



Afrika Zamani, Nos. 9&10, 2001–2002, pp. 60–76

© Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en
Afrique & Association des historiens africains 2002 (ISSN 0850-3079)

L'art africain et l'imaginaire des autres entre le XVIe et le début du XXe siècle. Essai d'analyse diachronique des prémisses d'un processus de «globalisation»*

Joseph C. E. Adande**

Résumé

L'art du continent africain a participé depuis le XVIe siècle—plus tôt que ne l'écrivent la plupart des ouvrages d'histoire de l'art disponibles—à la construction d'une culture visuelle qui relève de la globalisation longtemps avant que le mot n'ait été inventé. Cette contribution sur la longue durée a commencé depuis la rencontre avec les Portugais. «Découvreurs» de l'Afrique devant une certaine histoire, ils ont mis à contribution le talent des sculpteurs d'ivoire africains. Elle s'est prolongée dans une négation et un mépris parallèles à la conquête du continent par l'Europe industrielle et darwinienne pour s'imposer finalement avec les peintres cubistes dans le premier quart du XXe siècle.

La place de cet art dans la globalisation ne cesse de grandir si l'on en croit les ventes aux enchères où les pièces de l'art africain «traditionnel» s'enlèvent à des prix exponentiellement croissants. Mais il s'agit d'un «art-pour-les-autres» qu'il convient que les universités africaines se réapproprient par l'enseignement si l'on veut que demain les fils de ce continent continuent d'être fiers d'un héritage qu'ils connaissent et apprécient. Le développement qui est d'abord un processus mental est certainement à ce prix aussi dans un monde où nul ne sait de quoi la globalisation sera faite et au profit de qui elle étendra ses tentacules.

Abstract

African art, more than available works on art history have recognised, has influenced since the sixteenth century and with the encounter with the Portuguese the construction of a globalised visual culture long before the word 'globalisation' was formed. The 'discoverers' of Africa promoted the art of African ivory carvers,

* Cet article est tiré de la communication présentée au colloque «Historiens africain et mondialisation», 3^e Congrès de l'Association des historiens africains, Bamako, 10–14 septembre 2001.

** Maître-Assistant, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Département d'histoire et d'archéologie, Université d'Abomey-Calavi, Bénin.

an art which declined considerably along side the colonial conquest of the continent by Darwinian Industrial Europe, only to re-emerge in Cubist painting in the first quarter of the twentieth century.

The place of this art in the era of globalisation continues to flourish going by the exponential price of pieces of 'traditional' African art at various auctions. However, it remains 'an art for others', which needs to be critically studied by African universities to ensure that future Africans understand and appreciate the art heritage of the continent. Development, which is firstly a mental process, is also at a cost in a world where globalisation appears endless and all-usurping beyond limit.

Introduction

L'unanimité existe aujourd'hui au sein de la communauté scientifique sur la participation de l'art africain traditionnel à la mondialisation, depuis quelques siècles déjà. En plus du fait qu'il convient de remettre à sa juste place ce concept dans une perspective historique, il importe aussi de réévaluer le moment où cette participation a commencé, son impact réel et la conscience qu'en ont les Africains eux-mêmes. Le mot «mondialisation» en effet est bien récent; mais il désigne une réalité beaucoup plus ancienne pour les historiens. En effet, ce que sous-entend ce terme de globalisation est, pour l'historien d'art comme pour tous les spécialistes des sciences humaines, 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.

Pour la plupart des hommes de la planète mais plus particulièrement pour les Africains, la globalisation s'est faite à la faveur des voyages d'hommes et d'idées libres de circuler, des migrations forcées du travail comme la traite négrière, des commerces transsahariens et transatlantiques par exemple. On aurait tort de sous-estimer la contribution de la colonisation, des deux guerres mondiales et plus récemment de l'invasion technologique au même phénomène. À chacun de ces moments l'Africain a transporté avec lui sa vision du monde et ses habitudes. Il a contribué à les faire connaître dans d'autres lieux en les adaptant plus ou moins. L'art africain traditionnel a profité de tous ces moments avec un bonheur probablement inégal pour s'imposer progressivement à l'homme d'aujourd'hui dont il imprègne l'imaginaire; plus aucun peuple ne peut prétendre l'ignorer: son entrée récente au Musée du Louvre en 2000 (*Télérama*, hors série arts premiers, 2000), après de nombreuses péripéties, dit clairement la place qu'il occupe aujourd'hui dans les cultures et civilisations étrangères à l'Afrique. Rares sont les musées du monde qui ne détiennent pas une pièce d'art africain. Quelle que soit sa forme, son

lieu de provenance, son âge, l'art africain intéresse. En cela, est-il semblable à toute forme de création humaine où l'imaginaire est impliqué de la façon propre aux arts? Peut-être. La différence réside toutefois, dans l'importance que les formes nées de l'imaginaire des Africains, qu'elles soient déjà connues depuis quelques siècles ou viennent à peine d'être découvertes, ont eu et continuent d'avoir sur tous les continents. Aujourd'hui encore, les rencontres de cet art avec celui des autres continents, leurs échanges mutuels, témoins de la confrontation pacifique ou conflictuelle entre les différentes cultures et civilisations sont loin d'être achevés.

La globalisation n'est pas sans risque. Il est certain que les techniques modernes de communication contribuent à l'accélérer; à l'évidence, ceci pourrait conduire à la longue le continent à un nouvel état de servitude ou de dépendance économique; comme en témoigne aujourd'hui notre faible participation au commerce mondial; mais ceci me paraît être un moindre mal face au risque de méconnaissance de l'héritage culturel par ceux qui devraient en être les héritiers. Le monde de l'art, aussi curieux que cela puisse paraître, semble échapper à la morosité économique évoquée plus haut. Les pièces d'art africain «traditionnel» en particulier telles qu'on les a connues depuis le cubisme essentiellement, sont l'objet d'un véritable engouement; elles connaissent une flambée dont la courbe est ascendante depuis un demi-siècle au moins¹. Ceci n'est-il pas un signe et ne mérite-t-il pas d'être interprété en lui-même comme un indicateur de la valeur de ce vieil art dans le monde contemporain?

La plupart des ouvrages situent au début du XXe siècle, le début de la mondialisation de l'art africain. Les sources disent clairement que le mouvement qui a permis à l'art africain de féconder l'imaginaire des autres, a commencé depuis le XVIe siècle au moins. Si le non isolement du continent en est une des causes principales, les autres se trouvent dans la grande fécondité du génie créateur africain confirmée tout au long de l'histoire mais aussi dans l'originalité des formulations plastiques proposées au monde et dans l'existence d'un savoir faire local.

La communication montrera aussi que l'enseignement universitaire en Afrique fait peu de place à cet imaginaire plastique, comme si les universitaires africains eux-mêmes acceptaient le risque de méconnaissance et de désaveu évoqué ci-dessus. Au moment où la globalisation se fait de plus en plus contraignante, il nous semble impérieux de construire les bases de l'identité individuelle, locale et régionale. Il est utile d'assurer chacun de ses racines culturelles, que la conscience en soit suffisamment forte pour faire face au choc et aux ferments de désintégration ou de

déliquescence inhérents à tout contact avec autrui. L'étude des arts offre le lieu d'un tel ressourcement; elle s'impose en particulier aux diplômés de nos universités: leur nombre ne cessera de croître pendant les prochaines décennies. Parmi eux, émergeront ceux qui devront conduire les destinées de nos pays vers de meilleurs horizons, ceux du développement dont la culture comme on s'en rend de plus en plus compte aujourd'hui, a toujours constitué le lit.

La rencontre: une question d'angle de perception

Une abondante littérature a été consacrée aux arts africains ou à l'art africain celui-là même qui, au fil du temps, prendra des dénominations différentes. Les vocables d'art «primitif», «nègre», «colonial», «africain», «négro-africain», «premier», désignent tous la même réalité, examinée à travers des lentilles que colore l'idéologie dominante du moment, la mode parfois ou de réels besoins de renouvellement des perspectives esthétiques liées au visuel. Il convient, en préambule à nos propos, de procéder à un bref rappel de la manière dont cet art et ceux qui se sont exprimés par lui sont allés à la rencontre des autres; un réajustement de notre vocabulaire s'impose dans l'analyse des «rencontres» si nous voulons nous situer dans le cadre qu'il convient, celui de l'histoire.

Jusqu'à une période récente, les «rencontres» ont été analysées d'une manière univoque, avec le seul éclairage de la civilisation dominante, l'occidentale. En effet, dans tous les manuels et ouvrages d'histoire, on parle de la «découverte» des continents africain et américain par les Européens au XVI^e siècle. Il faut croire que la découverte des espaces s'est accompagnée de celle de leurs habitants. L'historien africain, formé à l'école de l'Occident, utilise les outils d'analyse produits par celle-ci. Il adopte facilement son point de vue sans jamais ou trop rarement chercher à questionner les regards, les perspectives qui se cachent derrière les mots utilisés. Les philosophes nous diraient pourtant que l'on ne peut découvrir que ce qui est et que la relation sujet-objet dans une telle analyse implique nécessairement activité de part et d'autre, surtout lorsqu'il s'agit de personnes. La passivité supposée des «découverts» est probablement une erreur perpétuée à cause d'une distorsion des regards. L'histoire des peuples racontée par eux-mêmes le confirme. Si les Européens ont «découvert» les Africains, ceux-ci les ont aussi «découverts» par la même occasion et au même moment. Les populations africaines n'ont pas caché le traumatisme psychologique de la rencontre. Je ne voudrais prendre en exemple que le cas de Ouidah, une des villes les plus célèbres du trafic négrier sur la côte Ouest africaine. Les sources orales recueillies avant le

montage de l'exposition des patrimoines familiaux en 1995² nous apprennent que lorsque les Portugais se sont aventurés en ces lieux dans les années 1580³, des deux natifs qui se trouvaient sur la grève où ils furent invités à mettre pied, 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. On n'avait jamais rien vu de pareil auparavant. Les Xwéda, ethnonyme dont la déformation donnera «Ouidah», soucieux comme tous les hommes intelligents de nommer, de classer et de différencier, les dénommèrent «Zo ja gué», entendez «le feu a émergé des eaux»⁴. La page de leur propre histoire qu'ils ont écrite sur la toile appliquée visible au Musée historique de cette ville rapporte avec beaucoup d'humour cette rencontre. L'histoire africaine est certainement pleine de récits similaires qu'aucun livre ne rapporte. Dans le cas d'espèce, la découverte n'a manifestement pas été univoque. Mais l'Occident ne s'est pas contenté de raconter sa découverte. Elle l'a transmise, en utilisant tous les moyens disponibles, l'écriture cette grande menteuse comprise. Les écoles et les universités ont repris le même refrain sans jamais essayer de le questionner.

De façon similaire l'histoire a sans doute orienté de façon forte les discours construits autour des chefs-d'œuvre africains essentiellement par les autres qui les présentent en permanence comme «découverts», sans nécessairement tenter, du moins jusqu'à ces dernières années, de montrer en quoi ces créations étaient la traduction manifeste d'une intelligence des formes et d'une capacité à agencer les volumes d'une manière si symptomatique qu'elle permet la reconnaissance de la griffe du continent partout ailleurs dans le monde. Il faut reconnaître que cette rencontre-là porte toujours les stigmates du déséquilibre et de l'univocité : jamais les «primitifs» africains créateurs des chefs-d'œuvre tant adulés n'ont eu la chance de voir ou d'imaginer à quoi ressemblait l'univers artistique européen sauf au XVe siècle. Nous y reviendrons plus loin.

Aucun spécialiste des sciences humaines pourtant ne minimisera l'importance du regard de l'autre. Il a conduit l'occidental de façon progressive à jeter un dévolu réel sur les fruits de l'imaginaire africain, au départ de façon simple et comme ingénue avant de passer au dénigrement et à la négation pour s'achever dans une mise au pinacle. Dans ce va-et-vient qui aboutira au retournement spectaculaire, l'Europe du XXe siècle s'est mise à adorer ce qu'il avait brûlé, confirmant du coup non seulement la valeur esthétique de ces pièces mais aussi leur capacité à aller à l'essentiel d'une représentation.

Au-delà de la «rencontre», unanimement reconnue comme houleuse, il convient de se rendre compte que nous assistons bel et bien à la mise en place d'une globalisation de l'imaginaire. Elle s'est faite bien plus au profit des peuples et des artistes européens qu'à celui des Africains. Pour les occidentaux, les arts traditionnels africains passeront à travers plusieurs phases ou cycles. Il convient de les rappeler comme des étapes dans la structuration dialectique de cette globalisation, avec ses périodes heureuses ou malheureuses.

Curieux et génial

La première phase dans la rencontre qu'évoquent les ouvrages plutôt rares d'histoire de l'art africain dans le monde francophone est celle où le regard et le jugement extérieurs sont neutres, voire sympathiques envers l'art africain. C'était au XVI^e siècle. Les voyageurs, mis en face de créations dont ils ne comprennent probablement pas beaucoup les usages, sont soucieux de découvrir et de faire découvrir à leurs contemporains ce que d'autres peuples créent. Dans leur propre culture, la distinction n'était pas tout à fait tranchée alors entre l'art et l'artisanat si bien que les pièces témoins des premières heures de la rencontre comprennent des lances, des peaux de bêtes qui servaient d'habit et des objets utilisés dans les pratiques religieuses. Pendant près de deux siècles, les Européens soucieux d'exotisme, conserveront leur admiration pour cet «art» dont il reste aujourd'hui des témoins dans la plupart des musées d'ethnographie européens: ceux-ci se sont spécialisés au sein des muséums d'histoire naturelle pour les conserver. À cette époque, on ramenait indistinctement les objets en ronde bosse autant que les autres. Les collectes du moment étaient aléatoires; leur voisinage avec des lances et des étoffes de raphia dans les collections de science naturelle⁵ ou dans les «cabinets de curiosité» rend compte du large spectre esthétique des collectionneurs ou de la valeur égale accordée à chaque élément collecté. Le choix d'une institution de sciences naturelles pour les conserver dit aussi qu'elles ne furent pas considérées dès le départ comme des pièces d'art.

Il n'y aurait jamais eu collecte si ces pièces et objets n'avaient pas existé. Elles supposent donc en amont, une activité créatrice et en Afrique, des ateliers où exerçaient des maîtres. Les «ivoires afro-portugais» (Bassani & Fagg 1988) permettent de mieux alimenter la réflexion dans ce domaine.

On compte les ivoires sculptés d'Afrique parmi les premières pièces à avoir voyagé hors de leurs ateliers de production vers l'Europe; le Portugal leur servait de porte d'entrée. Déjà en 1501, elles s'y trouvaient et dès

les années 1520 avaient atteint les Pays Bas par l'entremise du peintre Albrecht Dürer. La typologie de l'ensemble de ces sculptures a été faite (Fagg 1959); elle comprend des pièces de service de table, des poignées de dague, des cornes et des oliphants.

On ne peut analyser les sculptures sur ivoire de façon isolée. La nature particulière du matériau qu'est l'ivoire demande à l'évidence la maîtrise de la sculpture sur un matériau de dureté proche, l'os, le bois ou la pierre. Les créateurs de ces pièces que l'on sait être des Sapi de Sierra Léone, des sculpteurs des Royaumes du Bénin et du Congo sculptaient certainement des matériaux similaires pour les besoins de leur société avant de s'investir dans des travaux d'art destinés essentiellement à l'exportation. On n'explique pas autrement la maîtrise et la dextérité que reflètent les ivoires afro-portugais créés du XVe au XVIIe siècle. Le cas le plus intéressant est celui des ivoires sapi : ils montrent une parenté stylistique avec les pierres sculptées ou «nomoli» dont on a retrouvé un certain nombre sur place. On estime que l'ensemble des ivoires sapi date du XVIe siècle. La présence portugaise en a certainement stimulé la production et on soupçonne que des modèles portugais sous forme de dessins aient été montrés aux sculpteurs des ateliers africains. Les formes toutefois sont restées africaines pour les récipients comme les salières (Bassani & Fagg 1988). La finesse d'une décoration faite de lignes droites, brisées ou champléevées, sans doute pour casser l'extrême luminosité des surfaces lisses de l'ivoire, attestent de la réelle dextérité de ces sculpteurs sur lesquels on n'a pourtant pas beaucoup d'informations.

D'autres ivoires, ceux du Bénin en particulier, font montre d'un sens très poussé de l'observation. On y voit en effet des motifs cruciformes particulièrement chers aux chrétiens que furent les Portugais mais aussi des décorations en demi ou rondes bosses représentant des Européens avec leur nez si typiques, leurs cheveux longs et tombant sur la nuque, parfois coiffés déjà du casque, portant d'une main une arme semblable à une francisque et de l'autre un bouclier. Il est maintenant prouvé que ce sont là des œuvres d'africains. Bassani et Fagg (1988: 67), avancent par exemple que les nus sur le pourtour inférieur des salières, les vêtements ou les scarifications du visage relèvent des traditions artistiques africaines.

Si les informations dans l'état actuel de la recherche sont lacunaires à propos des sculpteurs sapi, on sait par contre que ceux du royaume du Bénin appartenaient à une guilde dénommée *Igbesamwan* (Basani & Fagg 1988: 154). Le roi, leur premier commanditaire, les avait installés dans une même rue à proximité du palais. S'ils créaient en priorité pour lui, il les autorisait aussi à le faire au bénéfice d'autres individus qui avaient sa

confiance ou ses faveurs; il s'agit d'un art de cour. Connus en Europe dès les années 1588 grâce au récit du navigateur James Welsh, ils se distinguaient de leurs homologues *sapi* et *congo* par une plus grande amplitude dans l'expression du mouvement et une représentation plus fréquente de personnages de cour ou de chevaliers européens. Ceux du Kongo dont il reste un nombre encore plus restreint dans les collections des musées hors d'Afrique, ne laissent pas de doute quant à leur identification. Les motifs décoratifs qui les agrémentent ne sont pas différents de ceux des tissus de raphia communément nommés «velours du *Kasai*».

Quel rapport tout ceci peut-il avoir avec une quelconque globalisation de l'imaginaire? Les ivoires dits afro-portugais sont des pièces pour la plupart destinées à l'exportation. Les commanditaires européens n'ont pas recouru aux sculpteurs africains sur ivoire par pure philanthropie mais parce que probablement l'expertise locale en ce domaine leur paraissait remarquable. Les modèles de cuiller ont beau être portugais⁶, les créateurs africains les ont marqués des signes de leur propre culture à travers par exemple un bestiaire qui pose encore aujourd'hui des problèmes d'interprétation. Si les Portugais ont connu les Africains mais ces derniers les ont aussi découverts dans leur souci d'exotisme et leur capacité d'admirer et de recourir à leur savoir-faire, c'est-à-dire à leurs qualifications techniques. Depuis ce moment au moins, l'expression matérielle de notre imaginaire a commencé à voyager; sans doute a-t-il commencé aussi à influencer la construction des images chez les autres. L'imprégnation visuelle qui s'est fait de cette façon n'est pas nécessairement quantifiable et l'esprit lorsqu'il engrange des images ne prévient ni du moment où il va les restituer, ni sous quelle forme, encore moins dans quelles conditions précises. Nos artistes à cette époque nous ont servi de pont avec la culture des autres. Nous avons ainsi marché à la rencontre d'autrui sans nécessairement parler sa langue mais en utilisant un truchement plus universel, celui de la création.

La valeur commerciale des ivoires afro-portugais à l'époque n'était pas bien grande, mais ils étaient déjà prisés: on les recherchait comme présents. Ils faisaient ainsi leur chemin vers un marché qui sera de plus en plus structuré et, progressivement, ils deviendront des pièces rares et de vrais moyens de capitalisation. L'histoire économique nous apprend aussi que les premières années de cette période qui s'étend de la fin du XVe à la fin du XVIIe siècle environ, correspond en partie à celle où il y avait égalité des termes de l'échange; les Africains avaient encore alors la capacité de fixer les prix ou la valeur de ce qu'ils voulaient céder⁷.

Après cette période de neutralité bienveillante envers les créations du continent africain facilitée par les courants de pensée «païenne» qui alimentaient la Renaissance en Europe et le besoin d'exotisme, le regard de l'occidental va s'assombrir progressivement. Il sera favorisé par une idéologie religieuse forte d'une interprétation littérale des textes sacrés où l'on a retrouvé, à travers le mythe de Cham, la preuve de la malédiction du noir (Medeiros 1985). Il sera plus facile à l'Occident, détenteur des moyens d'information et de diffusion de la connaissance —la découverte de l'imprimerie est contemporaine de celle du Nouveau Monde—de faire admettre ce qu'il écrit comme étant la seule vérité. L'Europe, soucieuse de conquérir des marchés pour son industrie, maîtresse des capitaux accumulés par le travail des autres réduits en esclavage, disposant d'une élite dont le raisonnement est responsable de la dérive globale vers la dépréciation certaine de tout ce que l'imaginaire du Noir touche, transmettra à travers une iconographie soigneusement capitalisée même dans les ouvrages destinés aux artistes, ses idées. L'ingénuité et l'étonnement vont céder la place au dénigrement et au mépris des arts africains, du XVIIIe au début du XXe siècle⁸.

Non conforme et sentant le «noir» entendez, l'inférieur

Très vite l'art africain sera frappé d'une connotation négative et reçu comme tel. Plusieurs facteurs y contribueront. Le premier est la redécouverte par l'Occident, à travers la Renaissance, des canons de la sculpture classique gréco-romaine faite de réalisme, d'amour de l'harmonie, de proportions « justes » expressions des lois mathématiques régissant la création. L'imitation de ce modèle sera considérée comme signe d'achèvement dans les arts (Gombrich 1990: 169). Toute la sculpture africaine ne se conformait pas à ce canon là. Non pas que des modèles pareils soient complètement absents du continent, mais ils étaient peu connus avant la fin du XIXe siècle⁹. Ifè au Nigeria perpétue depuis le XIVe siècle un tel classicisme qui du reste a fait couler beaucoup d'encre et laisser supposer l'enseignement de maîtres venus d'ailleurs (Willet 1967).

L'autre facteur important sera la domination, véhiculée non seulement par les idéologies chrétiennes déjà évoquées mais aussi par les philosophies occidentales, entérinée par une volonté de pouvoir et d'expansion soutenue par un fort prosélytisme; le besoin encore inassouvi d'exotisme fera le reste. On justifiera alors l'injustifiable, réduisant en esclave des populations entières puis enfin colonisant à peu de prix un continent vidé de sa force vive. Soucieux de mieux connaître l'homme noir, ce qui sera

prélevé chez lui servira d'abord à l'ethnologie et à la colonisation. Voilà pourquoi les pièces africaines ont d'abord atterri dans les musées nationaux d'histoire naturelle. On procèdera à l'inventaire des armes de ces «sauvages», c'est-à-dire à leur capacité d'opposer de la résistance; le critère de classification des civilisations était leur degré de technicité. L'Afrique ne pouvait non plus gagner sur ce terrain où, du reste, elle n'était pas conviée, personne ne lui ayant demandé en quoi consistait sa technicité et quelle était la finalité de celle-ci. Il sera aisé aussi de découvrir qu'elle ignorait la poudre à canon: le combat prenait fin lorsque le chef de file était tué ou arrêté. On voudra découvrir aussi comment fonctionne son imaginaire à travers les rites et coutumes des religions de son terroir. Les missionnaires brûleront alors les «idoles», termes bien curieux pour désigner les sculptures dont les églises chrétiennes, catholiques romaines surtout, ne sont pourtant pas dépourvues malgré les protestations énergiques des contestataires qui porteront désormais le sobriquet de «protestants». Kerchache et al (1988: 53) montrent avec quelle subtilité l'occident a su diaboliser les termes traduisant les réalités et le vécu des populations africaines à la vérité fondamentalement proches des leurs. Dans la polémique contre les images des «païens», «fétiche» est constamment associé à «idole» et «idolâtrie». Lorsqu'il s'agit de l'autre, du païen, l'image acheiropoïète est fétiche; elle n'est pas une image ou une icône, mais une idole et le culte qu'on lui voue est une idolâtrie, une fausse «latrie». Les philosophes n'ont aucun mal à nous faire comprendre que l'eïdolon, mot grec qui a donné «idole», désigne d'abord un produit de l'imagination auquel l'homme donne ensuite un sens. De ce point de vue, toutes les *eidola* sont équivalentes. Ce qui peut changer, c'est le sens dont on l'affecte. Dans le cas de l'Afrique, on a confondu et perpétué l'erreur d'identifier l'idole à son modèle sacré faisant faire aux Africains ce à quoi ils n'ont jamais pensé : confondre le support avec la divinité et pire avec Dieu qu'ils savent être unique et inaccessible. Du coup, les sculptures produites dans un contexte religieux en Afrique furent taxées de nullités artistiques. La Grèce et la Rome antiques n'ont pourtant pas fait mieux : chez elles, les sculptures étaient essentiellement fonctionnelles, essentiellement religieuses, indissociables des temples qu'elles ornaient. L'Europe a oublié son propre passé face aux sculptures africaines. L'histoire des idées à cette époque, telle qu'elle est présentée à travers la plupart des ouvrages accessibles, offre les signes majeurs d'un européocentrisme. Kerchache et al (1988: 32) argumentent qu'il s'agit essentiellement de méprise, et que les réactions négatives de l'occidental au XIXe siècle par exemple sont dues à ce qu'il s'attendait à une chose et

qu'on lui en présente une autre. Le déterminisme darwinien, la conviction que les étapes du progrès sont universelles dans tous les domaines et suivent les mêmes chemins, la certitude que tout ce qui est différent de l'europpéen n'est pas digne de reconnaissance atteindront alors au paroxysme de leur effet.

Le clou de la mainmise occidentale sur le monde apparaîtra vers la fin du XIXe siècle, en 1888, dans le choix du méridien de Greenwich comme point de mesure du temps. Toutes les cultures furent alors obligées de se transformer, à vrai dire de se conformer. Cette compression obligée du temps conduira, les progrès techniques aidant, à une compression progressive de l'espace. L'homme se déplacera de plus en plus vite ; il fera en très peu de temps de multiples expériences qui, inévitablement, l'amèneront à admettre le brassage et l'échange comme une loi universelle. L'Europe expansionniste et colonialiste ne cessera, tout au long de ces siècles, de remplir les réserves de ses différents musées de sciences naturelles puis d'ethnologie.

Art africain: porteur d'un souffle nouveau

De cette accumulation de pièces «primitives» naîtra au moment où l'Occident s'y attendait le moins une révolution des mentalités qui commencera par celle des regards. Il a suffi pour cela que des plasticiens soucieux de renouveler les normes de la figuration, contestant l'académisme, regardent autour d'eux, dans les trésors des musées d'ethnographie, pour s'apercevoir que l'on y avait accumulé des formes suffisamment fortes et synthétiques pour traduire l'essentiel de leurs aspirations malgré leur formation dans les écoles des beaux-arts. Il s'agit en fait d'un élargissement des perspectives esthétiques du vieux monde, et si le Cubisme dès les années 1910 s'en est fait le porte-flambeau, c'est tout simplement parce que ses promoteurs ont vite appris que tout mouvement artistique porteur de nouveauté doit se situer en rupture avec les préjugés ou les transformer en force de vie et de créativité. Très vite, l'art africain objet de rebut quelques années auparavant est devenu l'objet d'un engouement et même d'une mode.

L'histoire fera le reste; sa geste rappellera aux occidentaux qu'ils devaient compter avec les autres. Dans cette foulée, son art finira par s'imposer dans l'ordre du visuel comme une des manifestations les plus puissantes et les plus pérennes du XXe siècle. Il conduira même à la redécouverte de formes similaires dans les arts du Moyen Age europpéen (Laude 1967). L'art contemporain continue pour l'essentiel de vivre sur

cette lancée. Tout un siècle n'a pas suffi pour épuiser le contenu, la capacité de séduction et la force de l'art du continent.

Analysé de l'Afrique, il est clair que l'imaginaire des Noirs a participé lui aussi à la fécondation du génie créateur des autres. Les cubistes les premiers, dit-on, ont puisé dans ce trésor, reprenant parfois, presque point pour point, les formulations plastiques africaines dans certaines de leurs œuvres maîtresses¹⁰.

Le risque existe toutefois que ces arts nous échappent de plus en plus si nous n'arrivons pas à en maîtriser l'enseignement et la pratique. Pour entrer de plain-pied et vraiment à égalité avec les autres dans la globalisation, il nous faut enseigner, d'une autre façon, leur théorie et leur pratique en Afrique et plus précisément dans les pays de langue française.

Enseigner l'art africain pour entrer de plain-pied dans la globalisation

La première partie de cette communication a montré l'importance de l'art africain tant pour l'Afrique que pour les autres continents. Pourtant, s'il est un continent où son enseignement est peu présent, c'est bien dans celui d'où il provient. Un rapide inventaire des lieux où il est possible de faire des études «diplomantes» exclusivement en histoire de l'art par exemple montre leur nombre très limité. L'Afrique du Sud et du Nord constituent une exception. En Afrique Noire, rares sont les universités qui ont un cursus complet en histoire de l'art ou dans les sciences du visuel. De façon générale, les pays anglophones semblent plus outillés que ceux où le français demeure la langue de travail. Dans ceux-ci, on atteint difficilement la moyenne d'un historien de l'art par pays. Globalement, il est plus facile aujourd'hui d'étudier l'art traditionnel africain, celui-là même qui a commencé à voyager dans l'imaginaire des autres depuis plusieurs siècles, en Amérique et en Europe. Comment peut-on prétendre au développement en ignorant l'essence de sa propre identité? Elle ne s'exprime pas seulement à travers les mots et les comportements mais bel et bien par le truchement de ce qui peut se voir et qui porte symbole et message. Les Africains sont, me semble-t-il, les seuls à laisser à l'abandon la connaissance de leur art et de son histoire¹¹. Les autres pays pourraient servir ici de point de repère. Ils font de l'enseignement de leur art la substance principale de telles études. Certaines universités du monde contemporain, même en Europe, continent d'où la globalisation nous envahit à grand renfort de textes et de technologies, ignorent tout simplement l'art africain ou ne l'approchent que dans ses rapports avec leurs créateurs moder-

nes. Pour elles, l'art africain, surtout traditionnel, ne peut faire l'objet d'un enseignement et elles n'envisagent pas de changer leur cursus. Pour elles, il est encore frappé de tares que l'on continue de penser comme rédhibitoires : la prétendue absence de dates et l'anonymat de l'artiste. Beaucoup d'universitaires de ces pays ignorent les progrès faits dans ces domaines : aujourd'hui, certains «maîtres» sont identifiés dans les ateliers du monde *yoruba* par exemple à partir de leur style. Les recherches en cours permettent de leur attribuer un certain nombre de pièces¹². Les confrontations qu'offrent ces universités, lorsque leurs enseignants sont vraiment audacieux, sont celles du monde contemporain et de ses créations encore que dans certaines institutions où il y a de grandes collections d'art contemporain les Africains sont peu ou pas représentés.

Peut-on considérer ceci comme un exemple? Peut-être pas à l'heure de la globalisation. Mais la leçon est là, toute simple, et un proverbe africain nous l'enseigne aussi: « on ne peut balayer la cour quand on n'a pas nettoyé la maison ». Avant d'aller vers les autres, il convient de connaître son propre imaginaire et ses produits. On n'a rien trouvé de mieux que l'enseignement pour assurer cette prise en main et la transmission de son propre passé sans lesquelles il est connu qu'il n'est pas d'avenir.

La rareté des historiens de l'art dans le monde africain francophone ne s'explique plus. Une recherche récente en République du Bénin (Kari Yau Gbinsa 2001) a montré que le colonisateur a, pour des raisons bien connues de lavage de cerveau et de destruction des bases de la personnalité et de la culture, supprimé l'enseignement des arts du programme scolaire au primaire et au secondaire. Mieux, les *curricula* sont conçus de façon à laisser peu de place à l'histoire elle-même. Le titulaire du baccalauréat arrive donc à l'université sans jamais avoir entendu parler d'art, ignorant qu'on peut en étudier l'histoire de façon méthodique. Lorsque les nationaux ont pris la place de leurs anciens maîtres européens, ils ne semblent pas avoir compris qu'un renversement des valeurs et des tendances s'imposaient, et qu'il leur fallait, en particulier dans les pays francophones vivant sous la loi de l'assimilation, enseigner aussi la créativité et ses lois. Comment se développe-t-on quand on n'a pas compris que le développement résulte d'une structure mentale qui accepte de prendre en charge tout l'homme et son imaginaire? Quel progrès est possible lorsqu'on oublie qu'on vit dans un quotidien tapissé d'œuvres faites de mains d'hommes, projections dans la matière de ce que porte l'esprit?

Lorsque par hasard un enseignement d'histoire de l'art est dispensé dans nos universités, il s'étend rarement sur autant d'années que dans les autres pays ; on pense peut-être, dans les pays francophones d'Afrique

Noire, qu'on peut se passer de la demi-douzaine d'années au moins de contact avec les formes créées par les autres civilisations et la sienne dans une science dont la méthode essentielle est la comparaison. Cette comparaison s'appuie bien évidemment sur l'apport des sciences apparentées, l'archéologie par exemple. Dans sa phase d'interprétation des données, elle utilise les mêmes outils que l'histoire de l'art et lui sert souvent d'accompagnement.

Le peu d'importance que l'Africain accorde à la connaissance de son imaginaire, c'est-à-dire à sa réelle identité, explique les conditions matérielles dans lesquelles toutes les sciences des cultures matérielles et artistiques qui ne peuvent s'enseigner vraiment que par l'image, végètent dans la plupart de nos universités. L'histoire de l'art est une science de l'image par excellence; nos enseignements n'en montrent pourtant pas beaucoup. Les travaux dirigés ont beau apporter une compensation en faisant visiter les institutions du patrimoine où on peut voir des pièces en direct, il n'est pas loisible aux étudiants de profiter de la distance avec le réel qu'offre l'image. Leur capacité à analyser ou à comparer est du coup réduite. Ils sont ainsi, parce qu'ils n'ont pas eu la chance de partir de leur pays, moins outillés que leurs collègues des universités américaines ou européennes.

Le désavantage et le handicap déjà causés ainsi s'accroissent par la concentration des grandes manifestations où l'art africain est impliqué en dehors de leur atteinte. Des milliers d'expositions sont conçues chaque année à partir des collections africaines présentes en Europe et sur le continent américain. Quand elles circulent, elles voyagent rarement vers l'Afrique, lieu d'où proviennent les pièces. «Vallées du Niger» (1994) a montré qu'il était possible de faire autrement; montée aux Pays-Bas, l'exposition a été vue en France, et dans la plupart des pays de la vallée du Niger en Afrique: Burkina Faso, Guinée, Mali, Mauritanie, Niger, Nigeria.

L'impact visuel des pièces d'art traditionnel africain pour les populations du continent se passe de tout commentaire. Elles sont souvent chargées de souvenir. Elles sont des composantes essentielles d'une identité à retrouver ou retrouvée. Un exemple suffira ici à le montrer. En 1989, fut célébré au Bénin, le centenaire de la mort du roi Glèlè (1858-1889). À cette occasion, l'aide de la Coopération française a permis que soient montrées à Abomey, capitale de l'ancien royaume du Danhomè, des pièces ayant appartenu personnellement à ce souverain. Le trône royal qui faisait partie de l'exposition a été tout simplement l'objet d'une vénération. Il n'était pas visible dans la salle d'exposition du Musée de l'Homme à Paris qui en était alors le propriétaire. L'étudiant africain a besoin de

ces signes pour comprendre l'importance des arts dont il s'occupe. Il en a d'autant plus besoin que la tendance se dessine déjà, sur le continent américain au moins, de la perte progressive d'intérêt pour ces arts traditionnels¹³. Là-bas, l'étudiant moyen ne tient plus à s'occuper de pièces dont on ne connaît pas l'auteur et le lieu d'origine. Pouvons-nous laisser exclusivement à d'autres le soin de s'occuper à notre place de ce que nos ancêtres ont créé?

Le marché de l'art nous invite avec une insistance grandissante à changer d'attitude. Les ventes aux enchères qui se déroulent surtout dans les grandes métropoles européennes disent que cet art prend une valeur de plus en plus grande. Il est vrai qu'il s'agit essentiellement de pièces semblables à celles qui ont impressionné les peintres occidentaux au début du siècle. Pour que cela se vende aussi cher, il faut bien des raisons auxquelles nous ne sauront rester en permanence étrangers. L'enseignement, en aidant à comprendre cet art, nous donnera de nouvelles raisons de croire au passé pour renouveler le présent et créer l'avenir dans un monde où la globalisation s'impose à nous.

Notes

1. Odile Felgine (1990) nous apprend que Sotheby's à New York a vendu le 21 Avril 1990 une sculpture en bois, haute de 82 cm représentant une reine Bangwa du Cameroun à \$ 3 410 000.
2. Cette exposition a été réalisée avec le concours du West African Museums Programme (WAMP). Il a donné lieu à un catalogue « Ouidah à travers ses fêtes et patrimoines familiaux » publié en 1995 par les éditions du Flamboyant.
3. Cornevin (1981: 239) fait remonter l'exploration de nos côtes aux années 1471/1473 par Joao de Santarem et Pedro Escobar. Le même auteur à la même page rapporte l'épisode du premier débarquement des Portugais à Ouidah. Le rapport qu'il en fait et celui des sources orales concordent. Il n'y a cependant pas de certitude absolue sur la date de la rencontre des ressortissants de Ouidah Kpatè et Zinsou avec les Portugais. Les sources orales rapportent aussi que c'est à la vue d'un drapeau blanc agité par Kpatè—donc à son invitation—qu'ils débarquèrent.
4. La traduction est de moi. Littéralement «Zo» signifie feu ; «Jè» signifie est tombé ; «Agué» signifie hors de l'eau, sur la terre ferme.
5. Ce fut le cas d'un plateau divinatoire de Ifa ramené d'Ardres (Allalda) au XVIIe siècle et qui a trouvé son chemin vers la collection privée de sciences naturelles de Christoph Weickman à Ulm; cet objet de ronde bosse voisinait, au moment de l'acquisition, avec des pagnes de raphia et des lances (Jones 1994: 28).

6. D'autres régions du monde en contact avec le Portugal comme la Chine, le Japon, Ceylan ont sculpté des ivoires; le style est différent et les thèmes narratifs sur les pièces étrangers à l'Afrique (Basani & Fagg 1988: 50).
7. Nous manquons d'informations sur les raisons précises de l'arrêt de la production et de l'exportation des ivoires afro-portugais. Il est probable qu'un changement de goût, la fin de la «curiosité» occidentale et un plus grand intérêt pour les artistes occidentaux de la Renaissance, le regard assombri porté sur l'homme noir y aient contribué.
8. Une partie de l'iconographie de l'ouvrage de F. de Medeiros montre cette tendance en germe quelques siècles avant. Elle ne frappera les arts africains que plus tard, au moment où les collections des musées nationaux d'histoire naturelle se mettent en place (Perrois 1977).
9. On doit à l'expédition punitive de Benin City organisée en 1897 par les Britanniques le début de la découverte des richesses artistiques de l'Afrique au Sud du Sahara, celles de Ifè aussi.
10. La célébrité de certaines de ces œuvres et leur qualité esthétique n'a aucun rapport avec le code moral des Africains ; «Les demoiselles d'Avignon» toile à laquelle on attribue l'entrée de l'art africain sur la scène internationale, dépeint des femmes de vie. L'attribution des masques dont Picasso s'est inspiré pour la réaliser varie d'un auteur à l'autre ; qu'il s'agisse de masques Dan de Côte-d'Ivoire et/ou de masques du Congo, ils n'auraient probablement pas encouragé de telles pratiques.
11. Laburthe Tolra & Bureau (1971: 109) ont averti du risque de disparition lente et sure de ces arts sous la pression de l'islam et des religions importées et de l'imitation des arts occidentaux. Raison de plus pour se préoccuper de les enseigner.
12. On pourra se référer à l'article de R. A. Walker (1998: 38-47).
13. Entretien avec le Pr. Ivan Karp de l'Université d'Emory, août 2000.

Bibliographie

- Bassani, E., & Fagg, W., 1998, *Africa and the Renaissance Art in Ivory*, New-York, The Center For African art and Prestel-Verlag, 255 p. + ill.
- Cornevin, R., 1981, *La République Populaire du Bénin (des origines dahoméennes à nos jours)*, Paris, G. P. Maisonneuve & Larose et Académie des Sciences d'Outre-mer, 584 p.
- Devisse, Jean & Mollat, M., 1979: *L'image du noir dans l'art occidental*, volumes 2, Paris, Bibliothèque des Arts.
- Enwezor, O., 2001, *The short century, Independence and Liberation movements in Africa, 1945-1994*, Munich, London, New York, Prestel, 496 p.
- Fagg, W. B., 1959, *Afro-portuguese ivories*, London
- Felgine, O., 1990, «Art négro-africain: quand Art rime avec dollar», *Jeune Afrique Plus*, 7: 38 et 51.

- Gbinsa, Kari Yau, «Utilité et place de l'art dans les programmes d'histoire de l'enseignement général au Bénin», Rapport de fin de stage pour l'obtention du CAPES, année académique 2000-2001, 61 p.
- Geoffroy-Scheiter, B., 1999, *Arts Premiers*, Paris, Éditions Assouline, 399 p +ill.
- Gombrich, E., 1990, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 545 p.
- Hiller, S., 1991, *The myth of primitivism, perspectives on art*, London, Routledge, 355 p. + ill.
- Jones, A., 1994, «A collection of African Art in Seventeenth Century Germany», *African Arts*, XXVII, 2: 28-43.
- Kerchache & al., 1988, *L'art africain*, Paris, Mazenod, 619 p.
- Laburthe-Tolra, P. & Bureau, R., 1971, *Initiation africaine*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 293 p.
- Laude, J., 1967, *La peinture française et «l'art nègre» (1905-1914)*, Paris, Klincksiek, 2 vol.
- Medeiros, F. (de), 1985, *L'Occident et l'Afrique (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Karthala, CRA, 305 p.
- Perrois, L., 1977, *Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon*, ORSTOM, 121 p.
- Rubin, W., 1991, *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle, (Les artistes modernes dans l'art tribal)*, Paris, Flammarion, 2 vol.
- «Vallées du Niger», Catalogue d'exposition ; Ministère de la Coopération, Commissariat général de l'exposition «Vallée du Niger», Sépia, 1994, 63 p.
- Walker, R. A., 1998, «Olowé of Ise: «Anonymous » has a name», *African Arts*, 31, 4: 38-47.
- Willet, F., 1967, *Ifè in the History of West African Sculpture*, London, Thames and Hudson.