de définitions assorties de nombreuses mises en garde. Cottie Arthur Burland déclarait que le terme est « confus et inexact, mais si répandu qu'il en est venu à recouvrir une notion universellement reconnue »³⁰⁵. René Huyghe faisait aussi remarquer que le terme, bien qu' « en partie légitime...n'est plus à la mode ». ³⁰⁶ Selon Horst Woldemar Janson, « *"primitif" est un mot assez malheureux [...] Cependant, si l'on veut n'en retenir qu'un seul, il est le moins mauvais. Nous continuerons donc à utiliser "primitif", car c'est une étiquette pratique pour désigner un mode de vie qui a traversé la révolution néolithique mais ne manifeste aucun signe d'évolution vers les civilisations "historiques"* »³⁰⁷.

En 1965, la revue *Current Anthropology* avait demandé à douze spécialistes de commenter le terme « *art primitif* ». Pour Phillip H. Lewis, les Occidentaux n'ont pas « *à être gênés par le terme art primitif. Il n'est ni grossier ni déplaisant* ». Et en proposant de remplacer par « *art précivilisé* », Carl B. Compton ne faisait que confirmer et reproduire

³⁰⁵ Hopper J. T. et Burland C. A., *The Art of Primitive Peoples*, Londres, Fountain Press, 1953, p. 19.

³⁰⁶ Huyghe R., « African and Oceanic Art : How it looks from the West », in *Réalités*, n°273, 1973, p. 67.

³⁰⁷ Janson H. W., *History of Art* (1962), New York et Englewood Cliffs, Harry Abrams et Prentice-Hall, 1986, p. 35.

des connotations évolutionnistes. C'est un terme « *spongieux, insaisissable, inapproprié* » (Emma Lou Davis), « *un fourre-tout dont les éléments ne sont pas morphologiquement homogènes* » (Douglas Fraser). Pour d'autres, le mot « *art primitif* », renvoie « *aux arts d'individus peu familiarisés avec les machines* » (J.T. Hooper et C. A. Burland), aux productions artistiques « *des peuples qui ne connaissent aucune forme d'écriture* », aux arts « *des sociétés sans classe* » (David Moberg)³⁰⁸.

En somme, le terme "art primitif" désigne toutes les productions artistiques des peuples censés être restés dans le premier état de l'humanité et l'étiquette "art primitif" est associée à une idée négative. Le mot renvoie à l'ensemble des arts que les Occidentaux peuvent comparer à « *des dessins de singes, d'enfants, de malades mentaux* »³⁰⁹, tout ce qui peut évoquer chez les Occidentaux des images païennes : « *le cannibalisme, la possession par des esprits, les rites de fertilité et les formes de divination fondées sur la superstition* »³¹⁰. Bien qu'insatisfaisante, cette expression relève aujourd'hui d'une convention de langage admise par l'Occident. Les arts primitifs désignent l'art ancien d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Ils se caractérisent notamment par leurs créations formelles et leurs audaces plastiques, et sont encore aujourd'hui une source d'inspiration intarissable pour les artistes du monde entier.

« *Il existe une théorie émanant de Léonard de Vinci, selon laquelle la peinture serait la forme d'art la plus élevée et la dernière à avoir émergé, et menant à la conclusion que les sociétés ne possédant que la sculpture sont attardées. À la fin du XX^e siècle, la découverte de peintures rupestres datant de l'âge de pierre annula cette théorie, mais l'idée d'un art "primitif" arriéré persista* »³¹¹.

Le mot « *primitif* » a donc plusieurs acceptations. Son sens originel, nous l'avons dit, est « *premier dans le temps* », mais par extension il désigne aussi ce qui est arriéré, simple, brut, non sophistiqué. Or si les occidentaux acceptent « *comme symptomatique le non-*

³⁰⁸ Cités par Sally Price dans son ouvrage *Arts primitifs : regards civilisés*, (1989), École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 2006, pp. 17-18.

³⁰⁹ Price S., *Arts primitifs : regards civilisés* (1989), Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 2006, p. 18.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Willet F., *L'art africain* (1971), Paris, Thames & Hudson , p. 27.

respect des proportions naturalistes, alors une partie de l'art occidental du XX^e devrait être englobée dans la catégorie "art primitif", tout le reste de l'art du monde occidental étant alors qualifié d'"art du réalisme social" »³¹².

Ceux qui ont supposé que l'art africain traditionnel était « *primitif* » s'appuient sur l'idée selon laquelle, si les sculpteurs africains ne reproduisent pas en général une copie exacte de formes naturelles, à la façon de la configuration gréco-latine classique, c'est qu'ils sont inaptes à le faire. Cet argument est évidemment faux, et Ola Balogun, dans « Formes et expression dans les arts africains » relève deux erreurs fondamentales dans la conception dont il s'inspire. En premier lieu, les critères esthétiques ne sont pas forcément les mêmes dans le monde entier et ne comportent pas obligatoirement la notion d'imitation des formes naturelles. Le jugement esthétique, selon lui, peut s'appuyer sur la dimension spirituelle de l'œuvre d'art, plutôt que sur son rapport avec la nature.

En second lieu, seule une vision ethnocentrique du monde, pense-t-il, permettrait de penser que l'absence d'un jugement esthétique conforme à celui qui a eu lieu en Europe occidentale signifie un manque de perfection formelle. Le jugement esthétique que nous pouvons avoir sur les objets d'art africain tels que les masques doit être conforme à une parfaite compréhension de la finalité de l'objet d'art. Jusqu'au début du XIX^e siècle, le mot « *art* » n'était pas employé pour désigner les productions artistiques africaines, mais un ensemble de termes convenus - « *idole* », « *fétiche* » - désignait ce que l'expression « *art primitif* » conceptualise depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Les premiers Occidentaux qui ont décrit les objets d'art africain ont vu quelque chose de différent de ce qu'ils espéraient voir, et ils ont réagi de manières différentes. Certains ont transformé cette différence en négation. Ils ont vu des œuvres différentes de ce qu'ils attendaient, et ils ont déclaré, non pas qu'elles relevaient d'un art différent, mais que *ce n'était pas de l'art*.

D'autres ont transformé en identité la différence entre ce qu'ils ont vu et ce qu'ils attendaient. Mais cette comparaison est démesurée : la différence de l'œuvre rencontrée

³¹² *Ibid.*, p. 28.

est, cette fois, encore méconnue. Ils ont assimilé démesurément cette figure de la méconnaissance à leur connaissance antérieure, de sorte qu'ils ont cru, bien à tort, inutile de la considérer comme un objet de recherche et d'étude. Ainsi la recherche est tenue pour achevée avant d'avoir réellement commencé.

D'autres enfin, et c'est la seule attitude scientifiquement correcte, ont constaté et respecté la différence entre ce qu'ils ont vu et ce qu'ils attendaient. Ils ont trouvé des concepts descriptifs ou explicatifs de recharge. C'est alors que commence véritablement le travail scientifique.

C'est pourquoi, nous pensons qu'il est temps d'évaluer ce qui peut constituer une sorte de modernité de l'art africain et d'abandonner la lecture coloniale qui cherchait l'« âme noire » et l'africanité à travers la production artistique de l'Afrique. Grâce au travail des ethnologues sur le terrain et à la découverte de pièces de plus en plus importantes, l'art africain mérite bien une redéfinition. Aucune culture n'est primitive. On qualifie de primitif souvent par ignorance de la réalité.

Le concept d'« *art africain* », pris dans le sens d'une manifestation de l'esprit d'un Noir africain dans les productions artistiques, n'est qu'une pure création de l'Occident. Et pour Jean-Godefroy Bidima, c'est ce qui lui a valu cette définition ironique selon laquelle l'art africain « *est l'art des Africains, revu, corrigé, vendu et édité par les Blancs !* »³¹³. Aujourd'hui, l'anthropologie occidentale a préféré le terme « *art africain* » à celui de l'« *art nègre* » jugé trop colonial. Les termes définissant la même réalité ont souvent évolué. Mais qu'il s'agisse d'art « *primitif* », « *nègre* », « *colonial* » ou enfin « *premier* », c'est toujours la même réalité.

Toute étude de l'art africain en tant qu'« *art primitif* » exige donc une définition précise de la réalité que recouvre ce concept. On a parfois tendance à confondre cet art et l'art préhistorique. Mais en réalité il s'agit d'un art actuel, ou d'un passé récent, développé par divers peuples d'Afrique et d'Océanie. Il y a certes des ressemblances entre les créations artistiques et les techniques des hommes préhistoriques et celles de l'art africain traditionnel. Mais cette approche a engendré des erreurs manifestes.

³¹³ Bidima J.-G., *L'art négro-africain*, Paris, P.U.F, 1997, p. 6.

De ce fait, l'anthropologie actuelle a préféré abandonner le mot « *primitif* » pour désigner les sociétés non industrielles. Elle emploie plutôt les termes de « *sociétés sans écriture* », « *communautaires* », « *sans État* » ou « *archaïques* », bien qu'aucun de ces termes ne soit pleinement satisfaisant.

On voit donc comment les Européens ont fait preuve d'une totale ignorance à l'endroit de la culture africaine en général et de l'art africain en particulier. Les missionnaires évangéliques qui ne témoignèrent que mépris pour les objets d'art africain, qu'ils qualifiaient de « *païens* », se sont empressés d'en détruire des milliers. Le colonialisme se flattait aussi du désir d'améliorer le destin des peuples « *primitifs* » et « *sauvages* », et de leur montrer la voie de la civilisation et du développement culturel. En conséquence, toute production artistique de la culture africaine était considérée avec indifférence et classée au rang de curiosités. Les colons Britanniques, Français et Allemands ramenaient dans leur pays, certaines de ces « curiosités » artistiques qui donnaient une couleur d'exotisme à leurs domiciles. Le mot d'ordre était : « *Avant tout, achetons en masse, pour les sauver de la destruction, les produits de la civilisation des sauvages et accumulons-les dans nos musées* »³¹⁴.

Beaucoup de ces objets d'art enrichissent aujourd'hui les collections ethnographiques des plus célèbres musées européens. On peut parler d'un pillage systématique et organisé des objets d'art africain contre lequel en 1914, A. van Gennep s'insurgea farouchement : « *Certaines missions comme celles de Léo Frobenius ont raflé des milliers d'objets dans l'Afrique occidentale et au Congo, si bien que les industries indigènes de plusieurs tribus en sont mortes. Étrange façon de faire œuvre de science ! Et d'autant moins utile, en définitive que, dans ces pillages, organisés à coup d'argent et faisant vite, l'explorateur n'a pas le temps et n'a pas l'idée d'étudier le fonctionnement social qui conditionne les productions locales* »³¹⁵.

La notion d'art primitif comprend, selon Lucien Stephan, deux éléments. D'abord une conception des rapports entre les différentes sociétés qui permet de désigner certaines

³¹⁴ Laude J., *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966, p. 31.

³¹⁵ Laude J., *op. cit.*, p. 31.

comme primitives et d'autres évoluées ou civilisées ; il s'agit de la théorie évolutionniste des sociétés. Ensuite une conception du rapport entre l'art et la société dans laquelle il est produit qui permet, à son tour, de transférer la propriété ou le prédicat « *primitif* » d'une société à son art. Ces deux conceptions étant aujourd'hui abandonnées, la notion d'art *primitif* l'est aussi, du moins sous cette forme évolutionniste.

La relation entre art et société était conçue comme une détermination stricte ou causale. En produisant son art, une société lui transmettrait ses propriétés. Une telle causalité n'est plus admise. Certes l'art n'est pas entièrement indépendant de la société dans laquelle il est produit, sinon la sociologie de l'art n'aurait guère d'objet propre, mais les propriétés d'une société ne sont pas les conditions nécessaires et suffisantes des propriétés de l'art.

Cette théorie évolutionniste des sociétés a été critiquée par Lucien Stephan³¹⁶. Il emprunte sa critique à Claude Lévi-Strauss (1952) en la reformulant en termes d'anticipation. Si l'on compare les différentes sociétés entre elles, mais en les rapportant à celle de l'Occident, on constate qu'elles possèdent des propriétés différentes et l'on déclare qu'elles ne possèdent pas les propriétés de la société occidentale à laquelle certains chercheurs attachent l'idée de civilisation. Les sociétés dépourvues de ces propriétés sont ainsi antérieures à l'évolution ou au progrès ; elles seraient donc chronologiquement premières ; ce qui les placerait dans un lointain passé. Cependant, ces sociétés dites « *primitives* » sont, au présent, leurs contemporaines. Leur statut est paradoxal : bien qu'elles soient observables au présent, la théorie les renvoie à un lointain passé. Elles n'ont pas évolué ; elles ont conservé tout au long du temps leur état premier. Elles sont non civilisées et non évoluées. L'évolutionnisme crée des divisions « *semi-négatives qui en révèlent l'ethnocentrisme* »³¹⁷.

William Fagg (1965) a proposé le concept d'art « *tribal* » à la place de celui d'art « *primitif* ». Il ne compare pas les sociétés primitives à celles qui ne le sont pas, mais, parmi elles, il entend distinguer les arts et leurs styles en distinguant les tribus qui

³¹⁶ Stephan L., 1988, p. 47.

³¹⁷ *Ibid.*

produisent ces arts. L'intention classificatoire est manifeste. Selon lui, chaque tribu, sur le plan artistique, forme son propre univers. Chaque univers est réellement fermé sur lui-même, et son horizon s'arrête à ses propres frontières. Ce sont, dit-il, des groupes fermés, exclusifs, pour lesquels l'art manifeste sa solidarité interne et son autonomie et, réciproquement, se distinguent entre eux (*ibid.*, p.10-11). Pour que le concept d'« *art tribal* » possède des délimitations nettes, il faut que toutes les propriétés qu'il comprend soient vraies de chacun et donc de tous ces groupes sociaux. D'après William Fagg, les frontières de la tribu sont closes et pour cela doivent être nettes. Or, comme le remarque très justement Lucien Stephan (p.49), toutes les tribus ne possèdent pas de frontière nette. Tracer une frontière nette, c'est projeter sur l'Afrique traditionnelle un fait européen moderne. Les frontières des États actuels résultent de la colonisation et franchissent souvent les régions ethniques antérieures.

Les frontières d'une tribu ne s'arrêtent pas seulement aux limites géographiques d'un territoire occupé de façon homogène par tous les membres de cette tribu et par eux seuls. En Afrique, la répartition territoriale des populations ne se présente pas cette seule forme. Une tribu peut être dispersée ; elle peut être composée de deux ou de plusieurs sous-groupes homogènes, séparés par un ou plusieurs autres peuples ; elle peut aussi être mélangée à des peuples différents ; elle peut enfin être ou homogène et concentrée, ou mélangée. Dans certaines régions de la République démocratique du Congo, par exemple, la dispersion et le mixage sont la forme de répartition la plus fréquente (Biebuyck, 1985). Les peuls sont presque partout en Afrique : au Niger, au Nigeria, au Sénégal, au Tchad, en République Centrafricaine, au Soudan, en Guinée, au nord du Cameroun. Comment, dans ce cas, tracer les frontières d'une telle ethnie ?

Toutes les tribus n'ont pas des frontières nettes et closes. Il ne faut pas, bien entendu, confondre les frontières des tribus et la frontière du concept de tribu, l'emploi littéral et l'emploi métaphorique du mot. On ne peut pas définir une tribu au moyen d'un concept à frontière (au sens métaphorique) nette quand on sait que la propriété d'avoir une frontière (au sens littéral) nette, n'est pas commune à toutes les tribus. Cet argument peut être appliqué à d'autres propriétés, comme la langue (Vansina, 1984, p.31-32).

Comme celui de tribu, le concept de *style* peut être étudié en lui-même (M. Schapiro, 1982) ou dans son application à l'art tribal. Le *style tribal* est défini par un type morphologique constitué, en principe, par les traits communs à toutes les productions artistiques dans la tribu. Ce type peut être décrit verbalement au moyen de propriétés communes, mais il peut aussi être représenté par une image schématique.

La procédure pour établir un type est obtenue par rapprochement et abstraction : on observe le plus grand nombre possible d'œuvres concrètes et, par rapprochement ou comparaison, on en abstrait les caractéristiques communes. Mais ne pouvant pas disposer de toutes les œuvres produites par la tribu, le matériel disponible doit résulter d'une sélection. La sélection doit retenir les œuvres documentées avec précision, autrement on pourrait confondre, par exemple, la production d'un atelier productif et un style tribal qui a produit très peu d'objets (Vansina, 1984, p.29). La sélection doit remplir, de plus, les exigences d'un échantillonnage statistique ; cette formalité est rarement remplie (Lucien Stephan, p.50).

J. Vansina donne un bel exemple d'insertion d'un intermédiaire entre deux entités stylistiques sans trait commun : « *Considérons le style typiquement central du Shaba (Luba), tout fait de volumes arrondis, puis le style de nord-est du Kasaï (Songye), avec ses volumes angulaires tirés de formes géométriques et qui est presque cubiste. Il est difficile d'imaginer ici un style de transition. Et pourtant il existe bel et bien et offre des chefs-d'œuvre très frappants* »³¹⁸.

Mais l'ignorance de l'histoire antique de l'Afrique, les différences de mœurs et de coutumes entre Africains et Occidentaux, les besoins économiques d'exploitation, tous ces facteurs prédisposaient l'esprit Européen à défigurer totalement la personnalité morale de l'artiste africain et ses dispositions intellectuelles. Voilà pourquoi la production artistique « négro-africaine » est devenue synonyme d'art primitif, sans État, nègre, sans écriture. On reconnaîtra même à l'Africain des dons artistiques liés à la sensibilité d'animal. Telle est l'opinion du Français Gobineau, qui, dans son libre célèbre *De l'inégalité des races humaines*, juge que le sens de l'art est inhérent au sang des Noirs ;

³¹⁸ In Musée Ethnographique n°AE 744, Anvers, 1984, pp. 90-91.

mais il réduit l'art à une manifestation inférieure de la nature humaine : en particulier le sens du rythme est lié aux aptitudes émotionnelles du Noir. Mais l'art traditionnel de l'Afrique noire est beaucoup plus complexe que le fait d'être un « art primitif » ou un art de « sociétés sans écritures » ou « sans État ».

Dans son sens courant, l'expression « *primitif* » est un concept négatif qui définit ce qui relève de régions ne faisant pas partie des traditions occidentale et orientale. D'ailleurs, s'il n'y avait pas de sources écrites sur l'art oriental, il aurait également été défini comme « *primitif* ». Il s'agit donc incontestablement d'une définition ethnocentrique. La seule façon de définir les traditions artistiques étrangères serait, à la manière de Frank Willet, « *d'utiliser leurs propres termes* » et, pour ne pas les dénaturer, il vaut mieux spécifier leurs régions d'origine et parler d'art africain traditionnel, océanien ou américain. D'un point de vue commercial, le marché actuel de l'art africain est très différent de celui des années trente. Seuls des artistes, des intellectuels, des grands bourgeois et les marchands collectionnaient des objets provenant d'Afrique.

À partir des années 1980, les arts de l'Afrique noire deviennent accessibles à toutes les couches de la société occidentale, le choix des objets offerts s'élargissant afin de satisfaire tous les pouvoirs d'achat. En passant des « arts nègres » aux arts de l'Afrique noire, on est passé peu à peu d'un marché d'objets de hasard à un marché organisé. Naguère, objet de fortune apporté par les coloniaux, l'objet d'art traditionnel de l'Afrique noire est aujourd'hui un produit convoité, recherché avec méthode. Chaque terrain susceptible de conserver ou de produire des objets commercialisables est mis en exploitation.

À partir des années 1950, des marchands occidentaux parcourent l'Afrique pour acheter sur place. Très vite, les Africains organisent eux-mêmes la commercialisation de leur art africain (Pierre Amrouche, 1990).

La série des objets proposés s'étend considérablement. Pour répondre à la demande, l'offre se diversifie : des objets perçus jusqu'alors comme mineurs deviennent collectionnables. L'époque de l'art nègre est terminée. À peine utilise-t-on encore le mot « *art nègre* » pour désigner les objets d'art produits en Afrique noire. Mais comme le

précise Raoul Lehuard (1990), il aura fallu près d'un siècle à l'Occident pour cesser de le considérer dans cette acception péjorative. Cette réhabilitation fut d'abord à l'origine de certains scientifiques qui ont « *compris la nécessité de la collecte ethnographique puis de la collection* » (*ibid.*, p.5) des objets dans les musées et galerie d'art occidentaux. Ce qui permettra aux peintres du début du XX^e d'attribuer une valeur artistique à l'art africain traditionnel, contribuant ainsi à influencer le goût de certains intellectuels, amateurs et collectionneurs.

On retiendra aussi un motif qui sera présent dans la plupart des débats artistiques du XIX^e au XX^e siècle, et qui est constitué par l'existence d'un dualisme entre émotion et intelligence, sensation et conscience, instinct et pensée. Ce motif a dominé les interprétations que donnèrent les expressionnistes sur la sculpture africaine. N'ayant pu nier l'art africain, « *on a voulu en minimiser l'originalité sous le prétexte qu'il n'avait le monopole ni de l'émotion, ni de l'image analogique, pas même du rythme. Et il est vrai que tout artiste véritable est pourvu de ces dons, quels que soient son continent, sa race, sa nation. Il n'empêche, il a fallu que Rimbaud se réclamât de la Négritude, que Picasso fût ébranlé par un masque baoulé, qu'Apollinaire chantât les fétiches de bois pour que l'art de l'Occident européen consentît, après quelques deux mille cinq cents ans, à l'abandon de la physéos mimesis : de l'imitation de la nature*

 ».

Jadis décrié, l'art africain a posé peu à peu les fondements d'une esthétique qui s'est imposée à l'art moderne. Aujourd'hui, il est entré dans les plus grands musées occidentaux. Dorénavant, les critères du beau n'appartiennent plus seulement aux canons du monde occidental et indo-européen. Cette évolution traduit aussi la reconnaissance par les occidentaux de cultures longtemps écartées du monde de l'art. Mais nous verrons plus loin que l'art africain objet du relativisme occidental est celui créé par les occidentaux selon leur propre vision, et non par les Africains eux-mêmes.

§ 2. Les différents fantasmes sur les arts de l'Afrique noire

Autrefois méprisé, l'art africain finit par plaire aux Occidentaux. Mais qu'est-ce qui explique réellement le désir des Occidentaux de connaître et d'accepter les arts africains ? Pour l'ethnologue, l'intérêt est de classer les ressemblances, et parler des arts africains à partir de l'histoire de l'art occidental. Appelés « arts primitifs » ou « arts premiers », les arts africains n'ont pas échappé à « une approche occidentalocentriste ». L'ethnologue veut aider l'Africain « sans histoire » et « sans mémoire ». L'artiste occidental cherche, dans les arts d'Afrique noire « *un nouveau souffle poétique contre l'académisme rigide* »³¹⁹.

Jean-Godefroy Bidima, dans *L'art négro-africain* (1997), va plus loin et tente de montrer les fantasmes des Occidentaux et même des Africains sur les arts africains. Selon lui, l'Européen s'est d'abord intéressé des arts africains par « *déception et par pis-aller* »³²⁰. Il suppose que l'Occident, ayant connu une déshumanisation technicienne, cherche à « reprendre un nouveau souffle ». En allant vers les arts africains, les Européens cherchent aussi à leur « *ménager une place dans l'histoire de l'art écrite par les Occidentaux limités dans leur histoire et leur géographie* »³²¹. Ils vont aussi vers les arts africains pour nier leur authenticité : car ils ne sont que « *le résultat d'un emprunt extérieur. [...] Les Africains ne sont que des reproducteurs et copieurs* »³²². Le préjugé est celui de « l'innéisme raciste ». Contrairement à l'Europe où « *tout a été en mouvement constant, en évolution, en perpétuel changement* »³²³, l'Afrique se trouve « *à un niveau qui a par exemple deux milles ans et qui ne s'est jamais modifié* »³²⁴. De là à dire que les

³¹⁹ Bidima J. G., « Art de la critique, critique de l'art : pour une théorie critique des arts africains », in *Art et Philosophie*, Paris, ENS, 1998, p. 59.

³²⁰ Bidima J. G., *L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, p. 77.

³²¹ *Ibid.*, p. 78.

³²² *Ibid.*, pp. 78-79.

³²³ Notué P. cité par Bidima J. G., *op. cit.*, p. 82.

³²⁴ *Ibid.*,

Occidentaux sont biologiquement et génétiquement supérieurs aux Africains, il n'y a qu'un pas, et voilà donc un préjugé assez clair dans ses enjeux racistes.

L'autre fantasme des Occidentaux qui vont vers les arts africains, c'est « la régénération et la régression ». On cherche dans l'art africain une thérapie. Pour Michel Leiris « l'œuvre d'art n'a d'autre but que l'évocation magique des démons intérieurs »³²⁵. Il fallait donc aller là où les formes « démoniaques » étaient tolérées.

L'intérêt pour les arts africains pourrait aussi relever, nous dit Bidima, du complexe de Jonas : « *celui-ci se caractériserait par le retour au sein, au ventre, à ce stade premier qui englobe et nourrit en même temps, à l'enveloppe originelle et primordiale* »³²⁶.

S'intéresser aux arts africains, c'est donc pour l'Européen toucher à un stade préoccidental de la culture. C'est un fantasme de repli vers les origines.

L'Occident cherche à « *se reconnaître et établir des analogies entre cet art africain présent et ce qu'aurait été son art in illo tempore* »³²⁷. À côté du *complexe de Jonas*, Bidima voit aussi le « fantasme de l'image de marque ». On veut avoir des objets d'art africain pour construire « *une image de soi (le « m'as-tu vu ? ») devant les autres* »³²⁸.

Un autre fantasme consiste à trouver dans les arts africains « l'expression de l'indicible ». Bidima retrouve ici les thèmes mystiques des théologies négatives de l'Occident : l'irreprésentabilité de Dieu, l'émanation et l'allégorie.

Le fantasme de la *rédemption* par la liberté des arts africains a aussi prévalu. Bidima présente la *survalorisation* non critique des arts africains comme une surcompensation d'une déception antérieure : on insiste sur le caractère instinctif des arts africains et de leur atavisme religieux. Mais le fantasme le plus tenace sur les arts africains reste leur « religiosité substantielle » et « le mystère de l'incarnation ». Les arts africains seraient « l'incarnation du surnaturel dans le visible »³²⁹. On veut voir dans les arts africains le

³²⁵ Leiris M., *Au-delà d'un regard. Entretien sur l'art africain*. Lausanne, Bibliothèque des arts, 1994, p. 7.

³²⁶ Bidima J. G., *L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, p. 80.

³²⁷ *Ibid.*, p. 80.

³²⁸ *Ibidem*

³²⁹ Newman T. R., cité par Bidima, *op. cit.*, p. 83.

mystère de l'incarnation chrétienne, de quelle manière un fait chrétien peut se réaliser dans une culture non chrétienne.

On va aussi vers les arts africains pour « améliorer l'âme nègre ». Ils servaient ainsi à la « projection de la culpabilisation ». Il est question ici de culpabiliser les Africains en leur disant que leurs arts ne sont que des sous-arts et qu'il n'existe pas d'artistes en Afrique mais des artisans.

Le fantasme de la mémoire est aussi très fréquent dans l'attraction pour les arts africains. En étudiant les arts africains, on aide les Africains à avoir des archives et quelque chose qui serait comme une mémoire. Ce complexe repose, selon Bidima, sur deux sous-entendus : 1) les Africains n'ont pas de mémoire et ne savent pas constituer leurs archives, 2) la mémoire historique serait liée à l'écriture et non à l'oralité. Le sentiment de sauver les pauvres a aussi guidé l'attraction vers les arts africains. Cette attitude de défendre les arts africains de l'indifférence des Africains est celle de Lods, fondateur de l'École de Poto-Poto au Congo et de l'École des Beaux-arts de Dakar.

D'autres vont vers les arts africains pour « s'impliquer » dans leur « pansexualisme » et dans leur « possession » magique : « *aller vers l'art africain traduisait l'itinéraire d'une conscience schizophrénique partagée entre le discours du Surmoi qui doit exorciser les sabbats lubriques en Afrique et le désir mesquin de jouir de cette sexualité exotique, d'où cette exagération sur « la force » et la « virilité » des masques et figurines africains d'une part, et le « pansexualisme » de l'art africain d'autre part* »³³⁰.

Cette attitude se retrouve chez Vlaminck, qui fut, à la vue des sculptures *Fang*, « profondément ému...sentant le pouvoir possédé ...par ces trois sculptures »³³¹.

D'autres enfin allaient vers les arts africains pour y chercher quelque chose de plus simple. Il s'agit de « la phobie du complexe et du dérivé » comme propédeutique à une recherche sur les arts africains.

³³⁰ *Ibid.*, p. 86.

³³¹ Vlaminck, cité par Bidima, *op. cit.*, 1977, p. 87.

Les théories de l'anthropologie et de la sociologie européennes se confrontent sans cesse avec les réalités artistiques africaines. Qu'est-ce que les Africains ont-ils dit de leurs arts ? Comment ont-ils entrepris de parler et de faire parler de leurs arts ? Pour répondre à ces questions, nous présenterons ici le point de vue de Bidima sur « l'afrocentrisme contre l'art africain »³³². On a dit au colonisé que « *sa culture n'a rien apporté à la civilisation actuelle et il essaie, à travers un repli sur soi douteux (la négritude), de donner aussi une part modeste au rendez-vous du "donner et du recevoir"* (Senghor) »³³³.

Il surgit alors chez les Africains l'angoisse de ne servir à rien. Or le courant du primitivisme, qui a réuni le groupe des Fauves en France (Braque, Derain, Picasso, Matisse) et Die Brücke en Allemagne, vient redonner une fierté aux Africains en puisant dans leur art. Les Africains vont s'appuyer sur ces mouvements pour légitimer leurs arts. Tirer la réussite des arts africains de ces mouvements, « *c'est participer à cette réussite par procuration* »³³⁴. Ces mouvements se sont inspirés des arts africains, or ces mouvements réussissent, donc les arts africains réussissent. Telle est l'attitude de ces Africains qui citent les artistes européens inspirés par les arts africains, sans se soucier des présupposés qui guidaient ces artistes dans leur récupération.

À travers le primitivisme, l'Africain « jouit du pouvoir » d'avoir influencé les expressionnistes allemands, les surréalistes français et les Fauves. Seulement, cette *jouissance* du pouvoir manque toujours son objet (le pouvoir) puisqu'elle est garantie et conditionnée par les marchés européens de l'art. La critique de Bidima concerne deux croyances très courantes chez les Africains. Il remet tout d'abord en question l'idée d'un caractère sacré du peuple. Celui-ci serait le critère du vrai. Or pour l'auteur de *L'art négro-africain*, si l'artiste devait toujours se ranger du côté du peuple, l'art ne serait qu'une « simple copie du monde »³³⁵. Selon lui, l'art africain « *ne doit prendre du peuple*

³³² *Ibid.*, p. 89.

³³³ *Ibid.*, p. 88.

³³⁴ *Ibid.*, p. 89.

³³⁵ Bidima J.-G., *L'art négro-africain*, Paris, P.U.F, 1997, p. 90.

que ce qui est parvenu, dans ses représentations, à la conscience de soi »³³⁶, que « *les figures de sa propre mise à distance* »³³⁷. Cet art ose parfois aller contre sa société et ses propres principes créateurs. C'est un art négatif qui prend toujours en compte la notion de distance critique pour son renouvellement.

Le deuxième dogme que critique Bidima est celui de la prééminence du groupe sur le sujet individuel. Ce dogme vient surtout de la pensée ethnologique selon laquelle l'Africain n'a pas d'opinion individuelle, car sa pensée est le reflet de toute la communauté. Il s'exprime dans « le collectif et non dans l'individuel »³³⁸. C'est ce dogme qui a fait dire à certains que les Africains n'ont pas de pensée critique, qu'ils pensent tous comme le groupe. Bidima cite d'ailleurs certains Africains comme E. Mveng et Pape Ibra Fall qui sont tombés dans le piège de « l'afrocentrisme » contre les arts africains. Ils pensent tous les deux que l'individu n'est rien et que le groupe est tout³³⁹.

Le dernier fantasme que décrit et critique Bidima chez les Africains est un fantasme *trinitaire et phallocrate*. Ce fantasme se trouve chez son compatriote Camerounais Mveng. Ce dernier reproduit la vieille idée coloniale du « nègre fondamentalement religieux ». Ce que dément Bidima puisque, selon lui, il existe en Afrique des tribus, comme les Thongas du Mozambique, qui n'admettent pas l'hypothèse d'un Dieu créateur du Ciel et de la Terre. L'idée selon laquelle l'Africain est profondément religieux n'est pas valable pour toute l'Afrique. Selon le mot de Bidima, « *la symbolique de Mveng est tout à fait un schéma phallocentré, une transposition de la Trinité chrétienne, une misogynie caractérisée et un hégélianisme inconséquent. Mveng dit que l'homme est au centre du processus Monade, Dyade et Triade. Le premier moment est Masculin (phallique) estime Mveng, et il ajoute que cette primauté de l'homme (masculin) n'est pas accidentelle mais ontologique ; l'homme est ontologiquement premier et la femme*

³³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 90-91.

³³⁸ Griaule M., *Arts de l'Afrique noire*, Paris, Éd. du Chêne, 1947, p. 85.

³³⁹ Bidima J.-G., *op. cit.*, pp. 90-96.

seconde (transposition inconsciente d'Adam premier homme-masculin, ou alors de Dieu le Père ?)»³⁴⁰.

Pour Bidima, ce point de vue de Mveng ne se fonde sur aucune argumentation rationnelle ; à travers le primat ontologique du phallique, il ne fait que transposer d'une manière inconsciente la Trinité chrétienne. En donnant la primauté ontologique au phallus, Mveng met la femme en seconde place par rapport à l'homme et pense que sa fonction principale « est d'assurer la fécondité vitale »³⁴¹. Mais Mveng célèbre en même temps la beauté de la femme : « mère, épouse et belle, telle est la femme »³⁴².

Les arts africains sont ici au service implicite « d'un catholicisme antéconciliaire » puisque Mveng se sert « du paradigme de la Vierge-Mère-Épouse-Obéissante Marie »³⁴³. La symbolique trinitaire « est un hégelianisme qui se cherche, car la Monade est une pure indétermination comme l'Idée hégelienne qui se cherche dans son ipseité. Rien, selon Bidima, ne justifie, en droit et en fait, l'antériorité ontologique et le caractère phallique de cette « Monade-homme » ».

§ 3. Le relativisme dans le regard artistique des Occidentaux

Mais c'est Iba Ndiaye Diadji qui touche du doigt les raisons les plus profondes du relativisme dans le regard occidental des arts africains, quand il se pose les questions suivantes : « *Comment l'Occident est-il passé de la négation au mépris, puis du mépris à la reconnaissance des valeurs de civilisations africaines ? D'où vient cette négrophilie ? Sur quel art d'Afrique s'applique-t-elle précisément ?* »³⁴⁴. L'évolution de la perception occidentale sur les arts africains se justifie, selon lui, par trois raisons principales : l'autorité de la culture africaine, l'influence des arts africains sur de grands artistes occidentaux et enfin la personnalité des artistes négro-africains.

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁴¹ Mveng E., *L'art d'Afrique noire*, Yaoundé, Éd Clé, 1974, p. 52.

³⁴² Bidima J.-G., *op. cit.*, p. 95.

³⁴³ *Ibidem*

³⁴⁴ Diadji I. N., *Créer l'art des africains*, Presses universitaires de Dakar, 2003, p. 36.

Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, les plus grandes fiertés de l'art occidental ont été influencées par le signe plastique négro-africain : Picasso, Matisse, Braque, Derrain, Modigliani, Vlaminck et d'autres encore, tous avaient leurs propres collections d'œuvres d'art africain. Et l'on peut lire dans *l'Histoire Universelle* que « *chaque artiste, peintre, sculpteur, poète ou musicien, prend conscience qu'il doit créer son mode d'expression, son langage, pour livrer sa vision du monde. Cet état d'esprit explique l'influence exercée alors par l'art nègre* »³⁴⁵.

De cette influence, naîtra le cubisme, le surréalisme, le futurisme et le dadaïsme qui sont beaucoup plus des marques occidentales de la création artistique africaine que des courants nouveaux dans l'esthétique occidentale. Et c'est ainsi que les Occidentaux commencèrent à regarder autrement les arts africains : « *puisqu'on aimait Picasso et Braque, puisque ces artistes eux-mêmes ont dit leur séduction devant l'art nègre et ont fait l'option de peindre et de sculpter nègrement, tout naturellement cet art devient plus fréquentable* »³⁴⁶.

On assiste ainsi à une évolution dans le regard occidental sur les arts d'Afrique noire. Les recherches et les analyses sur les valeurs culturelles africaines approuvaient chaque jour un peu plus, l'autorité des arts en Afrique. Marcel Griaule déclarait, à propos de sa mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti de 1931-1933, qu'il ne s'agissait pas de dire ce que les Occidentaux pensaient des arts africains, mais de dire ce que pensaient les Noirs Africains eux-mêmes, et cela les « *obligera à parler pour une seule œuvre, d'une série de représentations et manifestations, qui à [leurs] yeux d'Européens n'aura pas de rapports avec elle* »³⁴⁷.

Jean Paul Sartre mettait en garde contre « les risques de déviation » de l'art nègre par ceux qui le théorisaient loin des réalités africaines³⁴⁸. Le Professeur Leakey et William Fagg, de leur côté, prouvaient, par la paléontologie et l'archéologie, que l'art africain est

³⁴⁵ *Histoire Universelle*, Vol. III. De la réforme à nos jours, Paris, Gallimard, 1958, p. 98.

³⁴⁶ Diadji I. N., *op. cit.*, p. 40.

³⁴⁷ Griaule M., *Arts de l'Afrique noire*, Paris, Editions du Chêne, 1947, p. 19.

³⁴⁸ Voir sa préface de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de L. S. Senghor, PUF, 1969.

un « témoignage » de la force de caractère du « génie créateur africain ». Cheikh Anta Diop démontrait scientifiquement l'antériorité des civilisations nègres par rapport à l'Égypte et à la Grèce et leurs apports à la civilisation universelle.

Cette reconnaissance de l'autorité culturelle africaine a joué un grand rôle dans l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes en Afrique, des artistes qui maîtrisent bien les règles classiques de l'esthétique occidentale mais qui optent pour l'enracinement dans la culture négro-africaine. Leur esthétique n'est pas « métisse » ou « hybride » comme le voulait Senghor, mais plutôt « pan-humaniste ». Il n'y a, selon eux, ni artiste africain pur ni artiste européen pur ; par conséquent ils veulent, à juste titre, être reconnus par leur qualité d'Homme et d'Artiste. Aucun peuple, aucune race, aucune nation ne peut avoir le monopole de la sensibilité artistique ou esthétique. Parmi ces artistes, on peut citer le peintre Iba Ndiaye, les cinéastes Sembène Ousmane et Souleymane Cissé, qui ont contribué à balayer par leur personnalité artistique le conformisme des étiquettes sur les arts africains. Mais il reste à se demander quel art africain est objet de relativisme : quelles sont les formes d'expression artistique africaine qui ont côtoyées au Louvre les œuvres occidentales ?

Rappelons que c'est Kerchache lui-même qui a sélectionné les sculptures africaines admises au Louvre, après les avoir jugées lui-même, « majeures ». Il revendique ainsi avec frénésie sa paternité dans l'entrée au Louvre des productions artistiques africaines. Mais il ne sait pas que l'art dans sa vie quotidienne et dans son évolution n'a que faire de « Papa Kerchache » : l'art est « *l'expression d'une culture et d'une plastique telles que l'artiste se les approprie, et son évolution est fonction à la fois des aléas de l'histoire et des capacités des artistes créateurs à produire constamment de nouveaux horizons pour le sentiment et la raison* »³⁴⁹.

Tout le monde le sait, les arts africains qui sont entrés au Louvre n'ont rien de commun avec leurs identités originelles. Leur entrée dans les musées les momifie. Les arts africains rentrés au Louvre ne sont donc que l'art voulu par l'Occident. Ce qui fait dire à Iba Ndiaye Diadji que les choix de Kerchache n'ont fait du Musée du Quai Branly, qu'un

³⁴⁹ Diadji I. N., *Créer l'art des africains*, Presses universitaires de Dakar, 2003, pp. 54-55.

« cabinet de curiosités » nouvelle formule « *d'autant que l'accent est mis beaucoup plus sur la création de conditions de visites aisées que sur la réelle valorisation des œuvres* »³⁵⁰. L'art africain objet du relativisme du regard occidental est donc celui créé par les experts occidentaux selon leur propre vision. Alors que les arts africains n'ont jamais demandé que les goûts des Occidentaux les créent !

4. Décontextualisation et recontextualisation des objets d'art

Dans les musées, les objets sont la preuve de contextes, de lieux et de temps différents. Par ce processus de décontextualisation et de recontextualisation, ils acquièrent de nouvelles significations et perdent leur origine. Exposé dans un musée, l'objet traditionnel perd son « être fonctionnel » et devient un « être créateur de sens », sens attribué par le collectionneur ou le conservateur. Nous souhaitons ici mettre en évidence les différences fondamentales entre la perception des objets en Occident et la perception des objets en Afrique. Mais si nous insistons sur ces différences, c'est moins dans le but d'éloigner les conceptions des uns et des autres que de comprendre comment les dépasser afin de concilier les deux visions de l'art pour une meilleure et une plus juste appréciation des œuvres d'art africain.

Les cultures africaines ont fait l'objet d'un déni radical de la part des partisans de l'esthétique naissante du XVIII^e siècle. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Kant, dans le droit-fil de toute une tradition philosophique occidentale représentée notamment par Hume, profère un jugement sur les Noirs d'Afrique : « *Les nègres d'Afrique n'ont reçu de la nature que le goût des sornettes, Monsieur Hume défie qui que ce soit de lui citer l'exemple d'un nègre qui ait montré des talents, et il affirme que, parmi les centaines de mille de noirs transportés loin de leur pays, et dont un grand nombre cependant ont été mis en liberté, il ne s'en est jamais trouvé un seul pour produire quelque chose de grand dans les arts, les sciences ou dans quelque autre*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

*discipline, tandis qu'il n'est pas rare de voir des Blancs issus de la plèbe susciter l'admiration du monde par l'excellence de leurs dons »*³⁵¹.

Pour lui, comme pour Hume, les Africains ne connaissent donc ni le beau ni le sublime et les objets fabriqués en Afrique ne sont pas de l'art mais des fétiches, des idoles. Les Africains sont incapables d'accéder au plaisir esthétique. Cette idée a été au cœur du débat sur la place que doivent occuper les arts dits « primitifs » dans les musées occidentaux. En France, par exemple, le problème s'est posé de savoir ce que l'on va mettre dans le Musée du Quai Branly. Doit-on exposer les masques ou statues dogons à côté des statues grecques ou romaines ? Quelle place faut-il réservier aux arts contemporains d'Afrique, d'Asie et d'Océanie ?

À ces questions, les réponses ont été multiples. Certains spécialistes sont favorables à la contextualisation des objets de musée car, pour eux, « *l'histoire de la production artistique ainsi que la réaction de certains artistes contemporains à la mise en art des artéfacts exotiques fournissent une réponse claire : c'est par l'incorporation de toute une série d'artéfacts dans la catégorie « art » que ces œuvres deviennent des œuvres d'art, et non en vertu de leur adéquation à des canons esthétiques* »³⁵².

La valeur que les Occidentaux attribuent aux œuvres d'art africain traditionnel est souvent édifiée sur la notion d'authenticité : l'objet a une valeur esthétique et peut être traité par un savoir ethnologique. Le développement des musées d'ethnographie coïncide avec la colonisation et l'essor de l'action missionnaire. Les objets collectés décoreront les expositions coloniales, à travers des mises en scène de la vie des indigènes. Exposés, ils illustrent une évolution des peuples « peu avancés » dans leur accession au progrès. On parle alors de spécimen ethnographique, qui n'a de valeur que replacé dans le contexte culturel qui l'a produit et mis en relation avec l'ensemble des artefacts de la culture en question. L'objet est toujours un échantillon de civilisation, qui renseigne sur la technologie, la culture matérielle, les croyances et les rites ; c'est une archive matérielle,

³⁵¹ Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), Paris, Vrin, 1988, p.60.

³⁵² Amselle J.-L., *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, 2005, p.68.

un référent type de la culture « ethnique ». Mais quelle valeur les Africains eux-mêmes attribuent aux objets ?

Les Africains attribuent à leurs arts traditionnels une valeur sacrée, utile, dynamique et en constante évolution : les usages et fonctions des objets traditionnels sont en rapport avec des systèmes cosmologiques et religieux complexes. L'art africain est profondément lié aux vies des peuples qui produisent et utilisent ces objets. Il est, dans son contexte d'origine, une relation entre l'expression esthétique, les croyances religieuses, les structures sociales et les sentiments individuels.

On a souvent dit que ces objets incarnent des esprits surnaturels, la personnification d'ancêtres ou qu'ils détiennent un certain pouvoir. Il est important de savoir comment se déroule la vie, puis la mort de ces objets sacrés africains. Il faut étudier leur usage, leur fonction et leur entretien dans leur cadre culturel d'origine, afin de comprendre le rapport que les Africains entretiennent avec eux. Ils ont pour fonction la manipulation du monde invisible, manipulation qui peut affecter directement l'existence quotidienne d'un groupe culturel donné.

Les objets d'art africain ont donc une vie et une mort. La mort de ces objets, est généralement une destruction par ses usagers eux-mêmes. Lorsque la pièce n'est plus investie de sacré, elle devient inutile et est alors jetée. Ils n'ont plus de rôle, leur qualité plastique ne signifie plus rien pour la communauté. C'est pourquoi un masque peut aussi être fabriqué pour une cérémonie précise, puis être détruit le lendemain de son utilisation. En Afrique traditionnelle, un masque a une valeur lorsqu'il est utilisé dans son contexte culturel et religieux. Cette valeur étant sacrée, l'objet est protégé : il est souvent caché, et l'accès à ce monde sacré est quasiment impossible pour le profane.

L'œuvre d'art africain traditionnel n'est donc pas un objet statique que l'on pourrait enfermer dans une catégorie hermétique. L'objet d'art africain est un objet dynamique, vivant. Dans la réalité pratique, le masque est une vitalité, il a un rôle dans l'évolution de la culture. Les danses masquées sont un renouvellement culturel, le dynamisme même du masque.

On a toujours pensé que l'objet d'art africain était figé et c'est cette image qui est reprise pour les touristes. On crée ainsi cette catégorie d'« authenticité » qui enferme ces objets dans une tradition figée, et on rend l'art africain statique et atemporel. Mais cette catégorisation ne correspond pas à la réalité africaine. C'est pourtant cette notion artificielle d'authenticité qui berce les collectionneurs et qui oriente leur choix. Une notion fantôme qui séduit, mais qui détruit son objet. En réalité, l'expression d'un masque n'est pas celle de sa forme, mais celle d'un ensemble de mouvements, costume, corps, rythme, public, esthétique. C'est dans son rapport avec ces éléments que le masque s'anime et devient habité par l'esprit. En musée ou chez un privé, il manquera toujours cette excitation et ce respect. On a crée l'hégémonie de cet objet qu'est le masque, mais, en réalité, le masque n'a pas la place primordiale dans la cérémonie africaine, il est seulement une partie du tout.

Les conditions qui prédisposaient à la création artistique traditionnelle disparaissent de plus en plus. Cette disparition des anciens modes de vie est regrettée par les Occidentaux, non par les Africains. C'est une erreur que de vouloir baigner dans cette illusion d'une authenticité traditionnelle qui régnerait encore aujourd'hui chez les peuples africains. L'art africain est en pleine évolution ; il continue de changer, comme il l'a toujours fait sans que l'Occident ne l'accepte. L'art africain est donc un art qui évolue et que l'on ne peut enfermer dans des catégories closes.

La conception que l'on se fait de l'art africain en Occident et ce que recouvre cet art pour les Africains créateurs sont donc très différents. Mais pour vivre pleinement dans le dialogue des cultures ou dans une Civilisation de l'Universel, il convient de savoir apprécier et présenter cet art en Occident d'une manière qui permette de résoudre ces différents conflits. Les objets d'art africain, en Occident, sont accrochés au mur, figés et classés, tandis qu'en Afrique ils sont portés, touchés, et font partie d'un tout ; ils sont vivants. La présentation de ces objets entraîne donc un conflit.

Respecter l'art, c'est l'exposer dans de meilleures conditions. Il reste rare que l'on demande conseil aux Africains pour savoir laquelle de leur pièce est un chef d'œuvre. L'objet fabriqué en Afrique ne se transforme en objet d'art qu'à son arrivée en Europe.

Il est donc extrêmement délicat d'exposer des œuvres d'art africain. Si l'on affirme que ces pièces appartiennent au patrimoine de l'art, si on les expose et qu'on les vend en tant qu'objets d'art, appréciés pour leur valeur esthétique, plastique uniquement, on ignore alors totalement la vision que les créateurs africains ont de leurs pièces.

A-t-on le droit de rendre les pièces africaines profanes, de les sortir de leur contexte culturel et de leur imposer dans les musées occidentaux une valeur esthétique? Cette démarche reviendrait à rendre le client occidental roi et à dénigrer totalement le statut de l'artiste africain. C'est en tentant de comprendre le concept africain d'art et de beau qu'il est possible, à notre avis, de résoudre partiellement ce conflit qui oppose conception occidentale et africaine.

Peut-on qualifier d'œuvre d'art une pièce qui n'est pas reconnue comme telle par le peuple qui l'a produite ? Ou alors est-il suffisant pour qualifier une pièce d'œuvre d'art, qu'une émotion esthétique, d'où qu'elle vienne, se manifeste ? L'ethnologue qui travaille sur l'art ne peut faire abstraction des dispositions esthétiques caractéristiques du monde d'où il vient. Leiris nous dit : « refuser la qualité d'objet d'art à tout objet qui n'est pas reconnu comme tel par le peuple qui l'a produit n'a d'autre signification que celle-ci : n'est objet d'art que ce qui existe en tant que tel dans le contexte culturel qui lui est propre ».

Et dans ce cas, on devrait exiger que chaque œuvre d'art soit tenue pour telle par la société qui l'a produite, mais également par les contemporains immédiats de cette œuvre. Confirmée, cette hypothèse éliminerait une bonne partie des musées d'art occidentaux.

Si les objets africains sont entrés dans le monde de l'art, ils ont continué à être classés selon des critères occidentaux. Est-il possible de déchiffrer l'objet d'art sans tenir compte de ses liens avec le champ politique, mais aussi avec le champ religieux ? La réflexion sur l'art africain traditionnel peut-elle faire abstraction du langage et de la mémoire ? Peut-elle ne pas s'interroger sur l'inscription de l'objet dans des complexes mythico-rituels ?

« Mais peut-on, ne tenant aucun compte de l'intention du créateur, étiqueter – sans abus – "objet d'art" un objet qui, dans l'esprit de celui qui l'a fait, répondait à un autre

but qu'un but artistique ? Il faut considérer le regard que tout créateur pose sur l'objet qu'il produit ! »

Leiris oublie ici que pour les populations productrices de ces œuvres, la qualité artistique a aussi son importance. Pour considérer l'art africain à sa juste valeur, il faut le considérer comme le considèrent les populations qui l'ont créé, à savoir comme le fruit d'une harmonie inséparable entre fonction sociale, fonction sacrée et valeur esthétique.

Nous avons relevé que la conception africaine de l'art africain traditionnel est surtout basée sur le sacré, sur la fonction des pièces, alors que conception occidentale de l'art africain a longtemps été une vision curieuse, qu'elle a ensuite été une vision scientifique et qu'elle a fini par devenir une vision esthétique. Les Occidentaux n'ont jamais su trouver un juste milieu, ils ont passé d'extrêmes en extrêmes. Car oui, c'est un pas en avant que d'attribuer enfin une valeur artistique, esthétique aux œuvres d'art africain, mais n'attribuer qu'une valeur esthétique, en négligeant totalement la valeur sacrée, c'est faire fausse route, c'est appliquer un modèle occidental à des œuvres non occidentales, c'est faire preuve d'ethnocentrisme. D'un autre côté, ne mettre en valeur que la dimension sacrée des pièces, déclarant que les Africains n'y voient qu'une pièce sacrée et ne considèrent pas leur pièce comme esthétique, c'est faire fausse route aussi.

Le statut d'un objet d'art doit dépendre de conditions de production et de conditions de réception. Et pour les Africains, la fonction est inséparable de la beauté ; la qualité plastique d'une œuvre renforce sa puissance rituelle. L'artiste africain le sait fort bien, et c'est sa réputation qui en dépend. Les pièces africaines ne sont donc pas seulement utilitaires, l'Africain a bel et bien le sens de la beauté. La vérité, c'est que l'Africain assimile la beauté à la bonté, et surtout à l'efficacité.

Voir l'objet dans sa simple nudité, comme dans les musées occidentaux, c'est ne pas le voir dans son entier, c'est fournir une image de l'objet à la place de lui-même, interposer entre soi et la chose une image de la chose. Ces objets primitifs destitués de leur lieu d'origine et de leur action produisent, dans l'espace du musée, une simple impression esthétique. Le musée les prive de leur aura, voilà pourquoi le public africain n'a pas encore pris goût de s'y rendre. Le musée occidental a ôté à l'objet africain toute sa vie.

Pour avancer donc dans le chemin de la compréhension et de l'échange entre l'Afrique et l'Occident sur le plan de l'art africain, il faudrait que les Occidentaux donnent à ce qu'ils qualifient trop souvent d'artisanat touristique sans valeur, un statut artistique plus juste.

Les colonisateurs avaient créé dans leurs colonies mêmes des institutions afin de collecter les objets de la culture matérielle des peuples colonisés. Le but était de prouver la nécessité d'apporter la civilisation à ces peuples barbares. Les missionnaires ont joué un rôle important dans ce transfert d'objets : ils demandaient aux indigènes de jeter leurs objets d'adoration afin d'être convertis à leur nouvelle religion. Mais ces objets se retrouvaient dans les musées européens.

Avec de difficiles conditions de survie, et avec une demande incompréhensible pour eux de la part des Européens, les populations ont commencé à vendre tout ce qu'elles pouvaient vendre. Les guerres civiles et ethniques ont également largement favorisé le pillage systématique de musées ou de sites archéologiques. Aujourd'hui ce sont surtout les jeunes qui volent et vendent les objets. De plus, les objets pillés, lorsqu'ils sont exposés, ne sont que rarement accompagnés d'informations sur leur culture d'origine, leur fonction et leur rôle, puisque les pilleurs ont rarement le temps de se renseigner.

Maintenant que l'art africain a sa section dans beaucoup de grands musées d'art, les gouvernements ont tenté de mettre fin aux trafics et au pillage, en créant des lois réglementant la sortie des objets d'art. Mais trop souvent, ces législations sont incomplètes ou violées et la restitution reste une exception.

Ce n'est qu'en 1970 qu'est apparue une Convention de l'UNESCO qui fixe des mesures pour empêcher et interdire l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels. Cette Convention reconnaît que le vol est une cause principale de l'appauvrissement du patrimoine culturel des pays d'origine. Pourtant un grand nombre de pays n'ont à ce jour pas encore ratifié cette convention. Ce n'est pas tant les réglementations et les services douaniers qui leur posent problème, mais plutôt les restitutions de patrimoines nationaux. Et même signée, cette convention sera difficile à appliquer de façon stricte puisqu'il est très dur de définir quels objets restituer, dur de retrouver ces objets, de les acquérir et de savoir à qui les restituer.

Si l'on considère l'ensemble des objets produits dans une société, la dispersion de ces pièces est une aliénation. L'idée fondamentale, c'est que les objets d'une société lui appartiennent et doivent lui revenir. Le rapatriement et le libre choix du sort qu'une société africaine peut réserver à ses objets, c'est accepter qu'ils soient accueillis dans un musée ou qu'il soit choisi, conformément à la tradition, de les détruire ou de les laisser à l'abandon.

SECTION 2 : DE LA MÉTA-ESTHÉTIQUE OU POUR UNE THÉORIE ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

§. 1. Senghor et l'esthétique de la Négritude

A. Qu'est-ce que la Négritude et quel est son contenu idéal ?

Dans « Orphée noir »³⁵³, Sartre déclare que la Négritude est née de l'exil. Ainsi pour lui, le noir de la diaspora ou celui vivant en Afrique n'a pas de chez soi. Il vit exiler corporellement et spirituellement : « *il est pour la plupart du temps en Europe, dans le froid, au milieu des foules grises ; il rêve à Port-au-Prince, à Haïti. Mais ce n'est pas assez : à Port-au-Prince il était déjà en exil ; les négriers ont arraché ses pères à l'Afrique et les ont dispersés. [...] Cet ancestral des corps figure l'autre exil : l'âme noire est une Afrique dont le nègre est exilé au milieu des froids buildings, de la culture et de la technique blanches* » (1948 : XVI). Le noir est donc exilé en lui-même et c'est pour cela qu'il trouve le devoir de s'exprimer dans la poésie. Sartre affirmera aussi, dans cette préface, que la Négritude, parce qu'elle est un « racisme antiraciste » (*ibid.*, : XIV et XL), une négation de négation, est vouée à disparaître puisqu'elle n'a jamais existé réellement (*ibid.*, : XVI). Car la négritude est « *l'annonciatrice de sa naissance et de son agonie* » (*ibid.*, : XLIII). Ce qui veut dire tout simplement que les Africains n'ont jamais été un facteur d'histoire. Jean-Paul Sartre, sans peut-être s'en rendre compte, est en train donc de dire la même chose que ses prédecesseurs comme Hume³⁵⁴, Hegel³⁵⁵ ou Gobineau³⁵⁶.

³⁵³ Titre de la préface de Jean-Paul Sartre de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, P.U.F., 1969.

³⁵⁴ Hume D. : « *On n'a jamais vu un nègre se distinguer par ses actions et ses lumières et le nègre occupe la dernière classe parmi les races humaines* » (*Essai sur le caractère national*).

³⁵⁵ Hegel G. W. F. : « *Le nègre représente l'homme naturel dans toute sa sauvagerie et sa pétulance : il faut faire abstraction de tout respect et de toute moralité si on veut bien le comprendre. On ne peut rien trouver dans son caractère qui rappelle l'homme* » (*La raison dans l'Histoire. Introduction à la philosophie de l'Histoire*)

³⁵⁶ Gobineau : « *La variété mélancolique est la plus humble et gît au bas de l'échelle. Le caractère d'animalité empreint dans la forme de son bassin lui impose sa destinée, dès l'instant de la conception.*

Les intellectuels noirs contesteront de diverses manières la compréhension sartrienne de la Négritude. Franz Fanon, l'auteur de *Peau noire et masques blancs* (1952), dira à propos d'*Orphée noir* : « quand je lus cette page, je sentis qu'on me volait ma dernière chance. Je déclarai à mes amis : « la génération des jeunes poètes noirs vient de recevoir un coup qui ne pardonne pas ». On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que de montrer la relativité de leur action [...] J.-P Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir »³⁵⁷.

Dans une conférence prononcée à l'Université internationale de Floride à Miami, Aimé Césaire dira que « la Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers. C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît (...) singulière avec ses déportations de population, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. Comment ne pas croire que tout cela qui a sa cohérence constitue un patrimoine ? »³⁵⁸.

La négritude est donc un patrimoine commun de tous les peuples noirs. La pensée de Senghor sera aussi contre ce que dit *Orphée noir* de la Négritude. Si pour Sartre la Négritude est un « racisme », Senghor reconnaît que dans les débuts du mouvement au Quartier Latin à Paris, la Négritude a été « une sorte de ghetto morla, ghetto teinté de racisme »³⁵⁹. Mais son expérience dans les *Frontstalags*, comme prisonnier de guerre, et la barbarie nazie, l'avaient sorti de ce ghetto noir. Il a compris, nous dit-il, que le racisme est le mal absolu que seul un humanisme universel (ou une civilisation de l'universel) pouvait défaire.

Elle ne sortira jamais du cercle intellectuel le plus restreint. Ce n'est cependant pas une brute pure et simple, que ce nègre à front étroit et fuyant, qui porte, dans la partie moyenne de son crâne, les indices de certaines énergies grossièrement puissantes. Si les facultés pensantes sont médiocres ou même nulles, il possède dans le désir, et par la suite dans la volonté, une intensité souvent terrible. Plusieurs de ses sens sont développés avec une vigueur inconnue aux deux autres races : le goût et l'odorat principalement » (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1963, Introduction, p. 368).

³⁵⁷ Fanon F., *Peau noire et masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, pp. 135-136.

³⁵⁸ Césaire A., *Discours sur la Négritude*, prononcé le jeudi 26 février 1987 à l'Université internationale de Floride à Miami ; discours publié dans *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004, p. 82.

³⁵⁹ Senghor L. S. , *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993, p. 107.

Sartre avait donc finalement donné une idée fausse de la négritude. Il la présentait comme « *Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton - Ainsi par un bonheur poétique exceptionnel, c'est en s'abandonnant aux transes, en se roulant par terre comme un possédé en proie à soi-même, en chantant ses colères, ses regrets ou ses détestations, en exhibant ses plaies, sa vie déchirée entre la « civilisation » et le vieux fond noir qu'il atteint le plus sûrement à la grande poésie collective : en ne parlant que de soi, il parle pour tous les nègres...* » (Sartre, *Orphée noir*, 1948). Or pour l'Africain la négritude n'a rien de mythique. Elle a un contenu réel et objectif. C'est une culture, un agir de l'homme en société pour s'adapter à son milieu et adapter celui-ci à lui. C'est un humanisme. Elle est projet et action. Elle est projet dans la mesure où elle permet au Négro-Africain d'apporter sa contribution à la Civilisation de l'Universel. La négritude est donc « *une pierre dans l'édification de la Civilisation de l'Universel, qui sera l'œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes* ». Elle est action dans la mesure où elle permet au Négro-Africain de réaliser son projet dans tous les domaines, notamment, dans les domaines de la littérature et des arts. La *Négritude* est donc formée d'un certain nombre de structures et de valeurs de civilisation telles que les mœurs et les institutions, les arts et la littérature – structures et valeurs qui résultent d'un certain état d'âme, d'une certaine sensibilité. C'est avec cette sensibilité, cette psychologie du Négro-Africain que nous trouvons, nous dit Senghor, « *la clé de sa philosophie et de son art* »³⁶⁰.

« Singulière et paradoxale préface qu'*Orphée noir* »³⁶¹, dira Souleymane Bachir Diagne qui, le qualifiera de « *baiser mortel* »³⁶². Selon l'auteur de *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie*, *Orphée noir* est « *la plus radicale critique, la déconstruction la plus achevée, de ce dont il est le héritage* »³⁶³.

Si pour Sartre la Négritude est exil, le propos de Senghor sera de la déclarer comme « *royaume* ». Pour Senghor, en effet, il existe une africannerie aussi réelle que les objets

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

³⁶¹ Diagne S. B., *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Riveneuve éditions, 2007, p. 32.

³⁶² *Ibid.*, p. 24.

³⁶³ *Ibid.*, p. 33.

d'art qu'elle a produits. Ces objets parlent une langue qu'il faut déchiffrer. De cette langue, qui constitue l'ontologie existentielle du négro-africain, Senghor dit en avoir l'expérience et il en parle comme son « royaume d'enfance » : ce dernier « *n'est pas un simple topoï poétique qui ne tiendrait sa réalité que d'être l'évocation nostalgique, depuis l'exil, d'un ailleurs qui serait un chez soi mythique* »³⁶⁴. Au contraire, il est bien plus réel que la réalité même.

La Négritude, ainsi que Senghor a appelé sa philosophie, c'est l'Afrique et sa diaspora. Il l'a définie comme « *l'ensemble des valeurs culturelles du monde, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs* ». Elle désigne donc la culture commune des peuples noirs. Pour Senghor, se revendiquer noir, c'est moins tourner le dos aux valeurs de l'Occident apprises à l'école que l'affirmation de soi dans l'authenticité. Il est question d'un « retour au pays natal », « d'une descente aux abîmes de l'âme noire »³⁶⁵. Cette *Négritude* dont parle Senghor, c'est ce que Maurice Delafosse appelait l'« âme noire », et Leo Frobenius, la « civilisation africaine ». C'est une certaine vision du monde et une certaine manière concrète de vivre ce monde. C'est, comme disent les Allemands, une *Weltanschauung*, un *Da-sein*, très exactement, un *Neger-sein*, c'est-à-dire un « *être nègre* »³⁶⁶, un « *penser nègre* »³⁶⁷. Mais c'est aussi « *la manière concrète, pour chaque Nègre et pour chaque peule noir, de vivre en Nègre* ». Être nègre n'est pas un simple état, un « *être-là* », un « *être-agir* » ; c'est aussi un agir. C'est ce deuxième sens du mot qui a permis à Aimé Césaire de forger et de lancer le mot « Négritude ». La *Négritude* est donc la « *manière de vivre en Nègre* » et Senghor propose *négrité* pour désigner : « *l'ensemble des valeurs du monde noir* ». Si Senghor emploie le mot *Nègre* pour désigner l'homme noir, malgré la nuance péjorative que l'on a voulu lui attacher, c'est précisément, dit-il, « *pour réhabiliter cet homme avec le mot* »³⁶⁸.

³⁶⁴ Diagne S. B., *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Riveneuve éditions, 2007, p. 28.

³⁶⁵ Senghor L. S., *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, « L'apport de la poésie nègre au demi-siècle », 1964, p. 135.

³⁶⁶ Senghor L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, « De la Négritude », Seuil, 1993, p. 17.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

Il appelle *Nègrerie* « *l'ensemble des peuples et des hommes noirs* » et *Nigritie* « *l'ensemble des pays habités par les Nègres* »³⁶⁹.

Généralement les discours de Senghor ont tendance à le ranger parmi ceux qu'on appelle les **Ethnophilosophes**. Dans le mot « ethnophilosophie », il y a « *ethnos* » qui signifie en grec le peuple, la race avec toutes ses valeurs et systèmes de références culturelles. L'ethnophilosophie est définie comme une conception qui fonde la compréhension de la philosophie africaine sur l'affirmation des valeurs de civilisations propres à l'Afrique. Il y a donc dans l'ethnophilosophie une sorte de synonymie entre philosophie et civilisation, philosophie et culture. Les sociétés africaines sont régies par une « philosophie », une culture, une conception commune des choses, des êtres et des événements. Pour l'ethnophilosophie, « *toute culture repose sur un substrat métaphysique particulier, permanent, inaltérable* »³⁷⁰.

C'est précisément une telle synonymie que critique Marcien Towa³⁷¹, considéré, pour son opposition à l'ethnophilosophie, comme une des figures africaines de l'**Europhilosophie**. Il conteste, en effet, la façon dont l'ethnophilosophie conçoit le rapport entre philosophie et culture. Selon lui, la philosophie n'est qu'un aspect, qu'une dimension de la culture parmi d'autres. Le rapport établi entre philosophie et culture n'est donc pas de nature à montrer ce qui fait la spécificité de la philosophie en tant que forme culturelle dans la totalité que constitue la culture vivante d'un peuple. On ne peut parler de philosophie, pense-t-il, chez un peuple qui n'a pas encore décidé de soumettre son héritage philosophique et culturel à un jugement critique sans complaisance.

En d'autres termes, le Camerounais reproche à l'ethnophilosophie d'ignorer ce qui constitue l'essence même de la philosophie : la démarche qui consiste pour la pensée à procéder de façon permanente à la réévaluation critique des concepts, des idées et des

³⁶⁹*Ibidem*

³⁷⁰ Hountondji P., *Sur la « philosophie africaine »*. *Critique de l'ethnophilosophie*, Paris, Maspero, 1977, p. 61.

³⁷¹ *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé, Éditions Clé, 1971 ; *Léopold Sédar Senghor, négritude ou servitude ?*, Yaoundé, Éditions Clé, 1976 ; *L'idée d'une philosophie négro-africaine*, Yaoundé, Éditions Clé, 1979.

valeurs héritées du passé. Il importe de souligner que la conception de la philosophie à partir de laquelle Towa critique l'ethnophilosophie repose sur des prémisses qui rejoignent celles des partisans de la thèse de l'occidentalité de la philosophie.

De la même manière, le Béninois Paulin Hountondji pense qu'une philosophie n'est pas une vision du monde collective et inconsciente que l'analyse devrait restituer. Elle réside, nous dit-il, dans un discours dont nous devrons d'abord reconnaître le caractère idéologique, et qu'il faut ensuite libérer pour en faire un discours théorique philosophique et scientifique.

Placide Tempels (1949) est le précurseur de cette « philosophie africaine » comme vision collective du monde. Il fut relayé par des Africains comme Alioune Diop qui trouve très intéressant le travail de Tempels et Senghor, et célèbre le génie de la force vitale : « *Les intellectuels africains voulaient, à n'importe quel prix, se réhabiliter à leurs propres yeux et aux yeux de l'Europe. Ils étaient prêts, pour y parvenir, à faire feu de tout bois, et n'ont été que trop heureux de découvrir, à travers la fameuse Philosophie bantoue de Tempels, un type d'argumentation pouvant fonctionner [...] , comme un moyen parmi d'autres d'assurer cette réhabilitation* »³⁷².

Parce que des ethnologues et philosophes Européens ont qualifié les cultures africaines de primitives, certains intellectuels africains ont voulu prouver le contraire en revendiquant et affirmant des identités africaines dans le domaine philosophique. Ainsi restent-ils sans le savoir, nous dit Hountondji, prisonniers de l'Occident et déclinent pour lui ce qu'ils prennent « naïvement » pour de la philosophie. Ils font l'éloge des cultures africaines, comme pour les légitimer aux yeux des Occidentaux, alors qu'il s'agit de les « *vivre pleinement dans leur grandeur et leur misère présentes* »³⁷³. Ils ont forgé de toutes pièces une philosophie africaine à partir de matériaux extra-philosophiques tels les contes, les légendes, les proverbes, les poèmes dynastiques, les arts.

Toutes ces démarches ont été qualifiées par Hountondji d'ethnophilosophie qu'il définit comme la « *recherche imaginaire d'une philosophie collective, immuable* ».

³⁷² Hountondji P., *op. cit.*, p. 41.

³⁷³ *Ibid.*, p. 48.

commune à tous les Africains, quoique sous une forme inconsciente »³⁷⁴. Il existerait depuis toujours une pensée d'ordre philosophique propre à l'ensemble de la communauté africaine, mais dont l'Africain n'a pas conscience. Il la vit sans la « penser »³⁷⁵, l'ignorant même, et il appartient aux ethnophilosophes de mettre au jour cette pensée africaine considérée comme une philosophie. Or, pour Hountondji, « *la philosophie africaine, pas plus qu'aucune autre philosophie, ne saurait être une vision du monde collective. Elle n'existera comme philosophie que sous forme d'une confrontation de pensées individuelles, d'une discussion, d'un débat* » (p.48). Ainsi reproche-t-il aux ethnophilosophes de vouloir bâtir la philosophie africaine sur des constructions fictives, et il définit la philosophie africaine comme « *un ensemble, précisément, de textes écrits par les Africains et qualifiés par leurs auteurs eux-mêmes de "philosophiques"* » (1977 : 11). La philosophie africaine est, pour lui, « une certaine littérature ». Or, les ethnophilosophes, écrit-il, « *ont cru reproduire des philosophèmes préexistant là-même où ils les produisaient. Ils ont cru raconter alors qu'en fait ils créaient. Modestie louable, sans doute, mais aussi trahison : l'effacement du philosophe devant son propre discours était inséparable d'une projection qui lui faisait attribuer arbitrairement à son peuple ses propres choix théoriques, ses options idéologiques* »³⁷⁶.

L'ethnophilosophie consiste donc à attribuer à un peuple dans son ensemble des valeurs qu'il fixe de manière imaginative dans une tradition.

En ce qui nous concerne, nous considérons ce débat entre Ethnophilosophes et Europhilosophes comme un faux débat auquel nous ne voulons pas prendre part. L'effort agaçant de certains philosophes africains sur la discussion de l'essence exclusivement occidentale de la philosophie ou de l'existence d'une philosophie africaine n'a pas de sens. Après tout, les Européens ne passent pas leur temps à discuter de l'existence ou non d'une philosophie européenne. Celle-ci semble s'imposer comme un fait d'évidence et est pratiquée comme telle. Pour nous, la pensée n'est ni africaine, ni occidentale, ni

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁷⁶ Hountondji P., *op. cit.*, p. 21.

asiatique : elle est universelle. Par conséquent, au delà d'une simple affirmation de l'existence ou non d'une philosophie africaine ou d'une exclusivité occidentale de la philosophie, il s'agit de souligner le caractère universel de la philosophie qu'aucun peuple ne peut considérer comme son monopole exclusif. Au lieu d'un débat de sourds sans contenu scientifique véritable entre europhilosophes et ethnophilosophes, ce serait plus important de réfléchir sur le locus conceptuel à partir duquel nous pourrions systématiser la production philosophique et scientifique africaine.

Revenons donc à Senghor et au concept de la Négritude. Dans son ouvrage *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie* (2007), Souleymane Bachir Diagne nous invite à une nouvelle lecture de l'œuvre du poète. L'intuition première de la pensée de Senghor, nous dit-il, « *c'est qu'il y a une vérité de l'art africain et qui est philosophie* »³⁷⁷. En bon philosophe nietzschéen, Senghor déclare que nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité, autrement dit, nous avons l'art « *négro-africain* » « *pour ne pas mourir de la négation coloniale* » mais aussi et surtout pour ne pas « *mourir d'un rationalisme étroit et réducteur* »³⁷⁸. Tel est, selon Diagne, le point de départ de la philosophie senghorienne. Parce qu'il refuse l'idée que l'Afrique soit une table rase culturelle, il s'est engagé sur l'africanité en faisant fond sur l'art africain. D'abord poète, il fallait « *qu'il philosophât pour exprimer ce qu'il y a derrière l'art africain* »³⁷⁹. Avec Senghor, l'art africain devient philosophie. Il a « *cherché à exprimer quelle philosophie se lit dans les arts plastiques, les chants et danses africains. C'est cette attitude, d'abord herméneutique, de déchiffrage, qui est la vérité de sa philosophie* »³⁸⁰. L'idée que l'art africain est philosophie est en effet au cœur de sa pensée. Il faut donc, ajoute Diagne, se garder de critiquer trop rapidement les formules bien connues à quoi on résume la Négritude, et savoir retrouver l'intuition première que Senghor a adoptée pour répondre à la question : que veulent dire les arts négro-africains ?

³⁷⁷ Diagne S. B., *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Riveneuve éditions, 2007, p. 6.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

C'est dans l'affirmation d'une africanité que Senghor va trouver la réponse à cette question. L'art africain témoigne « *d'une ontologie de forces vitales dans une cosmogonie émergente ouverte à l'action de l'humain pour surmonter les aliénations et se donner l'accès à la liberté d'homo artifex* »³⁸¹. Cette question de l'art chez Senghor s'inscrivait dans la négation coloniale. Il était convaincu que tout se joue dans la défense et l'illustration de la reconnaissance des identités culturelles. Une attitude que lui a reproché sévèrement Wole Soyinka auquel il répondra sagement et en bon aristotélicien : « “*Le tigre ne parle pas de sa tigritude*”, nous lance notre ami nigérian Wole Soyinka. À quoi je réponds ceci. *Le tigre ne parle de sa tigritude parce qu'il est une bête. Mais l'homme, lui, parle de son humanité parce qu'il est homme et qu'il pense* »³⁸².

B. « L'émotion est nègre comme la raison hellène »

Pour lire et comprendre Senghor, Souleymane Bachir Diagne (2007) invite les lecteurs à « *ne pas se donner la Négritude trop vite, affronter tout de suite les formules trop bien connues à quoi on la résume* »³⁸³. C'est, en effet, dans son article « Ce que l'homme noir apporte » que Senghor écrit cette célèbre formule « *l'émotion est nègre comme la raison hellène* »³⁸⁴. Souleymane Bachir Diagne, commentant cette phrase dit, très justement, que l'on n'a pas fait attention aux nombreux commentaires qu'elle a suscités. S'agit-il d'une « *coquetterie de khâgneux agrégé de grammaire et donc nourri aux Lettres classiques* » ou bien d'un « *choix de poète qui aime le rythme de l'alexandrin* »³⁸⁵ ? Pour l'auteur de *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, certes il y a tout cela dans la formule, mais le plus important c'est qu'elle fait référence à l'opposition entre la statuaire grecque et l'art plastique africain. Selon lui, cette formule de Senghor est orientée uniquement vers l'art. Et d'ailleurs, nous rappelle-t-il, dans les lignes qui suivent aussitôt

³⁸¹ *Ibid.*, p. 149.

³⁸² Senghor L. S., *Liberté III, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 101.

³⁸³ Diagne S. B., *op. cit.*, p. 9.

³⁸⁴ Senghor L. S., *Liberté I*, « Ce que l'homme noir apporte », p. 24.

³⁸⁵ Diagne S. B., *op. cit.*, p. 57.

la formule, Senghor explique le concept d'émotion par celui d'attitude *rythmique*³⁸⁶ qui annonce son propos sur l'art. « *L'émotion est nègre comme la raison hellène* », cela pourrait donc s'entendre, nous dit Diagne, de la manière suivante : « *l'émotion est à l'œuvre d'art africain ce que la raison est à la statuaire hellène* »³⁸⁷. Senghor voulait ainsi rétablir le lien entre la sculpture et l'ethnos africain : « *Cette formule, avant d'être une théorie d'un penser et d'un sentir africains, exprime d'abord une philosophie de l'art africain. Pour dire mieux, c'est-à-dire plus précisément : elle n'est théorie d'un connaître africain que parce qu'elle est théorie d'un créer africain, l'art étant en lui-même connaissance du réel* »³⁸⁸.

L'art manifeste, chez Senghor, une connaissance intuitive, c'est un « moyen de connaissance ». Quand il parle de l'émotion, il faut toujours remettre d'abord ce concept dans le cadre de sa philosophie de l'art africain. Beaucoup de ses contemporains ont cru que le poète avait perdu confiance en ses propres possibilités et en celles de sa race, qu'il ne cherchait qu'à codifier l'idée d'une prétendue dualité de l'Africain sensible et émotif, créateur d'art, et de l'Européen fait surtout de rationalité. Or Senghor n'a jamais dit que l'Africain est dénué de raison, comme on a voulu le lui faire dire. Il voulait tout simplement montrer par là que face à l'art, l'Africain a un autre mode de connaissance différent de celui de l'Européen. Ce qui saisit l'Africain qui contemple une œuvre d'art, « *c'est moins l'apparence de l'objet que sa réalité profonde, sa surréalité ; moins son signe que son sens. L'eau l'émeut parce qu'elle coule, fluide et bleue, surtout parce qu'elle lave, encore plus parce qu'elle purifie. Signe et sens expriment la même réalité ambivalente. Cependant, l'accent porte sur le sens, qui est la signification, non plus utilitaire, mais morale, mystique du réel : un symbole [...] "La plus belle émotion que nous puissions éprouver", écrit Einstein, "est l'émotion mystique". C'est là le germe de tout art et de toute science* »³⁸⁹.

³⁸⁶ Senghor L. S., *Liberté I*, « Ce que l'homme noir apporte », p. 24.

³⁸⁷ Diagne S. B., *op. cit.*, p. 58.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

³⁸⁹ Senghor L. S., « L'esthétique négro-africaine », in revue *Diogène*, revue trimestrielle, n°16, Paris, Gallimard, 1956, p. 44.

L'émotion, nous dit Senghor, s'accompagne de manifestations physiologiques, qui sont perçues de l'extérieur, comme des troubles. L'objet, vu généralement par le canal des organes sensoriels, produit une excitation, qui se traduit en impression et provoque une réaction musculaire. Il cite Sartre qui définit l'émotion comme « une chute brusque de la conscience dans le monde magique ». Ce monde magique, c'est ce que Senghor appelle « *le monde visible des apparences, qui n'est rationnel que parce que visible, mesurable. Ce monde magique est plus réel que le monde visible. Il est "surréal". Il est animé par des forces invisibles qui régissent l'univers et dont le caractère spécifique est qu'elles sont harmonieusement liées par sympathie, d'une part, les unes aux autres, et, d'autre part, aux choses visibles ou apparentes* ».

Le fait est encore plus vrai quand il s'agit de l'art, nous dit Senghor. Ce qui meut le spectateur n'est pas tant l'aspect de l'objet que sa réalité profonde, sa « surréalité », pas tant son « signe » que son « sens ». Ce qui émeut l'Africain, par exemple, dans un masque de danse, c'est, à travers l'« image » et son rythme, la vision insolite du « dieu ».

C'est dire que l'émotion est « l'acquisition à un état supérieur de connaissance » (Sartre). Elle est « conscience du monde » (Sartre), une « certaine manière d'appréhender le monde ». Elle est connaissance intégrale, car « le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble » (Sartre). Cette connaissance supérieure, c'est exactement la source de l'art africain où l'émotion est commotion.

Le Négro-Africain ouvre ses sens à tous les contacts. Il sent avant de voir et il réagit immédiatement au contact de l'objet, voire aux ondes qu'il émet de l'invisible. C'est par sa puissance d'émotion qu'il prend connaissance de l'objet. Il vit, traditionnellement, dans et par le cosmos. C'est un être sans intermédiaire entre le sujet et l'objet ; il est à la fois sujet et objet. Il meurt à soi pour ressusciter dans l'Autre : il s'identifie à l'Autre.

« *Le Blanc européen tient l'objet à distance. Il le regarde, il l'analyse, il le tue, du moins il le dompte : pour l'utiliser. Le Négro-Africain pressent l'objet avant même de le sentir, il en épouse les ondes et contours, puis, dans un acte d'amour, il se l'assimile pour le connaître profondément. Là où la raison discursive, la raison-œil du Blanc, s'arrête aux apparences de l'objet, la raison intuitive, la raison-étreinte du Nègre, par-delà le*

*visible, va jusqu'à la sous-réalité de l'objet pour, au-delà du signe, en saisir le sens. C'est ainsi que, pour le Négro-Africain, tout objet est symbole d'une sous-réalité, qui constitue la véritable signification du signe qui nous est, d'abord, livré »*³⁹⁰. La raison intuitive est donc, pour Senghor, à la base de l'ontologie du Négro-Africain, de sa vision du monde. C'est cette physiopsychologie qui explique sa métaphysique, et partant, sa vie sociale, dont l'art n'est qu'un aspect³⁹¹. Au centre du système, il y a l'existence, c'est-à-dire la vie. L'Africain identifie l'être à la vie, à la force vitale. Il réalise son essence individuelle par l'accroissement et l'ex-expression de sa force vitale. Les règnes animal, végétal et minéral ne sont que des manifestations matérielles de Dieu qui est la Force des forces, la seule force réelle. « *Mais cette force, nous dit Senghor, substrat de la vie intellectuelle et morale, partant immortelle, n'est réellement vivante et ne peut s'accroître qu'en coexistant, dans l'homme, avec le corps et le souffle vital* »³⁹². L'ontologie négro-africaine est donc à la fois « unitaire » et « existentielle » : « *l'unité de l'univers se réalise en Dieu par la convergence des forces issues de Dieu et ordonnées vers Dieu* »³⁹³, et « *tout le système est fondé sur la notion de force vitale. Celle-ci, qui pré-existe à l'être, fait l'être* »³⁹⁴.

Dieu a donné la force vitale non seulement aux hommes, mais aussi aux animaux, aux végétaux et aux minéraux. Ce double caractère, unitaire et existentiel, se retrouve dans l'ensemble des activités sociales et culturelles des Négro-Africains. Ils ont établi une hiérarchie rigoureuse des Forces. Au sommet, il y a un Dieu unique, incrémenté et créateur. Après lui, viennent les ancêtres, et d'abord les fondateurs des clans, les « semblables-à-Dieu ». Puis, on rencontre en descendant l'échelle, les vivants. Et enfin, au bas de l'échelle, les classes des animaux, végétaux et minéraux. Ce sont ces derniers qui appuient l'action des morts. L'homme occupe une place importante au centre de ce système. Toute la création est centrée sur lui.

³⁹⁰ Senghor L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, « De la Négritude », Paris, Seuil, 1993, p. 18.

³⁹¹ Senghor L. S., *Diogène*, n°16, 1956.

³⁹² *Ibid.*, p. 45.

³⁹³ Senghor L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, « De la Négritude », Paris, Seuil, 1993, p. 18.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.19.

De cette ontologie existentielle, les Africains ont élaboré une *religion* authentique, dont le sacrifice est l'acte essentiel³⁹⁵. C'est le chef de famille qui offre le sacrifice. Il est désigné par le seul caractère du plus ancien descendant de l'Ancêtre commun. Il est le médiateur naturel entre les vivants et les morts. Avec le sacrifice, on entre en relation avec l'Ancêtre. Ce dernier est le maillon qui unit Dieu aux hommes. Sa vie se présente sous la forme d'un mythe.

C'est dans les activités sociales, sous-tendues par la sensibilité religieuse, que s'intègrent, très naturellement, les productions artistiques africaines traditionnelles. L'art ne se sépare pas des activités génériques de l'homme. Il en est l'expression la plus efficace. L'objet ne signifie pas ce qu'il représente, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'éléphant est la Force ; l'araignée, la Prudence ; les cornes sont Lune ; et la lune, Fécondation. Toute représentation est « image », « symbole ». Dans la sculpture, certains masques atteignent une suggestion exemplaire. Ainsi chez les Baoulés, le masque du Génie-Lune-Toureau, un visage d'homme avec barbiche, cornes et oreilles de taureau. C'est le type parfait de l'image qui crée, au-delà du monde des apparences. Plus l'image est irréelle, surréelle, plus elle forte. Les faits sont images, ont une valeur exemplaire.

C. Pour une ontologie des rythmes

Dans leur ouvrage commun *La sculpture nègre primitive*, Thomas Munro et Paul Guillaume (1929) demandent que l'on sache lire l'art négro-africain en oubliant ce qui n'est pas ses qualités artistiques elles-mêmes. Ils nous invitent à rester sur l'objet d'art tel qu'il est, à le décrire en dehors de toute idée préconçue³⁹⁶, à nous placer, pour reprendre les mots de Souleymane Bachir Diagne, « *dans une ontologie des rythmes, la création consistant à composer des rythmes, à construire un rythme à partir d'unités qui sont*

³⁹⁵ *Ibid.*, p.19.

³⁹⁶ Munro T. et Guillaume P., *La sculpture nègre primitive*, Paris, éditions G. Crès et Cie, 1929.

*elles-mêmes des rythmes, en les réitérant sans les répéter exactement, et en les faisant se répondre sous la figure du contraste, de l'inversion »*³⁹⁷.

C'est bien ce que fera Senghor, chez qui l'art africain est fondé sur le rythme, la force vitale ou bien encore sur le parallélisme asymétrique. L'Africain, nous dit-il, est traditionnellement sensible aux qualités sensuelles du mot. La première ébauche d'un poème est toujours un mot, une expression, une phrase qui fait refrain, le rythme de tous les mots et images du poème. Ce rythme qui est repos dans le mouvement, est « solennité grave, qui peut être celle de la joie comme de la tristesse »³⁹⁸. La beauté des langues africaines provient, selon Senghor, non seulement de « la richesse du vocabulaire et des tours » mais aussi la facilité avec laquelle les Africains ont construit « les mots composés au moyen d'affixes ». Le premier don du poète Africain est, pour lui, « le don de l'image »³⁹⁹. L'image dépasse naturellement les apparences pour pénétrer les idées. Elle est « analogie », « symbole, expression du monde moral, du sens par le signe »⁴⁰⁰.

L'Africain distingue ce qui est perçu – le signe apparent de la vie – et la chose en elle-même, l'être en soi, c'est-à-dire la force qui « se cache sous les apparences de toute matière douée de caractères singuliers, depuis le caillou jusqu'à Dieu »⁴⁰¹. C'est ce monde de l'être en soi que pénètre et exprime le poète africain. D'où le nom d'« animisme » que l'on donne souvent aux arts africains. Mais pour Senghor, les Africains ont un style rigoureux, tectonique et le poème africain se présente dans la « nudité de la pureté » et nous offre un texte chargé de dynamite, « moucheté d'images » empruntées aux animaux, aux plantes, aux phénomènes de la nature, à la vie des peuples paysans. C'est le cas de ce poème bantou que nous cite Senghor :

« *Feu que les hommes voient seulement dans la nuit, dans la nuit profonde*

³⁹⁷ Diagne S. B., *op. cit.*, p. 55.

³⁹⁸ Senghor L. S., *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, Seuil, 1964, p. 144.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.161.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.161.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.162.

*Feu qui brûle sans consommer, qui brille sans brûler,
Feu qui vole sans corps et sans ailes, qui ne connaît
case ni foyer,
Feu transparent des palmes, un homme sans peur t'invoque.
Feu des sorciers, ton père est où ? ta mère est où ? qui t'a
nourri ?
Tu es ton père, tu es ta mère, tu passes sans traces.
Le bois sec ne t'engendra, tu n'as pas les cendres pour filles,
Tu meurs et ne meurs pas.
L'âme errante se transforme en toi, et nul ne le sait.
Feu des sorciers, esprit des eaux inférieures, esprits des airs
Supérieurs,
Fulgore qui brille, luciole qui illumine le palus,
Oiseau sans ailes, objet sans corps, esprit de la force du feu,
Écoute mon verbe, un homme sans peur t'invoque »⁴⁰².*

Nous sommes là au-delà d'une « image-analogie », d'un symbolisme. Initié au mystère de la « Mort-Renaissance », l'Africain participe à la vie des Forces physiques, expressions de la Force de Dieu. Avec ce poème, nous pénétrons au cœur de la mystique africaine. Contrairement au surréalisme européen qui est empirique, le surréalisme africain est un surnaturalisme ; il est métaphysique.

Au don de l'image des poètes africains, s'ajoute celui de la forme. Avec la sculpture, la musique et les danses africaines, on entend souvent parler de « style africain ». Léo Frobenius définissait ce style comme « précis, âpre, sévère, tectonique ». On pense que c'est de ce style que provient la poétique négro-africaine. Mais pour Senghor, cette rhétorique, pour n'avoir jamais été énoncée, « n'en existe pas moins »⁴⁰³. Elle est, en

⁴⁰² *Ibid.*, p. 163.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 165.

Afrique, « fruit de l'intuition et de l'expérience plus que de la raison discursive »⁴⁰⁴. Avec Senghor, il s'agit de voir « comment le Poète choisit, parmi les matériaux de la syntaxe et du vocabulaire, ceux qui sont les plus propres à exprimer le sens de l'objet chanté : de la « Force vitale » »⁴⁰⁵.

Sur le plan de la syntaxe, le poète africain vise à une syntaxe non de subordination, mais de juxtaposition. Presque tous les liens logiques de la phrase, tels que les conjonctions, les pronoms personnels, les articles et les adjectifs démonstratifs sont supprimés. Dans les langues du groupe sénégalo-guinéen, par exemple, on emploie un mode *expéditif*. Voici le texte d'un poème gymnique que Senghor traduit, d'abord, mot à mot :

« *L'intrépide ! champion coq*
je salue Fâpa Ngôr Diène
l'hivernage sans eau
Le Maître-de-tête le peut
la poitrine sortir avec fumée
Les femmes m'applaudir
les hommes rire
tu as dit vrai, Khâlisse Téning ! »

C'est-à-dire :

« *Toi Champion ! coq intrépide*
Que je te salue, Fâpa Ngôr, fils de Diène.
L'hivernage de sécheresse,
Le Maître-de-science peut le dompter.
Sa poitrine se soulève et fume,
Les femmes éclatent en applaudissements,
Les hommes rient d'aise.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 165.

*Tu as dit vrai, Khâlisse, fille de Téning ! »*⁴⁰⁶

Nous découvrons, ici, l'essentiel du style poétique africain : la suppression des mots, des outils, des usages de l'*expéditif*, de l'*ellipse*, de l'*hypallage*, de la *métonymie*. Selon Senghor, ce sont toutes ces constructions d'économie ou de substitution qui rendent l'expression plus intense. C'est à cette intensification que tend plus exactement toute cette gnose verbale des poèmes de l'Afrique noire. Et le Poète-président de nous faire écouter ce poème gymnique wolof :

« yâga nâ yâga na yâga na,
yâga na dâu rân sog a nyeu
woi ! bissimilâi ! dyâma ndôrân di dôr
lau la tyat lau la xèl lau la bet
lau la lâmèny u dôm adama
kuluxum lu dyigèn suke dyur
woi ! dyanxa ndau tâtyulên gôr a yiu
gôr a yiu tyamèny al dyogoma
woi ! gewel-ô rekel sâ ndâré li
ai bany a bon bany a bon bany a bon
bala ngâ xam né ai bany a bon
ndende dyib ndâré dyib tama dyib
bé sabar néka tya bôr bai mbalax... »⁴⁰⁷

Inutile de traduire, nous dit Senghor, car le public est plus sensible à la consonance des mots qu'à leur sens. Dans ce poème, c'est un champion qui chante ses victoires. Et Senghor de préciser qu'en Afrique, l'athlète (ici le lutteur traditionnel) est aussi danseur, chanteur et poète.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 167.

Sur le plan du vocabulaire, ce poème est rempli d'*allitésrations*, de *paronomases* et d'*anaphores* ou répétitions. Il existe aussi d'autres poèmes, écrit Senghor, qui modifient les *phonèmes*. Il nous cite le poème suivant :

« *dyalgati dyalat dyalafèn*
sissô wâli nydyâi
dyalgatiii lîti
gati m'ab têno
dyalgatiii lîti
ku gas ma nân tyi
dyalgatiii lîti
té pétyaxndiku tyi
dyalgatiii lîti
té xody tyi laitâi
dyalgatiii lîti
té saŋga tyi sama dôm
dyalgatiii lîti »⁴⁰⁸.

Les *onomatopées* rendent la langue plus expressive. De *dyal*, racine onomatopéique, qui exprime la danse, on a formé des mots composés avec des suffixes verbaux. *Lîti* est à peu près construit de la même manière, par analogie avec *rîti*, un instrument de musique utilisé dans les poèmes satiriques. Le rythme essentiel, qui donne son caractère singulier au poème africain est non celui de la parole, mais des instruments qui accompagnent la voix humaine. Ce rythme « *est marqué despotiquement par les gros tamtams au son grave et par les battements de mains du public. D'autres tamtams, plus légers, et d'autres battements de mains brodent sur ce rythme, à contretemps et syncope* »⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 167-168.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 170.

La majorité des poèmes négro-africains sont psalmodiés. Ils sont rythmés d'une chanson. Ainsi, dans beaucoup de langues africaines, le même mot désigne, à la fois, le poème et le chant. Les Wolofs disent *woi*, les Sérères *kim*, et les Peuls *yimre*. En Afrique noire, l'acte poétique est une création d'un démiurge. Selon le mythe dogon, écrit Senghor, « *le tam-tam, c'est-à-dire le "rythme musical", est apparu avant tout autre art – danse, sculpture, peinture. Il était, entre les mains du Forgeron-démiurge, l'instrument de la prière, avant la parole rythmée, ce qu'aujourd'hui nous appelons poésie. [...] La voix humaine a remplacé les tam-tams. La vertu de la "voix juste" réside en ce que celle-ci possède les sons dont les harmoniques reproduisent les forces cosmiques, les lumières-sons des astres, qui ne sont, à leur tour, que l'expression du rire créateur de Dieu* »⁴¹⁰.

La poésie africaine participe à l'acte créateur de Dieu. Elle est près des sources divines.

D. Les caractéristiques principales des arts de l'Afrique noire

Senghor distingue plusieurs traits principaux de l'art négro-africain :

1. L'art africain, tout comme le travail est considéré comme « *l'activité générique de l'homme* »⁴¹¹. En tant que création esthétique, l'art négro-africain est indissociable du travail humain : il est pratique dans le sens où il participe à l'accomplissement de l'œuvre et à sa transformation en chef-d'œuvre. Ainsi, toutes les productions artistiques sont inséparables des activités génériques de l'homme, notamment des techniques artisanales ; elles en sont l'expression la plus efficace.

2. *L'interdépendance dans la création artistique africaine.* Les arts négro-africains sont interdépendants, c'est-à-dire liés les uns aux autres ; et ils ne sont efficaces que parce que liés les uns aux autres. Ainsi, on ne peut considérer la sculpture sans la danse et le chant, tout comme le travail sans le chant et la danse par exemple : « Car, les chants,

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁴¹¹ Senghor L. S., « L'esthétique négro-africaine », *Diogène* revue trimestrielle, n°16, Gallimard, 1956, p.48.

voire les danses rythment le travail en l'accompagnant : ils aident à l'accomplissement de l'œuvre de l'Homme »⁴¹².

Senghor donne ici l'exemple de *L'Enfant noir*, le père de Laye forgeant un bijou d'or : le poème, le chant du griot, la danse du forgeron, etc., accomplissent l'œuvre et en font un chef-d'œuvre⁴¹³. De même, la sculpture ne peut réaliser pleinement son objet que par la danse et le chant. Senghor nous rappelle l'exemple de l'homme qui incarne le Génie-Soleil du *Baoulé*, sous le masque du Bélier : il danse les gestes du bétail, au rythme de l'orchestre, tandis que le chœur chante le poème de la geste du Génie. L'art en Afrique noire est dans la vie et la vie est dans l'art.

3. Un art *fonctionnel et utilitaire*. L'art africain traditionnel « n'est réellement esthétique qu'à la mesure de son utilité : de son caractère fonctionnel »⁴¹⁴. La beauté de l'objet d'art africain est toujours liée à son efficacité, son utilité et sa fonctionnalité sociales, vitales ou magiques et religieuses. Lorsque l'objet assume pleinement sa fonction et répond au but pour lequel il a été créé, alors il est efficace et beau. La beauté est adaptation de l'objet à son but. Chez Senghor, « l'œuvre d'art est, par essence, chargée de dynamite.

« *"L'art pour l'art", c'est l'absence de l'Art* [c'est nous qui soulignons]. Car faire œuvre d'art, c'est non seulement percer la croûte des apparences pour accéder à la vie du réel, qui est mouvement, mais aussi, mais surtout débrider la sclérose de "l'état de choses actuel", mais transformer notre vision du monde, donc transformer le monde. Par sa seule réalité d'objet, l'œuvre d'art est dotée d'une valeur exemplaire, d'un pouvoir révolutionnaire »⁴¹⁵.

Le rôle de l'artiste est de pouvoir changer la vie ; autrement dit, « changer l'esprit et le cœur des hommes », plus précisément « *les rapports intellectuels et moraux qui unissent, d'une part, les hommes entre eux, les hommes avec le monde d'autre part* ». Le mérite de

⁴¹² Senghor L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993, p. 20.

⁴¹³ Senghor L. S., « L'esthétique négro-africaine », *Diogène* revue trimestrielle, n°16, Gallimard, 1956, p. 48.

⁴¹⁴ Senghor L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993, p. 19.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 156.

l'art africain, nous dit Senghor, « *est de n'être ni jeu, ni pure jouissance esthétique : de signifier* »⁴¹⁶. Ainsi dans les arts plastiques comme la sculpture, par exemple, même la décoration des ustensiles les plus simples du mobilier populaire, loin de les éloigner de leur but pratique et d'être un vain ornement, souligne ce but. C'est un art pratique mais aussi spirituel parce que religieux. Les artistes représentent les Ancêtres morts et les génies par des statues qui sont, en même temps, symbole et habitacle. Il s'agit de faire sentir l'âme des Ancêtres, d'accéder au *surréel*.

4. Un art *collectif*. Celui-ci « *n'est pas seulement l'affaire de quelques professionnels, mais l'affaire de tous parce que fait par et pour tous* »⁴¹⁷. Toute manifestation artistique est collective, faite pour tous avec la participation de tous : ce qui n'exclut pas l'existence de professionnels de l'art, comme les griots, les sculpteurs, les bijoutiers, etc. ; ces différents caractères sont également liés.

5. *Le schématisme et le stylisme de l'art africain par l'image et par le rythme*. Selon L. S. Senghor : l'art africain, « schématisé », « résume », « stylise » par l'image et par le rythme⁴¹⁸. L'image dont il est question ici, n'est pas « une image-équation », mais une « image-analogie ». L'image articule « la surréalité » et la réalité. En réalité, l'image-signifiant suggérée par le mot n'est pas le tout de la réalité. Ce qui intéresse l'Africain, d'après Senghor, c'est l'au-delà de l'image signifiant, c'est la vision, la sensation du signifié. Sous la réalité, il y a la surréalité. En vérité, c'est derrière la surréalité que réside la sous-réalité de l'objet-signé. Grâce à « la raison intuitive, la *raison-êtreinte* »⁴¹⁹, l'Africain accède à la profondeur du signe et en saisit le sens. En fait, l'art négro-africain opère entre le visible et l'invisible. Et la raison intuitive permet à l'Africain d'atteindre le sens caché de l'objet-signé ou « symbole d'une sous-réalité » constitutive de « la véritable signification du signe qui nous est, d'abord, livré »⁴²⁰.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴²⁰ *Ibidem*

L'image est le premier soubassement de la poésie et de l'expressivité de l'œuvre d'art africain. À côté, le rythme par quoi l'image trouve toute sa puissance d'évocation, de suggestion et d'émotion. L.S. Senghor écrit : « Véritablement, c'est le rythme qui exprime la force vitale : l'énergie créatrice »⁴²¹. Le rythme est l'âme de l'image. Il est « *l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres [...]. Il s'exprime par les moyens les plus matériels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique ; mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit* »⁴²².

Le rythme est le principe organisateur de toutes les formes artistiques africaines, « *c'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art...* »⁴²³.

Selon Senghor, c'est dans son être que l'Africain découvre le rythme. Pour ce dernier, connaître « *c'est naître à l'Autre en mourant en soi : c'est faire l'amour avec l'Autre, c'est danser l'Autre* »⁴²⁴. Il sent donc il est.

6. Un *art explicatif et non descriptif* : « il participe du vitalisme symbolique qui anime l'ontologie négro-africaine »⁴²⁵. En d'autres termes, l'art négro-africain expose, montre et condense dans l'œuvre/objet d'art à la fois les mystères et les énergies du monde en tant que tel. Il est concret et donc vise à la clarté des différents liens qui corrèlent l'ontologique, la métaphysique, l'esthétique, l'éthique et l'anthropologique dans l'objet ou l'œuvre d'art ; il vise à la compréhension de la complexité du réel telle qu'elle est saisie et enfouie dans l'objet ou l'œuvre d'art. L. S. Senghor peut affirmer alors : « *l'art nègre tourne le dos au réel. Plus exactement, il le pénètre de son intuition, comme de rayons invisibles, pour, par-delà les apparences, éphémères, exprimer sa sous- ou sur-*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴²² *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴²³ *Ibid.*, p. 35.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 20.

réalité : *en tout cas, sa vie, palpitive et permanente* »⁴²⁶. C'est que pour le créateur, ce qui compte, c'est de saisir le monde dans le tout de son œuvre (d'art), d'enfouir symboliquement la totalité du monde dans le tout de son œuvre et d'expliquer ainsi le tout symbolique du monde dans cette totalité artistique achevée.

7. *Un art engagé*. Qui dit engagement de l'art africain, dit engagement de l'œuvre d'art et de l'artiste africains. Il engage la personne dans et par la communauté⁴²⁷. Senghor écrit : « L'artisan poète est situé et il engage, avec lui, son ethnie, son histoire, sa géographie »⁴²⁸.

C'est pourquoi l'objet d'art négro-africain n'est pas une « copie d'un archétype répété mille fois »⁴²⁹. Il n'imiter pas le réel, il tend à l'expression essentielle du réel ; il est à l'opposé du réalisme classique, celui qui fait de l'œuvre d'art une copie conforme du réel imité, une reproduction fidèle de la réalité observée. L. S. Senghor souligne : « *Parce qu'elle est engagée, l'œuvre d'art est toujours d'actualité, encore qu'elle ne donne jamais dans l'anecdote* »⁴³⁰. On ne se soucie pas de créer une œuvre pour l'éternité. L'objet d'art est périssable. L'objet ancien est remplacé dès qu'il se démode ou se détruit.

L'art africain traditionnel repose donc sur différents éléments constitutifs de l'existence africaine. Il n'y a pas de rupture entre le visible et l'invisible, le réel et le sur-/sous-réel, le cosmos et la nature, le divin et le profane, le symbolique et le concret. Senghor pose l'unité du réel, de la vie sociale et de l'art comme marque de la société africaine. C'est un art au service de la religion : fonctionnel, utilitaire et engagé ; d'où le caractère essentiel de la beauté dans cet art : pratique, voire pragmatique. La chose est belle si elle réussit, si elle est efficace ; beauté et bonté deviennent alors synonymes.

« Voilà, écrit Senghor, *les valeurs fondamentales de la Négritude : un rare don d'émotion, une ontologie existentielle et unitaire, aboutissant, par un surréalisme*

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁴²⁷ *Diogène* n°16, p.49.

⁴²⁸ *Ibidem*

⁴²⁹ *Ibidem*

⁴³⁰ Senghor L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993, p. 20.

mystique, à un art engagé et fonctionnel, collectif et actuel, dont le style se caractérise par l'image analogique et le parallélisme asymétrique »⁴³¹.

Voilà ce que le Négro-africain apporte au « rendez-vous du donner et du recevoir », à la Civilisation de l’Universel. Les chances de la *Négritude* à ce « rendez-vous du donner et du recevoir » sont immenses. Aujourd’hui, le thème de la mondialisation – nous y reviendrons – développé par les philosophes, les artistes et même les scientifiques, justifie parfaitement la création du mouvement de la *Négritude*. Dans son sens de mouvement culturel, de projet-action, la *Négritude* répond exactement à l’attente de l’humanisme contemporain.

« *La véritable culture, nous dit Senghor, est enracinement et déracinement. Enracinement au plus profond de la terre natale : dans son héritage spirituel. Mais déracinement : ouverture à la pluie et au soleil, aux apports fécondants des civilisations étrangères »*⁴³². C’est dans cette seule mesure que l’humanisme sera une Civilisation de l’Universel : une civilisation nouvelle, plus civilisée parce que plus totale et sociale. Une nouvelle civilisation à l’humanisme de la *Négritude*. Le Négro-africain doit s’enraciner dans ses valeurs multimillénaires de civilisation mais en même temps s’ouvrir aux valeurs des autres races, ethnies ou peuples. Il faut, pour cela, définir et étudier les influences réciproques des uns et des autres.

Mais la *Négritude* a été, depuis son affirmation, l’objet d’attaques non moins vigoureuses. L’argument le plus souvent avancé contre la *Négritude* est que c’est un « mouvement culturel » et qu’à ce titre, elle est dépassée par les exigences de la situation africaine ou négro-africaine. On pense que la première tâche des Négro-africains est de se libérer de l’impérialisme, du colonialisme, du néo-colonialisme et surtout de combattre la misère et les maladies. Or le mouvement de la *Négritude* ne peut que distraire une telle vision.

⁴³¹ *Ibid.*, p.23.

⁴³² *Ibid.*, p.25.

Mais ceux qui font ces reproches ignorent que, pour Senghor, la *Négritude* n'est pas une politique idéologique mais une politique culturelle. Elle est dans le but du projet humain. Ainsi la *Négritude*, conclut Sartre dans les dernières pages d' « *Orphée noir* », « *est dialectique ; elle n'est pas seulement ni surtout l'épanouissement d'instincts ataviques ; elle figure le dépassement d'une situation définie par des consciences libres* ». Et Senghor, croit, comme Sartre, que la « *Négritude est dialectique* ». Il croit, plus exactement, que, dans la Civilisation de l'Universel – ou la mondialisation, en termes plus modernes –, la *Négritude* constituera un ensemble d'apports essentiels. Elle jouera un rôle essentiel dans « *le dialogue des cultures* », « *dans l'édification d'un nouvel humanisme plus humain, parce qu'il aura enfin réuni dans leur totalité les apports de tous les continents, de toutes les races, de toutes les nations* »⁴³³.

Comme on le voit, pour L. S. Senghor, on ne constitue pas une Civilisation de l'Universel par une addition des singularités culturelles ou civilisationnelles, mais plutôt par « *la rencontre et la symbiose* » de ce que les différentes civilisations ont en commun c'est-à-dire « *l'Humanisme* ». Cet Humanisme se fonde sur le principe du dialogue et de la réciprocité. L'Art, particulièrement la poésie, est aussi, pour Senghor, un élément constitutif de cet Humanisme universel en ce sens que la réflexion esthétique participe de ce souci d'établir un lieu de convergence entre les cultures. Ce que Senghor appelle « *Civilisation de l'Universel* », ce sont donc les différents apports culturels de tous les peuples de la terre au rendez-vous du donner et du recevoir.

Les théories sur la Négritude ou l'africanité étaient une réaction naturelle face à la domination coloniale. Mais aujourd'hui, avec le postcolonialisme et la mondialisation, nous sommes dans l'aire des identités nomades et hybrides. Ces appartenances multiples constituent, selon Nicole Bacharan (2005), « *un facteur d'apaisement* » : « *Moins l'identité est ferme, écrit-elle, moins "l'autre" apparaît étranger, menaçant. C'est*

⁴³³ *Ibid.*, p. 108.

vraiment un monde nouveau qui est en train de s'inventer »⁴³⁴. Ce nouveau monde est celui de l'altérité, « d'un humanisme de l'hybridité »⁴³⁵.

Souleymane Bachir Diagne nous invite à voir dans la pensée senghorienne un témoin du monde ancien sur les ruines duquel l'humanisme nouveau est en train d'être construit. Il n'a jamais existé chez Senghor, nous dit-il, « *un essentialisme pur, tout d'une pièce, à prendre ou à laisser. La Négritude n'est pas la pensée des identités séparées...* »⁴³⁶. Il cite Senghor qui, lui-même, dit, dans une lettre datée du 8 octobre 1970 à son biographe, l'américaine Janet Vaillant, que la « Négritude n'est pas une essence » mais un « phénomène », « une existence ».

Comme le croient beaucoup de critiques de Senghor, la Négritude n'est pas la pensée des identités distinctes. L'hybridité, le métissage, la mixité sont toujours à l'œuvre pour déconstruire l'essentialisme. Pour Senghor, cette hybridité ne se ramène pas seulement à un métissage biologique ni seulement à un mélange d'hérédités différentes. Le métissage n'est pas, chez lui, un simple état biologique ; c'est aussi une affaire de *culture* ou, et pour dire la même chose, c'est quelque chose qui se *cultive*. « *Il est significatif, écrit-il, que les grandes civilisations aient été métisses. Des noms prestigieux se pressent dans ma mémoire : Sumer, l'Égypte, la Grèce. Plus près de nous, le Brésil, les États-Unis, l'URSS éclairent notre route, notre espoir* »⁴³⁷.

Qu'il s'agisse de l'égyptienne, de la grecque, de la méditerranéenne, de l'africaine, de l'américaine, etc., toutes ces civilisations sont métisses, nous dit Senghor. Toutes les civilisations du monde ne sont telles que parce qu'hybrides. Il n'existe pas d'identités pures puisque l'humanité s'est toujours faite par des héritages multiples. C'est en cela que la philosophie esthétique de Senghor est un éloge du métissage. À ce moment, Senghor ne parlera pas d'essence ou de permanence mais de fluidité et de mouvement. Certains critiques de Senghor sont donc allés trop vite en affirmant que sa philosophie est un

⁴³⁴ Bacharan N., *Faut-il avoir peur de l'Amérique ?*, Paris, Seuil, 2005, p. 143.

⁴³⁵ Diagne S. B., *op. cit.* p. 152.

⁴³⁶ *Ibidem*

⁴³⁷ Senghor L. S., *Liberté I*, p. 91.

essentialisme pur alors qu'elle est aussi, et en même temps – et ce n'est pas une contradiction ! – « un humanisme de l'hybridité ».

§ 2. Engelbert Mveng ou les fondements anthropologiques d'une « esthétique négro-africaine » religieuse.

Le Jésuite camerounais Engelbert Mveng (1930-1995) s'est aussi intéressé aux questions de l'esthétique africaine. Si c'est L. S. Senghor qui a jeté, dès les années 1954, les fondements de l'esthétique négro-africaine, il faut dire qu'Engelbert Mveng a eu le mérite d'établir les bases anthropologiques d'une esthétique religieuse africaine. Il associe anthropologie et herméneutique des arts négro-africains. En 1964, il consacre un premier ouvrage à l'anthropologie religieuse et à l'art chrétien africain : *L'art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*⁴³⁸. En 1966 il publie aussi *Art nègre, Art chrétien* ?.

Il traite dans ces deux ouvrages des rapports entre la religion et l'art africain ou plus exactement du « langage de la prière négro-africaine » et du « langage de l'art ». La prière négro-africaine est l'expression fondamentale d'une vision du monde, d'une vision de l'homme, et d'une attitude en face de Dieu, et l'art africain ancien est l'expression du « langage de l'âme africaine » ; comme la prière, il « exprime le monde, l'homme, et Dieu dans un effort d'unification inachevée »⁴³⁹. Sous ce rapport, on peut dire que son entreprise est complémentaire de celle de L. S. Senghor.

À première vue, on peut penser qu'Engelbert Mveng vise avant tout une compréhension chrétienne de l'art africain. Mais au-delà de cette interprétation, il met en place un cadre esthétique théorique qui permet de dégager les principes de l'art africain et ses rapports avec la religion. C'est là qu'intervient son lien avec L. S. Senghor. Ce dernier, on le sait, a beaucoup insisté sur le lien fondamental entre les productions

⁴³⁸ Mveng E. *L'art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame, 1964. Il sera réédité aux éditions Clé, Yaoundé, 1974.

⁴³⁹ Mveng E., *Ibid.*, p. 8.

artistiques et littéraires et la religion en Afrique : « *La littérature et l'art sont ainsi, pour l'Homme, des instruments d'essentialisation, qui, dans les temps très anciens, participaient de la religion* »⁴⁴⁰.

Pour Senghor, l'ontologie négro-africaine est unitaire et existentielle. Elle repose sur l'idée de force vitale, source de l'être et de vie d'une part, et émanation de Dieu d'autre part. Le Négro-africain cherche à accroître la force vitale et l'ensemble du système, c'est-à-dire la nature animale, végétale, minérale et par-delà au renforcement de « *Dieu, de qui émane et qui accomplit toute force, lui qui est plus-être, mieux, qui est plénitude de l'Être quand les autres ne sont que des étants* »⁴⁴¹. C'est ce caractère religieux de l'existence négro-africaine qui lie chez L. S. Senghor art et religion. Et Engelbert Mveng, en interprétant l'art africain comme un langage liturgique religieux débouche sur les mêmes conclusions : dans l'univers spirituel et culturel négro-africain, la liturgie de l'art africain et la liturgie religieuse sont intriquées. Il écrit à propos de la prière : « *Souverain [Dieu], lointain peut-être, il est en tout cas la Force tout court pour notre mentalité où l'être est force vitale. La prière qui l'appelle au secours de l'homme le révèle comme source d'où l'homme attend le salut de son être – force* »⁴⁴².

Il rejoint ainsi les intuitions senghorianes. Mais Engelbert Mveng rejoint encore l'esthétique négro-africaine de L. S. Senghor sur deux autres points : celui du symbolisme et du rythme posés comme « structures fondamentales »⁴⁴³ de l'art africain. On note chez L. S. Senghor un entrelacement des notions de rythme, d'émotion et d'ontologie ou de métaphysique négro-africaine. Engelbert Mveng, dans le cadre de son anthropologie philosophique de l'art et de la liturgie négro-africains parvient aux mêmes résultats : « les analyses du rythme nous conduisent, dit-il, au point de départ de la métaphysique Bantou»⁴⁴⁴. Ainsi, pour tous les deux, la question de l'art africain est indissociable de celle de la métaphysique africaine. Comme le dit E. Mveng à propos de la prière : « *La*

⁴⁴⁰ Senghor L. S., *Liberté 5. Le Dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993, p. 19.

⁴⁴¹ *Ibidem*

⁴⁴² Mveng E., *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

prière est avant tout parole humaine adressée à Dieu [...]. Cette parole ne peut être séparée du langage dont elle est tirée et qui est notre langage. Je prends le mot dans le sens ancien englobant à la fois culture, civilisation, mentalité »⁴⁴⁵. Il décrit ainsi l'enracinement de la prière en tant que parole et langage dans la réalité négro-africaine. La prière relève de la métaphysique parce qu'elle relie l'homme à Dieu, mais aussi de l'anthropologie parce qu'elle s'inscrit dans les cultures africaines. Elle se fonde aussi sur le mode de la répétition, de l'énumération, de l'incantation, etc. Elle a un rythme modulé selon la destination de la prière.

Engelbert Mveng prend pour modèle heuristique et épistémologique les déterminations stylistiques de l'Art Bamoun du Cameroun. Son choix est justifié en ces termes : « *L'Art Bamiléké mérite sa réputation mondiale. L'art Bamoun, qui n'est que l'une des expressions d'une civilisation royale, avec sa littérature, sa religion, sa société savamment organisée, a eu ce privilège rare d'avoir réalisé, de lui-même, sa propre adaptation aux conditions nouvelles de la vie d'aujourd'hui »*⁴⁴⁶.

Ce qui l'intéresse, c'est l'entrecroisement de la tradition/l'archaïsme et de la modernité opéré par l'art bamoun car : « *Cet art, comme partout en Afrique Noire, est à la fois Signe et Signification. En tant que signification, il est essentiellement sagesse, c'est-à-dire, expression du divin (Religion) dans une synthèse qui est beauté (Esthétique, ordre politico-social, échelle dialectique du Cosmos reliant la terre au ciel, l'Homme aux Esprits et à Dieu)...., une synthèse qui est aussi vérité (à la fois science, technique manuelle et philosophie de la vie...) »*⁴⁴⁷.

Commentant ces propos d'Engelbert Mveng, Shango Lokoho Tumba, écrit dans son article « Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui » : « *définir l'art bamoun ainsi c'est-à-dire comme Signe et Signification, c'est insister sur l'herméneutique de l'art bamoun et sur son ontologie. C'est également souligner la continuité et la convergence métaphysique des arts africains traditionnels ou*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

*ethniques. Dans le premier cas, on insiste sur le contenu ontologique de l'art bamoun en général. Au-delà de la sémantique et de la sémiologie de cet art la question du sens et du symbolisme de l'art bamoun recoupe celle de l'image-signé, image symbolique ou analogique de L. S. Senghor et de la sous-/sur-réalité de l'image-signé »*⁴⁴⁸.

Selon lui, les ressemblances entre les deux conceptions esthétiques vont jusque dans leur manière d'expliquer les deux aspects spécifiques des arts africains, à savoir le Signe et la Signification. Celle-ci dit l'enchevêtement ontologique du divin, de la beauté et de la vérité dans l'art bamoun. Le Signe dit le passé, porte la sagesse ancestrale à laquelle il importe d'attribuer de nouvelles significations. En somme, il s'agit d'ouvrir l'ancienne perspective de l'art bamoun à l'horizon d'attente actuel. L'actualisation de cet horizon est nécessaire pour la continuité entre le passé et le présent, entre hier et aujourd'hui. En tant que signe, l'art bamoun annonce les valeurs, les vertus, les vices du passé en même temps qu'il introduit à la perception du visible et de l'invisible, le sous-réel et la réalité. Bref, signe et signification sont reliés, donc indissociables.

La création esthétique bamoun, nous dit E. Mveng, procède par « *abstraction, gauchissement, asymétrie, perspective non optique, mais fonctionnelle* »⁴⁴⁹. Or, ces méthodes ne sont pas spécifiques à l'art bamoun. On les retrouve, comme le constate E. Mveng, dans toute l'Afrique noire. L. S. Senghor ne dit pas autre chose. Expliquer ou interpréter une œuvre d'art bamoun consiste à dégager le mouvement ou le rythme de la création artistique bamoun en tant que tel. Il est à quatre temps que voici : du réalisme objectif on passe à l'abstraction linéaire, de l'abstraction à la thématique, de la thématique à la composition. Ce rythme consiste en une série de perceptions esthétiques successives selon le penchant créateur de l'artiste. Enfin, la question de la création esthétique bamoun ne se pose pas en termes de critères du beau, du bon et du vrai. Elle se pose par le biais de la valeur et de la qualité des « signes esthétiques ». Les signes esthétiques équivalent en fait aux objets esthétiques ou artistiques et ce sont les objets rituels, quotidiens, royaux

⁴⁴⁸ Article publié sur le site : <http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Shango%20Lokoho%20TUMBA.doc>

⁴⁴⁹ Mveng E., *op. cit.*, p. 52.

etc. Ces objets sont des **symboles**, des figures dont la fonction est non seulement de représenter, de figurer la réalité, mais surtout de rétablir les liens qui lient symboliquement l'homme au monde (son environnement), au cosmos et au divin. « La symbolique est un langage »⁴⁵⁰, elle est l'expression de « *la réalité de l'univers conçu comme un monde humanisé, comme une vie dans laquelle le destin de l'homme et celui des choses se font mutuellement* »⁴⁵¹.

La symbolique africaine considère donc l'existence de l'homme africain dans sa complexité et dans sa diversité, que l'art essaie d'attester à sa manière et que « la prière négro-africaine » manifeste également⁴⁵². L'un de ces signes est le masque qu'on retrouve dans toutes les grandes aires artistiques africaines. Le masque « récapitule l'art tout entier. Il est à la fois homme, animal et végétal. Il est fonction de l'homme jouant, luttant, transformant la nature »⁴⁵³. Et Mveng d'ajouter : « *Dans sa signification, le masque rejoint tout le drame de la vie. Il fait la synthèse de l'art figuratif et de la danse qui est l'art total en qui s'unissent signification et signe dans le geste créateur et vivant de l'homme* »⁴⁵⁴.

Car, en Afrique noire, il n'y a pas de rupture ontologique entre les arts plastiques et la danse. Il y a plutôt une continuité. C'est ainsi que le masque est porté, dansé, théâtralisé selon les circonstances. Bref, le masque unit à la fois art plastique, art du spectacle et art de la parole. Il allie à la fois la symbolique⁴⁵⁵ et la rythmique africaines. Ici E. Mveng et L. S. Senghor convergent par-delà les nuances propres à la sensibilité de deux penseurs. Parmi nombre des caractérisations du rythme africain par E. Mveng retenons celles-ci :

1. « *Il est l'expression la plus souveraine de l'âme africaine. Si la vie est le point de départ objectif de la métaphysique Bantou, le rythme, peut-on dire, en est le point de*

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 70

⁴⁵¹ *Ibidem*

⁴⁵² *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵⁴ *Ibidem*

⁴⁵⁵ Voir l'étude qu'E. Mveng consacre à la symbolique de l'art africain (pp.70-85) et qui constitue le chapitre 3 de *L'art d'Afrique noire...*

départ rationnel [...] Le rythme se situe donc à la racine de la lutte entre la Vie et la Mort, l'être et le néant, le temps et l'éternité. »⁴⁵⁶

2. Le rythme africain « est d'abord moment de conscience et de liberté »⁴⁵⁷. Il ajoute plus loin : « Le rythme africain est ... dialectique »⁴⁵⁸. Bref, « le rythme africain est œuvre de raison et de liberté »⁴⁵⁹.

Sous ce rapport, on peut donc retenir quelques constantes : d'abord, la rationalité du rythme africain, ensuite le lien entre rythme, liberté et conscience, et enfin rythme et métaphysique. Dans l'ensemble, on peut dire que, pour Mveng, le rythme est au cœur de l'existence négro-africaine. Il est le principe organisateur de la vie africaine dans sa complexité et dans sa dialectique. Le rythme, c'est la vie qui fait naître la mort.

L'ordre du rythme africain est organisé dialectiquement par un double mouvement qui consiste en réalité en unités rythmiques simples et unités rythmiques complexes. Dans le premier cas, le jeu rythmique consiste en mouvements alternes simples entre les deux mains : si l'une joue un coup, l'autre redouble le coup ; dans l'autre cas, si l'une joue deux coups, l'autre en joue trois et ainsi de suite. Le rythme africain en réalité repose sur la combinatoire de ces deux mouvements qui reviennent *ad infinitum*⁴⁶⁰. Mais ceci dépend de l'imagination de l'artiste (chanteur, musicien, danseur, etc.). C'est lui qui crée le rythme de la musique et de la danse par exemple. Le montage des courbes rythmiques et mélodiques est l'affaire de l'artiste, c'est-à-dire de son talent et de la maîtrise de son art.

C'est dire que le rythme oscille entre « monotonie et variété » grâce à « un double système de *démultiplication* et d'*englobement* »⁴⁶¹. L'harmonie surgit ainsi de cet effet de tumulte et de régularité, de subtiles nuances de la diversité rythmique. Et E. Mveng distingue sans les opposer deux types de rythme : le rythme de la parole ou *rythme verbal*, *rythme oratoire* (la musique, le chant), et le rythme artistique qui comprend le rythme graphique (création linéaire), le rythme chromatique (les couleurs), plastique (sculpture),

⁴⁵⁶ Mveng E., *op. cit.*, p. 86.

⁴⁵⁷ *Ibidem*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁵⁹ *Ibidem*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

chorégraphique (danse, « *expression totale de l'âme africaine en tant que génie "poétique"* »)⁴⁶².

Comme on peut le constater E. Mveng, tout comme L. S. Senghor, pose le rythme comme donnée esthétique essentielle de la culture et des civilisations africaines, en particulier de tous les arts. Pour lui, le rythme est inhérent ontologiquement aux arts africains et il l'étend également à l'art religieux ou chrétien négro-africain⁴⁶³. L'ontologie du rythme négro-africain en tant que tel lui assigne un but à la fois immanent et transcendant : immanent, parce que le rythme s'enracine dans le sol de la réalité quotidienne, avec ses coïncidences, ses gaietés et ses souffrances, transcendant, parce qu'il y a un dépassement du vécu, du concret et l'inscription dans le cosmologique, le théologique, le symbolique. Dans le rythme, s'éprouve le lien de l'homme au monde, à la nature, au cosmos et au divin. Le rythme est aussi langage de l'arrachement ou du déracinement de l'homme à la vie dans ses contradictions, sa complexité, ses difficultés et ses succès.

L'Art et l'Artisanat africains est aussi un ouvrage où E. Mveng met en place une esthétique négro-africaine générale c'est-à-dire applicable à tous les arts africains. Il reprend les grandes intuitions émises dans *L'Art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, qu'il applique cette fois aux arts traditionnels et à l'artisanat africains. Il s'agit ici, d'une part, de dire ce qu'est l'art traditionnel et sa visée fondamentale : « *une vaste encyclopédie populaire où se lisait la sagesse d'autrefois, les connaissances scientifiques, la conception du monde et de l'homme, la religion, la société, les travaux de tous les jours et les métiers, les jeux et les loisirs, et par-dessus tout, l'histoire du peuple créant sa pérennité à travers le temps* »⁴⁶⁴, et d'autre part, de décoder « le langage symbolique des arts » en tant qu'expression et archive de l'histoire négro-africaine et par-delà de la civilisation négro-africaine⁴⁶⁵.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 93.

⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 104-114.

⁴⁶⁴ Mveng E., *L'Art et l'Artisanat africains*, p. 7.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

Le travail d'E. Mveng participe de l'archéologie de l'art africain et de l'interprétation de ses langages c'est-à-dire de ses « signes et symboles », expression de la métaphysique et des cosmologies anciennes, mais aussi expression de sa « modernité ». Il veut reconstruire l'histoire de l'Art traditionnel ou Art nègre des Temps Modernes ou de la Renaissance jusqu'à 1977. D'où cette première observation : « *L'art africain que l'on découvre dans les Temps Modernes apparaît comme un art total. Il représente l'homme. Il représente tout l'homme. Il représente toute sa vie. Les costumes (masques, parures), la musique et la danse, l'architecture, la sculpture et l'art décoratif, tout cela permet à l'homme d'associer tous les êtres à son destin, en transformant par l'art la nature* »⁴⁶⁶.

En d'autres termes, l'art africain traditionnel est un art holistique figurant la totalité de l'existence et de la vie. Le holisme artistique de l'art africain traditionnel que relève E. Mveng lui a permis, sur le plan épistémologique, de tirer des constats et des principes à même d'aider à sa compréhension dans sa polymorphie, dans sa richesse, et dans sa cohérence.

Ce qui se trame chez L. S. Senghor et chez E. Mveng, c'est la mise en place d'une esthétique générale ; c'est-à-dire applicable à toutes les formes d'art de l'Afrique noire, dans leur particularité et dans leur complémentarité, dans leur unité et dans leur continuité. On peut désigner cette esthétique « trans-/inter-genre » comme une « mét'esthétique ». Les deux penseurs ont fondé leur entreprise esthétique sur la recherche des données constantes entre les genres et formes d'art qu'ils ont posé comme élément anhypothétique de leur théorie esthétique totale. Une théorie esthétique générale, globale, qui dépasse la particularité des esthétiques locales ou régionales propres aux formes d'art spécifiques, et qui les renouvelle en les dépassant.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

§. 3. Georges Ngal ou l'esthétique de la rupture

Le Congolais Georges Ngal (né en 1933), dans le même sillage que Senghor et Mveng, va aussi dégager les fondements d'une théorie esthétique négro-africaine. Il pose sa réflexion esthétique à partir de deux lieux : la littérature et les arts plastiques. Son expérience d'écrivain, de critique littéraire et de philosophe de l'art lui apporte une aide considérable dans la constitution de son esthétique, de sa philosophie du style.

Dans ses ouvrages *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie*⁴⁶⁷ et *Création et rupture en littérature africaine*⁴⁶⁸, il met en avant la notion de rupture. Si dans le premier la rupture dit la spécificité esthétique de la poésie lyrique et de la poésie dramatique de Césaire, le caractère novateur de l'écriture poétique et dramatique d'A. Césaire, dans le second ouvrage, cette notion caractérise à la fois les innovations et changements de paradigme esthétique dans la création romanesque. Cette esthétique de la rupture est aussi esthétique de la transgression des codes, des normes et valeurs existants. Et G. Ngal de préciser : « La rupture s'effectue à l'intérieur d'un champ idéologique, intellectuel et littéraire déjà constitué »⁴⁶⁹.

Il distingue ainsi plusieurs ruptures dans le champ littéraire négro-africain francophone : celle de la *Négritude* qui se traduit par « *une conscience d'un nouveau champ littéraire (et intellectuel) avec ses procédés et ses règles artistiques, en rupture avec la littérature des devanciers nègres (littérature d'assimilation) et aussi en rupture avec la littérature occidentale classique, avec ses supports et échanges linguistiques (champ linguistique : ouverture et autonomie)* »⁴⁷⁰ ; celle de l'émergence du roman anti-colonialiste des années cinquante, qui place le combat politique au centre de

⁴⁶⁷ Ngal G., *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie*, Présence Africaine, Paris, 1994, 2^e édition revue, corrigée et augmentée [NEA, Dakar/Abidjan, 1975, 1^e édition]

⁴⁶⁸ Ngal G., *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

l'œuvre : « Un nouveau sujet, un nouveau regard, un nouveau ton »⁴⁷¹. Ici se manifeste la conscience de la rupture idéologique des écrivains par rapport à l'idéologie coloniale.

Mais la rupture majeure intervient, toujours selon G. Ngal, autour des indépendances en 1960. Ici, il y a concordance entre l'écriture et l'Histoire, dont l'œuvre lyrique majeure de Tchicaya U'Tamsi peut être le paradigme. La quatrième coupure épistémologique a trait aux années 1968-1970, inaugurées par *Le devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem et *Les Soleils des Indépendances* (1968) d'A. Kourouma. Ici les écrivains critiquent « le contexte global de l'espace africain »⁴⁷² au sortir des indépendances. L'écriture – le discours littéraire – porte les marques de la conscience critique des écrivains face à la faillite des indépendances africaines et à la gestion politique désastreuse « des partis uniques et des dictateurs-Pères des nations »⁴⁷³. L'ultime rupture intervient à l'aube des années 1980 avec *La Vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, *Le jeune homme de sable* (1979) de Williams Sassine, *Les Crapauds-brousse* (1979) de Tierno Monénembo et d'autres œuvres telles *Le Pleurer-Rire* (1982) d'H. Lopes, *L'Écart* (1981) de V.Y. Mudimbe, *Le Pacte de sang* (1984) de Pius Ngandu Nkashama, etc.

Comme on le voit, la notion de rupture et de création littéraires vont de pair ici pour dire le phénomène de renouvellement esthétique opéré dans le champ de la littérature négro-africaine francophone. Le critique a essayé d'en restituer la chronologie à travers la généalogie des formes et discours littéraires négro-africains francophones dans le temps et l'espace.

Dans *Esquisse d'une philosophie du style. Autour du champ négro-africain* (Tanawa, Paris, 2000) le critique reprend à nouveau la question des fondements d'une philosophie du style négro-africain. Si la rupture marque un changement de perspective littéraire, esthétique et éthique, si elle ouvre l'espace du roman à des cosmologies nouvelles et des nouvelles complexités narratives et esthétiques, si elle ouvre le nouvel âge de la littérature romanesque d'Afrique noire francophone, il reste qu'en tant que telle, elle ne permet pas

⁴⁷¹ *Ibid.*, p 25.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 27.

de dégager le style négro-africain à proprement parler. C'est à cette urgence que répond alors *Esquisse d'une philosophie du style*. La réflexion philosophique de G. Ngal vise à la constitution, sur des bases solides, de l'esthétique négro-africaine, du style négro-africain à travers l'examen des prédicaments anthropologique, herméneutique et esthétique de l'art traditionnel et de l'art moderne⁴⁷⁴. Pour lui, le style négro-africain « réside essentiellement dans la répétition des énoncés, qui elle-même a un fondement ontologique»⁴⁷⁵.

Au principe de répétition énonciative comme modalité de la création artistique plastique, il faut ajouter le principe de l'individuation de l'œuvre, qui implique la relation critique et dialectique de l'auteur – écrivain, artiste – avec la communauté. Dans l'œuvre produite par un individu s'entrecroise le destin du créateur et celui de sa société. Si l'écrivain se singularise, se détache de sa communauté, l'artiste contemporain en revanche s'enracine dans le contexte socio-économique et socio-politique de son pays. D'autre part, les critères du beau c'est-à-dire d'appréciation de l'œuvre d'art, changent selon les contingences de l'histoire et les mutations que subit l'Afrique noire.

L'art tribal ou ethnique cesse d'être le modèle et la référence. L'art contemporain s'enracine dans le temps et l'histoire présents, actuels. En réalité, il oscille entre présentisme et archaïsme (passé, tradition). Le style de l'art plastique devient ainsi personnel tout comme celui de l'art littéraire, et porte les stigmates des mutations politique, culturelle, sociale et économique. Si l'écrivain parle en son nom propre, l'artiste en revanche a du mal à trouver sa voie. D'où l'émergence des arts naïfs, des arts des aéroports ou de l'art pour touriste, une création alimentaire à souhait. L'art du quotidien et des exclus tend à supplanter les arts officiels qui sont célébrés par les puissants. Il porte les symbolismes et les mythologies nouvelles qui nourrissent les imaginaires des pauvres

⁴⁷⁴ Nous renvoyons ici à la présentation de Tumba Shango Lokoho : « Les Lignes d'un style. Georges Ngal, *Esquisse d'une philosophie du Style. Autour du champ négro-africain* », in *Literary Research/Recherche littéraire* n°37-38, Journal of International Comparative Literature Association/Revue de l'Association Internationale de Littérature Comparée, 2002, pp. 260-271.

⁴⁷⁵ Ngal G., *Esquisse d'une philosophie du style. Autour du champ négro-africain*, Tanawa, Paris, 2000, p. 13.

et oubliés des pouvoirs en place. De ce fait, ce sont des arts de la transgression ou de la contestation ayant un fort pouvoir ironique, humoristique, voire sarcastique.

Sous ce rapport, nous pouvons donc dire que la théorie esthétique négro-africaine esquissée dans *Esquisse d'une philosophie du style* essaie de concilier les intuitions de L. S. Senghor et d'E. Mveng avec les intuitions de la phénoménologie, de l'ontologie, de l'anthropologie de l'art et de l'écriture. La recherche du langage approprié pour définir le style négro-africain est la tâche centrale d'*Esquisse d'une philosophie du style*. En même temps, cette recherche montre les difficultés d'asseoir une métathéorie esthétique ou une métä-esthétique à même de rendre compte de l'œuvre artistique et de l'œuvre littéraire négro-africaines.

SECTION 3 : ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE D'ART EN AFRIQUE NOIRE

§ 1. Jean-Godefroy Bidima et sa philosophie de la « Traversée »

Bidima définit l'esthétique de la négritude comme une esthétique « moniste (la force vitale en est la base) », « essentialiste (l'essence émotive du Nègre) », « culturaliste », « romanesque » (1997 : 20-21). Cette dernière, **avec son cortège de régressions** et de retour aux sources, aura deux **conséquences sur les conceptions** d'un art authentique : l'impassé de la *restitution* et le problème des *fixations*. Dans la *restitution*, il s'agit « *d'assumer un passé en le rehaussant* », « *la quête d'un passé perdu* ». Les négrologues sont convaincus que certaines valeurs du Nègre ont été aliénées par l'esclavage et la colonisation et que « l'âme nègre », en exil, vit hors de son vrai foyer. Ce sentiment de manque de foyer implique l'idée de « retour au pays natal », à l'Afrique-Mère. Bidima observe ainsi chez les tenants de la négritude « un romantisme populiste et conservateur ». Ils développent « une mystique conservatrice de diaspora noire et essaient « d'hypostasier la communauté » au lieu de s'intéresser aux vrais problèmes de la société. La négritude devrait, selon lui, « penser le passage de la communauté à la société ». Elle « s'est posée en affirmation du sens et au devoir-être de cette communauté » alors qu'elle gagnerait à penser à une réflexion sur la *transition* et la *translation*. Elle se pense « en position/action » alors qu'elle devrait être « transition » (1997 : 22).

Les *fixations*, quant à elles, empêchent au mouvement de la négritude « de créer une esthétique pluridirectionnelle qui n'aurait plus eu pour arrière-fond la "notion de race noire" » (1997 : 22). Elle n'a fait que produire des *fixations obsessionnelles* (le Blanc, l'Occident) et des boucs émissaires (la colonisation, l'esclavage) qui ont profané l'unification et l'harmonie du peuple noir. Ce qui n'est, pour Bidima, qu'une pure vision de l'esprit, « car toute totalité sociale est traversée de tensions » (1997 : 23) ; or il manque à la négritude la pensée sur la frange, sur l'interstice et sur les marges.

La négritude essaie de « redonner un sens à l'histoire du nègre ». Sa conception esthétique s'est donc limitée « au *paradigme de l'identité* » alors qu'elle devait aussi penser « au *paradigme du complexe* » qui, lui, « fait attention aux médiations, aux écarts, aux seuils et aux incertitudes ». Ce n'est qu'un mouvement de contestation, « une ruse du système colonial » en ce sens qu'elle correspondait à une contestation plus ou moins tolérée.

Bidima reproche aussi à la négritude et à ses conceptions esthétiques de ne pas considérer en même temps l'« *indécidabilité* de l'origine de l'œuvre d'art » et « l'*indécidabilité de la destination* » dans la création des arts africains. D'une part, tout artiste s'inscrit dans une certaine filiation et dans un certain style, et tout auteur qui se veut original se considère lui-même comme le point de départ de son œuvre : « dès lors l'œuvre d'art africain se situera dans l'aporie et l'indécidabilité d'une origine, qui marque à la fois la continuité historique et la discontinuité poétique » (1997 : 25). D'autre part, dans la production artistique se posera toujours l'identité du destinataire à savoir qui doit-on choisir entre les observateurs, les critiques d'art et les acquéreurs. Une question se pose alors de savoir si l'artiste, à travers l'unité de l'œuvre, peut prévoir la multiplicité des destinataires.

Critiquant l'esthétique de Senghor, Bidima écrit : « *Senghor fonde son esthétique sur la notion de rythme qui exprime selon lui l'essence émotive du Noir. [...] Au fond de cette conception senghorienne de l'art se trouve une approche essentialiste de l'Histoire et du Sujet : l'art africain est rythme, l'Africain est religieux, ce qui est inexact car il y a eu un art ludique (les sculptures des pions du jeu Abia au Cameroun) et érotiques (les tatouages sur la peau)* »⁴⁷⁶.

Selon Bidima, cette conception religieuse et mystique de l'art ne fait que répéter les schèmes coloniaux. Cet essentialisme est très « réducteur » car le discours sur l'art africain ne doit pas négliger « *la parole et surtout le regard du sujet* »⁴⁷⁷. Il va ainsi

⁴⁷⁶ Bidima J. G., « Art de la critique, critique de l'art : pour une théorie critique des arts africains », in *Art et Philosophie*, ENS, 1998, p. 59.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

explorer le discours de l'art à travers la parole (le mythe) et la place du sujet et de la communauté. Une étude sur les arts africains ne peut ignorer les rapports aux mythes et à l'oralité. Le mythe nous permet de lire l'objet et l'activité artistiques à partir de l'oralité et de « *l'opérationnalité propre au mythe* »⁴⁷⁸ : par l'art, le mythe « *offre une lisibilité archéologique et téléologique du social* »⁴⁷⁹. Avec le mythe, l'art africain entre « *dans le jeu du même et de l'autre, de l'ici et de l'ailleurs, de l'être-là et du non-encore, du visible et de l'invisible* »⁴⁸⁰. Le mythe a une fonction « *programmatique* », « *paradigmatique* » et « *figuratif* ». Il peut aussi être « *tragique* » et « *festif* ». Avec le mythe, l'art africain se lit selon « *la narration* », « *l'étiologie* », « *la symbolique* » et « *le religieux* ».

Les arts africains ont intérêt, écrit Bidima, « à intégrer le mythe pour deux raisons : *l'interculturalité* et *la ruse* »⁴⁸¹. Les mythes voyagent partout et « *une recherche interculturelle* » devrait tenir compte de cette région à « *géométrie variable* » qu'est le mythe. Les mythes inspirent les artistes mais aussi l'existence même des communautés.

L'évaluation des arts africains a toujours fonctionné selon « *le paradigme du plein* »⁴⁸². On s'est attardé sur la tradition et son reflet sacré sur les arts. Ils ont un sens immuable, plein, qu'il faut dévoiler pour découvrir l'esprit du peuple africain. Mais l'auteur d' « *Art de la critique, critique de l'art...* », suggère aussi de lire les arts selon « *le paradigme du vide* ». Il voit l'art non pas comme une « *position* » mais comme « *une disposition à...* ». L'esthétique du vide est pour lui « *incomplétude* », « *franchissement* », « *passage* », « *indétermination* », « *essai* ». Le philosophe Camerounais veut savoir ce que devient un art qui cherche « *son impossible à travers un non-lieu* », comment les arts et les artistes africains expriment l'impossibilité, l'irreprésentable, « *le non-encore* », comment les objets d'art passent-ils de « *la présence à la possibilité de présence* », de « *l'immédiateté à la possibilité* ». Cette inscription des arts africains dans le possible les rend utiles pour un dialogue universel. Car si leur message dépasse celui assigné à leur communauté

⁴⁷⁸ Bidima J. G., *L'art négro-africain*, P.U.F, 1997, p. 45.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 62.

d'origine, ils deviennent compréhensibles aux non-Africains et s'ouvrent ainsi à l'altérité, au futur et à la modernité. Pour Bidima, les arts africains ne sont localisés ni dans l'apparaître de l'objet ni dans n'importe quel rite. Car cet apparaître est « *transport* », « *transfert* » et « *transit* » : les arts africains transportent vers le sujet, transitent par la temporalité et se veulent « *un transfert d'activités et d'interprétations multiples* »⁴⁸³. Et le seul rite qui vaille dans les arts africains c'est d'abord le *jeu*. Ce dernier ouvre sur un processus de différenciation, qui fait qu'à chaque répétition il y a jeu et renvoi du possible. Comprendre les arts africains suppose la considération des notions de « *médiation* » et de « *relation* ». L'œuvre d'art lie l'artiste à sa communauté, et le délie en même temps, car créer c'est aussi transgresser : « *Trois termes traduisent la situation de l'art africain : transmission d'une histoire individuelle et communautaire, transit entre les croyances représentées et le plaisir esthétique et transformation de l'histoire du sujet, de la nature et des aspirations de la communauté. Si l'art africain est transmission (héritage reçu), transition (nœud de transferts) et transformation (histoire et praxis), sa mission actuelle suggère que la seule formation artistique et historique qui vaille est celle qui décline ses sites (producteurs et récepteurs) comme trans-situs (lieux traversiers)* »⁴⁸⁴.

Bidima suggère ainsi une lecture traversière de l'histoire de l'art africain. Il étudie l'art africain en le plaçant du côté de la souffrance. L'art est, pour lui, un « *martyr* » ; il est « *témoin d'une époque avec sa violence* ». Ce qui intéresse Bidima, ce n'est pas l'histoire africaine des vainqueurs tribaux, mais celle des « *sans-espoirs* » et des « *vaincus* ». Il nous invite à étudier l'art africain des exclus, des rejetés et des bannis de la société africaine traditionnelle. Sa théorie critique de la société est influencée par trois penseurs : Adorno qui met l'accent sur l'*art* et la *critique*, Marcuse sur l'*art* et l'*utopie*, et surtout l'*art* et la *souffrance* des vaincus (Benjamin). Ainsi conceptualise-t-il l'histoire des arts africains.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

A. L'art « négro-africain » des « marginaux » et des « exclus »

Le regard sur l'art africain traditionnel a toujours été orienté vers ce que Bidima appelle la société « normale » ou « l'art officiel des dignitaires tribaux de la société bien-pensante»⁴⁸⁵. Ce qui est représenté en général, c'est surtout les enseignes des pouvoirs royaux ou les objets de la reproduction et de la normalisation de la « machinerie sociale »⁴⁸⁶. On ne présente, en effet, de l'art africain que sa face « normale » et « triomphaliste », que ce qui constitue la stabilité et l'unité des sociétés africaines. Or, la société africaine, comme toutes les autres sociétés, a produit une culture de la marge et, dans cette dernière, « les exclus élaborent des stratégies de débordement »⁴⁸⁷. Mais leurs productions artistiques furent complètement oubliées dans la présentation des arts africains. Tout ce qu'ils ont produit n'a pas été pris en compte. On écarte ainsi de la présentation des arts africains tous les objets artistiques dont « l'existence constituait un *contrepoint* et une *fausse-note* »⁴⁸⁸ dans les sociétés africaines.

La plupart des discours sur l'art africain ne s'occupent que de l'art africain officiel. Trois raisons expliquent, selon Bidima, cette lecture non critique de l'art africain :

1. La première raison est d'ordre « **méthodologique** » : le triomphalisme serait un débordement sur l'art africain du triomphalisme de la lecture occidentale de l'histoire de l'art. C'est ainsi que l'on a présenté l'histoire de l'art africain comme « un appendice d'une certaine lecture de l'histoire de l'art occidental »⁴⁸⁹. Celle-ci n'a présenté, jusqu'à une époque récente, qu'un art officiel et reconnu par la société occidentale bienfaisante : celui de la Grèce antique et du Moyen Âge. Elle ne s'est pas occupée de l'art des esclaves qu'il y avait en Grèce, ni de l'art des exclus du Moyen Âge⁴⁹⁰. Ce qui l'a intéressé, c'est surtout l'art officiel toléré ; celui des grands événements et des grands personnages. Selon

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸⁶ C'est-à-dire les « *outils utilisés dans un mode de vie codifié par les rapports d'âge ou de castes, objets magico-rituels pour maintenir l'équilibre social* », p. 98.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁹⁰ Celui des sorcières, békéguines, hérétiques...etc. *Ibid.*, p. 100.

Bidima, « *c'est cette vision triomphante de l'histoire qui a été appliquée à l'art africain aussi bien par les Occidentaux que par les Africains* »⁴⁹¹.

2. La seconde explication est « **politique** ». Le fait de montrer l'art des grands royaumes et tout ce qui était autorisé socialement, avait pour but d'évaluer la symbolique des pouvoirs politiques royaux. On pensait que si la royauté était soumise à l'idéologie des colons, « le reste de la société allait suivre », d'où la considération des arts royaux. Mais pour Bidima, cela ne doit pas être une raison pour ignorer les pratiques artistiques marginales.

3. La troisième raison est « **épistémologique** ». En rejetant « l'art des marges », on maintient « une saisie homologique » de la création artistique africaine. Les objets d'art africain sont « homologuables » et « *indexables aux lieux* ». Ainsi, on peut comprendre une œuvre d'art à partir de son lieu de création et réciproquement pour comprendre un lieu, on peut partir de l'objet d'art. On assiste ainsi à une interdépendance entre l'objet représenté et les lieux d'indexation.

Ces trois raisons qui expliquent la lecture non critique des arts africains traditionnels, pousse Bidima à dire que l'histoire de l'art africain doit non seulement être « réécrite du point de vue de l'in-signifiance, de ce(ux) qu'on ne voit pas, de ce qui a été sublimé et refoulé »⁴⁹², mais aussi du point de vue d'« une pensée des « non-lieux » inassignables et inappropriables »⁴⁹³ : il s'agit de passer de « *l'Être au non-encore, de la simple présence à la possibilité de la présence, de l'immédiateté à la possibilité et de l'identifié à l'horizon* »⁴⁹⁴. On inaugure ainsi une épistémologie où seul l'hétérogène est pris en compte.

Les principales caractéristiques de cette esthétique et cet art des marges sont, pour Bidima, « l'ex-centricité » et « l'hétérologie ». Dans l'esthétique excentrique, l'objet n'est pas subordonné à l'immédiateté. La recherche de l'ex-centricité inclut l'absence d'un espace épistémologique. Il ne s'agit pas d'étudier l'objet en fonction de l'artiste, ni en

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 99.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁹⁴ *Ibidem*

fonction de l'observateur, ni en fonction de la *tradition*, de l'*État* ou du *marché*, mais plutôt de voir comment se font les aménagements (objet/artiste, objet/observateur, forme/contenu) et comment se créent les réseaux de l'art africain. L'esthétique hétérologique serait, pour Bidima, la principale approche de l'art des marges. L'hétérologie est la « science de ce qui est tout autre »⁴⁹⁵. Le Tout-autre indique la « *dimension excrémentielle* » de la praxis sociale en Afrique noire. Il s'agira d'aller vers cette marge qui n'a jamais été mesurée et homologuée, afin de voir comment la société à travers l'art rejette l'insignifiant et dans quelle mesure les résidus et les déchets « inassumables » et « inappropriables » peuvent garantir à la société sa propre transition. Le regard doit donc être tourné vers ce que Bidima appelle « une esthétique du résiduel », c'est-à-dire une esthétique qui parlera du « différencié » et du « polémique » et non du « posé ». Dans cette esthétique, le critique cherchera à comprendre pourquoi les éléments hétérogènes sont toujours attachés à des pratiques tolérées. Il partira de l'objet et de l'activité de l'artiste pour aller vers les représentations afin d'établir pour chaque objet ses « seuils », ses « essais » et, pour l'artiste, ses « intensités ».

Ce qui manque aujourd'hui à l'écriture des arts d'Afrique noire, c'est, affirme Bidima, un examen critique joint à une pensée critique qui voit en chaque objet d'art les empreintes d'une histoire non encore achevée. Toutefois, Bidima reconnaît lui-même que les exemples des arts des marges sont bien rares en Afrique. D'ailleurs, il ne cite que trois cas : le sculpteur Yoruba Sarakutu Ayo, la sculptrice Sénégalaise Seyni Camara et les femmes Beti du Cameroun qui ont élaboré un art contestataire. Chez les Yorubas, dit-il, des artistes ont violé les canons esthétiques officiels et ont produit un art des marges : ils représentaient des étrangers, des criminels et des fous⁴⁹⁶. En sculptant *le barbare*, l'artiste Sarakutu Ayo de Abeokuta (Nigeria), « mettait en question le ridicule et le caractère laid et barbare de sa propre société »⁴⁹⁷. Il s'écarte ainsi des canons esthétiques dominants et

⁴⁹⁵ Bidima emprunte cette expression à Georges Bataille dans ses *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1970, p. 61.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 104.

« produit une culture de la marge qui assure à la sculpture yoruba son principe de différenciation. Il se produit une alliance entre éthique sociale, esthétique et dérision »⁴⁹⁸.

Quant à Seyni Camara, elle sculpte des personnages « bizarres », « fantastiques ». Elle n'est pas restée prisonnière du matériau traditionnel diola, ni même de celui importé. Elle ne représente pas les cosmogonies diola, ni les « indépendances sénégalaises », ni même la culture diola, elle « donne vie à ses visions ». Son art *parle en son propre nom* ; il n'est pas fait selon les goûts des touristes et ne répète pas la tradition. Un art africain critique se doit de « se retirer », « se taire ». Seyni Camara est une artiste autonome. Elle ne travaille pas pour de l'argent, mais pour elle-même, et c'est ce dialogue avec elle-même qui lui permet de parler en son nom. Elle ne sculpte pas pour « prouver l'africanité diola », « *ni pour honorer la politique culturelle de l'État sénégalais, ni pour la famille, ni pour se faire reconnaître, elle raconte et représente – comme tout artiste authentique – son aventure existentielle qui indexe, contredit ou traduit le drame des communautés sénégalaises. Elle n'attend pas les infrastructures étatiques d'une école d'art ou d'un marché florissant, elle veut, à travers ses sculptures « bizarres » et énormes, se situer dans l'é-normité (ce qui est au-delà de la norme)* »⁴⁹⁹.

Autre art des marges que nous rapporte Bidima, c'est celui des femmes beti du Cameroun qui « ont élaboré un art négatif ».⁵⁰⁰ Elles ont, en effet, « une forme de musique qui n'est pas organisée en orchestres structurés, il n'y a même pas à proprement parler, des chants codifiés et figés en disques, mais une improvisation toujours circonstanciée. C'est une musique diffuse qui refuse l'oppression »⁵⁰¹.

Elle n'est pas « institutionnalisée », ni « systématisée ». Ce n'est pas une musique industrielle. Chez les Beti du Sud Cameroun, par exemple, il existait des musiques populaires, par lesquelles les femmes remettaient en question quelques aspects de leur société.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁰⁰ Bidima J. G., « *L'art négro-africain des " sans-espoir "* », in revue *Raison présente*, n°82, 1987, p. 132.

⁵⁰¹ *Ibidem*

« Des danseuses en file indienne à la soliste psalmodiante, des chants improvisés aux corps dépareillés qui dansent à l'unisson, des mères qui se balancent légèrement aux enfants qu'elles portent en leur ventre ou endormis dans leur dos, il y a une union libidinale et communicable. »⁵⁰² Cet agencement scénique débouche sur une narration. Dans cette société, comme dans toutes les sociétés africaines d'ailleurs, l'oralité et le verbe sont des éléments importants à travers lesquels les femmes pouvaient exprimer leur contestation sous forme de chansons. Cette contestation était improvisée et passait tout en revue : « Ici le récit dithyrambique est exclu et la satire en vigueur»⁵⁰³. Bidima en cite d'ailleurs quelques couplets chantés en langue ewondo :

« Soliste : Ye odi wa de di, dzom ese he abum, Oke ka minlo angakaya mvofon. Auto centré zin asiki, Auto-ventré nye mayen, emgbel abum ndzo mayen, Mot édut nye mayen !

Traduction :

Solist : Tu as trop mangé comme ça ! Tout dans le ventre, Qui trop embrasse mal êtreint !, Il n'y a pas d'Autocentré. Je ne vois que l'auto-ventré, Je ne vois que la bedaine surchargée et flasque, C'est la grande robe que je vois.

Signification :

C'est une critique politique basée sur le slogan politique d'Ahmadou Ahidjo « développement auto-centré, par les Camerounais, pour les Camerounais ! » Ce soi-disant développement auto-centré était en fait un développement de l'avoir du ploutocrate au pouvoir. L'engraissage des bedaines et la vénalité des politiciens benoîtement murés dans leur égoïsme...C'est ce que le peuple voit et non le développement auto-centré. La robe musulmane qui cachait un ventre gonflé de suffisance et d'embonpoint, de Monsieur Ahidjo, c'est ce que le peuple voit. Cette structure narrative débouche sur l'étude de la finalité de cette pratique du diffus ; finalité esthétique et politique »⁵⁰⁴.

⁵⁰² Ibid., p. 134.

⁵⁰³ Ibidem

⁵⁰⁴ Ibid., p. 136.

Sur le plan esthétique, on valorise le corps. Celui-ci est considéré non pas comme un objet d'« intégration » ou de « consommation » mais plutôt comme objet de « contestation » et de « provocation ». Cette expression du corps est aussi l'expression de « tous les corps », de « tout le corps social ». On valorise aussi l'imagination car la musique n'est pas prédéterminée par un code. Toutes les chansons sont improvisées.

« *Si code il peut y avoir, écrit Bidima, il se fabrique sur le champ et par tous, ce qui implique sur le plan artistique la remise en question de la notion de génie* »⁵⁰⁵.

Toutes les femmes dansent, créent des rythmes. Toutes improvisent et peuvent être solistes. C'est dire donc qu'on ne peut « hypostasier » quelqu'un comme les artistes des grands studios de musique. « *S'il n'y a pas de génie, alors s'efface la réduction de l'artiste comme "idole-marchandise"* »⁵⁰⁶. Les artistes des grandes maisons de disque « *ne sont plus des personnes, mais des choses interchangeables par la puissance des valeurs de la Bourse* »⁵⁰⁷.

Sur le plan politique, un art qui n'est pas commandité par le pouvoir impliquait une victoire, une indépendance. Les femmes refusaient d'exprimer les aspirations de ceux qui sont au pouvoir. La politique culturelle d'un pays doit être « collective ». Elle ne devrait pas être décidée uniquement par les gouvernements. Elle ne doit pas se faire en termes « d'objectifs à atteindre », « de plans quinquennaux », « de devis, de chiffres, de subventions et crédits », mais en termes de « création à partir de la base » et surtout en termes de « DÉSIR ». La politique désigne avant tout la cité et non le gouvernement. C'est une affaire de tous.

Ce qui préoccupe ici Bidima, ce n'est pas les articulations structurelles de la musique camerounaise, mais ses rapports avec « l'ici et le maintenant » de l'activité politique : « *Le fait que cette production musicale soit diffuse et non systématisée sous une forme*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁰⁶ *Ibidem*

⁵⁰⁷ *Ibidem*

figée en disque ou en cassette, le fait que les chants utilisés ne se répètent pas d'une circonstance à l'autre, le fait que l'imprévu soit toujours à l'œuvre par l'improvisation, rendaient la voracité du système incapable de récupérer, de digérer et de phagocytter cet art musical. On peut interdire la diffusion d'un disque... On peut demander à l'auteur de le changer, mais cette musique dont on ne possède ni bande enregistrée, ni disque, mais qui est portée dans l'imagination des sujets, comment le système pourrait-il la récupérer? »⁵⁰⁸

Le pouvoir peut contrôler la musique industrielle mais il aura du mal à prévoir et à contrôler la musique diffuse. Pour Bidima, il faut changer de politique de recherche en esthétique africaine. Il faut une nouvelle politique de « confrontation de l'art vis-à-vis des pouvoirs établis ». Car on ne peut faire de la politique en ignorant les problèmes politiques. Or Le discours artistique ne s'occupe que de l'évolution de l'art et esquive le problème politique. C'est à travers l'expérience de ces femmes beti que Bidima dégage – d'une façon réductrice – les trois caractères principaux de l'art africain :

1. « *C'est un art laïc non enchaîné aux religions, aux mythes et autres cosmogonies* », ce qui va contre les vues de Senghor. L'art africain « n'est réellement esthétique qu'à la mesure de son utilité : de son caractère fonctionnel ». C'est un art au service de la religion.

2. « *Son caractère dominant est la négation* des entreprises qui, en toute connaissance et méconnaissance de cause, opèrent l'équarrissage des consciences. »

3. « *Son exigence est de devenir DANGEREUX*, c'est-à-dire le témoin de la souffrance, l'occasion poétique de remodelage d'une autre histoire... »⁵⁰⁹

Bidima invite ainsi tous ceux qui s'intéressent aux arts africains, à regarder le peuple et à se détourner de temps en temps du bavardage des philosophes, des hommes d'État, des ethnologues, des théologiens. Si ce jugement du philosophe camerounais est peut-être juste, il oublie que l'art africain ne se limite pas à la musique diffuse qui est le principal

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

thème de cet article. Il ne peut pas se permettre de dégager les caractéristiques des arts africains à partir seulement de l'expérience de ces femmes beti. Ce serait trop réducteur !

B. L'art de « la traversée »

Après l'ère des dénégations qui inspiraient un déni radical de culture, d'écriture des sociétés africaines qualifiées de primitives par les ethnologues et philosophes occidentaux, ce fut la période de la réhabilitation culturelle négro-africaine ; celle des revendications et de l'affirmation des identités dans les domaines politiques (le panafricanisme), historiques (la valorisation de l'histoire africaine, des origines négro-africaines), culturels (avec le mouvement de la négritude), philosophiques (l'affirmation d'une philosophie africaine). L'abaissement de la culture africaine a provoqué, en effet, une réaction des Africains à travers le mouvement de la *Négritude*⁵¹⁰ dont Césaire et Senghor ont été les principaux fondateurs. Ils défendent tous les deux un essentialisme traditionaliste. À l'opposé de ces deux penseurs, Jean-Godefroy Bidima, qui n'est pas de la même génération, tente de renouveler l'approche de la pensée africaine. Il se pose une autre question dont la formulation lui est venue en regardant le fameux tableau de Géricault, *Le radeau de la Méduse* : l'essentiel est-il dans le *passé/provenance*, dans le *futur* ou dans le *mouvement de la traversée* ? On ne connaît pas les personnages, ni d'où ils viennent, ni où ils vont. Le radeau tangue et ses passagers ne savent pas s'ils vont être sauvés ou noyés. Si le radeau coule, la question de la provenance n'a plus de sens, non plus celle du but de la traversée. Comme on le voit, le fondement conceptuel de Bidima s'oppose à celui de Senghor et de Césaire.

Il s'agira ici d'examiner certaines idées fondamentales de l'esthétique de Bidima telles que « l'art de la traversée » ou « l'art des marges ». Des idées qui se recoupent et sautent trop aux yeux pour qu'on puisse les passer sous silence. Nous montrerons que sa théorie de l'art de la traversée est pseudo-positive, incomplète et qu'elle ne fait que clore le

⁵¹⁰ Césaire la définit comme « *la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture* ».

concept d'« *art africain* » □ et même de « *philosophie africaine* ». Notre objectif est de parvenir, au bout de cette étude, à élaborer le véritable rôle d'une théorie esthétique. Les ethnologues et les missionnaires ont beaucoup déterminé le traitement actuel de l'art africain. Les premiers étudiaient les sociétés africaines comme « anhistoriques », « historiques » avec comme corollaire la notion de *Progrès*. Pour les seconds, l'art africain était un fétiche au *service du diable*. Les arts africains étaient souvent réduits à des « *schémas hérités de l'ethnologie coloniale et des mouvements africains de la négritude* »⁵¹¹.

Pour éviter le présent, l'ethnologie tourne tous les rapports de l'art africain vers le *passé*. Elle prend toujours en considération la *tradition*, le *rapport au passé*, et à la *religion tribale*. Quant aux Africains eux-mêmes, les mouvements de revendication issus de la négritude n'ont été étudiés que pour justifier à tout prix « *qu'ils ont une culture aussi valable que les autres cultures* »⁵¹².

Pour Bidima, on ne peut plus continuer à considérer ainsi l'art africain. On ne peut plus s'attarder sur la *tradition* et son *reflet*. Ce temps est révolu. Une telle lecture de l'art africain déifie, pense-t-il, le passé afin de fuir le présent « *qui peut ouvrir vers les possibilités futures* »⁵¹³. Car en mettant trop l'accent sur le passé, on enlève à l'art africain sa dimension « *actuelle* ». L'interrogation esthétique de Bidima concerne le « mouvement de la traversée » : « Quel art africain pour cette traversée ? Et comment la traversée peut se faire art ? »⁵¹⁴ Et Bidima de répondre : « *Ici, le mouvement se déplace des traditions africaines (le passé) vers la translation de ces traditions. Il s'agit de ne plus étudier l'art africain des « bien pensants » des sociétés africaines (traditionnelles et contemporaines), mais de focaliser l'attention sur ce qui a été refoulé dans la (re)présentation de ces arts africains, à savoir les "bricolages" (Lévi-Strauss) de ceux qui, dans les sociétés africaines, constituent les «sans-espoirs». Quel est l'art des marginalisés des sociétés*

⁵¹¹ Bidima J.-G., *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, 1995, p. 59.

⁵¹² *Ibid.*, p. 60.

⁵¹³ *Ibidem*

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

africaines traditionnelles ? Quelle fut l'expression artistique des bannis, des "pervers" et autres marginaux ? »⁵¹⁵.

En d'autres termes, l'art négro-africain est à saisir dans son effort de représentation de la marginalité et de l'exclusion. Avec l'art de la traversée, on assiste donc à un changement de perspective esthétique. On passe du « *paradigme du plein* »⁵¹⁶ dont Bidima critique le substantialisme, vers le « *paradigme du vide* »⁵¹⁷. Le principe de ce passage est « la notion d'écart dans la relation entre l'œuvre d'art et la communauté »⁵¹⁸. L'esthétique du vide implique une « *dimension factitive* » de l'œuvre d'art, sa transitivité et son « *indéterminé* »⁵¹⁹. Cette esthétique du vide est une esthétique de l'impermanence de l'art, du transitoire, de l'incertitude, du déplacement ; une esthétique qui transgresse les limites « du permis, du dicible, du présentable et du représentable »⁵²⁰.

Bidima essaie de saisir l'art africain dans son contexte historique, sociologique et culturel. Il interroge le *rapport de l'art africain à la modernité* et le place sous le signe de la marginalité, de la traversée et de l'utopie. Celle-ci étant considérée comme *le défi de la modernité*. C'est elle qui donne son sens ultime à l'art négro-africain.

L'art de la traversée est un art excentrique, excrémentiel, résiduel, banni⁵²¹. L'esthétique de Bidima est une esthétique du bizarre, du refus⁵²² ; un art circonstanciel et pluriel, une esthétique du néant (du non-être) et non de l'étant en tant que tel, de l'intervalle, de l'*engagement*, de la *tradition*, de la *politique*, de la *compassion*, de la *souffrance*⁵²³. Il refuse d'admettre la question de l'origine ou de la fonction qui est développée jusqu'ici sur l'art africain. Car l'origine désigne, nous dit-il, une *situation*, alors qu'avec l'art de la traversée, il s'agirait, « d'un *processus* qui n'a pas d'origine »⁵²⁴.

⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵¹⁷ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁵²⁰ *Ibidem*

⁵²¹ Bidima J.-G., *L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, pp. 101-102.

⁵²² *Ibid.*, p. 105.

⁵²³ *Ibid.*, pp. 111-114.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 106.

L'origine révèle un commencement, un point de départ mais celui-ci est déjà le croisement et le passage de quelque chose.

Bidima récuse donc une approche essentialiste/substantialiste de l'art africain. Il ne cherche pas à savoir ce qu'est l'art africain mais à comprendre comment il est au sein des mutations sociales. Il refuse de l'engager dans un itinéraire « romantique » ou dans un élan « révolutionnaire » comme l'ont fait ses prédecesseurs. Ces derniers étudiaient, en effet, les notions de « pureté », d' « authenticité » et de « mémoire africaine ». Cette problématique de l'origine émane, selon Bidima, d' « une métaphysique de l'identité »⁵²⁵. L'origine présuppose un début à partir duquel se déclenche un mouvement, et du coup, on oublie qu'il est déjà lui-même le résultat provisoire d'une médiation antérieure : ce qui permet à Bidima d'affirmer que « *traiter les arts africains en termes d'origine, d'africanité, c'est être solidaire d'une conception périmée du mouvement qui postule pour toute avancée une source, un levier à partir duquel le mouvement se lance* »⁵²⁶.

On ne doit plus s'attarder sur des théories révolutionnaires et anthropologisantes où l'Africain indique son état, au lieu de s'occuper de son devenir. L'art de la traversée se veut « une faille toujours ouverte »⁵²⁷ qui refuse le repli identitaire. Bidima comprend l'art de la traversée comme « un ensemble de concepts et de pratiques sociales d'ouverture » : la traversée ne s'intéresse plus à la *substance*, mais aux *modes* et *circonstances*. Ce qui importe, pour Bidima, ce n'est pas l'Être, mais ses manières d'être. Il critique ainsi ceux qui se cantonnent dans une position « *dogmatique et substantielle* »⁵²⁸ qui fait de l'art africain le lieu de réflexion de la « *quiddité* » de l'Africain. Dans son appréciation de l'art africain, il se concentre non pas sur les « *constantes* », mais sur les « *circonstances et zones de bifurcation* ». Avec l'art de la traversée, nous observons dans chaque pratique sociale africaine la transformation et les déviations des itinéraires tracés : l'objet d'art n'est plus considéré comme une manifestation essentialiste de l'Africain, mais comme une circonstance, un événement.

⁵²⁵ *Ibid.*,

⁵²⁶ *Ibidem*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 111.

Bidima aborde ainsi l'art africain dans la « pluralité » et non dans une *perspective unitaire (essence du noir, fierté à redécouvrir, métaphysique africaine, religiosité et mythologie africaines)*⁵²⁹.

Mais cette ouverture de l'art de la traversée suppose aussi « la suspension du sens. » Aucun sens, écrit Bidima, ne subsume l'art de la traversée. C'est un art qui se dégrade et se décompose, afin de dégager des écarts et des fissures transversales. Dans la traversée, l'art évalue les seuils et introduit un langage de l'entre-deux. La suspension du sens indique à « l'art de la traversée qu'il est engagement, tradition et politique »⁵³⁰.

Traiter de la philosophie africaine suppose une histoire particulière « avec ses priorités, ses espoirs, ses succès, ses ratages, ses inventions, intentions et protensions »⁵³¹. En d'autres termes, il s'agit de se poser la question du lieu de cette philosophie, du sujet qui parle, de l'objet et de la spécificité de cette philosophie. Outre la question du lieu, s'offre aussi, à lui, l'inévitable et ennuyeuse question de la définition : la philosophie négro-africaine a-t-elle un statut propre qui la distinguerait dans son style, dans sa fonction, des diverses philosophies occidentales ?

Répondre à cette question exige la détermination de ce qu'est la philosophie, en général, question insoluble pour Bidima, vu qu'il n'y a pas de philosophie africaine mais des philosophies africaines. Ce qu'est la philosophie africaine, Bidima pense qu'il ne peut le saisir que dans la manière dont elle est proférée. À la question de la définition s'ouvre celle de l'*indexicalité* de cette philosophie ; il faut l'articuler à un contexte, à un lieu. Bidima fragmente la question du lieu en quatre moments selon le schéma de la langue latine : « *le lieu propre (ubi ?), la provenance (unde ?), la destination (quo ?) et la traversée (qua ?)*. Son lieu propre : où est-elle cette philosophie africaine, dans la tête des Africains scolarisés ou dans les traditions africaines ? Son lieu de provenance : d'où vient-elle, de l'Égypte pharaonique, de la culture copte, des mouvements de libération afro-latino-américains, des cultures africaines anté-coloniales, de « l'effet » du

⁵²⁹ *Ibidem*

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁵³¹ Bidima J.-G., *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, 1995, p. 4.

missionnaire Tempels, des affirmations de la négritude ? Le lieu de destination : « vers quel destin » et finalité évolue-t-elle ? Vouloir réapproprier l'essence aliénée du Nègre à travers le développement, la redécouverte de l'Être-africain, l'articulation de l'historicité de la gnose africaine ? Et enfin, son lieu de traversée : par où, par quoi, par quels faits essentiels et quels effets transférentiels et paradoxaux articule-t-elle ses plans (textuel, sexuel, ontophanique, éthique, politique et esthétique...) ? »⁵³²

La provenance décrit l'arrêt sur les origines et dessine tout un arpентage des signaux par lesquels l'art africain s'incruste, et prend son élan. Mais sa lecture de l'art africain ne partira pas de la question des origines (d'où vient-elle ? Unde ?).

« *Car les origines, écrit-il, c'est souvent un antérieur projeté qui n'est plus l'objet d'un questionnement mais d'une réponse qui est instauration, c'est-à-dire de l'arbitraire. Celui-ci invente son objet en le poussant en arrière, il produit par analepsis une fable : terreau fertile en ontogenèses et autres métaphysiques de légitimation de l'advenu.* »⁵³³ Bidima ne se préoccupe donc pas de la question du but, de la finalité de la philosophie africaine ou de l'art africain parce que, dit-il, avec la finalité, le mouvement retrouve un site de repos qui scelle une réconciliation avec le souvenir du poids des origines. Dans les deux cas, il y a, pense-t-il, arrêt du mouvement.

C'est la traversée qui éclaire l'origine et le but de la philosophie et de l'art africains à travers leur historique et leurs controverses, leurs rapports à l'Occident, leurs champs et méthodes, leur évaluation critique et leur ouverture sur l'histoire future. Ce qui est important, chez Bidima, c'est la traversée, la profération, « l'entre-deux », car c'est elle qui sauve et la provenance et le but. D'où, le renversement de perspective par rapport à ses aînés. Ce qui compte, pour lui, ce n'est pas le problème de l'identité ou de l'origine de la philosophie ou de l'art africains, c'est de penser la façon dont les choses deviennent, c'est-à-dire de penser la « traversée ».

⁵³² Bidima J.-G., *op. cit.*, pp.5-6.

⁵³³ *Ibid.*, p. 6.

Il existe une pensée africaine sur le futur qui a bâti de grands systèmes, tel le panafricanisme conçu comme le retour à l'unité primitive africaine aboutissant au « grand soir » de la réconciliation et d'un futur sans conflits. Bidima rejette ce genre d'utopie, car ce qui l'intéresse, ce n'est pas ce que l'on va mettre à la place du passé, mais le devenir. Il voit donc la réactivation dans l'histoire du non-encore accompli comme le premier moment de l'utopie, ce qui suppose de relativiser ses ancrages.

Bidima refuse aussi la conception dualiste chère à ses aînés qui a opposé la modernité à la tradition. Pour lui, la modernité n'est pas l'occidentalisation ni même la technologie occidentale ; c'est ce qui, au sein de chaque culture, assure son renouvellement. Qu'est-ce qui fait qu'une société trouve un ailleurs, un dehors, qu'elle réactive en son sein le non-encore accompli qui est en souffrance ?

Il refuse de définir la philosophie africaine et l'art africain puisqu'il les a placés dans un « entre-deux ». Il estime pourtant que la philosophie doit être située par rapport à la langue et à l'histoire, car tous les peuples pensent, qu'ils soient chinois ou africains. Les différences font la richesse du dialogue et permettent le partage. Il rappelle que la philosophie, qui est toujours transgression, implique que celui qui la pratique fasse acte de courage.

Pour lui, la philosophie de l'identité qui a eu cours au temps des indépendances a manqué de courage : elle s'est contentée, en effet, de se définir par rapport à l'Occident. Alors que la philosophie de la « traversée » qu'il propose est un retour des Africains sur eux-mêmes, sur leur histoire, sur leurs rendez-vous manqués. Il cite Ernst Bloch qui a affirmé qu'il y a du futur dans le passé. Il faut en déduire que le passé demande à être pris en compte mais pas à être ressuscité. Nous portons notre passé, mais nous donnons notre main à l'avenir.

Bidima nous incite donc à connaître la pensée des autres et à penser par soi-même. Le philosophe doit se mettre en face de l'expérience du monde. À la différence de ses aînés, Bidima ne se pose pas la question : qui sommes-nous ? Pour lui, la question importante est : que devenons-nous ?

Toutefois, la remise en question épistémologique que Jean-Godefroy Bidima assigne à l'art et à l'esthétique de la traversée ne marque pas nécessairement une rupture radicale dans l'esthétique négro-africaine de Senghor ou de Césaire. La notion de traversée posée comme rupture épistémologique de l'esthétique négro-africaine ne fait que déplacer légèrement le foyer esthétique de la *Négritude*, « *vers le paradigme esthétique (post-moderne en quelque sorte) de l'autonomie et de la liberté de l'artiste et de l'œuvre, de la diversité et de l'instabilité ontologiques de l'œuvre, de l'instabilité sémantique et sémiotique de l'œuvre, de sa polysémie* »⁵³⁴.

Or, la tradition africaine se prête à des interprétations multiples. Elle présente plusieurs sens et n'est pas figée seulement dans le contexte anthropologique de son origine, de son émergence. Même l'art africain contemporain qui s'est « débarrassé » de la tradition, se réalise à la fois avec son monde intérieur, celui dans lequel il vit et celui qu'il projette. Il suffit de regarder l'art africain contemporain, pour voir qu'il y a toujours ce retour vers le passé, vers la tradition. Et c'est pourquoi, nous disons avec Tumba Shango Lokoho que l'esthétique et l'art de la traversée de Bidima ne sont qu'un « *bricolage théorique, un bricolage méthodologique et épistémologique pour donner sens et cohérence à une notion qui pour sympathique qu'elle soit n'en est pas moins problématique* »⁵³⁵.

Bidima a choisi de traiter l'art africain dans une perspective de « *pause antipublicitaire* » au lieu de le traiter comme une réalité concrète et conceptuelle. L'art africain aurait, selon lui, choisi de « *suspendre son vol* » pour « *démasquer* » son jeu dont l'enjeu est dans « *une religiosité stérile, dans des marchés encombrants, dans des États mécènes et dans un nationalisme étroit* »⁵³⁶.

La pause est, dit-il, contraire à la marche, la suspension à l'affirmation, l'esquisse à la certitude, le démasquage à l'occultation et le hors-jeu. Mais ce qu'il ne dit pas, c'est que de même que la suspension, la pause indique un arrêt, une trêve. Et dire de l'art africain

⁵³⁴ Lokoho T. S., *Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui*. Article publié sur le site : <http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Shango%20Lokoho%20TUMBA.doc>

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Bidima J.-G., *L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

qu'il est en « en pause » ou « en suspension », c'est passer à côté de ce qu'il est réellement, c'est faire du « bricolage méthodologique » pour éviter de traiter des questions métaphysiques, archéologiques et démographiques. L'art négro-africain participe de la totalité du réel qui implique au moins l'ontologie et la métaphysique. Bidima s'occupe de l'œuvre comme « *objet de communication entre une activité productrice et le regard du sujet* »⁵³⁷. Il laisse de côté les problèmes de définition, pour, dit-il, « *surprendre l'art dans sa profération* »⁵³⁸.

De L. S. Senghor à G. Ngal en passant par E. Mveng et J.-G. Bidima, on voit comment se dessinent les traits et les caractéristiques de l'esthétique négro-africaine. Tous les quatre ont tenté de jeter les fondements épistémologiques de la théorie esthétique négro-africaine. Des fondements épistémologiques aux fondements méthodologiques il n'est qu'un pas à franchir. Ils ont proposé des réflexions sur l'Art négro-africain, ils l'ont interprété et enfin ils sont indiqué les méthodes de sa lecture et de sa compréhension. Bref, ils ont posé et défini les conditions de possibilité de l'esthétique négro-africaine.

Notre approche des arts africains n'est pas ici « d'exhiber la pertinence d'une tradition africaine à glorifier en face d'une modernité mal assumée » (comme l'ont fait Césaire et Senghor) ou d'élaborer une esthétique générale (Senghor et Mveng), ni même « d'instituer une modalité d'expression de l'existence et de l'art africain sous la catégorie de Traversée » (Bidima) ou d'élaborer une esthétique de la rupture (Ngal), mais d'établir, à la manière de Morris Weitz (1988), « le rôle d'une théorie en esthétique ».

L'*entre-deux* ou la *Traversée* est un état intermédiaire entre deux extrêmes : on est situé au milieu des dualismes tradition/modernité, écriture/oralité, mythe/raison alors que l'art africain n'est plus dans cet état. On traverse un espace, un lieu de bout en bout.

⁵³⁷ Bidima J.-G., *Art de la critique, critique de l'art : pour une théorie critique des arts africains*, in *Art et Philosophie*, ENS, 1998, p. 57.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 57.

Traverser, c'est passer d'un côté à l'autre. En définissant l'art africain comme « un art de la traversée », Bidima, sans le savoir, est donc en train de clore le concept « art ». Notre intention est d'aller au-delà pour formuler une critique beaucoup plus fondamentale, à savoir qu'une théorie esthétique africaine – ou en général – est une tentative logiquement vaine de définir ce qui ne peut pas l'être, d'énoncer les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'a pas de propriétés nécessaires et suffisantes, de concevoir le concept d'art comme clos quand son véritable usage révèle et exige une ouverture⁵³⁹. La question n'est pas de savoir si l'art africain est dans une « *traversée* » ou dans un « *entre-deux* », dans une « *pause antipublicitaire* » ou même dans une « *suspension* », encore moins d'élaborer une méta-esthétique, mais de quelle sorte est le concept d'art africain. Si nous regardons bien ce que nous appelons « art africain », nous ne trouvons pas de propriétés communes mais seulement des similitudes. Savoir ce qu'est l'art africain « n'est pas saisir une essence manifeste ou latente, mais être capable de reconnaître, de décrire et d'expliquer »⁵⁴⁰ ces objets que nous appelons « art africain » en vertu de leurs similitudes. Or la ressemblance fondamentale entre ces concepts est « leur texture ouverte » : « *Un concept est ouvert si ses conditions d'application peuvent être amendées et corrigées ; c'est-à-dire si on peut imaginer ou établir une situation ou un cas qui ferait appel à quelque espèce de décision de notre part; en vue soit d'étendre l'usage du concept de façon à le couvrir, soit de clore le concept ou d'en inventer un nouveau pour traiter le nouveau cas et sa nouvelle propriété. Si on peut énoncer des conditions nécessaires et suffisantes pour l'application d'un concept, il s'agit d'un concept clos. Mais ceci ne peut arriver qu'en logique ou en mathématique, où les concepts sont construits et définis de façon complète. Cela ne peut être le cas pour les concepts empirico-descriptifs et les concepts normatifs, à moins que nous ne les fermions arbitrairement en stipulant les champs de leurs emplois* »⁵⁴¹.

⁵³⁹ Weitz M., « Le rôle de la théorie en esthétique », in *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 31.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

L'art est un concept ouvert. Dans la création artistique africaine, de nouvelles conditions sociologiques sont apparues depuis les indépendances, et apparaîtront sans aucun doute constamment. De nouvelles formes d'art, de nouveaux mouvements émergent et émergeront qui, exigeront des décisions de la part des intéressés quant à la question de savoir si le concept d'art devrait être étendu ou non. Les ethnologues, les anthropologues, les esthéticiens peuvent bien aligner des conditions de similitudes, mais jamais des conditions nécessaires et suffisantes pour l'application correcte du concept. Les conditions d'application du concept d'« art africain » ne peuvent jamais être énumérées exhaustivement puisque de nouveaux cas peuvent toujours être envisagés ou créés par les artistes africains, qui réclameraient une décision de la part de quelqu'un afin d'étendre ou de clore l'ancien concept, ou d'en inventer un nouveau.

C'est pourquoi, nous soutenons donc, avec Morris Weitz, que le caractère très expansif, aventureux de l'art, ses changements incessants et ses nouvelles créations, font qu'il est logiquement impossible de garantir un ensemble de propriétés déterminantes. Choisir de clore le concept d'art en disant : « l'art négro-africain, c'est... » est ridicule puisque cela clôt les conditions mêmes de la créativité dans les arts. Il y a bien entendu, en art, des concepts clos légitimes et qui peuvent être utiles. Mais ce sont toujours ceux pour lesquels les limites des conditions ont été tracées dans un but particulier. Prenons, par exemple, la différence entre « art africain » et « art dogon » tels qu'ils subsistent. Le premier concept est ouvert et doit le rester (par rapport à la diversité des arts africains). Le second est clos puisque les objets auxquels il s'applique, les conditions sous lesquelles il peut être utilisé correctement sont toutes données, dès que la frontière, « dogon », est tracée. Ici le critique peut élaborer une théorie ou une définition réelle dans laquelle il énumère les propriétés communes – les arts dogons subsistants. Il ne s'agit pas non plus de focaliser l'attention sur l'art « des sans-espoir »⁵⁴² ou des « marginalisés »⁵⁴³. Selon

⁵⁴² Bidima J.-G., *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, 1995, p. 61.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 62.

Bidima, on s'est trop occupé de l'art des dignitaires tribaux et de la société « normale » en laissant de côté « sa part maudite », c'est-à-dire « l'art des marginaux et des exclus ».

L'art africain n'est pas à saisir dans la marginalité ni dans l'exclusion. Ce qui est important, si le critique veut échapper à la confusion, c'est qu'il soit absolument clair sur la manière dont il conçoit ses concepts. Sinon, partant du problème qui consiste à essayer de définir le concept d'« art africain » — un art de la traversée —, il aboutit à clore arbitrairement le concept en fonction de certaines conditions ou caractéristiques auxquelles il donne la préférence et qu'il résume en une recommandation linguistique qu'il prend à tort pour une définition réelle du concept ouvert. Ainsi, beaucoup d'ethnologues, d'anthropologues, de critiques et d'esthéticiens, après avoir demandé : « qu'est-ce que l'art africain ? », choisissent une classe d'échantillons ; ils fournissent une description vraie quant à ses propriétés communes, et ensuite interprètent cette description qui concerne la classe fermée choisie comme une vraie définition ou théorie de la classe ouverte de l'art. C'est là, nous pensons, le mécanisme logique de la plupart des soi-disant théories des sous-concepts de l'art africain : « art yoruba », « art dogon », « art senoufo », etc.

La tâche première de l'esthétique africaine n'est pas de chercher une théorie, mais d'élucider le concept d'art africain. Plus précisément, elle est de décrire les conditions sous lesquelles nous employons correctement ce concept. Jusqu'ici toutes les définitions, les reconstructions et les schémas d'analyse de l'esthétique africaine sont « déformants », et n'ont rien ajouté à notre compréhension de l'art africain. Que signifie donc l'énoncé : « Cet objet est une œuvre d'art africain » ?

L'usage effectif du concept, « art africain » désigne-t-il uniquement un objet fabriqué en Afrique et par un Africain ? En d'autres termes, un masque représentant un dignitaire de l'Afrique traditionnelle sculpté par un Européen dans son continent ou même en Afrique, est-il un objet d'art africain ? Quelles sont les conditions sous lesquelles nous dirions qu'un tel objet est une œuvre d'art africain ?

Il n'y a pas de conditions nécessaires et suffisantes, mais des conditions qui consistent en plages de similitudes, c'est-à-dire des faisceaux de propriété dont aucune ne doit être

présente, mais dont la plupart le sont, quand nous décrivons des choses comme œuvres d'art africain. Nous appellerons ces conditions les « *critères de reconnaissance* » des œuvres d'art africain. Toutes ces conditions ont fonctionné comme critères déterminants dans les diverses théories d'interprétations de l'art africain ; aussi nous sont-elles déjà familières. Ainsi, la plupart du temps, quand nous décrivons quelque chose comme une œuvre d'art africain, nous le faisons sous condition que soit présent une espèce d'artefact, fabriqué en Afrique et par un Africain. Certains théoriciens ajouteraient des conditions comme l'expression d'une émotion, d'un acte religieux ; mais ces dernières conditions semblent être tout à fait adventices, présentes pour certains spectateurs mais pas pour d'autres.

L'énoncé : « Tel objet est une œuvre d'art africain, représentant un dignitaire, un chef ou un dieu africain, fabriqué en Europe (ou en Afrique) par un sculpteur Français (ou par un sculpteur Sénégalais vivant en Allemagne) », peut aussi bien être sensée et est susceptible d'être vraie dans certaines circonstances.

Aucun des critères de reconnaissance n'est un critère déterminant, nécessaire ou suffisant, parce que nous pouvons parfois dire de quelque chose que c'est une œuvre d'art africain et continuer à lui dénier n'importe laquelle de ces conditions, y compris celle qu'on a traditionnellement considérée comme fondamentale, à savoir être fabriqué en Afrique et par un Africain. Ainsi, le rôle d'une théorie esthétique africaine n'est pas de définir ou de penser l'art africain dans une catégorie de la traversée mais d'utiliser la forme de la définition, « *de façon presque épigrammatique* », pour accrocher une recommandation déterminante visant à diriger à nouveau notre attention vers les éléments religieux et muséographiques de l'art africain.

§ 2. L'esthétique de la plasticité : Iba Ndiaye Diadji

S'il y a un nom qui va rester dans l'histoire de l'esthétique et de la critique d'art en Afrique noire, ce sera certainement celui d'Iba Ndiaye Diadji. Il est titulaire d'une thèse d'État en Sorbonne sur la critique artistique et est auteur de plusieurs articles sur

l'esthétique, l'art africain, les cultures, l'art et la science, la critique d'art, etc. Il a aussi animé plusieurs ateliers, séminaires, conférences sur les arts, l'esthétique, l'apport des nouvelles technologies, la renaissance africaine, la critique, à Paris, Montréal, Los Angeles, San Francisco, Ottawa, Tunis, Rabat, Ouagadougou, Conakry, Dakar... . Mais le 10 novembre 2003 à Dakar, ce chantre de l'esthétique africaine de la plasticité venait de nous quitter : « *le soleil s'est couché trop brutalement et [...] l'oiseau de Minerve n'a pas pu déployer toute l'amplitude de respectable vol* »⁵⁴⁴. Mais son ambition de recherche et ses prises de position dans le domaine de la plasticité africaine feront de lui un chercheur exceptionnel.

Le concept de plasticité désigne, d'une part, « *ce qui est susceptible de changer de forme* », « *ce qui est malléable* » – l'argile est, par exemple, une matière « *plastique* » ; il désigne, d'autre part, « *ce qui a le pouvoir de donner la forme* », comme les arts plastiques. La plasticité désigne donc le caractère de ce qui est plastique, de ce qui peut-être modelé ; c'est-à-dire ce qui est susceptible de recevoir et/ou de donner de la forme. La plasticité caractérise la capacité à évoluer et à s'adapter. Les arts plastiques sont des arts dont le but principal est l'élaboration des formes. Cette plasticité ne peut exister sans une critique d'art. Le Petit Robert indique que c'est dans la seconde moitié du XVI^e siècle qu'apparaît le terme *criticus* pour signifier l' « *examen d'un principe, d'un fait en vue de porter sur lui un jugement d'appréciation, d'un point de vue esthétique ou philosophique* ». Cette définition s'est imposée en français avec l'idée de jugement esthétique, et d'une habileté à juger les ouvrages de l'esprit. Aujourd'hui, le verbe *critiquer* signifie « *faire l'examen (des ouvrages d'art ou d'esprit) pour en faire ressortir les qualités et les défauts* ». Malheureusement, des universitaires africains comme Locha Matéso se contentent de répéter sans discernement les observations de certains de leurs homologues occidentaux et ne prennent pas en compte cette définition. Ils s'interrogent sur la pertinence même du concept « *critique, pour un continent sans écriture* » et

⁵⁴⁴ Massamba Mbaye, « Iba Ndiaye Diadji. Le héritage d'une civilisation plasticienne », in *Cahier Critique* n°59

pensent que ce mot « *renvoie avant tout à la tradition occidentale* »⁵⁴⁵. De même que Matéso, Hountondji pense lui aussi qu'il est « *difficile de concevoir une civilisation scientifique qui ne soit pas une civilisation écrite, difficile de concevoir une histoire des sciences, une tradition scientifique dans une société où le savoir ne se transmettait que sous forme orale* »⁵⁴⁶.

L'écriture grecque ou hébreu, latine ou chinoise ne sont pas les seules formes de fixation de la mémoire. Le penser c'est avoir une vision très limitée des formes d'écriture et des modes de diffusion du savoir scientifique. Les chercheurs africains doivent prendre leurs distances à l'égard des repères de l'histoire occidentale et des clichés de l'ethnologie coloniale. Selon Iba Ndiaye Diadji, « *Matéso et Hountondji sont restés prisonniers de grilles d'analyse étroites et rigides qui leur ont fait perdre de vue l'existence de civilisations africaines avec des modes fonctionnels de fixation de la mémoire* »⁵⁴⁷.

L'écriture n'est pas une simple fixation de la mémoire par des caractères latins, arabes, grecs ou hébreux, c'est aussi « *un système cohérent de signes décidés par les âges d'une civilisation* ». Il en est ainsi pour l'écriture égyptienne dans l'antiquité, les signes bambara dans l'Empire mandingue au XIII^e siècle, ou l'alphabet guèze au V^e siècle dans le royaume d'Axoum, actuelle Éthiopie. Le Nigeria, le Cameroun et la Sierra Léone ont produit des écritures comme le *nsibidi*, qui a été utilisé pour fixer des faits d'histoire. Le *tifinar*, écriture touareg et les signes dogons ont permis également de véhiculer des choix artistiques et des modes de pensée philosophique et religieuse.

Mais revenons au mot critique. Iba Ndiaye Diadji nous fait savoir que chez les Wolofs du Sénégal ce terme est désigné par « *cettantal gi* », critiquer par « *settantal* ». Le terme *seet* désigne à la fois l'acte de critiquer et celui de voir. Ainsi donc, en wolof, critiquer c'est examiner par tous les sens tout ce qui est produit par l'esprit qui a appris à voir. En

⁵⁴⁵ Mateso Locha cité par Diadji I. N., *La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

⁵⁴⁶ Hountondji P.-J., cité par Diadji I. N., *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pp. 17.18.

d'autres termes, c'est poser son regard sur une production de l'esprit pour bien la voir et la faire voir. Le wolof distingue bien voir et regarder.

Jean Laude, qui a parfaitement perçu la faiblesse de la critique occidentale face aux arts africains, invite ses homologues occidentaux à être plus modestes lorsqu'ils veulent tout expliquer par analogie. Ceux qui définissent l'art africain traditionnel comme un art fonctionnel se défendent de parler des marques du discours critique. Or, soutenir que l'art africain a des fonctions sociales et ne pas s'interroger sur la culture esthétique et technique de ceux qui font assumer ces fonctions, c'est ne pas se soucier de lire et de dire les faits artistiques tels qu'ils sont en Afrique. Car, pour créer, les artistes s'appuient certainement sur un répertoire de conventions et d'interdits. Il y a donc incontestablement un maître et un gardien de ce répertoire. On ne peut occulter le discours critique à la base de la définition des fonctions de l'art africain traditionnel. Chaque forme est destinée à quelque chose, et sa fonction est non pas relatée en caractères arabes, guèze ou hébreu, mais dans des termes d'un répertoire enseignés par toute une civilisation.

L'anonymat de certains objets d'art africain traditionnel ne signifie nullement absence d'une individualité dans la création, mais plutôt une reconnaissance des avis d'une critique gardienne des valeurs esthétiques et éthiques du groupe. C'est ainsi qu'une danse mandingue, une sculpture yoruba ou une musique peule dépassent le nom de l'artiste créateur et portent l'empreinte culturelle du groupe. Toutes ces productions nous permettent de voir que la critique est présente partout. Le choix des artistes a toujours été guidé par une réflexion esthétique « *née dans un environnement civilisationnel précis et encouragée par une critique plasticienne, pour désigner ainsi les divers modes d'enseignements de cet art fonctionnel* »⁵⁴⁸.

Une abondante littérature a enfermé l'Afrique dans une civilisation de l'oralité. On entend souvent dire que « l'Afrique n'a pas connu l'écriture mais est riche de son oralité », « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ». Des slogans qui réduisent, selon Iba Ndiaye Diadji, la riche variété de la plasticité africaine au

⁵⁴⁸ Diadji I. N., *La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22.

verbe. Alors que toutes les civilisations du monde ont dans leurs identités respectives « *le verbe pour dire leurs rêves, la parole pour fixer leur éthique, l'oralité pour conduire leur quotidien* »⁵⁴⁹. En Afrique, comme partout ailleurs, tous les vieillards ne sont pas des génies dont les propos doivent être conservés pour l'éternité. Les cultures africaines sont fondamentalement plasticiennes. Elles ne sont pas orales. L'esthétique de la plasticité désigne :

« *le discours et la pratique artistique qui savent intégrer dans leurs champs d'action et créatif la vie dans ce qu'elle est : unique. En effet, il n'y a pas dans la vie, d'un côté l'oralité, de l'autre la danse, la musique, ou la sculpture. Les arts d'Afrique et leurs civilisations ont trop longuement souffert de cette division factice qui détachait en mille morceaux l'unicité de la culture.*

Les théoriciens de l'oralité portent une lourde responsabilité dans le dépeçage des valeurs de la plasticité. Consciemment ou pas, ils se sont faits les continuateurs zélés de l'idéologie coloniale qui, en réduisant l'Afrique à un continent du verbe et de la palabre interminable, l'excluait de fait des domaines de la science et de la technique. La plasticité est donc l'être même des civilisations d'Afrique. C'est elle qui forge l'homme dans ses modes de pensée et d'être. Sans elle, il n'y a pas d'œuvre de l'esprit. C'est elle qui permet au mandingue de garder sa personnalité esthétique, malgré les emprunts faits au Baoulé et au Wolof.

C'est encore elle qui nourrit la science et la technique et apprend au jeune à répondre aux questions de la vie distinctement, sincèrement. Et c'est elle qui poursuit et enveloppe l'artiste dans chacune de ses esquisses, dans chacune de ses productions »⁵⁵⁰.

Les sociétés africaines sont plasticiennes par les formes d'écriture de leur histoire, par leurs arts, par leurs sciences, par leurs techniques. C'est cette plasticité, nous dit Iba Ndiaye Diadji, qui fonde le discours critique en Afrique. La critique est inhérente à la production artistique : chaque œuvre renferme des enseignements sur les ressources de cette plasticité, de ces empreintes de la créativité africaine. Celui qui connaît et fréquente

⁵⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁵⁰ Diadji I. N., *L'impossible art africain*, 2002, p. 26.

les valeurs des civilisations africaines, ne peut donc manquer de découvrir facilement la réalité du concept de critique en Afrique. Parce qu'on pense que l'œuvre d'art africain traditionnel est avant tout un objet religieux ou rituel, qu'elle n'est pas un objet de plaisir artistique, on soutient qu'elle ne s'offre pas ou très peu à la critique. Par conséquent, le jugement esthétique, s'il existe, reste très limité.

Dans la mesure où les règles de création ne sont pas connues par le grand public, la critique paraît, du même coup, vaine, car il est impossible pour le profane de savoir si, oui ou non, l'œuvre produite est conforme aux critères de production. La différence entre l'esthétique africaine et l'esthétique occidentale est exprimée, nous dit Lucien Stephan, par l'emploi de « critique » au lieu d'« esthétique »⁵⁵¹. Cette préférence est justifiée par la convenance entre la méthode employée par les fonctionnalistes et la notion occidentale de critique artistique. Ces derniers réunissent des évaluations sélectives, soit libres, soit suscitées. Un ensemble d'objets étant donné, ils examinent les préférences des Africains⁵⁵², expliquant pourquoi ils préfèrent tel objet à tel autre. Ils leur demandent de les classer par ordre de préférence. L'enquêteur va tenir compte des accords ou des désaccords entre ces préférences. C'est dans les réponses que se révèlent les critères de choix exprimés. L'analyse commence avec l'interprétation et l'explication de ces critères par l'ethnologue. Leur ensemble constitue le canon, ou l'esthétique du style étudié⁵⁵³.

La critique est l'activité qui juge des œuvres d'art singulières, affirme ou nie leur valeur, opérant sur elles des différenciations de valeur. Mais l'esthétique se distingue de la critique en ce qu'elle cherche les critères sur lesquels se fondent les jugements de valeur critiques. Elle ne prononce pas elle-même de tels jugements de valeur, mais les prend pour des données dont il faut chercher les principes ou les mentionne simplement à titre d'exemples. Elle est donc générale et plus abstraite que la critique.

⁵⁵¹ Kerchache J., Paudrat J.-L., Stephan L., *L'Art africain*, Mazenod, 1988, p. 277.

⁵⁵² Crowley D. J. (1973 et 1971), Bascom W., 1973.

⁵⁵³ Thompson R. F., « *Yoruba artistic criticism* » (1973), Fernandez J. W., « *Principles of opposition and vitality in Fang aesthetics* » (1971)

Une fois posée cette distinction entre esthétique et critique, il est clair que ce qu'observent, interprètent et reconstituent les ethnologues s'apparente beaucoup plus à la critique qu'à l'esthétique.

« *Toutes les sociétés sont plasticiennes* » : la critique plasticienne, comme catégorie esthétique, est très liée à l'homme. Par l'art et la réflexion critique, l'oralité intègre une dimension culturelle. En Afrique, l'histoire des arts dévoile des enseignements sur des choses qu'on croyait enfouies. Ces enseignements se pratiquent dans le système éducatif où l'on découvre la force d'une organisation socio-politique : « *on apprend par la vie de tous les jours ce qui constitue les piliers de la culture et les mécanismes pour forger soi-même ses propres modes de réactions, face à toute question nouvelle* »⁵⁵⁴.

Cette école de la vie nous permet d'exprimer librement nos pensées, nos observations et nos critiques. William Fagg raconte l'histoire du sculpteur yoruba qui critiquait « – avec juste raison – le travail d'un autre, parce que la tête de ses statuettes était trop grosse par rapport au corps »⁵⁵⁵. Il y a là un fondement esthétique de la critique qui est faite sur la statuette et le « sculpteur-critique » propose des corrections « à partir de l'idée d'équilibre ». À côté des œuvres fidèles aux canons de la critique, l'artiste peut aussi exprimer son individualité, choisir ce qui répond à sa marque esthétique.

La variété des supports et du matériau dans la sculpture sont également des éléments importants dans la création puisqu'ils interviennent dans l'expressivité du signe plastique. De même, l'usage du bois ou de la pierre, du quartz ou du granit, du basalte, « *est une option technique* » et l'habileté dans le travail de ces différents matériaux « *est une preuve de la maîtrise de techniques, ayant permis de laisser à la postérité ces sculptures aux traits de visages expressifs* »⁵⁵⁶. Il y a là la présence d'une critique qui est au fondement même de l'évolution de l'esthétique en Afrique. Cette critique est création, recherche plastique constante, fréquentation assidue des chemins de la création.

⁵⁵⁴ Diadji I. N., *Qui a besoin de la critique d'art en Afrique – et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 56.

⁵⁵⁵ Cité par Laude J., *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966, p. 145.

⁵⁵⁶ *Ibidem*

Iba Ndiaye Diadji identifie trois acteurs de la critique d'art dans les sociétés africaines. Le premier, c'est d'abord le **public** : « *L'observateur qui fréquente assidûment des spectacles de danse sera témoin, plus d'une fois des reproches, des critiques (par le regard, par le geste et par le refus de continuer la danse) du danseur ou de la danseuse face au tambour-major lorsque la rythmique est faussée. Et souvent le public présent donne raison au danseur-critique par des murmures, voire des cris de désapprobation en direction de l'orchestre des percussions, obligé dans bien des cas de réajuster l'harmonie* »⁵⁵⁷.

Ce qui veut dire donc que le public est éduqué par les mêmes expériences qui permettent à l'artiste de créer, et au critique d'apprécier. Mais ce n'est pas n'importe quel danseur ou observateur qui peut avoir cette oreille musicale pour faire corriger les fausses notes.

Le **griot** est le second acteur de cette critique. Il est à la fois poète, chanteur, musicien et grand danseur. De par son expérience, il a la capacité de mesurer le rythme en musique, de repérer un faux pas en danse, de déchiffrer le verbe, de maîtriser le poids des mots et la force des images. Sa critique « *porte sur la connaissance précise du patrimoine, sur l'art de la parole, enfin sur la virtuosité musicale...* »⁵⁵⁸. Elle repose donc sur des valeurs culturelles qui considèrent la plasticité comme un véhicule majeur pour la communication. Comme tout critique, il a un sens élevé de l'écoute et de l'observation.

Le troisième et dernier acteur de la critique plasticienne est le **sorcier**, féticheur ou guérisseur traditionnel. Il a des fonctions sociales et religieuses qui portent sur ses capacités d'artiste concepteur de symboles, et celles de critique exégète des non-dits de la Nature et des Dieux. Puisqu'il s'occupe de l'irrationnel, du spirituel et du sacré, on pourrait penser que son domaine d'intervention est complètement antinomique à celui du critique d'art, soucieux de repères concrets pour faire partager ses points de vue. Mais en réalité, son sens critique est « *constamment en éveil pour que les lignes sculptées correspondent aux mesures de l'esprit qui doit habiter le morceau d'ivoire ou de bois*

⁵⁵⁷ Diadji I. N., *Qui a besoin de la critique d'art en Afrique – et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 60.

⁵⁵⁸ Kesteloot L., cité par Diadji I. N., *op. cit.*, p. 62.

choisi »⁵⁵⁹. Il a reçu une formation solide, une attention soutenue aux faits et aux gestes du groupe et aux relations entre l'homme et son environnement : ses observations, ses avis et ses conclusions sont donc suivis de tels supports concrets, que l'irrationnel s'installe facilement comme faisant partie du réel au quotidien. Comme le critique d'art, il a une fréquentation régulière des préoccupations (sociales, religieuses, politiques, esthétiques, économiques) de ses contemporains ; ce qui lui permet de pouvoir interpréter leurs fantasmes, leurs peines, leurs cauchemars, leur joie. Son autorité vient de l'approbation que suscitent ses critiques et conseils.

Que ce soit donc le griot ou le sorcier, il y a toujours à la base de leurs pratiques, nous dit Iba Ndiaye Diadji, une réflexion critique doublée de choix plastiques précis pour assurer une correcte communication avec l'autre. À côté de ces deux personnages, Iba Ndiaye Diadji évoque le cas du forgeron et du cordonnier qui ont en commun d'être artiste-créateur de formes : le premier pour les bijoux et les outils techniques, le second pour les formes de chaussures, amulettes ou autres outils en cuir. Tous les deux sont crédités de pouvoirs mystiques leur permettant de communiquer avec des forces supérieures pour créer des signes et interpréter leur sens. Tous ces acteurs de la critique plasticienne (public, griot, sorcier, forgeron, cordonnier, etc.) « *ont incontestablement par leurs questionnements et leurs réponses fait accepter des formes, des significations, parfois des doutes sur tel fait de la Nature ou telle création de l'esprit* »⁵⁶⁰.

Il n'est pas donc d'esthétique sans critique ; celle-ci est faite par des sculpteurs plus âgés et par des membres de la société qui peuvent déprécier une œuvre. Un apprentissage permet de léguer les règles du savoir faire. Il est plus ou moins long et dépend de la qualité de discernement de l'apprenti et de sa maturité.

Massamba Mbaye, dans son article « Iba Ndiaye Diadji. Le héraut d'une civilisation plasticienne » (2004 : in *Cahier Critique* n°59), affirme le « caractère pléonastique du concept « d'esthétique de la plasticité » et les « développements essentialistes » d'Iba Ndiaye Diadji. Selon lui, pour généreuses qu'elles soient, les positions du critique d'art

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

sénégalais, « procèdent pour beaucoup d'un "militantisme esthétique" ». Il cite un passage de *Créer l'art des Africains* : « l'art est fondamentalement éthique dans la mesure où, chez tout artiste véritable (sic), le plaisir d'exprimer le piment de ses entrailles ou les mélodies de son cœur pour offrir du plaisir à d'autres intimités humaines, est au-dessus de tout »⁵⁶¹. Or pour Massamba Mbaye, « l'art ne se confond point à l'hédonisme ». Ce qui le pousse à conclure que l'esthétique d'Iba Ndiaye Diadji est une esthétique « de combat », un combat pour la reconnaissance de l'humaine dignité du négro-africain.

Pour nous, la tâche première de l'esthétique africaine n'est pas de chercher une théorie mais d'élucider le concept d'art africain. Plus précisément, elle est de décrire les conditions sous lesquelles nous pouvons employer correctement ce concept. Et c'est exactement ce que fait Iba Ndiaye Diadji en décrivant l'art africain dans la mixité transversale de l'art proprement dit et dans toutes ses formes mais aussi de la science et de la technique.

⁵⁶¹ Iba Ndiaye Diadji, *Créer l'art des Africains*, p. 113.

CHAPITRE III : ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE ET CULTURES GLOBALISÉES

Joseph Adande, dans son article « L'art africain et l'imaginaire des autres entre le XVI^e et le début du XX^e siècle », place le concept de mondialisation dans une perspective historique. Dans les ouvrages écrits sur les arts africains, on parle souvent de leur découverte par les Européens. Or la découverte d'un art s'est d'abord faite par les artistes eux-mêmes qui l'ont mis au jour.

La prétendue passivité des « découverts » est vraisemblablement due à une distorsion des regards. L'histoire des peuples racontée par eux-mêmes le confirme. Car si les Européens ont « découvert » les Africains, ceux-ci les ont aussi « découverts » dans les mêmes circonstances et au même moment. Joseph Adande nous rappelle d'ailleurs que lorsque les portugais sont venus pour la première fois à Ouidah, ville située sur la côte Ouest africaine, des deux habitants qui les ont vus les premiers, « *l'un prit ses jambes à son cou, sous l'effet du traumatisme causé par la vision de ces hommes au teint curieux, tirant sur le rouge* »⁵⁶². Il n'avait jamais rien vu de semblable avant. La page de cette histoire peinte sur une toile visible au Musée historique de la ville de Ouidah rapporte avec beaucoup d'humour cette rencontre entre l'Occident et l'Afrique.

Mais, pour Joseph Adande, au delà de la « rencontre », qui s'est faite bien plus au profit des Européens qu'à celui des Africains, on ne peut s'empêcher d'y voir la mise en place « d'une mondialisation de l'imaginaire ». C'est pourquoi, selon lui, si le mot de « mondialisation » est récent, il désigne une réalité beaucoup plus ancienne. Ce que sous-entend ce terme est « *en marche depuis que l'homme s'est mis debout pour aller à la rencontre d'autres hommes ou à la découverte de l'univers en véritable conquérant ou en aventurier* »⁵⁶³. Pour les historiens, en effet, la mondialisation s'est faite à la faveur des voyages, des migrations forcées comme la traite négrière, de commerce transatlantiques,

⁵⁶² *Ibid.*, p. 64.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 61.

de la colonisation, des deux guerres mondiales et plus récemment de l'invasion technologique. À chacun de ces moments, les Africains ont transporté avec eux leur vision du monde et leurs habitudes.

L'art africain a profité de toutes ces circonstances pour s'imposer progressivement dans le monde. Rares sont les musées du monde qui ne détiennent pas une pièce d'art africain. Et aujourd'hui encore, les rencontres de cet art avec celui des autres continents sont loin d'être finies. La mondialisation n'est pas un risque. Certes les nouvelles technologies pourraient conduire le continent à un état de dépendance économique, mais, comme le pense Joseph Adande, ceci est un moindre mal face au risque de méconnaissance de notre héritage culturel. Le monde de l'art, aussi curieux que cela puisse paraître, semble échapper à la crise économique qui secoue l'Afrique. Les objets d'art africain sont l'objet d'un véritable engouement et les prix flambent dans toutes les rencontres internationales.

Mais quelle est la place de l'art et de l'artiste africains dans ce nouvel ordre mondial ? En d'autres termes, qu'est-ce que peut signifier une africanité artistique au sein de la mondialisation ? Comment l'artiste africain assumera-t-il sa quête identitaire et son ouverture au monde ? Et enfin, ne pouvons-nous pas appréhender la création artistique africaine contemporaine en termes de métissage ou de « branchement » des cultures ?

§ 1. La biennale de Dakar

Les artistes africains sont peu présents sur le marché international de l'art. Leurs créations restent dominées par l'Occident qui fixe les règles du marché de l'art. Depuis les ethnologues de la première heure du début du siècle dernier et jusqu'à la fin des années 1990, le terrain de la critique d'art africaine était occupé par les Occidentaux. Presque tous les ouvrages sur l'art africain étaient écrits par des Occidentaux. Le manque de critique d'art en Afrique a fait qu'aujourd'hui ce sont des experts occidentaux qui définissent les règles de ce marché de l'art, même en Afrique. Mais, comme le dit très justement Ngoné Fall, « *le critique occidental ne faisait qu'occuper la place laissée par*

son homologue africain ». L'art africain passait toujours par l'Occident pour être reconnu à sa juste valeur même en Afrique. Il a fallu un événement aussi important comme celui de la Biennale de Dakar pour que l'Afrique et les artistes africains trouvent la place qu'ils méritent dans le marché de l'art.

La mise en place des rencontres artistiques comme la Biennale de Dakar va certainement changer la donne. Les Africains se mettent de plus en plus à une réflexion critique des démarches, des techniques de productions et des choix plastiques des artistes de leur continent. Même si le nombre est encore insignifiant, il existe de plus en plus d'Africains critiques d'art : feu Iba Ndiaye Diadji, Abdou Sylla, Yacouba Konaté, Simon Njami, Ngoné Fall sont reconnus comme des critiques d'art.

La Biennale de Dakar est placée sous l'égide du Ministère de la Culture et de la communication de la république du Sénégal. À sa création, les autorités sénégalaises voulaient faire de cette rencontre internationale une vitrine des Arts et des Lettres en Afrique. C'est un événement artistique international consacré aux arts africains et qui réunit autour de diverses manifestations, des artistes africains et de la diaspora, ainsi que des professionnels de l'art contemporain du monde entier. En instituant la Biennale, l'État sénégalais veut placer la culture au cœur des politiques de développement.

Elle fut instituée depuis 1989. La première édition qui date de 1990 était essentiellement consacrée aux Lettres et ouverte aux artistes autour de la thématique *Regards croisés* sur la création artistique. Le poète Amadou Lamine Sall fut le Premier Secrétaire Général de la Biennale (1989-1993).

En 1992, la seconde édition était réservée à l'art plastique contemporain autour de la thématique *Art africain, permanences et mutations*. À l'origine, le gouvernement sénégalais voulait alterner une Biennale des Lettres à une Biennale des Arts. Finalement, ce sont les bailleurs de fond occidentaux, surtout l'Union Européenne, qui lui ont imposé de faire une Biennale consacrée uniquement aux arts. Comme quoi : « *qui paie, commande* » !

Depuis cette date, avec une interruption de 1994, la Biennale, encore appelée Dak'Art, rassemble une sélection des « meilleurs » artistes africains. C'est l'événement le plus

important en Afrique consacré aux arts plastiques. C'est à partir de 1996 autour de la thématique *Création artistique africaine et marché internationale de l'art*, qu'elle fut définitivement consacrée à la création africaine contemporaine : les autorités sénégalaises décident qu'elle soit réservée aux arts plastiques et au design avec un salon sur le textile et la tapisserie.

L'édition de 1998 est consacrée au *Management de l'Art africain contemporain*. Pour la première fois, des artistes de la diaspora sont sélectionnés dans le cadre des expositions individuelles. Certains revendiquent leur africanité et une présence plus significative à la Biennale de Dakar ; ce qui leur permettra de légitimer leur création dans leur terre d'origine mais aussi de puiser de nouvelles sensations pour leur inspiration. Les arts numériques sont intégrés dans la Biennale depuis cette édition.

Celle de 2000 est consacrée aux *Tendances, styles et créativité dans l'art africain à l'orée du 3^{ème} millénaire*. C'est à partir de cette édition que les organisateurs ont décidé d'allonger la durée de l'événement qui passe désormais d'une semaine depuis sa création à un mois ; et ceci a permis d'accroître le nombre de visiteurs dans les expositions. Les initiatives privées sont de plus en plus nombreuses et vont mettre en place DAK'ART OFF : des expositions individuelles ou collectives sont organisées par des galeristes ou des artistes. Les sites de la Biennale sont épars dans la ville.

Rémi Sagna fut le Secrétaire Général de la Biennale de 1996 à 2000 et depuis 2002, c'est Ousseynou Wade qui a pris le relais. Les Biennales de 2002 sur *Création contemporaine et nouvelles identités*, de 2004 sur *L'art africain contemporain à l'heure de la mondialisation* » et de 2006 sur *Afrique : entendus, sous-entendus et malentendus* furent de plus en plus professionnelles. L'Exposition internationale, le Salon du Design africain, le Salon de la jeune création plastique sénégalaise, la Sélection de la Diaspora, le Dak'Art off sont autant de manifestations qui confirment la place de Dakar dans le débat la contemporanéité artistique africaine.

Aujourd'hui, après 9 éditions, quel regard peut-on jeter sur cette Biennale ? Il y a sans doute des pas importants qui ont été faits, mais il reste encore beaucoup à faire. Il est important de souligner tout d'abord les moyens financiers de la Biennale quand on sait

que l'essentiel de son financement provient de sources extérieures. Car sans ces bailleurs de fond que sont principalement l'Union Européenne, l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie, la Coopération française, le Ministère français de la culture, l'Unesco, etc., la Biennale ne pourrait pas avoir lieu. Cette Biennale ne pourra pas continuer si le gouvernement sénégalais veut toujours tendre la main pour l'organiser. Dak'Art ne peut pas « *s'installer dans une logique d'assistance* » (Ndiaye I. D., 2003 : 87). Ces bailleurs réduisent d'ailleurs de plus en plus leur part de financement. Un jour viendra où le Sénégal devra donc se contenter de ses propres atouts financiers pour la pérennité de cette Biennale. C'est une question de volonté politique. Tous les États africains doivent aussi s'impliquer s'ils veulent que la Biennale reste une Biennale pour l'art en général et les arts d'Afrique en particulier.

Toutefois, cela ne signifie pas que le financement de la Biennale doit être soutenu uniquement par l'argent des Africains et des États africains. Un événement de ce genre a toujours besoin de moyens financiers, qu'ils proviennent de l'Afrique ou des donateurs occidentaux. Mais, comme le précise Iba Ndiaye Djadji, le Sénégal doit avoir ses propres « *atouts techniques, scientifiques, matériels et financiers* » (Ibid., : 89). Le devenir de cette Biennale doit intéresser tous les Africains et les États africains « *qui y trouvent un pôle de référence pour l'art contemporain d'Afrique* » (Ibid., : 90).

La Biennale a pour rôle de révéler au grand public la richesse de la création artistique africaine, la valoriser et la promouvoir. C'est un espace de légitimation de la création plastique africaine en ce sens qu'elle est un lieu de rencontres et de questionnements théoriques autour des arts et de l'esthétique africains. Elle permet donc aux Africains d'élaborer leurs propres discours sur leurs arts, d'apprécier l'état de la création artistique négro-africaine, de mettre en place des moyens qui permettront aux artistes de produire des œuvres de qualité et de réunir les conditions nécessaires pour promouvoir leurs créations. Des tables rondes, des conférences et des ateliers sont organisés et permettent aux professionnels de l'art d'analyser les conditions de création des artistes, leurs modes et techniques d'expression, leurs formations, leurs sources d'inspiration, mais aussi les moyens et les conditions de vulgarisation de leurs œuvres.

Elle donne la possibilité aux artistes peu connus sur le plan international de promouvoir leurs œuvres sur le continent. La biennale dispose d'un Commissaire général aux expositions et de Commissaires associés qui viennent de tous les continents. Ils se réunissent et examinent les dossiers de candidature envoyés par les artistes eux-mêmes. Ce sont eux qui sélectionnent les artistes qui doivent exposer leurs œuvres.

Les artistes qui sont sélectionnés sont africains, des afro-américains ou des artistes vivant en Afrique. Mais limiter la sélection à ces seuls artistes, n'est-ce pas tracer une frontière à l'art ? L'édition de 2002 a été prédominée par le critère de sélection. Comment définir un artiste africain ? À quoi reconnaît-on un artiste africain ? Un artiste d'origine africaine qui est né et qui vit en Occident ou en Asie, et qui ne connaît rien du continent africain, doit-il être défini par rapport à l'Afrique ?

La question est d'autant plus cruciale que le comité de sélection se voit partagé par la candidature de Bruce Clarke. Son africanité semble parfois soulever quelques interrogations. En effet, né à Londres en 1959 de parents sud africains, l'artiste vit en France où il n'est pas reconnu comme un artiste africain. Alors que sa candidature est retenue par Ousseynou Wade, secrétaire général de la biennale de Dakar, le conseil d'administration refuse la participation de cet artiste à l'événement.

Que sous-entend donc cette notion d'africanité ? L'Afrique est réduite à une carte d'identité et un acte de naissance qui ne sont pas ceux de Bruce Clarke. Mais ses combats pour l'Afrique lui ont valu les faveurs du comité de sélection qui décide d'ouvrir sa sélection à des artistes n'appartenant pas à l'Afrique et à sa diaspora. Bruce Clarke sera finalement invité à exposer son africanité en terre sainte.

La Biennale de Dakar est en train de former un ghetto d'artistes africains au moment où les artistes s'ouvrent au monde entier. Une Biennale qui se veut internationale doit être ouverte à tous les artistes. Les artistes locaux pourraient ainsi avoir d'autres échanges. Avec la mondialisation des échanges culturels, les voyages, les artistes se créent une identité plurielle à partir de leurs différentes rencontres. À mon sens, la Biennale de Dakar pourrait bien être ouverte aux artistes du monde entier, tout en privilégiant bien sûr les artistes africains : ce sera une rencontre beaucoup plus intéressante pour le brassage des

cultures. Si à sa création la Biennale avait pour objectif de promouvoir les artistes africains, de les aider à démarrer, aujourd’hui, 20 ans après sa création, elle peut intégrer des artistes du monde entier.

L’origine ou la nationalité d’un artiste est secondaire par rapport à ce qu’il peut apporter au patrimoine culturel universel. Une sélection d’artistes européens ou asiatiques serait un facteur de progrès, en ce sens qu’elle participe à la rencontre des peuples qui doivent former un seul village planétaire uni et indivisible pour échapper à la destruction. L’art est sans frontière.

Iba Ndiaye Diadji s’indignait déjà de voir que même le Conseil scientifique de la Biennale de Dak’Art sélectionnait les artistes par rapport à leur aire géographique, en les séparant par rapport à une division socioculturelle et esthétique du continent en cinq espaces : Nord, Sud, Ouest, Est, Centre. Or le découpage politico-administratif colonial ne saurait être repris par une Biennale qui se veut innovatrice⁵⁶⁴.

Pour comprendre les arts africains, il nous faut mettre entre parenthèses les frontières héritées de la colonisation. On ne peut comprendre l’art congolais, l’art burundais ou l’art zambien si on ignore ce qu’est le bantu, si on méconnaît la parenté linguistique, artistique et culturelle des populations faisant plus de 150 millions d’âmes. L’espace culturel et artistique qui fait du Sénégal, de la Somalie et de l’Afrique du Sud des composantes de l’identité africaine, dépasse de loin les frontières héritées de la colonisation⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Diadji I. N., *L’impossible art africain*, Dakar, Dëkkando, 2002 : 58-59.

⁵⁶⁵ Voir à ce propos Diop C. A., *L’unité culturelle de l’Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1960.

§ 2. L'artiste africain : entre quête identitaire et mondialisation

Nous avons montré plus haut que Senghor et Engelbert furent les plus grands théoriciens d'un art négro-africain enraciné dans les valeurs de civilisation du monde noir. Leurs discours sur l'art négro-africain se résument autour de trois axes : le sens de la composition, le rôle de la mixité et la personnalité du groupe⁵⁶⁶.

En poésie, le sens de la composition s'exprime dans le vers-librisme qui produit des mots et des images à la cadence de la respiration humaine. En sculpture, on le retrouve dans la simplicité des formes que l'artiste a mises sur son œuvre pour rendre plus vivant son signe plastique.

Dans l'art négro-africain, chaque œuvre porte inévitablement deux voire trois ou plusieurs aspects d'autres formes d'expression : d'où la mixité dans la création. Il n'y a pas d'un côté l'oralité, de l'autre la danse, la musique ou la sculpture : on peut retrouver dans une peinture des emprunts aux techniques de la sculpture. Le poème est chanté et la danse transforme la musique.

Mais chaque groupe a sa personnalité. Au Sénégal, pour reprendre les termes d'Iba Ndiaye Diadji, quand on parle du *wango*, on sait immédiatement qu'on fait référence aux danses hautes des Hal pulaar, le *ndaga* nous mène aux déhanchements rythmés des danseuses du Saloum et le *lembël* nous oriente vers les femmes lawbées avec leurs danses sensuelles. Chaque groupe social accepte les œuvres d'art qui répondent à ses critères esthéticos-éthiques, et les diffuse ensuite au nom de tous. L'œuvre jugée positivement devient le patrimoine du groupe et sa seule signature est wolof, baoulé, yoruba, mandingue selon le cas. On retrouve cette personnalité du groupe jusque dans les instruments de musique car que ce soit le riti, le tama, le kora ou le jembe, tout peut être localisé.

Mais ces différentes caractéristiques sont valables pour toutes les créations artistiques du monde. Car chaque peuple est attentif à la composition de ses œuvres d'art, à l'apport

⁵⁶⁶ Diadji I. N., *L'impossible art africain*, Dakar, Dëkkando, 2002.

de techniques mixtes et à sa personnalité socioculturelle. En ce sens, et selon le mot d’Iba Ndiaye Diadji, cette variété des particularismes situe « *positivement les arts africains dans le concert universel de l’Art et non plus dans celui étroit et réducteur de l’art gréco-latin* »⁵⁶⁷.

Toutefois, cela n’empêche pas le critique d’art sénégalais de penser que les artistes africains doivent rester eux-mêmes ; c’est-à-dire artiste nègre et africain, artiste berbère et africain, artiste arabe et africain. Même l’artiste qui revendique une citoyenneté mondiale doit savoir d’où il vient, qui il est, ce qu’il fait et où il va. Si c’est un mandingue, on doit être sûr, en regardant uniquement ses œuvres, que ce n’est pas un artiste allemand ou polonais, on doit être convaincu qu’il est bien un artiste d’Afrique ou plutôt un artiste négro-africain ancré dans les valeurs de culture négro-africaine.

On a du mal à comprendre, après cette séquestration de l’artiste africain dans son identité locale, que c’est le même Iba Ndiaye Diadji qui soutient aussi qu’on ne peut comprendre l’art africain si on se réfère uniquement à l’espace géographique de chaque pays ; c’est-à-dire au découpage de l’Afrique en zones artificielles héritées de la colonisation. Il dit lui-même que certaines analyses ne prennent pas en compte que le sculpteur Agni n’est pas qu’ivoirien, que le musicien Soninké est à la fois Mauritanien, Sénégalais et Malien, que le danseur Ndenguésé et son cousin Batéké partagent la même cosmogonie.

Depuis les années 90, les grandes expositions du Nord s’ouvrent aux artistes des autres continents, les pôles artistiques se multiplient. La technologie et le numérique deviennent de plus en plus des supports de création. L’interdépendance des pays s’accroît et la culture se présente comme le meilleur moyen pour une compréhension entre les peuples. De ce fait, elle est au chevet de la mondialisation. L’Afrique suit le mouvement puisque de plus en plus d’artistes sont invités dans les grands événements internationaux. L’identité de l’artiste africain contemporain ne peut donc être purement africaine ni uniquement occidentale, mais africaine et occidentale. Aujourd’hui plusieurs artistes

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

refusent le qualificatif « artiste africain » : ils ne veulent pas être enfermés dans une appartenance géographique.

« *Ce qui s'impose [...], c'est le dialogue des cultures [...]. Ce mouvement de révolution culturelle, né dans les douleurs des conquêtes, des massacres et des déportations ; grandi par le hasard des voyages, des partages, des traités, il s'agit maintenant de l'organiser de façon rationnelle, et humaine en même temps ; dans un dialogue où chaque race, chaque nation, chaque civilisation recevant et donnant en même temps, chaque homme pourra, en se développant, s'épanouir en personne* »⁵⁶⁸.

Les changements survenus dans le développement de l'art contemporain semble donc relever de la problématique de la mondialisation et de la rencontre des cultures. En effet, les arts plastiques supposent désormais un enjeu internationalisé dans lequel doivent s'inscrire ceux qui font voir, comprendre ou vendre les œuvres des artistes. L'art contemporain se veut ainsi le modèle d'une mondialisation réussie, développée à partir des valeurs comme l'échange, la réciprocité, le respect. Le monde de l'art serait plus que jamais ouvert à tous les artistes.

Toutefois, certaines expositions, comme celle des « magiciens de la terre », qui servent régulièrement de référence à propos de mondialisation des arts, ne nous permettent pas d'affirmer qu'une telle exposition a pu permettre la libre circulation des artistes africains et de leurs œuvres sur le marché de l'art contemporain, quand on sait que celui-ci a ses propres normes économiques, artistiques et esthétiques.

Pour Monique Glannesini, dans l'article « Art contemporain : l'illusion de la Mondialisation »⁵⁶⁹, cette libre circulation s'avère impossible tant que l'art sera séquestré dans les frontières étroites de l'ethnographie ou de la collection primitive. Cette exposition a impulsé un débat public sur la situation faite aux arts dits « exotiques » par le champ de l'art contemporain occidental. Il s'agissait de montrer au public des formes d'art élaborées par des artistes non occidentaux, dans le but de faire valoir une égalité de traitement avec celles des artistes occidentaux. On voulait faire entrer les artistes et les

⁵⁶⁸ Senghor L. S., *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 10.

⁵⁶⁹ *Ibidem*

productions des « autres » dans le champ de l'art contemporain et abolir ainsi la frontière d'étrangeté qui fait perdurer le terme de « curiosités » à leur propos.

Le champ de l'art contemporain serait ainsi le seul lieu possible où peuvent circuler des produits artistiques au niveau mondial parce que lui seul permet d'élaborer et de mettre en application un certain nombre de principes d'évaluation⁵⁷⁰. Ainsi, même si « l'histoire des critères n'est pas intéressante du tout »⁵⁷¹, comme nous le fait croire en 1989 le commissaire de magiciens de la terre, on sait bien que la sélection des œuvres ne procède pas de choix innocents : elle est le fait d'une équipe dont la manœuvre est menée en fonction de l'art contemporain. Voici les propos de Jean-Hubert Martin : « *Il fallait définir des méthodes et des critères. Je réunis en 1984 trois collègues et amis pour discuter le projet et sa faisabilité. L'idée surgit immédiatement de nous adjoindre des experts du tiers-monde pour participer à l'élaboration du concept et au choix des artistes. Il s'avéra rapidement que nous ne connaissions pas d'experts du tiers-monde partageant nos connaissances et nos goûts en art contemporain occidental* »⁵⁷².

Ainsi, par la « magie » de l'exposition, des œuvres « étrangères », sans doute inclassables pour l'œil occidental, acquièrent le statut d'œuvres d'art contemporain ; des objets que l'Occident considérait jusqu'ici comme des objets « exotiques » et « mineurs » devinrent des objets de l'art majeur. Dans le catalogue de l'exposition, il est écrit que « les critères utilisés pour le choix des artistes sont du même ordre que ceux en usage pour les artistes occidentaux d'art contemporain », appliqués cependant « avec des pondérations variables ».

Ce qui veut dire que c'est la même méthode que pour les artistes occidentaux, qui a été utilisée aux choix des artistes « exotiques ». Plusieurs points, avec les mêmes mots à quelques variantes près que ceux utilisés dans les choix des artistes occidentaux de l'art

⁵⁷⁰ Voici à ce propos ce que disait Jean-Hubert Martin quelques années après l'exposition : « *Ma stratégie a été vraiment dirigée en fonction de l'art contemporain que je connais bien pour en avoir été l'un des acteurs (...). Ce qui m'importait, c'était de montrer des œuvres et des artistes qui pouvaient avoir une chance d'être acceptés dans les réseaux de l'art contemporain que je maîtrise parfaitement. Cet entrisme a assez bien réussi. Il y avait une générosité mais c'était moins naïf que certains l'ont cru.* », Glannesini M., *op. cit.*, note de bas de page numéro 9.

⁵⁷¹ Martin J.-H., *Catalogue magiciens de la terre*, Préface, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1989.

⁵⁷² *Magiciens de la terre*, Préface, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1989.

contemporain, ont été repris pour choisir les artistes « exotiques » : « L'originalité et l'invention par rapport au contexte culturel » ; « La relation de l'artiste à son milieu environnant, qui peut être d'adhésion ou de critique »; « L'adéquation de l'artiste et de l'œuvre. Ses intentions et ses désirs doivent se révéler ou à tout le moins être vérifiables dans l'œuvre, témoin de son engagement dans le monde sensible » ; « Le sens de l'aventure et du risque (développé par l'artiste) équivaut à celui de l'esthétique et de la forme ».

Ces critères apparaissent, pour le moins, flous et créent un type d'approche des œuvres « *foncièrement empiriste* »⁵⁷³. Les œuvres d'art « exotiques » peuvent-elles se soumettre à ces critères occidentaux ? Comment les occidentaux peuvent-ils interpréter, apprécier et valoriser des objets qui ont un sens précis dans leur contexte d'origine par un nouveau sens qu'ils leur ont trouvé ?

Les différentes expositions qui ont jalonné l'histoire des expositions dites postmodernes n'ont fait donc que banaliser le concept d'« art africain contemporain ». Des *Magiciens de la Terre*, en passant par *Partage d'exotismes*, jusqu'à *Africa Remix*, la circonscription des territoires de l'art en des aires culturelles ne fait que classifier hiérarchiquement des artistes en fonction de leurs origines. On renvoie ainsi la notion *d'art africain contemporain* aux conditions d'apparition des œuvres. Toutes ces expositions mettent en scène la création artistique africaine dans une version touristique. Jessica Oublié note d'ailleurs, à propos de l'exposition *Africa Remix* du Centre Georges Pompidou en mai 2005, que « *tout comme sur le marché de Sandaga à Dakar, le souk de Marrakech ou d'Agadir, ou à la Médina en période de festivités, des voix et des sonorités surgissent de tous les recoins et construisent un discours général inintelligible. En cela, l'Afrique ou l'Afrique est ici présentée comme un "réservoir d'altérité pour l'art et la culture occidentaux et comme antidote à la vitrification du monde". L'Afrique, dans toute sa splendeur (telle qu'elle est fantasmée en Occident), a donc été recréée au Centre Pompidou et l'expérience esthétique est transformée en une expérience touristique. Le*

⁵⁷³ Michaud Y., « Docteur explorateur chef curateur », in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, été 1989.

visiteur ou le touriste cherche ici à rencontrer une identité différente de la sienne pour faire l'expérience de l'autre, de l'étranger, et de l'étrange »⁵⁷⁴.

On a plus communiqué sur le concept « Afrique » que sur de réelles individualités artistiques, plus sur le sens global que sur le singulier. Dans ces conditions, il est impossible qu'une œuvre d'art soit réellement vue et prise en compte. On voulait juste montrer que la production artistique africaine fait partie d'un discours global sur la création contemporaine. Une telle initiative n'apporte aucun renseignement précis sur les œuvres et leur créateur car on ne voit plus l'œuvre pour ce qu'elle est. S'il y a un mérite incontesté de cette exposition touristique, c'est peut-être le fait d'avoir montré au public français le travail d'artistes dont la notoriété avait dépassé les frontières africaines et qui pourtant étaient jusqu'alors inconnus en France. On comprend donc pourquoi certains artistes comme Hassan Musa dérangent, quand ce dernier interroge dans sa peinture et dans ses textes la place de l'artiste africain sur la scène artistique internationale.

En 1999, il reçoit une invitation de Jean Hubert Martin, commissaire de la 5^e biennale de Lyon. Il accepte d'exposer, mais en faisant part de son ressenti dans une lettre ouverte aux organisateurs⁵⁷⁵. Pour lui, l'art africain contemporain est « un art pensé en Europe par les Européens pour les Africains ». Cet art n'aurait donc de valeur qu'aux yeux de l'Europe et ne trouverait pas de définition semblable en Afrique : « *L'artafricanisme, dit-il, est avant tout une tribune politique. Je continuerai d'y exposer tant que je n'y substituerai pas une tribune plus intéressante. Tant que celle-ci est rentable sur le plan critique, je ne m'en priverai pas. J'ai été éduqué en Afrique. Et pourtant, l'art africain est un objet qui a été inventé par les gens qui s'en servent et qui le manipulent aujourd'hui.*

⁵⁷⁴ Oublié J., « Du statut de l'artiste contemporain africain en France », article publié le 24/07/2007 sur le site : http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=6695 (pas de pagination).

⁵⁷⁵ « *Moi, artiste né en Afrique (ça c'est une catégorie !), je pense que ce qu'on appelle l'art africain contemporain n'est qu'une évolution possible de la tradition européenne, et que si, à notre époque, on favorise la production artistique des Africains au lieu de celle des Esquimaux ou celle des Amérindiens, cela ne tient pas à la qualité artistique de cette production africaine mais plutôt aux circonstances de l'évolution de la pensée esthétique européenne. Le jour viendra où l'esthétique européenne tournera le dos à l'art africain pour d'autres catégories plus aptes à porter ses attentes.* » Lettre à Jean-Hubert Martin, in Catalogue de l'exposition *Partage d'exotismes*, 5^e Biennale de Lyon, 2000.

Mon travail est avant tout celui d'un artiste qui est affecté par sa situation d'homme dans le monde. C'est pour cette raison que je pense que la manipulation des images est un geste politique qui a des conséquences politiques. Je dénonce cela. Car certaines machines propagandistes avancent masquées en imposant leur vision des choses de façon totalitaire. Mais le monde n'appartient pas à ces personnes détenant le pouvoir technique et matériel. Le monde est un bien commun de l'humanité. Tout comme les images. À nous de trouver notre place et de la garder »⁵⁷⁶.

La mondialisation des arts africains n'est, selon lui, qu'un phénomène trompeur dont il faut se méfier. C'est peut-être cette méfiance qui lui aura valu que son travail ne soit pas exposé au sein de cette biennale. L'art contemporain est lié aux établissements publics, aux formes institutionnelles et marchandes de l'exposition, aux instances privées de légitimation et de contrôle. Il est déterminé par la doxa occidentale qui décide des conditions de visibilité de l'artiste. En ce sens, l'expression « art africain contemporain » désigne tout simplement « une espèce d'assignation à résidence des artistes de la diaspora venue d'Afrique »⁵⁷⁷.

Les propriétés esthétiques d'une œuvre ne sont donc plus les seules conditions de reconnaissance d'un artiste. Le système de cotation du marché de l'art se réfère plus à l'identité culturelle de l'artiste comme facteur opérant de son éligibilité sur la scène internationale, qu'à ses tendances esthétiques. La dimension internationale est au cœur des mécanismes de sélection, mais c'est surtout l'origine culturelle de l'artiste qui structure ses conditions d'apparition et de visibilité. C'est ainsi que l'art africain contemporain comme registre classificatoire permet à des artistes africains, d'entrer dans le marché de l'art international. Ainsi leurs œuvres restent illisibles du fait du piège souvent tendu par leur identité culturelle. Si leurs expositions sont le plus souvent des succès publics, elles le sont moins d'un point de vue théorique car elles continuent de dissoudre l'identité particulière de l'artiste dans un projet global via l'utilisation de schèmes structurants. L'artiste africain peut être tour à tour magicien, exotique,

⁵⁷⁶ Hassan Musa cité par Oublié J., *op. cit.*

⁵⁷⁷ Oublié J., *op. cit.*

mondialisé. En somme, « *c'est un produit conceptuel, une articulation entre plusieurs modalités dépassant le plus souvent ses propres préoccupations* »⁵⁷⁸. D'où la question que se pose Jessica Oublié : « *à quand un "art africain contemporain" pensé comme simple continuum de l'art international ?* ».

Il n'y a ni art africain ni art occidental ou asiatique. Par conséquent, on ne doit plus montrer les œuvres d'un artiste avec des considérations ethniques. Il n'existe pas de spécificité de l'identité occidentale ou africaine, et en aucun cas ce postulat ne peut permettre aujourd'hui d'analyser une œuvre d'art. L'artiste contemporain est le fruit de rencontres, de mémoires et d'histoires personnelles et collectives. Il est aussi associé à un vaste mouvement correspondant à un art international. Il est à la croisée d'influences qui ne sauraient se limiter à la question de ses origines. Il appartient à sa culture mais il se sent concerné par ce qui arrive aux autres et qu'il partage avec eux. En ce sens, l'art contemporain s'inscrit dans une perspective spatiale et non plus seulement historique.

Toutefois, nier la quête identitaire chez l'artiste africain reviendrait à ne prendre en compte qu'une catégorie d'artistes puisqu'il existe encore des traditions vivaces qu'on retrouve essentiellement dans le milieu rural. Il faut bien différencier les artistes qui travaillent dans un milieu où les traditions persistent encore de ceux qui vivent dans les grandes villes africaines, et qui croisent plus facilement les modèles occidentaux. Pour les derniers, il ne s'agit pas d'élaborer une esthétique identitaire, mais plutôt à répondre à une demande sociale (spiritualité, divertissement, expression des événements). Ils peuvent utiliser des matériaux modernes venant de l'Occident mais ils travaillent dans des univers fonctionnant sur les activités caractéristiques de leur identité ethnique et cela ne les empêche pas de participer à des manifestations internationales. Cette diversité culturelle s'explique par le phénomène d'urbanisation mis en place dans les grandes villes. Un profond changement et une recomposition culturelle font que les diverses cultures nationales africaines croisent nécessairement les cultures occidentales. La question de l'altérité se pose avec plus d'acuité. Les nouvelles formes artistiques nées du brassage culturel aboutissent à une sorte de syncrétisme qui se retrouve dans la musique, la danse,

⁵⁷⁸ *Ibid.*,

les arts visuels. L'identité de l'artiste africain contemporain se construit dans ce brassage des cultures.

Aujourd'hui les artistes africains s'exportent de plus en plus. Leurs principales destinations sont l'Europe occidentale et les États-Unis : le congolais Chéri Samba, le sénégalais Ousmane Sow, l'ivoirien Frédéric Bruly Brouabré ou le béninois Romuald Hazoumé sont dans les plus grandes collections, voyagent entre les continents et leurs productions atteignent des prix élevés. Leur volonté de sortir de leur isolement et leur désir d'insérer aux circuits internationaux font qu'ils sont de plus en plus confrontés à l'international. Ce qui leur confère une notoriété et leur permet d'accéder à un niveau de vie plus confortable. Certains comme Jean-Loup Pivin⁵⁷⁹ pensent que cette ouverture à l'international va permettre à l'artiste d'élargir son angle de vision car elle lui permet de construire un nouveau regard sur l'art et sur ses pratiques mais aussi de sortir d'une certaine recherche artistique identitaire. Selon eux, l'échange doit permettre à l'artiste de construire un véritable parcours professionnel et d'élargir son réseau. Compte tenu de la domination culturelle de l'Europe, d'autres comme Iba Ndiaye Diadji⁵⁸⁰ pensent que ce rapport est faussé puisque les artistes doivent s'aligner sur les critères artistiques de l'Occident. Ils voient donc cette ouverture à l'international comme une perte identitaire et une sorte de piège tendu par l'Occident.

En 1996, lors d'une séance des *Rencontres et Échanges* de la Biennale de l'art africain contemporain de Dakar, Iba Ndiaye Diadji, dans la présentation qu'il faisait du peintre Iba Ndiaye, soulignait, à la surprise de toute l'assistance, qu'il n'y a pas d'artiste africain ni d'art africain. Ce qui lui apparaissait comme certitudes n'était que la source de « malentendus », de « confusions » et de « faux sens terribles ». Tout le monde parle de choses différentes, persuadé que c'est la même chose. On affirme en même temps la singulière ou plurielle identité dans la création artistique africaine et on s'interroge sur la pertinence des notions de contemporain et d'identité accolées à l'art africain. D'où les questions que se pose Iba Ndiaye Diadji : « *pourquoi cette sorte de convergences tacites*

⁵⁷⁹ Voir son article « Changer le regard sur l'Afrique », in revue *Médianes*, n°10, juillet 1998, pp. 10-12.

⁵⁸⁰ Diadji I. N., *L'impossible art africain*, Dakar, Dëkkando, 2002.

autour du non être de l'art africain ou du moins autour de son impossible définition ? Pourquoi cette négation du caractère africain dans des œuvres d'Africains de Niamey vivant depuis trente ans à Londres ? Pourquoi ne pas dire les marques africaines dans des installations, dans des sculptures ou des peintures qui ont empruntées au modernisme leurs âmes ? »⁵⁸¹.

Pour davantage préciser le concept d'art africain ou négro-africain, Iba Ndiaye Diadji distingue bien les artistes africains de naissance, d'adoption ou de synthèse. Selon lui, l'identité de l'artiste ne renvoie ni au passeport ni au physique. Car on peut bien être noir et « être incapable de lire et de faire admirer le traitement du temps dans les bas-reliefs bantus, d'apprécier et de faire aimer la valeur mélodique d'un solo de kora chez Soundioulo Cissoko ou Lalo Kéba Dramé »⁵⁸². L'africanité artistique ne peut donc dépendre, selon lui, de la géographie. Elle est plutôt fille de l'histoire : c'est la « marque indélébile », un « trait d'union » dans les arts africains qui existent depuis des millénaires.

Mais avec la globalisation, les temps actuels sont des temps « d'impérialisme esthétique », selon le mot de Yves Michaud, qui explique qu'aujourd'hui, les impérialismes esthétiques sont des « phénomènes de domination ». C'est d'ailleurs ce qui a poussé Iba Ndiaye Diadji à affirmer avec regret, que « les arts plastiques africains n'existent pas, qu'il n'y a plus d'africanité artistique »⁵⁸³. Selon lui, en effet, le pur négro-africain n'existe plus ; l'esclavage et la colonisation l'ont transformé. Les progrès scientifiques et l'endoctrinement médiatique accentuent le processus de sa conversion.

Le critique d'art sénégalais regrette que la réflexion sur les arts africains contemporains s'appuie davantage sur l'Europe que sur l'Afrique. C'est dans cette « diversion intellectuelle », écrit-il, que l'ethnologie coloniale avait réussi à enfermer Senghor et Césaire qui définissaient la *Négritude* non pas par rapport à elle-même, mais par rapport à l'identité culturelle occidentale. C'est comme si les Africains se trouvaient dans l'impossibilité de faire autrement. Or il existe, selon lui, une africanité qui correspond au

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 43.

« repère de sa dignité d'être et une boussole de sa conscience en actes »⁵⁸⁴, « une africanité vivante en chaque membre du groupe guidant ses faits et gestes »⁵⁸⁵, « une africanité qui tire son énergie continue de ses aptitudes à être de son temps »⁵⁸⁶. Elle ne renvoie pas à une simple question de thématique ni à une affaire de technique dans les œuvres d'art, ni à une façon de ressusciter un passé à jamais révolu comme le voulaient Senghor, Césaire, Cheikh Anta Diop. Elle est plutôt produite par l'expérience du groupe, par l'apprentissage de la vie interhumaine par delà le groupe. Ainsi, selon Iba Ndiaye Diadji, l'art africain qui n'existe plus et qui ne peut plus exister, c'est « *l'ensemble des traits culturels, des visions et des pratiques esthétiques nègres non souillés par l'histoire. Personne ne peut les recréer tels qu'alors* »⁵⁸⁷. Ce qui peut constituer l'africanité de chaque artiste africain, il faut le chercher dans la marque de sa personnalité propre.

Le peintre sénégalais Kalidou Kassé répond à son inspiration et cherche le matériau qui convient pour peindre « *comme il le sent et veut le sentir* ». Il sait d'où il vient, qui il est, ce qu'il fait et où il va. Le peintre sénégalais vivant en Autriche Amadou Sow « *exprime dans chacune des ses œuvres, avec une vérité inégalée, le souffle millénaire de l'Afrique des savanes aux couleurs ocres, aux formes s'élevant toujours à l'appel du ciel* »⁵⁸⁸. L'artiste africain doit connaître sa culture et ses origines.

Mais l'engouement pour les arts africains et leur besoin de concurrencer les autres arts du monde sur le marché international, mettent la notion d'identité au cœur de la problématique de la création artistique africaine. L'artiste africain se trouve dans une situation ambiguë : s'il crée avec des normes identitaires, son art sera jugé primitif, mais il aura certainement plus de chance d'être exposé sur le plan international que s'il évolue dans la modernité.

Avec la mondialisation, on s'intéresse plus à l'origine identitaire de l'artiste qu'à son appartenance à tel ou tel courant ou à ses tendances artistiques. On cherche à mettre des

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

étiquettes identitaires sur les artistes pour montrer que le particularisme est encore présent. Même avec la mondialisation, l'Occident conserve encore un certain nombre de préjugés dans son rapport à l'Afrique. Il contribue à maintenir une forme de domination (définition de l'art africain et son émergence sur les marchés internationaux), laissant peu de place à l'expression des artistes africains, les enfermant dans une vision identitaire dont ils ne se réclament pas souvent.

La notion d'identité immobilise la pensée parce qu'elle fait presque toujours référence aux origines, et barricade les cultures en favorisant les tensions entre les groupes. Elle est, selon François Laplantine, incapable de penser le devenir des sociétés : en valorisant la primitivité dans la création artistique africaine, l'Occident se trouve incapable de penser l'Africain dans sa modernité. Pour lui, l'identité ne fait qu'enfermer l'individu dans la notion de territoire. Toutefois, au-delà de notre territoire d'appartenance, il existe aussi une identité globale, celle qui est engendrée par la mondialisation et qui définit la postmodernité. La mondialisation a favorisé une explosion des espaces : grâce aux nouvelles technologies, nous pouvons accéder en quelques minutes à toutes ces régions du monde et communiquer avec des gens de différents lieux.

La mondialisation fabrique donc de nouvelles manières d'être qui dépassent le repli identitaire. L'identité n'est pas monolithique. Nous avons une identité territoriale qui correspond à notre territoire local d'appartenance, mais avec la mondialisation, il existe aussi une identité globale. L'artiste se trouve entre ces deux mondes. Pourtant, au moment même où le concept d'espace tend à disparaître, nous avons tendance à le faire ressurgir à travers la notion d'ethnie qui se répand partout : on parle encore de cuisine ethnique, de musique ethnique, et même d'art ethnique. C'est que, nous dit François Laplantine, l'ethnologie s'est construite contre le temps et contre l'histoire.

Toutefois, cette remise en question de la notion d'identité ne doit pas être vue comme le renoncement à toute tradition culturelle, qui consisterait à adopter une vision universalisante (et une fois de plus occidentale), mais à mettre en avant un *mé-tissage* culturel.

Par « *mé-tissage culturel* », nous n’entendons pas un mélange des sangs. Dans ce genre de métissage, « *le devenir vers lequel on va l’emporte sur les origines d’où l’on vient. Ce devenir est improbable, il appartient au virtuel. Ce n’est pas ce qui va jaillir lorsque deux groupes, deux parties de moi se rencontrent. Pour que le métissage advienne, il faut du non-dit, du non su, du non vu, ce que l’on appelle dans le cinéma le "hors-champ" [...]. Entrer en métissage, c’est aujourd’hui entrer en résistance contre l’oppression de l’Un, l’indifférenciation et l’uniformisation croissante, mais aussi contre l’exacerbation différencialiste des particularismes qui sont le plus souvent réactionnels à cette forme insidieuse de domination* »⁵⁸⁹.

La notion de métissage serait contre la différenciation et correspond à une *dé-catégorisation*. Elle n’aspire ni à un principe d’union totalisante, ni à une distinction totale. Le métissage est antinomique avec le multiculturalisme. Il est plus qu’une simple manifestation de la diversité culturelle : il n’est pas affaire d’identités multiples, mais d’identités troubles de leur confusion.

Ce que nous entendons par « *mé-tissage culturel* », renvoie non pas à un mélange biologique mais un brassage ou un « *brancement* »⁵⁹⁰ des cultures qui correspond à un projet de coexistence de différents groupes résolument tournés vers leurs origines respectives. Il s’agit d’un projet visant une synthèse de deux cultures séparées et distinctives, d’un dialogue durant lequel chaque culture participe à donner ce qu’elle a de particulier et à recevoir ce que les autres ont à lui offrir. Cette relation de communion entre les cultures, c’est ce que Senghor appelle le « *rendez-vous du donner et du recevoir* ». Il écrit dans *Liberté I* que « *notre milieu n’est plus ouest africain, il est aussi [...] international* »⁵⁹¹. Le *mé-tissage*, pour Senghor, doit être un lieu de dialogue culturel où toutes les races se *forment* et se *transforment*.

⁵⁸⁹ Laplantine F. (Entretien), « Le métissage, moment improbable d’une connaissance vibratoire », *X-Alta*, 2/3, Multiculturalisme, novembre 1999, p.35-48. Propos recueillis à Lyon par Henri Vaugrand et Nathalie Vialaneix le 28 juin 1999.

⁵⁹⁰ Nous empruntons le mot à Jean-Loup Amselle, dans son ouvrage *Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

⁵⁹¹ Senghor L. S., *Liberté I*, p. 14.

S'il y a un artiste qui vit ce *mé-tissage* culturel, c'est certainement l'artiste peintre Braïma Injaï. Il appréhende sa rencontre avec l'Occident en termes de brassage culturel, et son art renvoie constamment à une altérité plurielle. Né en Guinée Bissau, il arrive en France à l'âge de 17 ans, s'inscrit à l'École des Beaux-arts de Rouen où il en sort diplômé en 1990. En 1991, il obtient un Master à l'école nationale des Beaux-arts de Paris.

Il vit dans une rencontre incontournable de diversité culturelle en mélangeant les styles et en liant l'art traditionnel africain à l'art contemporain. L'*Ailleurs* et l'*Ici* se côtoient dans toutes ses œuvres. Les couleurs et les formes expriment toute sa culture et toute sa sensibilité, couleurs de la terre, rouge et ocre éclatant de lumière. Le visage et le masque africain qui apparaissent très souvent dans ses peintures témoignent de la vie, des êtres, des choses et de l'au-delà. Ses toiles, peintes à l'huile dans des couleurs vives avec des formes géométriques sur fond lumineux, parlent de danses, de rituels, de vie quotidienne, de coutumes et mythes.

Avec lui, on assiste à un véritable *mé-tissage* de l'Afrique et de l'Occident. Ses origines l'amènent à s'ouvrir, à aller voir ailleurs. Il vit aujourd'hui à Rouen et représente un témoin attentif de la mondialisation culturelle comme beaucoup d'artistes africains issus de la diaspora. Une manière de montrer qu'on peut bien appartenir à l'art africain contemporain et ne pas résider en Afrique !

§ 3. L'art des « friches » : pour un brassage ou un « branchement » des cultures

Jusqu'ici les ouvrages consacrés à l'art africain contemporain ont tous pour inconvénient de faire l'impasse sur les conditions de production de cet art et certains africanistes se sont précipités pour attribuer l'invention des arts africains à des « *démiurges occidentaux* »⁵⁹². Selon Sidney Littlefield Kasfir, par exemple, l'art africain contemporain « *s'est construit en procédant à un bricolage des structures et des scénarios préexistants à partir desquels s'étaient constitués les genres précoloniaux et*

⁵⁹² Amselle J.-L., *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, p. 9.

coloniaux plus anciens »⁵⁹³. Ce sont avant tout les circonstances historiques qui expliquent cette production spécifique des artistes, marquée par le contexte et les habitudes. Attribuer l’invention des arts africains contemporains à des Occidentaux, c’est leur accorder une importance démesurée. À mon sens, la question de savoir si ces derniers ont réellement « inventé » l’art africain contemporain me semble ridicule. Les formes artistiques qui sont apparues un peu partout en Afrique, même dans les ateliers de Charles Combès en Côte d’Ivoire, de H. V. Meyerowitz au Ghana, de Kenneth Murray au Nigeria, de Pierre-Romain-Desfossés à Elisabethville au Congo, de Pierre Lods à Poto-Poto et à Dakar, de Frank Mc Even à Salisbury (Harare) en Rhodésie (actuel Zimbabwe), d’Ulli et Georgina Beier et de Suzanne Wenger à Oshogbo au Nigeria, gagnent à être vues comme des créations proprement africaines. Jean-Loup Amselle, qui abonde dans ce sens, pense que ces « prophètes blancs » n’ont en aucun cas inventé les arts africains contemporains : « *ils ont simplement favorisé l’éclosion ou le transfert de schèmes artistiques déjà là qui ne demandaient qu’à apparaître* »⁵⁹⁴.

C’est dans cette mise en scène de l’expert artistique européen et de son répondant africain que Jean-Loup Amselle analyse la coopération artistique et culturelle qui s’est instaurée entre l’Afrique et l’Occident. Il appréhende la rencontre entre les Occidentaux et les artistes africains en termes de métissage culturel, et réfléchit sur ce que suppose l’emploi du terme « art africain contemporain », sur la place qu’occupe l’Afrique dans l’imaginaire occidental, ainsi que l’espace dans lequel se situent les artistes africains.

Car on ne peut réfléchir sur les arts africains si on méconnaît la place de l’esthétique africaine dans le nouvel ordre mondial : la thématique des arts africains (et de l’art en général) serait profondément liée à celle de la mondialisation : c’est ce que Jean-Loup Amselle appelle « le processus de vitrification du monde » ou d’« esthétisation » de la planète. Pour lui, la thématique centrale de l’art contemporain, c’est « le multiculturalisme ». À travers les notions d’hybridation et de mixage, c’est toute la question de l’altérité et de l’identité des arts qui est posée. En ce sens, la référence

⁵⁹³ *L’art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 9.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 131.

constante aux autres cultures peut être une façon de définir une forme d'art, en l'occurrence l'art contemporain : « c'est en tant qu'art global, art universel, que le métissage, l'hybridité et le mixage apparaissent comme les modalités actuelles de l'identité de cet art »⁵⁹⁵.

Les arts contemporains renvoient constamment à une altérité plurielle. À l'imputation abusive d'art ou d'artiste africain provenant des Occidentaux, Jean-Loup Amselle fait correspondre la notion de « métissage », d'« hybridité » ou de « mixage ». Ainsi, souligne-t-il, le discours tranché de Simon Njami, qui affirme : « *Face à une statue, Picasso voit autre chose, l'Africain voit la statue. Moi, je peux la regarder des deux côtés ; il faut savoir avant tout ce qui nourrit le travail* »⁵⁹⁶.

Il semble donc que l'époque artistique actuelle soit marquée par un flottement entre mondialisation et repli identitaire. D'où sa notion de « friche » qu'il envisage comme « *métissage d'un espace abandonné et d'un espace de régénération et, en tant que tel, comme espace contradictoire à l'intérieur duquel se déploie l'art contemporain* »⁵⁹⁷. Par le terme de « friche », il entend donc celui de « lieu alternatif » ou d'« espace intermédiaire » dans lesquels sont créées de nouvelles formes artistiques. Il place la véritable signification de la friche sous le régime d'un « branchement » entre les cultures occidentales et les cultures africaines. En recourant à la métaphore électrique du « branchement », Jean-Loup Amselle montre qu'il existe au sein de chaque culture des « *signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires* »⁵⁹⁸. Les « branchements » d'une culture sur une autre montrent bien que la mondialisation n'est pas une simple juxtaposition d'univers étanches. En ce sens, l'Afrique représente, selon lui, une source majeure de renaissance de l'art occidental. C'est dans la réinsertion de l'autre éloigné, donc dans la rencontre du populaire et de l'industriel que s'invente l'art

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁹⁶ Njami S., cité par Amselle J.-L., *op. cit.*, p. 166.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹⁸ Amselle J.-L., *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p. 7.

contemporain, et c'est ce mélange culturel qui explique la présence, dans le champ artistique actuel, des notions d'hybridité, de métissage.

L'art contemporain n'est donc pas à étudier en référence à une quelconque théorie esthétique, mais plutôt sur des notions communément utilisées, non seulement dans le domaine des arts proprement dits : arts de la scène, arts visuels, musique, etc., mais également du côté de ce qui n'était pas jusqu'ici reconnu comme faisant partie des arts : la Haute Couture, la mode vestimentaire en général, et plus largement le monde du design et du high-tech. La beauté des objets techniques et industriels fournit désormais des concepts qui rendent compte des événements survenant dans le domaine des arts, ces derniers apparaissent d'ailleurs comme un simple redoublement de ce qui ne faisait pas partie du monde de la production. L'époque actuelle apparaît ainsi comme celle de la non-distinction entre le monde de l'art et le monde la production. Tout concourt à faire croire que la production industrielle est devenue un acte artistique.

Avec le phénomène de la mondialisation, une véritable rupture épistémologique s'est opérée dans les arts. Avec l'ethnologie, on apprend à connaître l'Autre. Dans les arts africains, le Musée ethnographique succède au cabinet de curiosité. La culture occidentale reconnaît alors une valeur universelle des arts africains qui ont désormais le droit d'entrer au Musée. Avec la mondialisation, il n'est plus question d'étudier le statut de l'Autre par la constitution d'un système de références correspondant à une norme, mais plutôt de comprendre ce qui fait son identité. L'identité d'un groupe ou d'une personne apparaît à l'Autre comme une altérité. Désormais, toutes les cultures se valent et leurs valeurs sont relatives : on parle de cultures au pluriel. Ce nouveau paradigme engendre une véritable crise dans les conceptions occidentales. La mondialisation entraîne une circulation des hommes, des idées et des capitaux. Les sociétés et les cultures ne sont plus imperméables.

La mondialisation suppose donc de développer des échanges et de préserver les spécificités. Mais lorsque l'identité est stigmatisée, elle se fige et ne s'ouvre plus à l'Autre ; ce qui provoque repli et exclusion (par exemple l'exclusion des Burkinabés de la Côte d'Ivoire en 1999 ou des Mauraniens du Sénégal, et vice-versa en 1989). L'identité doit se penser comme étant multiple et en devenir. Dans ce contexte de circulation intense

des hommes, des marchandises, de l'information et de toute autre forme de production, les cultures interfèrent et s'interconnectent. Selon Claude Lévi-Strauss « l'identité est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il ait jamais d'existence réelle »⁵⁹⁹.

Pour lui, l'identité n'a qu'une existence théorique. On l'utilise pour affirmer une revendication ou l'appartenance à un groupe. En ce sens, c'est un lien conçu sur ce que Michel Rautenberg appelle « le jeu de l'échange et de l'exclusion »⁶⁰⁰; c'est-à-dire un lien de soi aux autres, lien social, sentimental ou politique.

Peut-on donc réellement définir l'identité d'un peuple ? Qu'est-ce que nous permet de définir un art occidental, un art africain ou un art asiatique ? Qu'est-ce que l'occidentalité ? L'africanité ? L'orientalité ?

« *L'Afrique en tant que signifiant flottant est un concept à géométrie variable qui appartient aussi bien aux banlieues françaises qu'aux favelas brésiliens, qu'aux villages africains* »⁶⁰¹. Cette définition est valable aussi pour l'Occident ; on ne compte plus le nombre d'Occidentaux ou d'origine occidentale vivant en Afrique ou en Asie. Les cultures africaines ne sont plus uniquement portées par les Africains de souche et ne sont plus uniquement présentes en Afrique et ceci est aussi valable pour les cultures occidentales et asiatiques. Le philosophe iranien Shayegan pense que le monde est entré dans une « ère d'ontologie éclatée ». Il n'y a plus, selon lui, de différence entre l'être et le paraître : « *ce qui s'est substitué aux grandes idéologies métaphysiques, c'est l'interconnectivité au sens le plus large du mot. Cette interconnectivité se manifeste à tous les niveaux de la vie socioculturelle et économique* »⁶⁰².

⁵⁹⁹ Lévi-Strauss C., *L'identité*, Paris, PUF, 1987, p. 332.

⁶⁰⁰ Rautenberg M., « Vers la démocratie culturelle », in *Actes des ateliers de l'intégration régionale*, ADRI, 2001, p.14.

⁶⁰¹ Amselle J.-L., *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p. 15.

⁶⁰² Shayegan Dakyush, « Nous sommes tous des migrants, nous traversons les cultures », article publié dans le journal *Libération*, samedi 27 et dimanche 28 janvier 2001, p. 58.

Au sein des cultures apparaît la multiculturalité, au sein des identités apparaissent des identités plurielles. Nous traversons les cultures et nous passons d'une ère culturelle à une autre par des espaces intersticiels. Internet participe de ce bouleversement et de cette mise en réseau planétaire qui occasionne des échanges en simultané. Shayegan parle d'une culture universelle, véhiculant certaines valeurs comme les droits de l'homme, la société civile, la séparation des pouvoirs. Quelle que soit notre identité religieuse, ethnique ou culturelle, une identité moderne porteuse de ces valeurs universelles vient se superposer à nos valeurs d'origine, comme une seconde couche, et c'est celle-ci que nous partageons avec les autres. La modernité serait alors un trait d'union entre les individus de la planète. Mais il faut relativiser cette vision car ce n'est pas parce que nous communiquons sur Internet avec le monde entier que nous partageons les mêmes valeurs. Nous voulons dire tout simplement qu'avec la mondialisation, l'Autre est désormais très près de nous.

La question de l'art contemporain est directement liée au phénomène de mondialisation de la culture. Les images circulent, les productions culturelles également : ce qui autorise à penser qu'il existe une culture « universelle » constituée de croisements autour de la notion d'art contemporain, partagée par les acteurs du monde de l'art que sont les critiques, les artistes, les collectionneurs et les conservateurs de musée.

C'est dans les années 1990 que le réalisateur burkinabé Idrissa Ouedraogo lançait une phrase restée célèbre : « *Je ne suis pas un cinéaste africain, je suis un cinéaste tout court* ». Depuis, on voit des romanciers, peintres et musiciens africains qui se considèrent comme des citoyens du monde. La mondialisation est devenue du jour au lendemain le sujet de toute réflexion. Les artistes ont cru qu'elle pouvait « *combler leur attente d'une humanité homogène et apaisée* »⁶⁰³. C'est ainsi qu'ils se sont mis à peindre, sculpter, filmer ou écrire en pensant à leurs homologues éparpillés aux quatre coins du monde. La culture, devenue une industrie à part entière, a ainsi enrichi des créateurs et permis à des millions d'autres de gagner leur vie.

Aujourd'hui, avec l'émigration de masse et les déplacements de populations on ne peut plus réduire l'art à un contexte national ou régional. Les œuvres des artistes exilés ou de

⁶⁰³ Diop B. B., « Identité africaine et mondialisation », in *Africultures*, 2007, n°48.

ceux qui sont en Occident pour y travailler ou y étudier, et qui finissent par s'y établir, sont aussi rangées dans les arts africains. Les œuvres de ces artistes expatriés de « première génération » constituent d'importantes contributions à l'art moderne et contemporain.

Une « deuxième génération » d'artistes africains en Occident est celle née en exil, ou qui du moins y grandit. Ils ne sont plus soumis au problème d'adaptation de leurs traditions culturelles, aux formes et techniques artistiques occidentales, mais se focalisent sur la représentation de leurs expériences dans leur nouvelle patrie qui continue de les considérer comme des « étrangers ».

L'exil et le déplacement d'artistes africains en Occident sont dus dans certains pays à la réaction des artistes face à la répression politique ou à une situation économique difficile. L'insuffisance de l'enseignement artistique est aussi une des principales raisons de l'envoi d'artistes africains dans les établissements de formation situés dans les capitales européennes : la Slade School of Fine Art de Londres, l'École des Beaux-arts de Paris et plusieurs autres académies occidentales. Par la suite, l'instabilité politique et le déclin économique postcoloniaux, provoquèrent aussi des mouvements migratoires plus ou moins marqués selon les pays. Une fois en Occident, les artistes africains font face à une nouvelle identité. Mais certains artistes immigrés restent étroitement attachés à leurs anciennes identités et traditions locales, nationales ou régionales, et ce tout au long de leur vie. L'artiste soudanais Ibrahim El Salahi remarque à ce propos que « *ce lieu où se trouve votre maison devient presque un ancien rêve [...]. Vous en avez la nostalgie, comme si c'était quelque chose qui appartenait à un lointain passé* ». Il ajoute : « *quand j'étais enfant, je pensais que l'Angleterre, la France, les Philippines se trouvaient à la lointaine périphérie de Khartoum, qui était au centre du monde. Mais lorsque je suis parti à Londres [étudier à la Slade School], mon nouveau pays est alors devenu le centre du monde* »⁶⁰⁴.

Ce mouvement d'exil, d'éloignement et de rapprochement de la mémoire peut engendrer des effets divers. À titre d'exemple, considérons d'abord le cas de Skunder

⁶⁰⁴ Littlefield Kasfir S., *L'Art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 191.

Boghossian, artiste né en 1937 en Éthiopie. Il étudie les arts plastiques de 1955 à 1957 à Londres, puis suit durant neuf années les cours de l'École des Beaux-arts de Paris. Il y étudie les principaux courants de l'art moderne et y débat du panafricanisme. Il connaît, durant ses études à Paris, les débats de l'époque sur la renaissance de la culture négro-africaine et la décolonisation de l'art prônée par la *Négritude*. Il émigre aux États-Unis au début des années 1970. Malgré toutes ces influences, Skunder est un artiste fondamentalement africain en termes d'inspiration car « *même si son vocabulaire visuel a évolué au cours des trente dernières années et avait même comporté, à une certaine époque, des éléments néosurréalistes inspirés de ses années de jeunesse passées à Paris, il recrée la mémoire de l'écriture monastique, mais dans le cadre d'une pratique artistique contemporaine* »⁶⁰⁵.

Une de ses tendances majeures a, en effet, consisté à créer à partir d'un rouleau de manuscrit écrit en guèze – le texte liturgique de l'Église éthiopienne – ou en amharique, et décoré de figures intertextuelles.

Un autre artiste éthiopien ayant valeur d'exemple sur le plan international est le peintre et sculpteur Mickael Bethe-Sélassié. Né en 1951 en Éthiopie, il vit en France depuis plus de trente ans. Il a exposé dans de nombreuses galeries et musées tant en France que sur les plus prestigieuses places artistiques comme Amsterdam, Anvers, Barcelone, Berlin, Cologne, Genève, Londres, Rio de Janeiro, Washington. Ses sculptures, à la façon traditionnelle de l'art africain, honorent les ancêtres et les dieux. Il utilise l'expressivité africaine pour son message universel. Il est universel en matière d'influences artistiques, mais en même temps il revendique son *éthiopianité*. L'Éthiopie est présente dans ses œuvres, même inconsciemment. Rois, prophètes, cavaliers, patriarches, guerriers, animaux fantastiques racontent les légendes de l'Éthiopie et des rivages de la Méditerranée. Son éthiopianité se trouve, dit-il, dans les formes et les couleurs. En Éthiopie, il y a beaucoup de formes. Le *messob* et le *mouketcha* sont des volumes. Il y a des pierres dressées aux formes variées dans le sud. Il y a aussi des couleurs, et il a vécu

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 192.

dans un environnement coloré. En Éthiopie, la couleur est présente dans les maisons, les églises et sur les marchés.

En Angleterre, nombre de jeunes artistes africains créèrent aussi des œuvres reproduisant une vie quotidienne marquée par la pauvreté et le racisme. Sokari Douglas Camp est née à Buguma au Nigeria en 1958. Elevée dès son plus jeune âge en Angleterre, elle fait des études à la Central School of Art and Design et au Royal College of Art de Londres, où elle vit et travaille. Les thèmes de ses sculptures colorées de bois et d'acier proviennent de la culture ouest-africaine. Elle crée de grandes sculptures de métal qui évoquent de nombreux aspects de la culture Kalabari, notamment les cérémonies funéraires et les fêtes qu'elle traite en employant les techniques artistiques les plus innovantes. Une grande partie de son oeuvre est un plaidoyer contre la guerre, une moquerie contre le ridicule des combats fratricides et l'immoralité des profiteurs.

Cependant, la mondialisation cache mal des réalités bien moins plaisantes. Car même si elle favorise les échanges et les rencontres entre les peuples, il n'en demeure pas moins qu'on assiste de plus en plus au développement des inégalités. L'hégémonie culturelle et économique de certains États engendre la disparition des formes de traditions culturelles et des réactions identitaires.

Aujourd'hui, force est de reconnaître qu'au-delà du secteur économique, la domination occidentale ne cesse de se vérifier dans le domaine de l'art. L'Histoire de l'Art a, en effet, toujours été dominée par l'Occident. On aura donc beau considérer le milieu de l'art comme un milieu internationalisé, on ne peut ignorer le fait que le secteur de l'art international est concentré en Occident : certains pays comme les États-Unis, l'Allemagne, la Grande Bretagne, la France, l'Italie et la Suisse jouent un rôle central dans l'exposition des artistes contemporains et sont, par conséquent, les lieux par excellence du marché de l'art. Ces pays laissent peu de place aux artistes des pays en voie de développement. Selon Alain Quemin, la dimension territoriale, notamment l'origine géographique de l'artiste, conserve une importance considérable dans sa reconnaissance

sur le plan international : « *dans un monde qui recherche sans cesse des signes de valeur esthétique et financière des œuvres, la nationalité de leurs auteurs constitue un critère, notamment dans le cadre de stratégies de minimisation du risque associé au choix des artistes et de leurs œuvres* »⁶⁰⁶.

On finit ainsi par présenter un art qui répond plus à l'attente d'un monde occidental qu'à celui de l'Africain. Toutes les grandes expositions consacrées à l'art africain mettent l'accent sur le côté exotique de cet art, l'emprisonnant dans l'idée d'un art « ethnique » alors que les artistes africains nous offrent un panorama beaucoup plus large. Ce qui veut donc dire que le regard porté aujourd'hui sur l'Afrique reste encore prisonnier d'un certain nombre de préjugés, et ce malgré une mondialisation qui nous met en contact avec les autres, à travers les médias, la télévision, les échanges et la mobilité. L'Occident continue à diffuser une image qui, selon l'expression de Jean-Loup Amselle, « vitrifie » l'Afrique.

Qu'il s'agisse du cinéma, de la littérature, de la musique ou de la création plastique, la meilleure réponse à la mondialisation est de retourner ses armes contre elle en créant un marché africain. Cela doit être l'affaire des privés nationaux mais elle doit aussi être une volonté politique. Une vision correcte de la dimension culturelle du développement peut aider à sortir de ce cercle vicieux. Il faut avant tout trouver des partenaires et des investisseurs africains, mais surtout créer par rapport aux réalités culturelles africaines.

Il faut que les productions soient tout d'abord destinées aux Africains et non à un public étranger. L'Afrique peut survivre à la mondialisation sans se plier à ses exigences. Avec sa diversité culturelle, elle peut répondre à l'arrogance des dictatures, qu'elles soient politiques ou économiques.

L'artiste n'est rien et n'a rien à dire s'il n'accepte pas d'abord d'être lui-même. L'identité africaine n'est pas plus soluble que les autres dans la mondialisation. Les créateurs africains ne pourront dire des choses essentielles que s'ils se préservent dans leur être. Il s'agit de recréer le monde et non de subir la mondialisation.

⁶⁰⁶ Quemin A., *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, in Rapport du Ministère des Affaires Étrangères, juin 2001.

Conclusion de la deuxième partie

Pour répondre à la question : l'art africain traditionnel relève-t-il de l'ethnologie, de l'anthropologie ou de l'esthétique ?, aucune approche ne peut être privilégiée par rapport à l'autre. Seule une approche interdisciplinaire pourrait contribuer à rendre plus objectives les études consacrées aux arts traditionnels de l'Afrique noire. La véritable interprétation des arts africains doit tenir compte de la représentation de la pluralité des points de vue, et donc envisager toutes les formes d'interprétation, et surtout l'ensemble des connaissances acquises et admises selon un regard critique. On n'a pas besoin de préférer l'esthétique à l'anthropologie ou l'anthropologie à l'esthétique : les trois ont leur valeur dans l'interprétation des arts traditionnels de l'Afrique noire. Mais peut-être suffit-il de penser que ce n'est pas l'objet qui est ethnologie, anthropologie ou esthétique, mais la façon de l'interpréter.

L'art africain objet du relativisme en Occident est celui conçu par les occidentaux selon leur propre conception de l'art. Il n'a jamais demandé que les goûts des Occidentaux le créent. Par conséquent, la différence entre la perception des objets d'art africain en Afrique et en Occident soulève la question de savoir si c'est aux Occidentaux de définir l'art africain ou si c'est aux Africains de définir leur propre art. On peut résoudre ce problème en s'intéressant d'abord au concept d'art et de beau en Afrique. Car contrairement à ce qui se dit souvent, les Africains ont bien la notion d'art et de Beau, cette notion est simplement différente puisque inséparable d'une fonction sociale et sacrée. Le statut d'un objet relève des conditions de production et de réception, il est cependant plus facile de définir ce statut si l'on comprend que pour les Africains, le Beau est le Bon. Il faut ensuite traduire, dans les expositions, la dynamique des objets africains en Afrique. C'est là la plus grande différence entre les conceptions occidentale et africaine des objets. Le fait d'exposer des objets sacrés n'est pas un concept acceptable en Afrique traditionnelle, les musées n'ont pas de succès en Afrique ; or les Occidentaux

continuent à figer les objets africains dans un espace clos et dans un temps arrêté. Ce mode d'exposition prive alors l'objet africain de son aura, de sa vie, il présente une copie visuelle, mais non vivante de l'objet en question.

Le mot de « mondialisation » (ou de globalisation) est récent, mais il désigne une réalité qui a une origine lointaine. L'Europe s'était engagée, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, dans un processus de développement économique colonial : l'Autre était perçu comme une force de travail, un instrument (la traite des esclaves). L'Europe imaginait que les peuples africains étaient encore dans l'enfance de l'humanité et ils étaient destinés à grandir avec l'aide de l'Europe par le biais de la christianisation. Le XIX^e siècle, qui correspond à la colonisation et à l'avènement du capitalisme, sera une étape importante de ce processus de domination et le XX^e sera celui du néocolonialisme. Que l'on ne se trompe donc pas, l'art mondialisé du XXI^e est une simple illusion de la globalisation. Ce jeu, dont les pays occidentaux sont seuls les maîtres, est très inégalitaire. Au-delà de l'ouverture à la diversité et la reconnaissance de cultures plurielles, se dessinent sans état d'âme les diktats de l'économie, reléguant au second plan du marché de l'art international les pays en voie de développement, et confortant dans le même temps la position hégémonique des États Unis et de quelques pays européens.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Lorsque nous avons entamé ce travail, nous avons voulu comprendre les particularités et les limites des différentes conceptions des arts africains. On a toujours martelé l'inaptitude de l'Afrique pour la science, l'impossibilité de parler de philosophie de l'art en Afrique puisqu'elle n'a pas une maîtrise suffisante des sciences de l'art, ou l'impossibilité pour les objets d'art africain d'être de l'art en ce sens qu'ils ne sont pas créés à l'origine pour être exposés ou pour être vus esthétiquement, ou encore l'origine extérieure des arts d'Afrique. Que de faux discours qui ont alimenté l'étude des arts africains !

Il nous fallait dès le début de cette étude montrer que toutes ces affirmations étaient sans fondement scientifique, et qu'elles ne témoignaient que d'un désarroi intellectuel. C'est ainsi que nous avons choisi, dans un premier temps, de dégager l'évolution historique et les différentes méthodes d'interprétation des arts africains. Il nous semblait que c'était là la manière la plus pratique si nous voulions déconstruire les fausses idées sur les arts africains.

L'art africain se pense au pluriel tant les productions artistiques sont diverses et multiples. En considérant cette diversité et cette multiplicité, nous avions interrogé les différents rapports que les arts de l'Afrique noire pouvaient entretenir avec les arts de l'Égypte ancienne. Avec la diversité artistique africaine et la pluralité des interprétations sur les arts africains, il nous fallait montrer en quel sens une création artistique pouvait être authentiquement africaine. Mais au-delà de cette question de l'africanité artistique, il s'agissait de parvenir à déterminer les présupposés idéologiques sur lesquels reposent de telles distinctions.

Cependant, plutôt que de chercher à définir ce qu'est l'art africain, il nous a semblé plus pertinent d'appréhender les différents courants des arts africains. Ainsi souhaitions-nous dégager la fonctionnalité et l'utilité des arts africains traditionnels, et les différentes méthodes d'interprétations que sont : la méthode ethnoesthétique, l'esthétique anthropologique et le formalisme esthétique.

Étudier les arts africains avec des critères de l'art occidental suppose que la définition de l'art en Occident puisse être commune aux diverses sociétés africaines. Or les normes

esthétiques ne sont pas toujours les mêmes selon les cultures. Ce qui est vu comme une œuvre d'art en Europe sera perçu comme un objet religieux en Afrique traditionnelle. Et ce n'est pas parce que l'objet a une fonction religieuse et sociale qu'il ne peut pas exciter en nous une perception esthétique, ou que l'artiste qui l'a créé n'avait pas le sens du beau. La décoration de l'objet montre sans ambivalence un but esthétique. Or les masques, les statuettes, les instruments de cuisine en bois tels les cuillères, les calebasses, sont tous décorés. Les embellissements sans but fonctionnel sur ces différents objets montrent bien une intention esthétique.

L'art est à la fois forme et fond. Il atteint son but aussi bien par l'agencement des formes que le contenu réel de ces formes. La profondeur d'une œuvre d'art s'exprime aussi bien par l'harmonie ou la discordance entre les divers éléments extérieurs de sa forme que le contenu que celle-ci exprime. Ce qui veut donc dire qu'une activité qui n'aurait pas forcément une fin esthétique peut être considérée comme une œuvre d'art parce que sa forme comporte une dimension artistique. Certes les masques sculptés sont conçus pour être utilisés à l'occasion de cérémonies rituelles sociales ou religieuses, mais la présence de motifs géométriques et de décoration justifie bien leur caractère esthétique, qui réside dans la forme et non dans le but ou le contenu, qui sont religieux ou rituels.

L'art vacille entre l'imagination et la réalité. Le beau n'est pas inhérent au monde extérieur ; il n'est pas non plus objectif. Il réside dans l'âme de celui qui le contemple ; c'est une réaction émotionnelle de la nature humaine. L'art et le monde extérieur ne sont que des fictions de l'imagination de l'artiste et du spectateur. L'art prolonge donc la perception que nous avons des choses et des êtres. Les cours de certains royaumes traditionnels (Congo) et les classes sociales impliquées dans l'administration et le commerce de villes importantes (Ife et Bénin au Nigeria) ont favorisé la création de beaucoup d'objets et de bâtiments présentant un grand intérêt esthétique : palais, trônes, portes et poutres sculptées, portraits de souverains, toiles, bijoux, etc. Au Congo et au Nigeria (Ife et Bénin), l'art fut utilisé pour transmettre et célébrer des valeurs personnifiées dont le chef est le conservateur et le responsable. Les artistes représentent des signes du pouvoir politique.

Nous avons exposé le point de vue de différents spécialistes occidentaux et africains afin de saisir comment était interprété l'art africain selon les contextes et les périodes. Il ne s'agissait donc pas seulement d'écrire une histoire de l'art africain, mais nous souhaitions aussi dégager les conditions de possibilité des discours sur les arts africains, comprendre ce qui pouvait motiver et justifier ces discours, discerner comment se dénie ou se valorise l'art africain, conçu autrement et loin de ce qu'il est réellement. Et c'est en ce sens que nous avions voulu introduire les discours de négation et de dénégation sur les arts africains.

Aussi nous importait-il de montrer que l'art africain n'est pas uniquement « précolonial » ou « colonial » : c'est aussi les nouvelles créations artistiques du présent et du passé récent de l'Afrique. De ce fait, loin de les opposer, nous souhaitions que l'on admette que, certes, la continuité n'est pas absolue, mais la rupture n'est pas non plus radicale entre ces arts de différentes périodes. Car les artistes contemporains, tout en voulant instaurer une forme de continuité, adoptent très souvent le registre de l'art traditionnel et même de l'art ancien comme source d'inspiration. Ce qui devait nous amener à dégager les différentes tendances de la création artistique africaine contemporaine : l'art académique ou les arts « savants », l'art populaire (avec la récupération et l'installation) et les arts numériques.

Après le mépris et le relativisme des arts africains, nous avons parlé de la valorisation des arts africains avec des penseurs comme Senghor, Engelbert Mveng qui, à propos de l'interprétation des arts africains, nous ont proposé une lecture méta-esthétique. D'autres comme Ngal défendent une esthétique de la rupture, tandis que Bidima et Diadji nous proposent une théorie critique pour lire des arts africains : la théorie de la Traversée pour le premier et celle de la Plasticité pour le second.

On a souvent entendu dire qu'il n'existe pas de critique en Afrique. Et certains universitaires africains comme Locha Matéso, répétant sans discernement ces observations de certains de leurs homologues occidentaux, s'interrogent sur la pertinence même du concept « critique, pour un continent sans écriture » et pensent que ce mot « renvoie avant tout à la tradition occidentale ». Or, avec Iba Ndiaye Diadji, nous avons

vu que les cultures africaines offrent suffisamment d'exemples de la vitalité du concept critique dans la création artistique, qu'elles ont des façons très approfondies de questionner l'art et de le montrer.

Afin de poursuivre cette réflexion sur les discours à propos des arts africains, nous nous sommes intéressés, pour finir, à la pertinence que pouvait avoir l'africanité artistique dans la mondialisation. Il s'agissait alors de voir comment concilier particularisme et mondialisme, comment être artiste africain et en même temps artiste universel. Nous avons pu constater qu'avec ses différentes rencontres, l'identité de l'artiste africain est aujourd'hui multiple. L'artiste ne peut pas vivre replié sur lui-même. Mais en même temps, il n'est rien s'il n'est pas d'abord lui-même. Il s'agit donc moins de subir la mondialisation que de recréer le monde.

Notre étude nous a amené à comprendre que le langage de l'art peut-être tout à fait inaccessible pour le profane qui ne dispose pas en commun avec lui des règles qui permettent de l'interpréter. Une création artistique ne saurait être étudiée ou interprétée convenablement sans la prise en compte du contexte culturel qui l'a vu naître. Parce que dans l'art les peuples déposent « *leurs conceptions et leurs représentations intérieures les plus substantielles* » (Hegel), il est illégitime de vouloir séparer une production artistique du cadre général de son histoire et de ses contraintes culturelles. Il nous a donc apparu qu'on ne peut parler des arts africains sans connaître la réalité culturelle africaine. De ce fait, pour quelqu'un qui ne connaît l'Afrique que d'une manière superficielle et qui fournit au public des informations non justifiées, son discours sur l'origine étrangère ou la primitivité de ses arts, relèverait tout simplement d'une malhonnêteté intellectuelle ou d'une mauvaise foi.

À l'issue de notre travail, nous ne pouvons que constater l'extrême diversité des arts africains et des discours sur les arts africains. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas et ne saurait y avoir de réponse satisfaisante à la question : « *qu'est-ce que l'art africain ?* ». À chaque spécialiste, sa conception des arts africains, en fonction de ses exigences et de son objectif. Et c'est là la richesse de la diversité des arts africains. Les perspectives et les

choix des spécialistes divergeant, ceux-ci sont amenés à construire des théories et des concepts différents.

Nous avons restitué, à chaque fois que cela nous a semblé nécessaire, le point de vue de spécialistes des arts africains. Il nous a semblé important d'offrir au lecteur autant que possible leurs discours et leurs conceptions sur les arts africains. Nous espérons seulement que notre regard critique sur la *discipline philosophique*, nous a évité de rendre la lecture de notre travail trop âpre et surtout de tomber dans l'ethnocentrisme.

Les thèmes qui nous ont intéressés sont multiples. Nous n'avons pas pu étudier toutes les questions abordées à propos des arts africains. Nous avons dû nous limiter aux discours qui nous semblaient les plus importants dans l'élaboration du concept d'art africain. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas évoqué, par exemple, les travaux de Sidney L. Kasfir consacrés aux mécènes et courtiers étrangers qui ont servi de médiateurs culturels entre artistes, leur production et leur public⁶⁰⁷.

Le mécénat de l'art africain est dominé par des marchands et des collectionneurs européens, américains et sud-africains blancs, qui laissent le marché des bibelots et autres « antiquités » douteuses aux commerçants africains. Nous aurions aimé pouvoir traiter la question de la diffusion et de la promotion des arts africains à travers les espaces

⁶⁰⁷Ulli et Georges Bier, Suzanne Wenger au Nigeria, Frank Mc Ewen et Tom Blomefield au Zimbabwe (ancienne Rhodésie), Pierre Romain-Defossés et Pierre Lods au Congo belge et au Congo français (aujourd'hui RDC et Congo-Brazaville), et Pancho Guedes au Mozambique.

- Cecil Skotnes et Bill Ainslie en Afrique du Sud, le Père Kevin Carroll au Nigeria, Canon Peterson et le Père Groeber en Rhodésie et Ulla et Peter Gowenius en Afrique du Sud.

- Des professeurs expatriés – dont Kenneth Murray, Denis Duerden et David Heathcote au Nigeria, Margaret Trowell en Ouganda et beaucoup d'autres – ont exercé une grande influence sur des écoles et des universités un peu partout.

- Enfin des organismes philanthropiques étrangers se sont intéressés à la promotion du nouvel art africain ; il s'agit notamment des fondations Harmon, Farfield et Gulbenkian, ainsi que le Congress for Cultural Freedom. Si ces organismes n'ont en général pas eu de contact direct avec les artistes, ils ont cependant participé à des publications et à des projets de construction.

- Dans le même temps, en sponsorisant des concours d'art annuels sur l'ensemble d'un pays, plusieurs grandes entreprises comme Esso, BAT ou BMW ont permis la découverte de talents dans des lieux inattendus.

- Dans les années 90, Ruth Schaffner, propriétaire de la galerie Watatu à Nairobi, au Kenya, de 1984 à sa mort en 1996, était l'une des plus grands mécènes d'art africain contemporain. Une fois par mois, sa Fondation Watatu organisait une « journée des artistes », au cours de laquelle il était proposé aux nouveaux et futurs artistes d'apporter leur travail pour le faire évaluer et commenter. Chacun de ces mécènes a joué un rôle décisif dans l'invention d'un art naïf africain.

d'exposition, les musées et galeries, les centres culturels régionaux, les centres culturels étrangers et les ambassades, la presse et l'édition. Nous aurions aussi aimé traiter du marché des arts de l'Afrique noire avec les ventes aux enchères de Paris, de Bruxelles et de New York.

De même, nous aurions pu étudier le lien entre l'art africain et la littérature orale, lien qui réside au niveau des symboles. En effet, l'art africain a souvent un sens qu'il s'agisse des couleurs, de l'architecture, de la peinture, des batiks, etc. Ce sens de l'art africain est souvent présent dans la littérature orale. Nous aurions pu faire une sorte d'archéologie des sens, des savoirs, pour faire émerger la substantifique moelle des symboles de cet art africain.

Si nous n'avons pas consacré d'analyse particulière à ces questions c'est parce qu'elles nous ont semblé moins fondamentales par rapport aux recherches que nous voulions entreprendre. Il nous a semblé que notre champ d'investigation n'était pas le plus pertinent si nous voulions étudier soigneusement toutes ces questions. Des recherches complémentaires seraient nécessaires et nécessiteraient que nous nous orientions vers des domaines que les limites de notre travail ne permettaient pas d'entreprendre. Notre étude n'est donc pas exhaustive.

Mais elle nous a permis de comprendre qu'il n'y a pas, comme on le pense très souvent, un divorce définitif entre le passé et le présent de l'art africain. Il existe de nombreux artistes dont les œuvres se rattachent aux formes artistiques du passé de leur pays, même s'ils vivent dans un milieu très différent de celui qu'ont connu leurs prédecesseurs. Des œuvres qui apparaissent comme la continuité des arts traditionnels, comme c'est le cas des nouveaux styles musicaux, influencés par les traditions musicales d'origine africaine, se sont développées aux Antilles et en Amérique.

Le triomphe de l'esthétique et des arts populaires montrent combien l'Afrique est capable d'assimiler de nouvelles formes d'art en les intégrant à une activité artistique traditionnelle. Loin d'être « mort », l'art africain a poursuivi une évolution intéressante, « tant dans le cadre des structures socioculturelles traditionnelles qu'au regard d'un art contemporain ».

Mais nous avons vu que la mondialisation engendrait, dans le domaine culturel, un ensemble de conséquences divergentes. Certes elle permet d'accroître les échanges et de favoriser les rencontres entre les peuples, mais elle génère en même temps de nombreuses inégalités dans la mesure où le pouvoir de certains États occidentaux ne cesse de se renforcer, tandis que les pays en voie de développement sont de plus en plus marginalisés. Ce qui engendre une véritable suprématie culturelle de l'Occident.

Des efforts doivent donc être déployés par les Africains eux-mêmes « *pour que le patrimoine authentique de l'Afrique soit préservé et maintenu dans le cadre qui lui est propre, pour encourager les arts contemporains à demeurer fidèles à l'esprit et au dynamisme intrinsèques de ce patrimoine culturel* »⁶⁰⁸. Car, finalement, pour reprendre les mots d'Ola Balogun, c'est peut-être en le considérant comme facteur de civilisation que l'on peut donner la meilleure définition de l'art en général et de l'art africain en particulier. L'art est un véhicule de communication et un facteur de cohésion. Ola Balogun va même plus loin quand il affirme : « *si la civilisation d'un groupe social donné est constituée par les divers éléments de la vie sociale et culturelle, c'est souvent dans l'art et les activités culturelles qui lui sont associées que l'on peut découvrir la marque du génie particulier à chaque famille humaine* »⁶⁰⁹.

C'est un moyen de communication sociale qui utilise les harmonies et les discordances des formes, de l'expression et des sons pour transmettre des émotions aux sens. Mieux encore, ajoute Ola Balogun, l'art est une méditation sur la vie qui procède de l'expérience vécue ; il nous fait pénétrer plus profondément dans la signification de la vie, en exprimant de façon réaliste ou abstraite des aspects de notre présence au monde. L'entreprise artistique ne concerne pas uniquement les activités humaines liées aux valeurs spirituelles, c'est aussi un facteur d'organisation sociale permettant aux hommes d'agir sur leur propre milieu. L'art, en s'exprimant à travers le chant, la danse, la musique, la décoration, la sculpture, la peinture, les mythes, etc., permet de définir la

⁶⁰⁸ Balogun O., « Forme et expression dans les arts africains », in *Introduction à la culture africaine*, UNESCO 1977, p. 137.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

culture, et lui donne en même temps le sentiment de son identité et de sa capacité d'agir en tant que groupe.

Dans toutes les sociétés, le contenu et la forme de l'œuvre d'art renvoient à un facteur de cohésion, puisque l'art est un véhicule de communication. La caractéristique essentielle de l'art est d'être un système de communication sociale. L'art est une activité qui vise à nous faire connaître le sens de la vie, en montrant de façon réaliste ou abstraite certains des aspects continus ou momentanés de notre existence.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

- AGUESSY H., BALOGUN O., DIAGNE P., SOW A. I., *Introduction à la culture africaine*, Paris, Union Générale d'Edition, unesco 1977
- AMSELLE J.-L., *Logiques métisses, anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris, 1990.
- AMSELLE J.-L., *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris, 2001.
- AMSELLE J.-L., *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, 2005.
- APOLLINAIRE G., COCTEAU J., GRIS J., P. GUILLAUME, LIPCHITZ J., PICASSO P., VLAMINCK M., *Opinions sur l'art nègre*, Paris, 1920
- ARENDT H., *La Crise de la culture*, trad. Patrick Lévy, Gallimard Idées, 1972.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. d'André Cresson, P.U.F, 1958.
- BACHARAN N., *Faut-il avoir peur de l'Amérique ?*, Paris, Seuil, 2005
- BASSANI E., ELUYEMI O., VIOLATA I. EKPO, PAUDRAT J.-L., *Arts of africa. 7000 ans d'art africain*, 2005
- BIDIMA J.-G., *La philosophie négro-africaine*, P.U.F, 1995
- BIDIMA J.-G., *L'art négro-africain*, P.U.F, 1997
- BOAS F., *Primitive art*, Oslo, Ascheloug, 1927.
- BOAS F., *Anthropogy and Modern Life*, Library of Congress, 1948
- BOSC J. , *Les sculpteurs et leurs génies : approche ethno-esthétique de la statuaire lobi*, 1999
- BAUMANN H., WESTERMANN D., *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, paris, Payot, 1962
- BRUN J., *l'Epicurisme*, Q.S.J ? P.U.F. 1959
- BUSCA J., *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme* L'Harmattan, Paris, 2001

- BUSCA J., *Perspectives sur l'art contemporain africain*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- CATALOGUE, « L'École de Dakar, à l'occasion d'une exposition tenue à Hann Maristes du 26 au 30 avril 1998 dans le cadre des manifestations d'environnement de la biennale des arts de Dakar », édité par Yassine Art Galerie.
- CATALOGUE D'EXPOSITION, *Partage d'exotismes*, 5ème Biennale de Lyon, 2000.
- CATALOGUE, *West Africa: Court and Tribal Art*, Arts Council, Londres, 1967
- CATALOGUE, *Magiciens de la terre*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1989.
- D'AZEVEDO W. L., *The Traditional Artist in African Societies* (collectif), edited by, Indiana University Press, 1973.
- DELANGE J., *Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1967
- DIAGNE S. B., *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve éditions, 2007
- DIOP C. A., *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, 1954
- DIOP C. A., *L'unité culturelle de l'Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1960
- ENCYCLOPÉDIE PHILOSOPHIQUE UNIVERSELLE, *Les notions philosophiques*, Tome 2, P.U.F, 1990
- ENCYCLOPEDIE DE L'ART, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 1991.
- ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS, Corpus 16, 1995
- ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS, Corpus 9, 1995
- ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS, Corpus 11, 1996
- FAGG, W. B., *Nigerian Images: the splendor of African Sculpture*, London and New York, 1963
- FAGG, W. B., *Sculptures africaines*, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1965.
- FALL N'G. ET PIVIN J.-L., *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*. Revue noire, Paris, 2001
- FROBENIUS L., *Histoire de la civilisation africaine*, 1933
- GAUDIBERT P., *L'art africain contemporain*, Diagonales, 1994.
- GRIAULE M., *Arts de l'Afrique noire*, Paris, Éd. du Chêne, 1947

- GRIAULE, M., *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotommêli*, Fayard, 1948.
- GUEZ N., *L'Art africain contemporain*, Association Dialogue entre les cultures, 1992
- GUILLAUME P. et M. THOMAS, *La sculpture nègre primitive*, , Paris, éditions G. Crès et Cie, 1929
- HARDY G., *L'Art nègre*, Paris, Laurens, 1927
- HISTOIRE UNIVERSELLE, Vol. III. *De la réforme à nos jours*, Paris, Gallimard, 1958
- HISTOIRE UNIVERSELLE DE L'ART, Tome III, *Afrique, Amérique, Asie*, 1989
- HEGEL, G. W. F., *Cours d'esthétique*, Tome 1 (1995) et 2 (1996), traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, Paris.
- HEGEL, G. W. F., *Esthétique*, tome III, « L'art symbolique », Paris, Aubier, 1964
- HOLAS B., *Civilisations et arts de l'ouest de l'ouest-africain*, Paris, P.U.F, 1976.
- HOLAS B., *L'art sacré sénoufo*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan-Dakar, 1978.
- HOLAS B., *Côte d'Ivoire : passé-présent-perspective*, Paris, 1985.
- HOPPER J. T. et BURLAND C. A., *The Art of Primitive Peoples*, Londres, Fountain Press, 1953
- HOUNTONDJI P., Sur la « philosophie africaine ». Critique de l'ethnophilosophie, Paris, Maspero, 1977
- JANSON H. W., *History of Art* (1962), New York et Englewood Cliffs, Harry Abrams et Prentice-Hall, 1986
- JIMENEZ M., *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, 2005
- JOPLING C. F. , *Art and aesthetics in primitive societies*, New York, E. P. Dutton, 1971.
- KANT E., *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), Vrin, 1988
- KANT E., *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. Philonenko, Vrin, 1965
- KASFIR S. L., *L'art contemporain africain*, Thames & Hudson, 2000
- KERCHACHE, J., PAUDRAT J.-L., STEPHAN L., *L'Art africain*, Mazenod, 1988
- KOUAM M. (dir.), *Esthétique I. Sur la beauté et les arts en Afrique. Propos philosophiques*, Ménaibuc, Paris, 2003.

- KOUAM M. (dir.), *Esthétique II. Beauté et vie spirituelle. Essai philosophique de confrontation : Plotin, St Augustin et l'Afrique*, Ménaibuc, Paris, 2005.
- LACOSTE J., *L'idée de beau*, Bordas, Paris, 1986
- LAUDE J., *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, 1966
- LAM A. M., *Les chemins du Nil, les relations entre l'Égypte ancienne et l'Afrique noire*, Présence africaine, 1987
- LAPLANTINE F., ALEXIS N., *Métissages*, Paris, Flammarion, 1997
- LAPLANTINE F., ALEXIS N., *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Paris, édition Pauvert, 2001.
- LEIRIS M. et DELANGE J., *Afrique noire, la création plastique*, éd Gallimard, l'Univers des Formes, 1967.
- LEIRIS M., *Au-delà d'un regard. Entretien sur l'art africain*. Lausanne, Biblio. des arts, 1994
- LEIRIS M., *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, 1996
- LEVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale II*, Paris, 1973
- LEVI-STRAUSS C., *L'identité*, Quadrige, PUF, 1987
- MAQUET, J., *L'anthropologue et l'esthétique*, Editions Métaillé, trad. de l'anglais par Denis Paulme et Sophie Le Mao, 1993.
- MATESO L., *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986
- MAUSS M., *Manuel d'ethnographie* (1947), Payot, Paris, 1967
- MICHAUD Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, 1999
- MICHAUD Y., *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003
- MILLET C., *L'art contemporain*, Flammarion Paris, 1997.
- MVENG E., *L'art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Mame, Paris, 1964. Il sera réédité aux éditions Clé, Yaoundé, 1974.
- NDIAYE I . D., *L'impossible art africain*, Dëkkando, Dakar, 2002.
- NDIAYE I . D., *Créer l'art des africains*, Presses universitaires de Dakar, 2003
- NDIAYE I . D., *La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain*, L'Harmattan, 2007

NGAL G., *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie*, Présence Africaine, Paris, 1994, 2^e édition revue, corrigée et augmentée [NEA, Dakar/Abidjan, 1975, 1^e édition]

NGAL G., *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, Paris, 1994.

NGAL G., *Esquisse d'une philosophie du style. Autour du champ négro-africain*, Tanawa, Paris, 2000.

NIETZSCHE F., fragments posthumes début 1880-printemps 1881

OTTO R., *Le sacré*, Paris, Payot et Rivages, 1995

PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations*, éd. Gallimard, 1980.

PLATON, *Ion*, trad. Méradier, œuvres complètes, éd. Les Belles-Lettres

PLATON, *Banquet*, G. F

PLATON, *Phèdre*, G. F

PLATON, *Hippias Majeur*, G. F

POPPER K., *La Quête inachevée*, traduction de Renée Bouveresse, édition Calmann-Lévy, 1981.

PRICE S., *Arts primitifs : regards civilisés*, Traduit de l'américain par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère, (1989), Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2006

RATTON Ch., *Masques africains*, Paris, Calavas, 1931

RAYMONDE M., *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2000

SENGHOR L. S., *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, Seuil, 1964

SENGHOR L. S., *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir* de Jean-Paul Sartre, PUF, 1969

SENGHOR L. S., *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977

SENGHOR L. S., *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993

SOME R., *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, L'Harmattan, 1998

- STROTER-BENDER J., *L'art contemporain africain*, L'Harmattan, 1995.
- SYLLA A., *Pratique et théorie de la création dans arts plastiques sénégalais contemporains*, Thèse d'état soutenue à l'Université de Paris I en 1994, N° national de la thèse : 1994 PA 010595
- TOWA M., *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé, Éditions Clé, 1971
- TOWA M., *Léopold Sédar Senghor, négritude ou servitude ?*, Yaoundé, Éditions Clé, 1976
- TOWA M., *L'idée d'une philosophie négro-africaine*, Yaoundé, Éditions Clé, 1979.
- TROWELL M., *Classical African Sculpture*, Londres, 2° éd, 1964
- WILLET F., *L'art africain* (1971), Paris, Thames & Hudson, 1994
- ZAHAN D., *Religion, Spiritualité et Pensées africaines*, Paris, Payot, 1980
- VOGEL S.M., *African Aesthetics*, New York, The Center for Africa. Art, 1987a

II. PÉRIODIQUES ET ARTICLES

- ADANDE A., « L'impérieuse nécessité des musées africains », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.194-198
- ADANDE J., « L'art africain et l'imaginaire des autres entre le XVIe et le début du XX^e siècle. Essai d'analyse diachronique des prémisses d'un processus de « globalisation » », *Afrika Zamani*, n°9&10, 2001-2002
- ALBARET L. (Entretien), « Ne confondons pas art populaire et art d'aéroport », in *Afrique et art contemporain*, Africultures n°48 - mai 2002
- AMSELLE J.-L., « Logiques fétiches ou la mise en art de l'Afrique », *Lignes*, 6 : 98-112, 1965.
- AMSELLE J.-L., « Doit-on exposer l'art africain ? », in HAINARD, J. et KAEHR, R., *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse : 131-152.
- AKA-EVY J.-L., « De l'art primitif à l'art premier », in *Cahiers d'études africaines*, Année 1999, Volume 39, Numéro 155, pp. 563-582

- BALANDIER G., « Les conditions sociologiques de l'art noir », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.58-71
- BALOGUN O., « Forme et expression dans les arts africains » par, in *Introduction à la culture africaine*, UNESCO 1977, éd. 10/18 pp.47-139
- BASCOM W., « A yoruba master carver: duga of meko », in *The traditional artist in african societies*, edited by Warren L. d'Azevedo, Indiana University Press, 1973, pp.62-78
- BEDAUX R.M.A, BOLLAND R., « Tellem, reconnaissance archéologique d'une culture de l'Ouest africain au Moyen Age : Les Textiles », in *Journal des Africanistes*, vol.50, n°1, 1980, p.9-23
- BIDIMA J.-G., « L'art négro-africain des « sans-espoir » », in *Raison présente*, n°82, 1987
- BIDIMA J.-G., « Art de la critique, critique de l'art : pour une théorie critique des arts africains », in *Art et Philosophie*, ENS, 1998
- BOGUMIL J., « De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », *Cahiers d'études africaines*, n° 141-142, 1996, p. 257-269
- BOSSCHE J. V., « L'art plastique chez les Bapende », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.167-174
- BRAND R., « Terres cuites et culte vodoun. Analyse ethno-esthétique des statuettes du Modeleur Asogba », *Anthropos* Volume 67, 1972 : 337-387 et 736-770 et 5 planches, 66 figures.
- BRIOT M.-O., Entretiens avec Ousmane Sow les 17, 18 et 19 juin 1998. Disponible sur le site <http://www.ousmanesow.com/mac/index.htm>
- BUSCA J., « Ce que l'Afrique fait au matériau », in *Afrique et art contemporain*, Africultures n°48 - mai 2002
- CROWLEY D. J., « An African Aesthetic », in *Art and aesthetics in primitives societies*, A critical anthology edited by Carol F. Jopling, New York, 1971, E.P. DUTTON & CO., INC, pp. 315-327

CROWLEY D. J., « Aesthetic value and professionalism in african art : three cases from the Katanga Chokwe », in *The traditional artist in african societies*, edited by Warren L. d'Azevedo, Indiana University Press, 1973, pp.194-217.

DAKYUSH S., « Nous sommes tous des migrants, nous traversons les cultures », in Libération, Samedi 27 et dimanche 28 janvier 2001

DAYDÉ E., « Un chant de lutte et de victoire », publié sur le site <http://www.ousmanesow.com/mac/index.htm>

DÉMOCRATIES n°10, mai 1996

NDIAYE I . D., « Mutations disciplinaires dans les arts et les champs de créativité : le cas des arts africains ». Actes du colloque ISEA 2000.

NDIAYE I. D., « Les Africains veulent-ils de leur art ? », in *Afrique et art contemporain*, Africultures n°48 - mai 2002

DIOP B., « Le rôle social des artistes plasticiens », in *Afrique et art contemporain*, Africultures n°48 - mai 2002

DIOP B. B., « Identité africaine et mondialisation », article publié sur Internet le publié le 01/10/2001 sur le lien suivant :

http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=5

DIOP C. A., « Quand pour-t-on parler d'une reconnaissance africaine ? », in *Le Musée vivant*, n°36-37, novembre 1948

ELIARD S., *L'Art contemporain au Burkina Faso*, L'Harmattan, 2003

ELIARD S., « DAK'ART 2004, vitrine des NTIC ?, Africultures n°60-Cahier Critique, article publié uniquement sur Internet

http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3553

FAGG W. B., « L'art des Yoruba », in *L'art nègre*, Présence Africaine n°10-11, 1951 : 103-135

FAGG W. B., « L'art nigérien avant Jésus-Christ », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.91-95

FERNANDEZ J. W., « Principles of opposition and vitality in fang aesthetics », in *Arts and aesthetics in primitive societies*, Carol F. Jopling, New York, 1971 : 356-373.

FERNANDEZ J. W, « Imposition of Order : Artistic Expression in Fang Culture », in D'Azevedo ed., 1973

GLANNESINI M., « Art contemporain : l'illusion de la Mondialisation », publié sur Internet :

http://www.lestamp.com/publications_mondialisation/publication.giannesini.htm

GRIAULE M., « Les symboles des arts africains », in *L'art nègre*, Présence Africaine n°10-11, 1951 : 12-24

GUEZ N. (Entretien), « L'art africain contemporain ne se résume pas à l'art des villes ou de la diaspora », in Afrique et art contemporain, Africultures n°48 - mai 2002

HARRIS, M.-F, « La vision du beau dans la culture négro-africaine », in *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Actes du colloque du premier festival mondial des arts “nègres”, Présence africaine, 1967, p.47-67

HIMMELHEBER H., « Sculptors and Sculptures of the Dan », in L. Brown et H. Crowder, Proceedings of the First International Congress of Africanists, Londres, 1964

HOUNTONDJI P. J, « La philosophie et ses révolutions », in Cahiers philosophiques africains (Zaïre), 1973, n°3-4

HOWLETT J., « L'art nègre ? Connais pas ! », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.85-90

HUYGHE R., « African and Oceanic Art : How it looks from the West », Réalités, n°273, 1973

KAHNWEILER D. H., « L'Art nègre et le cubisme », in Présence Africaine, n°3, 1948

KERCHACHE J., « Un parcours initiatique », in *L'art africain*, éd. Mazenod, Paris, 1988, pp. 489-496

KENFACK P., « De l'art ancien à l'art contemporain au Cameroun », Actes du colloque Africréation, Paris, 1990

KONATÉ Y. (Entretien), « Quelles options esthétiques face aux publics africains ? », in *Afrique et art contemporain*, Africultures n°48 - mai 2002

LAM A. M., « Quelques similitudes culturelles entre l'Afrique du nord et l'Afrique de l'ouest », in Notes Africaines, n° 176, IFAN-Université de Dakar, 1982, pp.90-95

LAM A. M., « Le chevet égyptien se retrouve dans toute l'Afrique noire », in Afrique-Histoire, n°9, Dakar, 1983, pp.53-58

LAM A. M., « Le mr des Égyptiens ou la houe des Africains » revue Ankh n°2, 1993

LAPLANTINE F. (Entretien), « Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », *X-Alta*, 2/3, Multiculturalisme, novembre 1999, p.35-48. Propos recueillis à Lyon par Henri Vaugrand et Nathalie Vialaneix le 28 juin 1999.

LAUDE J., « L'esthétique de Carl Einstein », Méditation, n°3, Revue des expressions contemporaines, automne 1961.

LAVACHERY H., « L'art des Noirs d'Afrique et son destin », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.38-57

LEBEUF J.-P., « L'art du Delta du Chari », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.96-102

LECOQ R., « Quelques aspects de l'art bamoun », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.175-181

LEHUARD R., « Question d'esthétique en Afrique noire », in Arts d'Afrique noire n°74, 1990 : 51-53.

LEIRIS M., « Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux », in *Originalité des cultures : son rôle dans la compréhension internationale*, UNESCO, Paris, 1954

LEIRIS M., « Le sentiment esthétique des Noirs africains », in *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, actes du colloque du 1er festival des arts nègres, Présence africaine, Paris, 1967, p. 331-346.

LEM F.-H., « Variété et unité des traditions plastiques de l'Afrique noire », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.25-37

LO NDARY (Entretien), « Tout est prétexte à la création », in Afrique et art contemporain, Africultures n°48 - mai 2002

MAES J., « Les sabres et massues des populations du Congo Belge », in Revue Générale de la Colonie belge, Bruxelles, 1923. in *Revue Générale de la Colonie belge*, Bruxelles, 1923

MAQUET J., in *Encyclopédia universalis*, corpus 16, 1995, pp. 383-384.

MBAYE M., « Iba Ndiaye Diadji. Le héraut d'une civilisation plasticienne », in *Cahier Critique* n°59. Cet article peut aussi être consulté sur le site suivant :
http://www.africanartures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=3461

MEMEL-FOTE H., « La vision du beau dans la culture négro-africaine », in *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, actes du colloque du premier festival mondial des arts “nègres”, Présence africaine, 1967 : 47-67

MICHAUD Y., « Docteur explorateur chef curateur », in Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, été 1989

MERCIER P., « Évolution de l'art dahoméen », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.185-193

MILLS G., « Art and the anthropological lens », in *The traditional artist in african societies*, edited by Warren L. d'Azevedo, Indiana University Press, 1973, p.379-416.

MVENG E., « Problématique d'une esthétique négro-africaine », *Éthiopiques*, n°23, 1975

NDAW A., « Conscience et communication esthétique négro-africaine », *Éthiopiques*, n°23, 1975

NDIAYE I., « Peinture populaire et art moderne », in *Afrique*, supplément n°4, Paris, musée de l'Homme, s.d, avril 1970

NDIAYE I., « À propos des arts plastiques dans l'Afrique contemporaine », Cahiers de la maison de la culture de Reims, Reims, 1978

NDIAYE I., « À propos de l'art contemporain : les écoles de Poto-Poto et de Dakar », Balafon, n°37, octobre 1977

OGANDAGA G. R., « Étude sur le sacré », article publié sur Internet sur le lien

<http://perso.orange.fr/africart/pages/etude2.htm> (pas de pagination)

OUBLIÉ Jessica, « Du statut de l'artiste contemporain africain en France », article publié le 24/07/2007 sur le lien Internet

http://www.africanartures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=6695 (pas de pagination).

PAUDRAT J. L., « Introduction sur l'art africain », in *L'art africain*, éd. Mazenod Paris, 1988

- PAULME D., « À propos des Kuoduo Ashanti », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.156-162
- PAUVERT J.-A. « Approche de l'art africain noir », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.72-84
- PEISSI P. « Les masques blancs des tribus de l'Ogoué », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.182-184
- PERROIS L., « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains », in Cahiers d'études africaines, Volume 6, premier Cahier, n°21, 1966 : 69-85
- PERROIS L., « Anthropologie et histoire des arts africains », in *De l'art nègre à l'art africain*, 1990, p.70-77
- PIVIN J.-L, « Changer le regard sur l'Afrique », in Médianes, n°10, juillet 1998.
- PLASS M. W., « Poids à or Ashanti », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.163-166
- QUEMIN A., « Le marché de l'art contemporain en France », in Encyclopedia Universalis, Paris, 2001
- QUEMIN A., *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, in Rapport du Ministère des Affaires Étrangères, juin 2001.
- RATTON Ch., « L'or fétiche », in *L'art nègre*, Présence Africaine, n°10-11, Seuil, 1951, pp.136-155
- RAUTENBERG M., « Vers la démocratie culturelle », in *Actes des ateliers de l'intégration régionale*, ADRI, 2001
- RAYMONDE M. et QUEMIN A., « La certification de la valeur d'art. Experts et expertises », in Annales ESC, n°6, spécial « Mondes de l'art », novembre-décembre 1993
- SCIENCES HUMAINES, n°114, Mars 2001
- SCOHY A., « Réflexions sur l'évolution de l'Art congolais », in « Brousse », I-2, 1948.
- SECK S., « L'école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? », in Éthiopiques n° 70
- SENGHOR L. S., « L'esthétique négro-africaine », *Diogène* revue trimestrielle, n°16, Gallimard, 1956

SENGHOR L. S, « Pour une philosophie négro-africaine et moderne », in Revue *Ethiopiques* n°23, 1980

SOMÉ R., « Qu'est-ce que la mondialisation ? », in Revue Africaine n°1, Fikira, L'Harmattan, 2006, pp.19-40

SOW H., « De l'art du pouvoir au pouvoir de l'art », article publié le 01/10/2002 sur le site http://www.artatoom.com/chronique.php?id_typechronique=7&id_chronique=13

STEPHAN L., « Ethnologie-Ethno-esthétique », in Encyclopédie Universalis, Corpus 8.

STEPHAN L., « La sculpture africaine, essai d'esthétique comparée », in *L'art africain*, Paris, 1988, éd. Mazenod, pp.31-486

SYLLA A., « Senghor et les arts plastiques », in *Éthiopiques*, n°69, 2002

SYLLA A., « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », in *Diogène*, numéro 184, Gallimard 1998.

SYLLA A., « Le parallélisme asymétrique dans l'art africain », in *Éthiopiques*, n°46-47, 1987.

TALL P. I, « Situation de l'artiste négro-africain contemporain », in *Art nègre et civilisation de l'Universel*, Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1975

THOMPSON R. F., « Yoruba artistic Criticism », in D'azevedo, ed., 1973 : 31-57

THOMPSON R. F., « An aesthetic of the Cool», in *African Arts*, VII, I, automne 1973

TUMBA S. L., « Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone d'hier et d'aujourd'hui », Article sur en ligne sur le lien :

<http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Shango%20Lokoho%20TUMBA.doc>

UHLMAN F., « *West Africa : Court and Tribal Art* », Arts Council, Londres, 1967, catalogue d'une exposition organisée par William Fagg.

VINCENT L. T., in *Encyclopédie de la Pléiade*, « Ethnologie régionale », I, édition Gallimard, 1972

WEITZ M., « Le rôle de la théorie en esthétique », in *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p-27-40

VOGEL S. M., « Baule and Yoruba Art Criticism. A comparaison », in *The Visual Arts. Plastic and Graphic*, Justine M. Cordwell ed., La Haye-Paris-New York, Mouton, 1977.