
De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange

Monsieur Bogumil Jewsiewicki

Abstract

ABSTRACT

On African art and aesthetics: Use and exchange values. — A few recent publications are used to inquire into the uses of Africa art, notably in symbolism and commercialization. An art object's authenticity, as defined in the Western art market, is contrasted with an interpretation of this same object as a form of knowledge and a tool for practical action.

Résumé

RÉSUMÉ

Les questions de l'usage, en particulier du symbolisme et de la commercialisation de l'art plastique africain, sont abordées, à partir de quelques publications récentes. L'authenticité d'un objet d'art, telle qu'elle est définie dans le contexte du marché d'art occidental, est confrontée à la lecture de ce même objet comme l'inscription d'un savoir et comme l'outil d'action pratique.

Citer ce document / Cite this document :

Jewsiewicki Bogumil. De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange. In: Cahiers d'études africaines, vol. 36, n°141-142, 1996. Images. pp. 257-269;

doi : <https://doi.org/10.3406/cea.1996.2014>

https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1996_num_36_141_2014

Fichier pdf généré le 17/05/2018

Bogumil Jewsiewicki

De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange*

« Non seulement le présent africain cherche le passé mais aussi le passé cherche le présent. »

(Es'kia MPHAHLELE, 1968 : 151).

En 1957, dans *Afrique ambiguë*, Georges Balandier insistait sur la séparation du contexte, et donc de la valeur d'usage, qu'opère le transfert d'un objet d'art africain dans un musée ou dans une collection. Alors que l'objet acquiert une nouvelle valorisation en rapport avec les critères esthétiques occidentaux présentés comme universels, il devient en même temps anonyme, se met à la merci du regard qui le refaçonne et en fait un objet interdit.

Les livres présentés brièvement ici permettent de constater que le cœur du débat n'a pas progressé depuis. Il nous est certes possible de mieux comprendre ce qu'on pourrait qualifier de persistante solitude du domaine du savoir et de l'expertise qu'on a constitué pour ordonner les produits artistiques de l'Afrique en valeurs esthétiques occidentales. Le divorce entre la valeur d'usage et la valeur esthétique fonde aussi bien la valeur marchande de l'objet que l'expertise du spécialiste et du collectionneur. Par ailleurs, la distinction entre l'art traditionnel, dont les valeurs esthétiques sont reconnues depuis Apollinaire, Picasso et les cubistes, et l'art moderne, qu'on hésite toujours à reconnaître comme pleinement africain et auquel

* À propos de : « Culture and Media », vol. 9 (1995). Numéro spécial de *Critical Art. A Journal for Cultural Studies*, Durban, University of Natal, Center for Cultural and Mass Media Studies. — FAÏK-NZUJI, Clémentine, *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993 ; Bruxelles, La Renaissance du Livre (« Voyages intérieurs »). — ID., *Symboles graphiques en Afrique noire*, Paris-Louvain-la-Neuve, Karthala-CILTADE, 1992. — KENNEDY, Jean, *New Currents, Ancient Rivers. Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992. — NGANDU NKASHAMA, Pius, *Théâtres et scènes de spectacle. Études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993. — OSSMAN, Susan, *Picturing Casablanca. Portraits of Power in a Modern City*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994. — STEINER, Christopher, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. — TRACKMAN, Dean, ed., *Astonishment and Power* (MACGAFFEY, Wyatt, « The Eyes of Understanding : Kongo Minkisi », et HARRIS, Michael D., « Resonance, Transformation, and Rhyme : The Art of Renée Stout »), Washington-London, National Museum of African Art, The Smithsonian Institution Press, 1993.

on refuse d'accorder les mêmes valeurs, esthétique et marchande, renforce cette discontinuité. Sur le terrain de la réception des objets, l'exposition « Africa Explores »¹ s'efforce de redresser la situation. Quant au processus de « production » de l'objet d'art « traditionnel » africain dans sa commercialisation, l'ouvrage de Christopher Steiner, dont je parlerai plus loin, en offre une analyse brillante.

À l'occasion des manifestations « Africa 95 », qui ont eu lieu l'automne passé en Grande-Bretagne et dont Nancy Van Leyden rend compte dans ce numéro (pp. 237-241), a éclaté la plus récente des controverses autour de la place de l'art africain traditionnel dans les musées et les collections en Occident et autour de la manière d'exposer les œuvres. Cet art, parce que défini comme « primitif », serait une voix venue d'ailleurs, d'un monde autre, insondable et impénétrable puisque la notion même de primitivisme comporte l'idée d'un état antérieur au présent, soumis à la loi de non-réversibilité du temps. Les objets d'art africain ne seraient pas seulement l'expression d'une essence, à jamais perdue aujourd'hui, d'une africanité et d'une humanité originelle. Si on pouvait communiquer directement avec cet objet, hors de la connaissance de l'art, hors de toute idée d'esthétique, hors de tout raisonnement, on sentirait en émaner la chaleur du corps de notre mère à tous, de l'Ève africaine. Cette exposition d'objets d'art africain, reconnus par les spécialistes et collectionneurs, est critiquée en raison du fait que l'accent a été mis sur la valeur esthétique de ces objets alors qu'elle ignore les rapports qu'ils ont avec le sacré. Ainsi, selon les critiques, on ignore, voire on dénigre, leur pouvoir spirituel et leur richesse symbolique. Nous voilà donc de retour à la case de départ.

Les deux livres de Clémentine Faïk-Nzujî retenus pour cette analyse se placent résolument dans une lignée, un brin romantique et essentialiste, et ne retiennent de la création plastique que l'aspect « sérieux » du volet décoratif, sa fonction de communication. S'intéressant à l'art plastique puisqu'il est un lieu de production de symboles graphiques que l'auteur analyse comme signe et élément de langage, outil de communication à propos du sacré pris dans un sens très large, Clémentine Faïk-Nzujî tourne le dos à l'esthétique des signes graphiques.

Il n'y a pas de doute que ce choix radical répond en grande partie à l'impulsion originelle de sa réflexion. Elle a été sollicitée par des bénédictins afin d'animer un séminaire sur le symbolisme africain à l'intention des moines de quelques monastères situés en Afrique occidentale. C'est donc d'un besoin « missiologique » qu'est née l'idée de se pencher sur ce que l'auteur appelle l'utilitarisme du rapport entre les Africains et les symboles, et sur la nécessité de transformer la pratique en savoir : « Quant aux peuples d'Afrique noire, leur intérêt s'est orienté seulement du côté pratique et utilitaire des symboles. Ils se sont surtout occupés de leur fonction et de leur efficacité dans la vie sociale et religieuse immédiate » (1992 : 7).

L'auteur situe son entreprise dans le cadre de la redécouverte du symbolisme en Occident. On a par endroit l'impression d'entrevoir dans ce projet intellectuel un lointain écho des ambitions qui animaient les travaux de Marcel Griaule, une volonté de trouver et de donner voix à une science indigène qui s'ignore. C. Faïk-Nzujî souhaite parler peu en tant que chercheur, elle voudrait éviter d'ébruiter les commentaires — et surtout de dénoncer les débats de ses pairs — et inventer, dans le sens ancien de ce mot, la voix originale, celle qui s'est trouvée enfouie sous un

1. Voir le catalogue de cette exposition, paru sous le même titre, publié sous la direction de Susan VOGEL, et dont les *Cahiers d'Études africaines* ont rendu compte dans leur numéro 126, 1992, pp. 355-359.

utilitarisme, sous les débris de la colonisation et de la modernisation. Elle tente de nous initier, à l'instar des moines bénédictins à qui s'adressait son séminaire, à la lecture intelligente de ces signes (tracé considéré uniquement dans son paraître) qui laissent s'interchanger les symboles. Est symbole un signe « considéré dans sa référence à une signification reconnue et admise culturellement » (1992 : 61).

L'entreprise de Clémentine Faïk-Nzuji dérouté au premier abord le lecteur venant de la post-modernité tardive même s'il est bien prévenu par l'avertissement qui ouvre les deux livres. L'auteur n'entend opérer que dans l'univers clos qu'elle a constitué pour sa recherche. Ses matériaux viennent presque exclusivement des travaux du Centre qu'elle a créé et qu'elle dirige à l'Université catholique de Louvain et des recherches africaines émanant de ce Centre et qui sont peu ou pas du tout diffusées. Ses collaborateurs sont essentiellement des religieux et religieuses catholiques. Puisqu'elle veut faire émerger une voix, et subsidiairement une science africaine, du symbolisme et du sacré, elle souhaite faire parler une personnalité africaine atemporelle, une sorte d'âme. Elle se place résolument et programmatiquement à l'écart des débats universitaires sur le signe et le symbolisme, sur la culture et l'art. Elle ne cite pratiquement aucun travail de philosophie africaine, ne fait aucune allusion à la critique de l'omniprésente représentation occidentale de l'Afrique, faite par Mudimbe, sans parler des débats sur le post-colonialisme, etc. Le lecteur devine sans peine qu'elle adopte, pour l'essentiel, la vision de l'être africain que véhicule la *Philosophie bantoue* de Placide Tempels qui place la force au centre de l'ontologie. Cette position pourrait expliquer sa conviction que le symbole a pour but la communication entre les êtres, celle avec le surnaturel et avec le sacré. Il est difficile de dire dans quelle mesure elle y inclue, à côté de l'être suprême, les ancêtres. Je crois comprendre, qu'au moins pour le besoin de son analyse, elle admet cette hypothèse que tous les Africains étaient familiers avec cette idée, s'adonnaient à une sorte de pratique spirituelle de contact avec un être suprême, créateur du monde et de l'Homme.

Compte tenu de l'orientation de sa recherche qui ne considère le symbole graphique que comme idéogramme, conçu, utilisé et lu comme outil de communication, il est très difficile de savoir ce qu'elle pense du signe graphique en tant qu'image. Son analyse est cartésienne, sans aucune concession pour se pencher sur le côté subjectif de l'expérience du symbole en tant qu'image, sur l'esthétique de sa production et de sa réception. J'avoue en être un peu déconcerté puisqu'il me semble difficile de débattre des symboles et du sacré sans tenir compte du sens du sacré et de son esthétique. Est-ce là une réaction à la conception senghorienne de l'africanité, une volonté de cette poétesse et romancière reconnue de séparer la pratique de son art de celle de sa science ? Pouvons-nous aborder l'image, même en n'en retenant que les aspects symboliques, en absence des concepts de sublime et de jouissance ?

Ces deux livres me semblent témoigner fidèlement de ce que les intellectuels et les chercheurs universitaires africains vivant en Afrique privilégient actuellement. Notons tout de suite qu'existentiellement ce n'est pas le cas de Clémentine Faïk-Nzuji qui enseigne depuis plus de dix ans à l'Université catholique de Louvain. Elle adopte néanmoins la position d'un acteur social dont l'existence se déroule en Afrique. Tout en mettant en valeur l'unité, c'est-à-dire l'africanité de l'Afrique et ses fondements originels, sa recherche et son écriture soulignent l'universalité d'une pensée en accord fondamental avec l'un de deux grands monothéismes ici présents. Cette Afrique est consciente de ses valeurs essentielles, c'est une culture

rationnelle et orientée vers l'atteinte des objectifs pratiques même si elle reste un brin mystérieuse, juste assez pour justifier le besoin d'une double traduction. Le premier niveau de cette traduction se situe à l'échelle de l'individu originaire d'une culture qui, tout en ayant des compétences dues à ce fait (initiation, etc.), possède également une formation intellectuelle universitaire. Il donnerait ainsi accès aux occurrences spécifiques de l'essence africaine en termes qui autorisent la connaissance du singulier ethnique au nom du plus général africain. Cet Ogotemmêli contemporain est habituellement un jeune universitaire, souvent un thésard. Puis vient le second niveau, celui de l'universalisation due à l'accumulation de données et à leur classement, et à l'exposé systématique. Il y a dans cette démarche l'affirmation d'une dignité culturelle qui s'appuie sur une coprésence de l'Afrique et de l'Occident dans la culture universelle sans nier une antériorité historique de la culture africaine. C'est la recherche d'une Afrique et d'une africanité dévoilées par des Africains aux Africains, situées en dehors des analyses occidentales, qu'elles soient théoriques ou empiriques, ce qui ne veut absolument pas dire contre elles. Il est caractéristique à cet égard que, à propos de la société kuba dont vient un certain nombre d'exemples, aucun travail de Vansina ne soit cité. Il ne s'agit certainement pas d'ignorance et encore moins d'hostilité. C'est la mise en évidence d'une Afrique pour soi et en soi-même, qui se présente volontiers au monde à condition que ce dernier soit disposé à l'accueillir comme telle. Il s'agit d'une approche qui trouve un accueil sympathique en Occident aussi. Le sceptique que je suis ne peut cependant s'empêcher de poser la question suivante : est-ce l'Afrique qui se réfléchit uniquement dans le miroir de sa propre essence, comme on voudrait qu'elle le fasse ? Je n'en suis pas convaincu, mais c'est peut-être ma trop grande familiarité avec les travaux de Mudimbe et d'Appiah qui me trahit.

Les deux livres forment un tout puisque le premier prépare le terrain du point de vue universitaire, explique la méthode, présente systématiquement les données. Ces livres partagent beaucoup, y compris certaines illustrations, dépendent largement, le premier plus que le second, de deux jeunes collaborateurs zairois, chacun expert de sa culture d'origine. *La puissance du sacré* est un très bel ouvrage illustré ; il s'adresse à un public large, aussi bien africain, intellectuel et bourgeois qu'occidental, qui rêve d'Afrique mystérieuse. C'est aussi dans ce second livre que Clémentine Faïk-Nzuzi donne la mesure de ses talents littéraires dans le choix et dans la traduction ou l'adaptation des traductions de quelques mythes d'une rare beauté. Il faut aussi souligner la qualité des illustrations dont plusieurs sont remarquables.

Le hasard permet parfois de mettre en évidence les tendances divergentes à l'aide de contrastes qui normalement sont peu manifestes. Voici le livre d'une autre femme, occidentale cette fois-ci, qui regarde et apprécie l'art, surtout l'art plastique africain, en adoptant une position diamétralement opposée. Tout d'abord elle porte son attention sur l'art contemporain et récuse la distinction entre le traditionnel et le moderne puisqu'elle fonde ses choix sur la valeur « universelle » de l'art et sur l'esthétique occidentale. Jean Kennedy situe la production plastique dans un large champ de productions d'images auquel, en plus des arts plastiques, appartiennent pour elle, aussi bien la littérature, en particulier la poésie, que la musique. Elle affirme que les Africains « voient » avec la langue parlée. Trois attitudes caractérisent sa position et son regard sur l'art africain.

Tout d'abord, si le terme spécifique pour désigner l'art comme catégorie manque dans la plupart des langues africaines, c'est, selon elle, parce que l'art et le

souci esthétique sont à tel point omniprésents dans la vie sociale et dans les préoccupations individuelles qu'il n'est pas nécessaire de les désigner sous un nom spécifique (p. 21). L'ouverture à l'art, et surtout l'ouverture au visuel, est partout, ce qui ne veut pas dire que pour Jean Kennedy tout est art, ni que l'art est une création sans auteur, une émanation d'un quelconque acteur collectif, d'une âme tribale.

Elle soutient que chaque artiste est un individu qui, quels que soient les sources de son inspiration, ses matériaux et ses modèles, crée toujours en relation étroite avec sa propre esthétique (p. 15). L'essentiel de la transformation réalisée entre la période qui précède et celle qui suit la Seconde Guerre mondiale réside dans l'élargissement du marché. Les artistes qui, auparavant, travaillaient pour un public restreint et avec lequel ils partageaient un même système de valeurs, y compris les valeurs esthétiques, travaillent actuellement pour un public d'envergure mondiale, au moins en rêvent-ils. Un réseau d'informations et de contextes culturels, aussi bien littéraires que propres aux arts visuels, des expositions, des festivals, etc., les met en rapport avec d'autres artistes et avec le public potentiel. Néanmoins, pour l'auteur, ce sont les artistes africains contemporains eux-mêmes qui redéfinissent ce qu'est l'art africain. On comprend pourquoi la distinction entre l'art traditionnel et l'art moderne n'a pas de place dans sa réflexion.

Enfin, Jean Kennedy place le syncrétisme au cœur de l'activité intellectuelle, et particulièrement de la création artistique en Afrique. Elle aussi, mais de manière différente de celle de Faïk-Nzujî, pense que le sacré, en particulier le symbolique, rencontre nécessairement l'art (le recours aux symboles et aux mythes amènerait à une expression visuelle). La place centrale qu'elle attribue au syncrétisme lui permet d'insister sur l'importance de la pensée et de la sensibilité religieuses, de la philosophie dans la créativité des artistes contemporains, même s'ils travaillent essentiellement en milieu urbain africain ou à l'étranger. Elle me semble parler parfois de philosophie pour éviter de dire paganisme, cultes et croyances traditionnelles, animisme, etc. Sur ce plan elle est loin d'un Hountondji. L'accent mis sur le syncrétisme lui permet d'éviter la question de l'authenticité de la production artistique qui émane souvent de l'extérieur de la société dans laquelle vit l'artiste, production qui est au moins techniquement influencée par une formation professionnelle de type occidental. Elle peut ainsi, sans contredire son engagement en faveur de l'art africain, valoriser les initiatives occidentales de formation artistique et de mécénat en Afrique. Elle présente d'ailleurs, parmi les artistes africains, deux femmes, Georgina Beier et Susanne Wenger, qui, n'étant pas africaines, ont adopté dans leur art le point de vue culturel local et ont organisé des activités de formation et de promotion de l'art local au Nigeria.

Ainsi, à l'appui de sa thèse, cite-t-elle Jacqueline Delange et Philip Fry qui, en s'opposant à la recherche de l'africanité par la présence des caractéristiques dites traditionnelles, ont écrit en 1969 : « Nous stagnons toujours dans l'atmosphère intellectuelle de nos parents. L'Afrique est un conservatoire, un musée continental, nous lui refusons le droit de prendre part activement dans la création du monde nouveau » (p. 37). Elle rejette aussi l'idée de l'artiste africain contemporain comme homme entre deux cultures, en invoquant le poète nigérien Christopher Okigbo qui déclarait en 1965 : « J'appartiens intégralement à ma propre société tout comme je le crois j'appartiens intégralement à d'autres sociétés [...]. L'Afrique moderne n'est plus le produit exclusif de sa culture indigène » (p. 39).

Rappelons que, décédée en 1991, Jean Kennedy figurait parmi les plus connus des promoteurs américains de l'art africain contemporain ; propriétaire de deux

galeries à Washington et à San Francisco, elle a connu de nombreux artistes, elle vendait leurs œuvres, organisait des expositions, enseignait, etc. Ce n'est pas nuire à sa mémoire, me semble-t-il, de dire qu'elle a joué, à l'égard de l'art africain, un rôle analogue à celui que certains marchands d'art ont joué en France pour promouvoir l'art moderne.

Ce livre posthume est constitué d'une série de notices, j'aimerais dire de vignettes, qui offrent à la fois une information biographique sur les artistes, une appréciation de leurs œuvres et l'essentiel des opinions de la critique spécialisée. Une sorte de fichier de « marchand » d'art, mais aussi de chercheur, en tout cas d'une personne qui rend compte de sa fréquentation personnelle non seulement des œuvres mais aussi des artistes, qui est sensible à leurs conditions d'existence. Il faut également souligner sa profonde connaissance de la culture contemporaine, surtout celle du Nigeria, ce qui lui permet de ponctuer ses notices et remarques de citations d'œuvres littéraires et d'indications sur le rapport qu'entretenaient plusieurs artistes avec la musique. Il ne s'agit cependant pas d'une position selon laquelle, en Afrique, la culture formerait un tout, et selon laquelle l'artiste ne serait que l'instrument ou le porte-parole d'une culture. Elle se situe aux antipodes du paradigme « un style, une tribu »², elle respecte pleinement la spécificité des genres, l'autonomie de chaque créateur, sans perdre de vue les points de convergence et les stimulations réciproques.

Le livre est particulièrement intéressant en ce qui concerne les artistes originaires des pays que J. Kennedy connaissait bien personnellement, c'est-à-dire, tout d'abord, le Nigeria (un tiers du livre lui est consacré), puis à un moindre degré le Zimbabwe, le Sénégal et l'Éthiopie. Pour ce qui concerne l'Afrique du Sud, le survol est rapide et limité à quelques artistes. Les informations les plus précieuses couvrent une trentaine d'années entre 1950 et 1980. À l'exception des artistes sénégalais, l'information sur le monde africain francophone est presque absente, sinon réduite au minimum. On sent que l'auteur ne connaît personnellement ni les artistes ni leurs œuvres, qu'elle se base sur des lectures allant parfois jusqu'à déformer les noms propres des artistes comme c'est le cas de Pili Pili devenu Pli Pli.

On regrettera que le titre de ce livre — dont aussi bien l'approche que la richesse des informations pour la production artistique et les artistes d'avant les années 1980 en font un travail de toute première importance — suggère une sorte de dichotomie que l'auteur s'applique à récuser. Je crois comprendre qu'il a été choisi par référence au beau poème de Langston Hughes, « The Negro Speaks of Rivers », mais ce titre me semble trahir l'esprit du livre.

Le manque d'espace et la nature différente des deux ouvrages, à tous égards, ne me permettent pas de consacrer plus de quelques lignes au livre d'un compatriote de Clémentine Faïk-Nzujî, Pius Ngandu Nkashama, un intellectuel très original, un écrivain, un essayiste et un chercheur très prolifique. L'inclusion, dans le livre, de la troisième d'une série d'interviews qu'il s'accorde à lui-même permet de savoir en détail ce qu'il pense de sa création et me dispense d'une plus ample présentation. Ce recueil de divers articles qui traitent essentiellement du théâtre en Afrique, surtout au Zaïre, mais aussi de la musique contemporaine, souffre sérieusement d'absence de travail éditorial. Néanmoins, pour diverses raisons, plusieurs de ces essais

2. Voir la critique acerbe de Sidney LITTLEFIELD KASFIR (1984 : 163-193).

possèdent un réel intérêt pour l'étude de l'image et de la mise en scène dans la société zaïroise contemporaine. Pius Ngandu fait, dans ce domaine, figure de pionnier. Il faut préciser qu'il est l'un des très rares intellectuels zaïrois qui possèdent une connaissance pratique et un intérêt soutenu pour la quotidienneté zaïroise, pour la vie des gens ordinaires. Malheureusement, en étalant, au début et à la fin du livre, ses griefs et ses cauchemars³, en exhibant ses inimitiés personnelles, l'auteur nuit à la crédibilité de ses analyses pour qui ne le connaîtrait pas personnellement. On peut le regretter parce que des chapitres comme « Le théâtre et la dramaturgie du masque » méritent toute notre attention, de même que la suite de cette partie intitulée « Lectures scéniques », malheureusement surchargée de commentaires au moralisme presque victorien.

Revenons aux arts plastiques. Entre Clémentine Faïk-Nzuji et Jean Kennedy s'interpose le livre de Christopher Steiner. Autant il départage ces deux attitudes à l'égard de l'art africain, autant il permet de mieux les comprendre, voire de les réconcilier. Steiner montre de manière très convaincante comment le marché des objets d'art africain sépare deux domaines et deux attitudes à l'égard de l'art. La distinction y est produite afin de conférer à un artefact une valeur marchande qui subvertit le simple jeu de l'offre et de la demande. La réussite principale de sa recherche est de montrer à quel point c'est un travail des commerçants africains, qui sont certes des courtiers, mais qui cherchent aussi à acquérir, à reconstruire et à mettre en application pratique un savoir, tant sur les mécanismes de l'offre que sur les mécanismes de la demande, afin d'acquérir une certaine maîtrise du processus de « production » de l'objet d'art.

À l'égard d'un touriste qui se présente sur le marché, il s'agit à la fois d'une mise en scène et d'une production langagière situées dans un contexte culturel. La mise en scène donne l'illusion de faire la découverte d'une perle rare enfouie sous une masse informe d'objets. La production langagière consiste à dire, à propos de l'objet, ce qu'un touriste occidental souhaite entendre : une antiquité dérobée à un vieux chef, l'objet unique doté d'un pouvoir secret, etc. En revanche, face à un marchand occidental ou au collectionneur spécialisé, la démarche première est de faire surgir l'objet d'un oubli, d'un passé où il aurait été abandonné par ses anciens utilisateurs. Personne ne l'aurait vu auparavant, un messenger anonyme vient de l'apporter, on le dit dans la case d'une vieille au village qui n'est pas trop difficile d'accès. En bref, le commerçant africain se présente comme un simple intermédiaire, plutôt ignorant, afin de convaincre le client qu'il fait un voyage au cœur des ténèbres pour en extraire l'objet authentique. Ce dernier n'a pas besoin de contexte culturel puisque, pour lui, il s'agit d'usage en général et non pas d'une fonction. C'est son propre savoir de spécialiste sur le style, la patine, les traces d'usage répété qui lui permet de produire pour l'objet un nouveau contexte.

Nous y trouvons donc, d'une part, le mythe de la spécificité culturelle, un relativisme qui implique l'incommunicabilité. Comme l'écrit Clémentine Faïk-Nzuji, les symboles graphiques ont pour but de permettre la communication, mais celle-ci est restreinte à une culture, celle qui a produit et qui sait lire ces symboles. D'autre part, l'universalisme auto-proclamé cache mal l'impérialisme de l'œil, celui des critères esthétiques occidentaux. Entre les deux, il y a non seulement une ignorance

3. Il a subi des persécutions politiques au Zaïre, y compris l'emprisonnement.

due à l'absence de contact, mais surtout la barrière du marché qui produit l'objet d'art en tant que marchandise temporaire. Une fois acheté, ce qui était marchandise devient soit un souvenir, soit une pièce de collection, en principe l'objet ne retourne au même marché qu'au prix d'un déguisement. Le récit d'acquisition oblitère l'opération marchande et lui substitue la narration de la découverte. Ainsi, certains marchands et collectionneurs qui remettent en vente des objets dont ils veulent se débarrasser le font par l'intermédiaire de partenaires africains qui replacent alors l'objet au point de départ afin de cacher sa présence préalable sur le marché. De même, un souvenir touristique peut se retrouver sur un « marché aux puces » occidental, même s'il ne s'agit plus du même objet. Faute de place, il est impossible de prolonger cette analyse en empruntant les pistes ouvertes par l'ouvrage dirigé par Arjun Appadurai (1986) qui est à ce point méconnu dans le monde francophone qu'Andrea Semprini (1995) l'ignore.

Christopher Steiner offre une brillante analyse sur la façon de reconnaître l'authenticité d'un objet d'art africain, de savoir comment il est produit et négocié dans le processus de « transit » qui conduit l'objet de son producteur ou utilisateur à une collection⁴. C'est aussi ce qu'explique le titre de son livre. Steiner attire l'attention du lecteur non seulement sur les raisons commerciales de ce cloisonnement mais également sur ses raisons structurantes (il n'utilise pas ce terme). L'intérêt du chapitre consacré à cette question réside surtout dans la présentation et dans l'analyse des mécanismes permettant de produire un « authentique » objet d'art africain. Même si, comme il le dit justement, la découverte de l'objet fait partie du phénomène mis en œuvre dans le fait de collectionner, la découverte de l'objet primitif que personne (ce qui veut dire aucun collectionneur et aucun marchand professionnel) n'a encore vu, accroît la qualité de l'objet, milite en faveur de son authenticité. Cette dernière est définie en termes de producteur local, et d'usage local effectivement produit. La valeur d'usage mise à l'épreuve constitue donc un élément central de l'authenticité. Découvrir l'objet chez son utilisateur, c'est avoir la conviction de disposer d'une garantie de l'authenticité et de pouvoir faire l'économie d'une plus vaste enquête sur le producteur, à condition qu'il soit local. Steiner cite à ce propos une délicieuse anecdote, qu'il présente comme authentique, relative à une négociation entre un jeune touriste et un vieux marchand s'appêtant à conclure le troc d'une montre Seiko contre un masque dan, chacun s'inquiétant de l'authenticité de l'objet offert par l'autre et chacun évaluant cette authenticité sur la base de critères différents (pp. 128-129).

Je trouve également intéressants le dernier chapitre du livre, consacré aux intermédiaires culturels et à la médiation du savoir, ainsi que la conclusion qui, s'inspirant largement de Pierre Bourdieu, pose en quelques pages, à propos de l'art africain, le problème des discours de valeur. En revanche, les chapitres sur l'organisation et les pratiques des marchands et le marché de l'art à Abidjan restent, à mon avis, trop à la surface des choses, alors que les mécanismes présentés demanderaient une description plus détaillée à partir d'exemples précis. La présentation qui en est faite donne l'impression de reposer sur une observation furtive, celle d'un rapport d'expert d'un organisme international. Seule une transaction à Korogho, dans le nord du pays, est décrite avec plus de détails, ce qui aurait dû être le cas pour d'autres opérations signalées par l'auteur.

4. Voir aussi à ce propos : « The Fakery Issue », *African Arts*, IX (3), 1976 ; S. LITTLEFIELD KASFIR (1992).

L'introduction et la conclusion, ainsi que les deux derniers chapitres, confèrent à ce livre sa valeur et font que sa lecture est indispensable pour qui s'intéresse à l'art africain.

Picturing Casablanca de Susan Ossman devrait normalement, si on se fie à l'intention énoncée par la table des matières et par l'introduction, fournir l'occasion de conclure ces quelques pages sur des livres récents. Malheureusement, le titre induit en erreur et devrait être traduit par « décrire » plutôt que par « mise en images ». Contrairement aux promesses sur lesquelles s'ouvrent plusieurs chapitres, l'auteur ne nous dit pratiquement rien du rapport entre les habitants de Casablanca et les images. Saluons au passage le refus d'opérer l'analyse par groupe social au profit de la démarche qui part du rapport entre l'individu et l'image ou l'événement pour ensuite le contextualiser socialement. Nous savons qu'il existe des images presque partout, que la télévision est omniprésente malgré la réticence culturelle à l'égard de la représentation mimétique, et que les jeunes mariés, par exemple, commandent à des professionnels un reportage vidéo de leur cérémonie nuptiale, images qui sont ensuite montrées aux visiteurs, etc. Cependant, l'analyse s'arrête au niveau de l'information sur ce qu'on regarde et sur ce qu'on dit du contenu narratif ou informatif des images. Nous n'apprenons rien sur la relation au visuel, rien sur l'esthétique de l'image et de sa réception, pratiquement rien, encore une fois, malgré des promesses, sur le lien entre les images, qu'elles soient autochtones ou d'ailleurs, et le paraître local. Une seule fois l'auteur évoque une image précise, celle de l'apparition à la télévision du roi accompagné de sa fille, la tête couverte d'un simple foulard, image que tout le monde comprend comme l'approbation d'un relâchement de la norme de la tenue féminine. Ce qui nous en est dit suggère une sorte de décret royal dont la forme serait visuelle. Les données importantes — par exemple sur le fait qu'il n'y a pas si longtemps les gens connaissaient les noms des personnalités, y compris le sultan, mais ignoraient les visages, alors qu'aujourd'hui la visualisation des détenteurs du pouvoir, en particulier du sultan, est omniprésente — ne sont suivies d'aucune analyse de fond. Parler de la baraka à ce propos ne fait que signaler une analyse potentielle, un besoin d'aborder l'esthétique et l'expérience du rapport au pouvoir et à sa représentation. Le lecteur ne dispose que d'indications, comme par exemple le fait que les voyages du sultan à travers l'espace soumis à son autorité politique n'ont plus lieu, et que probablement c'est la télévision qui les remplace.

Ce livre est une sorte de relation de voyage postmoderne, le carnet personnel d'une expérience ethnographique où il est beaucoup question de l'auteur elle-même et de ses relations avec les habitants de Casablanca. On y trouve de nombreuses anecdotes de terrain dont la valeur heuristique n'est pas directement ou est peu exploitée. Ainsi plusieurs citations ou descriptions de ce que certaines de ses connaissances locales auraient fait ou auraient dit sont souvent reprises d'un chapitre à l'autre. Après avoir lu ce livre, on se demande s'il fallait séjourner aussi longtemps à Casablanca et faire preuve d'une telle connaissance de la littérature anthropologique pour l'écrire. La brillante introduction, qui ouvre ce livre, est suivie d'un collage qui, à mon sens, n'est pas réussi. Certes, au début il séduit, transmet l'impression d'une immédiateté, donne le sentiment de suivre l'auteur dans son voyage à travers les fragments d'images, de discours, de coups d'œil. Mais c'est un genre artistique difficile qui repose sur la construction d'un univers esthétique qui peut acquérir et donner un sens nouveau à des débris pris pour des matériaux. Il s'agit en grande partie, et Susan Ossman le montre bien, de ce que James Clifford qualifie

justement de « debris of colonial culture contact » (Clifford 1985 : 166) aussi bien que des débris d'images du Canal V, de la culture de masse nord-américaine, des films égyptiens, des images localement produites, etc. Malheureusement, Susan Ossman ne parvient ni à construire cette nouvelle esthétique ni à lui donner une valeur heuristique, de sorte que le livre s'avère être une auberge espagnole ; sa lecture n'apporte rien de plus que ce que le lecteur y a mis, en dehors de quelques images ou quelques descriptions. On regrette qu'un si beau projet ait tourné court.

La revue *Critical Art* publie un numéro spécial : « Culture and Media ». Il s'agit, à ma connaissance, de l'unique revue publiée en Afrique, consacrée à l'analyse des médias et à la culture populaire contemporaine. Si j'en fais mention dans cette chronique consacrée aux travaux récents sur les arts africains, c'est surtout pour signaler le lien avec les livres de Pius Ngandu et de Susan Ossman. *Critical Art* se veut être une revue ouverte, sans aucune restriction, aux auteurs et aux problèmes de la culture de masse dans le monde contemporain. Ainsi, le numéro présenté ici accueille des articles rédigés par des chercheurs qui travaillent en Afrique et en Amérique du Nord, et qui traitent des questions concernant ces deux continents. Un lecteur que la problématique africaine intéresse y trouvera un article sur le début de la radio en Afrique centrale britannique, de 1940 à 1960, et une brève note sur l'exposition des drapeaux Fante Asafo à Pietermaritzburg. Il s'agit des insignes des associations Asafo qui s'occupaient, chez les Fanti, de la sécurité publique et du bien-être collectif. Ces drapeaux qui associent la tradition héraldique occidentale avec le recours local aux proverbes sont faits en tissu de traite. Leur usage est connu depuis le XVII^e siècle. Le plus ancien drapeau présenté à l'exposition date de 1850.

Cette note attire notre attention sur l'intérêt qui se manifeste en Afrique du Sud, tant de la part des institutions que de la part du public, pour la culture et les arts populaires en Afrique. Depuis la fin de l'apartheid, plusieurs expositions ont rassemblé des objets d'art populaire, des artistes autodidactes de divers pays du continent y exposent, et certains musées ont ouvert leurs collections à ces artefacts. À l'exception de l'Afrique du Nord et, à un moindre degré, du Kenya, du Zimbabwe et du Sénégal où ce sont des galeries à caractère commercial qui exposent, c'est la seule région du continent qui témoigne un sérieux intérêt pour la culture populaire contemporaine.

Le livre produit pour accompagner une exposition organisée au National Museum of African History de Washington par Wyatt MacGaffey me permet de conclure cette présentation sur une note résolument positive. Son analyse surmonte en effet les difficultés et les divisions dont j'ai parlées tout au long de ce texte, réconcilie les perspectives de Clémentine Faik-Nzuji, de Jean Kennedy et de Christopher Steiner. Cette perle rare rend autant justice à l'objet qui, une fois au musée, est pour nous un objet d'art qu'elle met en valeur son importance pour le dialogue avec le sacré, avec l'au-delà. Tout d'abord MacGaffey décrit aussi bien les conditions de production que d'utilisation, rend compte du savoir nécessaire pour que les objets puissent servir la société dans laquelle ils ont été produits, et informe du savoir inscrit dans chaque objet et du contexte de sa lecture. Dans un deuxième temps, et c'est évidemment un heureux hasard dont il fallait néanmoins réaliser le potentiel esthétique et heuristique, vient la confrontation des objets kongo avec ceux créés par une artiste contemporaine et qui s'en inspire sur le plan esthétique. Il devient ainsi possible de rendre, de manière exemplaire, justice à la force du syncrétisme de cet art. Inévitablement on songe au livre de Jean Kennedy.

Dans le livre de MacGaffey on peut lire en filigrane plus de trente ans d'études et de familiarité avec la société kongo, avec la culture kongo, des années de travail avec les témoignages oraux et écrits, avec des objets. Comme pour tout chef-d'œuvre, l'aisance et l'élégance émergent d'un dur labeur. Depuis sa thèse de doctorat, encore actuellement l'un des meilleurs livres d'anthropologie de l'Afrique centrale, il manifeste une grande sensibilité au temps comme catégorie d'analyse. MacGaffey a toujours été un chercheur original, résistant aux modes universitaires. Cette qualité, associée à une sensibilité à l'égard de l'Autre, lui permet aujourd'hui de dialoguer avec la culture kongo en respectant les paradigmes et l'esthétique. Il fait, des objets qu'il expose et qu'il analyse, des prismes qui l'introduisent à la logique culturelle et à la pratique des gens. Ainsi, en tant que chercheur, il communique avec l'univers esthétique et avec l'épistémologie dont ces objets sont issus et à la construction desquels ils participent. En élaborant son texte autour d'un double dialogue avec le savoir qu'expliquent les catéchistes baptistes, qui au début de ce siècle ont acquis et présenté les objets qui se trouvent à l'exposition, et avec ces objets eux-mêmes, MacGaffey permet au lecteur d'effectuer des va-et-vient entre l'expérience de l'Autre dont il est témoin et sa propre expérience esthétique de l'objet exposé. Il se réserve le rôle d'animateur, de guide qui facilite le contact, qui fournit éventuellement des éléments de contextualisation historique permettant de préserver la singularité d'un objet, d'un savoir. Sa démarche dans son ensemble suggère, sans imposer, la comparaison, la généralisation d'où peut émerger l'universalisation.

MacGaffey part d'un postulat, à mon avis très juste, et qui rejoint en partie le souci de Clémentine Faïk-Nzuzi, à savoir que ce que nous appelons des objets d'art africain, dont plusieurs ont été d'abord qualifiés de fétiches, sont avant tout des équivalents des livres, des notations et des instruments de savoir dont la lecture et la manipulation confèrent un pouvoir. Son texte traite autant des savoirs inscrits dans des objets, des savoirs que la manipulation d'un objet déploie dans la pratique, que des hommes qui, ayant appris à écrire, ont transcrit ces savoirs sur le papier au moment où la violence et les maladies tuaient des villages entiers, au moment où les hommes cherchaient dans un autre système de savoir, dans une autre culture du sacré des réponses aux crises personnelles et collectives. L'art de la démarche de MacGaffey est d'attirer l'attention sur ce contexte historique, sur les lieux d'où les catéchistes parlent d'une culture que la crise remet en question, sans trahir le syncrétisme qui les anime. Les hommes qui lisent et transcrivent le savoir des *nkisi* sont des hommes qui se demandent comment réintroduire dans le christianisme ce que, selon eux, les missionnaires ont écarté, qui se demandent également comment rapprocher le sacré chrétien et le sacré kongo, de manière à fonder un christianisme kongo, toutes questions auxquelles allait bientôt répondre Simon Kimbangu.

MacGaffey (p. 68) cite un catéchiste baptiste, Nsemi, qui écrit : « The nkisi has life ; if it has not, how could it heal and help people. » À condition de ne pas perdre de vue que le savoir kongo, tout comme le nôtre d'ailleurs, recourt largement à la métaphore, même si sa démarche diffère de la nôtre, ceci nous conduit à l'expérience de l'objet comme livre de savoir. MacGaffey poursuit ainsi en substance : le croyant fait l'expérience d'un événement tel que la maladie, il fait aussi l'expérience des rituels complexes et dramatiques. Les deux types d'expérience sont compris grâce à une théorie de la causalité qui nomme et explique les événements et les rituels, les lie ensemble et guide tout autant l'action que sa compréhension.

Situer un objet dans ce contexte, ce n'est pas seulement recouvrir sa valeur symbolique et ses fonctions, c'est surtout lui restituer sa place dans une esthétique et dans une expérience du monde. C'est probablement ce qu'un objet d'art fait dans toute culture, et ceci contrairement à notre récente réduction de l'art à une forme de loisirs. Un objet d'art aide celui qui en fait l'expérience⁵ à se ressourcer dans une esthétique qui déplace l'expérience de la vie et du monde, de l'instantané de ce qui arrive vers une mise en sens grâce à la distance entre ce qui arrive et ce qui est concevable. À travers la vision du monde de l'artiste, un spécialiste du beau, du sublime, de la jouissance, est offerte une perspective esthétique sur l'expérience et sur le savoir. Ainsi l'art propose une voie, socialement codifiée, d'intégration de ce qui arrive à chacun dans un ordre de savoir et de pouvoir qui propose, parfois impose, une manière de vivre, une manière de sentir son individualité par rapport à l'expérience englobante qui peut être autant celle de l'inclusion que celle de la marginalité. Le savoir est souvent attaché aux œuvres d'art à la manière des sacs de médicaments attachés à une statuette, sacs qui sont autant eux-mêmes des *nkisi* conférant cette valeur à un objet d'art.

Alors que la répression du kimbanguisme met un terme à l'enquête d'où émergent les objets exposés et les enquêtes des catéchistes, met un terme à leur revalorisation de la culture kongo comme lieu permettant de repenser le christianisme et la modernité coloniale d'alors, un grand *nkisi*, Na Kanga Vangu, devient un fétiche anonyme enfermé dans une vitrine en verre. La parole d'invocation disant un proverbe ou une preuve judiciaire devient le mot écrit de l'ethnographie. Le « transit » dont traite Christopher Steiner, serait un voyage à sens unique comme l'est un voyage initiatique. Renée Stout en propose sa négation en inscrivant l'esthétique des *nkisi* dans la sienne propre. Elle ne se l'approprie pas au point de n'en laisser subsister qu'une référence intellectuelle lointaine comme l'ont fait les modernistes à l'égard de l'art primitif. Elle la donne à voir, la juxtapose à la sienne. Sa démarche fait une nouvelle place à l'art africain, y compris à l'art populaire contemporain⁶. En leur temps, les *nkisi* et plusieurs autres objets d'art africain « traditionnel » appartenaient à cette catégorie.

Université Laval, Québec.

BIBLIOGRAPHIE

APPADURAI, A., dir.

1986 *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

CLIFFORD, J.

1985 « Histories of Tribal and Modern », *Art in America*, 73 (4).

5. Je crois impropre de parler de spectateur, ce terme isole l'artefact passif de la personne qui le regarde.

6. Voir aussi M. HARRIS (1994) et R. F. THOMPSON (1994).

THE FAKERY...

1976 « The Fakery Issue », *African Arts*, Numéro spécial, IX (3).

HARRIS, M.

1994 « Doubles Consciousness to Double Vision. The Africentric Artist », *African Arts*, XXVII (2) : 44-53.

LITTLEFIELD KASFIR, S.

1984 « One Tribe, One Style : Paradigms in the History of African Art », *History in Africa*, XI : 163-193.

1992 « African Art and Authenticity », *African Arts*, XXV (2) : 7-15, suivi d'un débat : « More on African Art Authenticity », *African Arts*, XXV (4) : 18-30.

MPHAHLELE, E.

1968 *Voices in the Whirlind. And Other Essays*, New York, Hill & Wang.

SEMPRINI, A.

1995 *L'objet comme procès et comme action*, Paris, L'Harmattan.

THOMPSON, R. F.

1994 *Face of the God. Art and Altars of Africa and of the African Americas*, New York, Museum for African Art.

RÉSUMÉ

Les questions de l'usage, en particulier du symbolisme et de la commercialisation de l'art plastique africain, sont abordées, à partir de quelques publications récentes. L'authenticité d'un objet d'art, telle qu'elle est définie dans le contexte du marché d'art occidental, est confrontée à la lecture de ce même objet comme l'inscription d'un savoir et comme l'outil d'action pratique.

ABSTRACT

On African art and aesthetics: Use and exchange values. — A few recent publications are used to inquire into the uses of Africa art, notably in symbolism and commercialization. An art object's authenticity, as defined in the Western art market, is contrasted with an interpretation of this same object as a form of knowledge and a tool for practical action.

Mots clés/Key words : Art, esthétique, image, symbolisme, valeur d'échange, valeur d'usage/Art, aesthetics, image, symbolism, exchange value, use value.