

UN NOUVEAU REGARD SUR L'ART AFRICAIN...

1. INTRODUCTION

De plus en plus, les galeries, les expositions, les musées, les boutiques, les collectionneurs, les marchands itinérants, les touristes mêmes, tous s'adonnent aux joies du commerce de l'art africain. Excepté pour une élite intellectuelle et artistique de la population, ce regain d'intérêt se fait sur une base uniquement visuelle et esthétique. Peut-être que le public apprécie cette part de mystère qui entoure ces pièces qui semblent avoir eu une utilité culturelle, mais rares seront ceux qui se renseigneront davantage sur les cultures d'origine des pièces d'art africain.

Malheur à eux effectivement, car en portant un jugement purement esthétique sur ces pièces, ils ignorent totalement que ces dernières n'ont pas été réalisées dans ce but, que leurs concepteurs ne pensaient pas réaliser des œuvres d'art, mais plutôt des objets sacrés, utiles à leurs communautés. Pour les artistes – artisans créateurs de ces pièces, elles ont en premier lieu une valeur sacrée, une valeur culturelle. Peut-on alors les rendre profanes, les sortir de leur contexte culturel et leur imposer dans nos musées une valeur esthétique ? Cette démarche ne reviendrait-elle pas à rendre le client occidental roi et à dénigrer totalement le statut de l'artiste africain ?

Dès lors, comment faire cohabiter cette valeur esthétique avec la valeur sacrée et utile, comment faire cohabiter le regard du public sur ces pièces et le regard de leurs créateurs et communautés d'origine, comment faire cohabiter un statut d'artisan en Afrique avec un statut d'artiste anonyme en Occident ? Faut-il exposer ces pièces en tant que patrimoine des Beaux-arts et les nommer arts « premiers » ou en tant que patrimoine scientifique au sein d'expositions ethnographiques ? Et ne pourrait-on pas harmoniser ces différentes conceptions ?

« Les objets figuratifs étrangers sont passés au crible de la société dominante, ils sont réduits et interprétés selon des critères qui ne tiennent pas compte de leur contexte originel. Pourquoi ? En grande partie à cause du refus de nos religions et à cause du colonialisme. Ces objets sont réduits à des curiosités ethnographiques, cadavres muets liés à l'interprétation de l'homme occidental, enfermé dans une atemporalité et dans un anonymat qui dénaturent l'essence de ces créations »¹.

Jonga i Africa n'a pas souhaité s'inscrire dans cette même vision. Jonga i Africa a souhaité prendre un temps de réflexion et s'intéresser de plus près à l'histoire de l'art africain afin de trouver le bon ton sur lequel présenter ses pièces à ses clients. C'est au sein de cette démarche que s'inscrit ce dossier qui se veut être la base de la philosophie commerciale de Jonga i Africa envers l'art et l'artisanat africain. Ce texte est le cheminement de la réflexion effectuée par Jonga i Africa, réflexion qui nous a conduit à nous orienter vers un commerce que nous souhaitons qualifier d'éthique. Car c'est bien un nouveau regard que Jonga i Africa souhaite insuffler sur l'art africain. Un nouveau regard qui puisse s'harmoniser avec celui des sociétés productrices, un nouveau regard qui sous-entende des conditions de récolte respectueuses, un nouveau regard qui réconcilie ethnographes et historiens de l'art.

¹ Sally Price, « Arts primitifs ; regards civilisés ». Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995.

2. QUELQUES DÉFINITIONS...

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de passer par une petite introduction à la matière que nous abordons dans ce travail. Ce dossier s'inscrit dans la discipline de la sociologie de l'art. L'objectif de la sociologie de l'art est d'analyser le processus de reconnaissance des pratiques de création nommée art, avec des variations dans le temps et l'espace. Mais ce travail s'inscrit dans un courant anthropologique de la sociologie de l'art. Dès lors, il faut être extrêmement prudent afin de ne pas céder à un ethnocentrisme artistique.

Nous allons passer par trois des moments de l'activité artistique, et à chaque fois y étudier les principaux conflits à résoudre afin d'harmoniser les différentes visions de l'art africain. Nous allons commencer par la production (qu'est-ce qu'un artiste ?), puis nous allons nous intéresser à la réception (le regard qui construit l'art, les rapports des acteurs avec les phénomènes artistiques) et finalement nous allons étudier la médiation (ce qui se passe entre l'œuvre et sa réception, analyse des personnes, institutions, théories). Cette dernière partie de la médiation nous permettra de comprendre les attitudes que Jonga i Africa a souhaité adopter.

Nous allons maintenant rapidement aborder quelques définitions importantes pour comprendre la suite. Les objets muséographiques sont des objets exposés, classés et étudiés à l'intérieur d'un musée. Ils sont la preuve de contextes, de lieux et de temps différents. Ils subissent une décontextualisation et une recontextualisation en musée, ils acquièrent par ce processus de nouvelles significations et perdent leur origine. Dans une collection, les objets prennent sens dans le système, l'ordre relationnel, temporel et sentimental. L'objet perd son « être pratiqué » et devient un « être possédé », créateur de signification. L'objet perd sa vie et gagne du sens, sens attribué par le collectionneur. Dans un musée, l'autre est immobilisé dans l'univers de la répétition, glacé dans un temps authentique, muséifié. La récolte d'objets est toujours intimement liée à des relations de pouvoir avec les indigènes, relations qui ont une forte influence sur les objets.

Finalement, le terme d'art primitif est un terme confus et inexact, mais une notion universellement reconnue. Il englobe l'art des sociétés à développement technique peu avancé. C'est donc ce terme qui, malgré ses défauts, sera ici utilisé.

A travers les processus de création, de réception et de médiation, nous allons mettre l'accent sur trois principaux conflits que nous chercherons à résoudre au sein de Jonga i Africa. La première dimension est celle du conflit entre ethnographie et esthétique, conflit dont la scène est principalement occidentale, conflit qui tend à être dépassé. La seconde dimension recouvre celle du conflit entre la position statique des objets d'art africains en Occident face à la position dynamique que ces mêmes objets occupent en Afrique. Finalement, la troisième dimension recouvre le paradoxe de l'authenticité tant prisée par les marchands, nous tenterons ici de comprendre comment limiter au maximum le lien entre commerce de l'art africain et pillage de ce dernier. Ces propos se clarifieront au fil de la lecture.

3. EVOLUTION DU STATUT DE L'OBJET NON OCCIDENTAL : curiosité – objet scientifique – objet d'art – objet commercial

XV^{ème} – XVIII^{ème} : DÉCOUVERTE DES NOUVEAUX MONDES ET CURIOSITÉ

Les premiers regards sur les objets non occidentaux sont des regards curieux, parfois émerveillés, mais souvent lourds de préjugés. On observe très tôt une fascination pour les techniques et les matières utilisées. Dès la fin du XV^{ème} siècle, les Européens commencent à ramener des objets de commande ou d'échange. Au milieu du XV^{ème}, les Portugais arrivent en Afrique noire ; ils sont les premiers. Au XVIII^{ème} les Portugais doivent pénétrer plus profondément dans les terres africaines. C'est alors que l'or et l'ivoire de l'Afrique noire commencent à éveiller les intérêts. On nomme alors les petites pièces en ivoire « l'art afro-portugais ». Les sculptures en bronze éveillent par contre peu d'intérêt, et celles en bois finissent au bûcher car les missionnaires luttent contre les cultes fétichistes. En imposant la conversion à la foi chrétienne, les missionnaires brisent les objets, symboles d'une religion barbare ! L'Europe pose donc un regard curieux et admiratif sur les objets non occidentaux, témoins de la richesse des contrées soumises. Les techniques inconnues utilisées par les indigènes semblent correspondre au goût de l'époque. Alors que les objets à destination religieuse ou rituelle se heurtent à un jugement moral négatif, les autres objets sont évalués selon des critères occidentaux et se retrouvent, dès le XVe, dans les fameux cabinets de curiosités. Ces cabinets sont bercés par l'idée que l'on peut reconstituer le monde autour de soi en rassemblant une collection variée d'objets. Le savoir est organisé, les pièces sont rares, étranges, ce sont des merveilles. Ce sont des bizarreries de la nature et des sociétés humaines. Le but est d'amuser, d'instruire et d'émerveiller. Ces cabinets rencontrent un grand succès jusqu'au XVIII^{ème}, il sont à l'origine d'une réflexion sur les classifications naturelles.

FIN DU XVIII^{ème} SIECLE

A la fin du XVIII^{ème}, les expéditions lointaines changent de nature : des savants sont maintenant chargés de réunir des observations précises dans tous les domaines du savoir, les voyages font l'objet de rapports scientifiques avec dessins et collections. Les productions indigènes ont une place marginale, comme si les exigences d'un savoir objectif excluaient tout regard esthétique. Le philosophe invente le « bon sauvage », symbole qui exprime une remise en cause de l'homme en société. Mais très vite cette vision cède la place à celle du sauvage frustré qu'il faut civiliser. La figure grotesque et monstrueuse du sauvage prend le dessus, et amène la condamnation morale de ce dernier. L'objet est primitif, grossier, rudimentaire, grotesque car trop éloigné des arts classiques européens, mais également parce que sa signification est censée servir de support à des croyances païennes et démoniaques. Le jugement esthétique va donc de paire avec la condamnation morale des productions non occidentales. Lentement, les cabinets de curiosités se transforment en musées : les objets doivent témoigner de la variété des cultures. Les naturalistes traitent l'étude du spécimen ethnographique à l'égal du spécimen de la nature. L'objet de curiosité n'est plus un objet merveilleux, mais un objet crédité d'intérêt scientifique, qui doit être préservé.

XIX^{ème} : LE TEMPS DE LA SCIENCE ET DE L'ÉVOLUTIONNISME

Le XIX^{ème} siècle est le temps du rationalisme, de l'évolutionnisme et du parachèvement de l'entreprise coloniale. Les cabinets de curiosités deviennent des musées publics à vocation pédagogique. L'objet est alors un « spécimen ethnographique », témoin de l'état d'avancement des cultures. Il est étudié par les ethnologues et jamais par les historiens de l'art. Alors que les peuples non occidentaux étaient jusqu'alors qualifiés de sauvages, avec l'évolutionnisme ils se transforment en primitifs. Darwin, dès 1859, place l'évolutionnisme biologique au premier plan, puis ce modèle est transposé pour créer l'évolutionnisme social. L'homme sauvage est dès lors un fossile vivant de l'espèce humaine. Les peuples non occidentaux représentent les différents stades d'évolution des civilisations, et le peuple occidental représente la phase la plus aboutie de cette évolution. Cette perspective justifiera plus tard le colonialisme, la grande mission civilisatrice. L'étude de la culture matérielle de ces peuples permet alors une comparaison avec l'univers technique des premières civilisations occidentales. C'est dans un but comparatif que sont présentées les collections dans les musées et c'est dans le même esprit que naît le musée ethnographique dans les années 1820-1830. Le but de ces musées est d'atteindre une connaissance du degré de civilisation des peuples peu avancés dans l'échelle sociale. C'est à cette image qu'est créé, en 1927, le musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris. C'est à cette période que les collections nationales des sociétés occidentales se constituent, sous forme de collecte systématique et avec comme toile de fond l'expansion coloniale et l'essor missionnaire. « *Achetons en masse, pour sauver de la destruction, les produits de la civilisation des sauvages et accumulons-les dans nos musées* » déclare Franz Boas, ethnologue. Au dernier quart du XIX^{ème} siècle, le colonialisme bat son plein, les expositions universelles et coloniales servent alors de vitrine pour l'exposition d'objets mais également d'humains. Il faut divertir le peuple et justifier la mission civilisatrice du colonialisme. Mais ces collectes d'objets apparaissent également au moment où l'ethnologie devient une discipline scientifique. La classification et la comparaison des objets servent alors de légitimation scientifique à la discipline. Mais à la fin des années 1880, les critiques commencent à apparaître sur la position évolutionniste. Franz Boas crée l'anthropologie culturelle moderne en insistant sur l'importance de la contextualisation des objets. Il faut encore attendre le début du XX^{ème} siècle pour voir apparaître les galeries d'art primitif.

XX^{ème} : ARTS SAUVAGES, ARTS PRIMITIFS

Le goût évolue donc au début du XX^{ème} siècle, surtout grâce aux artistes fauves et cubistes. L'art nègre paraît être reconnu, il entre dans le patrimoine universel des formes. Depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, on parle d'art primitif. Mais ce terme renvoie encore au fait que l'art africain est interprété comme le stade premier de l'évolution. Les objets d'art africain seraient nés de la spontanéité, de l'impulsion plutôt que de la production artistique. Ce sentiment esthétique fort qu'éprouvent les artistes modernes envers l'art africain est catégoriquement séparé de tout intérêt pour la fonction sociale de ces pièces, c'est donc moins le sens que la forme qui importe. Les artistes fauves savent peu de choses sur ces objets « sauvages », mais ils sont attirés par leur antiréalisme. C'est cette pulsion esthétique qui rapidement, fait grimper la valeur marchande et artistique de ces objets. Mais si l'on s'intéresse de plus près à ce phénomène d'attrait des artistes fauves pour l'art africain, on comprend que ces objets sont surtout une source d'inspiration pour le renouvellement de l'art occidental. Ils ne sont pas appréciés pour leur propre valeur,

mais jugés selon les critères occidentaux de l'époque ; on s'en fait une conception occidentale. Les oeuvres de l'art africain perdent à cette époque leur contexte et leur signification pour répondre à des critères occidentaux uniquement esthétiques. Pourtant, certaines personnes déjà aimeraient voir travailler théoricien de l'art et ethnologue ensemble. Dans les grandes expositions, l'esthétisme des œuvres d'art africain est donc mis en valeur. Mais les pratiques coloniales n'ont pourtant pas encore disparus, la mission Dakar Djibouti, en 1931, qui vise une immense récolte afin de combler les lacunes du musée ethnographique du Trocadéro, en est la preuve. Mais le mouvement des surréalistes réagit contre cet état d'esprit en boycottant les expositions nationales.

AUJOURD'HUI, LES ARTS PREMIERS

Depuis 1960, l'art primitif rencontre un public de plus en plus large, il a droit à une reconnaissance institutionnelle. En 1937, le musée du Trocadéro est détruit pour être remplacé en 1938 par un Musée de l'Homme. Ce n'est pas un musée des beaux-arts, mais un musée qui cherche à trouver dans les objets d'art primitif une multiplicité de techniques, décors et formes pour rafraîchir les inspirations occidentales. Puis, en 1997, apparaît le débat autour du musée du quai Branly qui s'ouvrira en 2005. Le musée du quai Branly enterre la hache de guerre entre ethnos et esthètes, ce musée symbolise dialogue et rencontre entre art et science. Leiris nous dit : « Notre ignorance est presque totale des goûts et des concepts sur la base desquels les normes esthétiques de ces peuples pourraient être définies de façon autre qu'extérieure ». Il faudrait ainsi modifier notre façon de penser afin de chercher à comprendre la définition de notions telles que l'art pour les Africains, au lieu d'imposer à l'appréciation de leurs œuvres des définitions et des valeurs occidentales. Les musées, aujourd'hui, recouvrent des réalités très différentes, ils se doivent d'être avant tout un lieu ouvert à la rencontre de l'Autre. Un musée ne peut être jugé qu'en fonction d'un contexte culturel, « Il est le reflet de la société qui le construit et non des cultures qu'il montre ; il doit se garder d'asséner sa vérité ».

4. PRODUCTION : ARTISTE OU ARTISAN ?

a. PASSAGE DU STATUT D'ARTISAN AU STATUT D'ARTISTE POUR LES CREATEURS D'ŒUVRES D'ART EN OCCIDENT

Durant la Renaissance, nous avons affaire en Occident à une certaine autonomisation de l'art. Karl Weber nous en parle en prenant exemple sur la musique qui s'autonomise par rapport à la magie et à la religion. Les secteurs de l'art se sont rationalisés et sont venus s'inscrire non plus dans l'espace de la tribu, mais dans celui des professions. C'est à partir de cette période que l'on peut citer la célèbre phrase d'André Malraux : « L'art imite l'art ». La production esthétique commence à fonctionner dans un champ précis. C'est à partir du moment où les individus produisent des objets esthétiques en se référant les uns aux autres que l'art devient autonome. L'art n'existe alors que par rapport à l'art. L'esthétique n'est alors plus déterminée par des critères qui lui sont extérieurs (comme le jugement d'un roi). De plus, l'art a subi un processus de dé fonctionnalisation. L'art n'est plus fonctionnel

puisqu'il fonctionne dorénavant pour lui-même, c'est ce que l'on appelle communément « l'art pour l'art ».

C'est durant cette même période que l'on assiste à l'apparition d'une vague de créateurs qui veulent être reconnus comme créateurs individuels et non plus comme appartenant à un courant. Voilà alors l'apparition de l'artiste en tant que tel dans la société occidentale, apparition d'un artiste qui trouve son inspiration non pas dans l'apprentissage mais en lui-même, comme une intuition. Ce courant s'est amplifié avec le temps pour en arriver aujourd'hui à un fétichisme de la signature.

L'apparition de la signature en Occident exprime très bien le passage d'une société du « nous » (communauté) à une société individualiste du « je ». Avant la Renaissance, la seule signature autorisée était celle d'un collectif. Mais déjà au début du 15^{ème} apparaissent les premières signatures, camouflées derrière des ombres sur les œuvres. Mais cette pratique va très rapidement se généraliser.

Nous en sommes arrivés aujourd'hui à une surévaluation de l'artiste. La société a peu à peu délégué à l'artiste le pouvoir de ce qui est art ou non. La source de l'identité de ceux que nous appelons artistes et intellectuels remonte au 19^{ème} siècle. Jusqu'au 14^{ème}, nous parlions d'artisans, des ouvriers comme les autres. Leur activité était imbriquée dans d'autres secteurs de la vie sociale. La production de l'artisan ne dépendait pas de son inspiration, mais de telle ou telle commande. Les œuvres produites dépendaient donc d'impératifs extérieurs à sa propre volonté. La production artistique répond alors à une logique sociale extérieure à l'art lui-même. Puis à la Renaissance, cette production va se créer un propre champ artistique. Avec la dé-fonctionnalisation de l'art, une seule fonction va émerger et s'ériger au 20^{ème} siècle : la fonction esthétique de l'art. L'art devient alors indépendant, il est fait dans le seul but de s'approcher de l'esthétisme. Et c'est cette idée de l'esthétique qui va entraîner la fin du statut déconsidéré de l'artiste. Nous touchons ici la grande différence entre l'évolution du statut d'artisan au statut d'artiste en Occident et en Afrique. Car les œuvres d'art africain ont également subi cette même transformation et ont gagné un statut esthétique en Occident, mais cela n'a nullement entraîné la fin du statut déconsidéré de l'artiste africain. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

Nous sommes donc passés en Occident d'une période où l'art était tourné vers des rituels religieux à une période de l'art – fétiche, appelé art et considéré pour sa valeur esthétique. La personne qui pratique l'art n'est dès lors plus un artisan, c'est un intellectuel, un lettré et son art est un don divin. C'est à partir de la fin du 15^{ème} que les artistes commencent à s'intéresser à des choses plus savantes et acquièrent ce statut d'intellectuel. A partir de la Renaissance, nous avons une certaine prise de conscience dans le milieu artistique, l'art évolue, les anciens artisans se revendiquent dès lors artistes. Un remodelage de l'ensemble des statuts des métiers s'effectue avec une nouvelle division générale du travail entre intellectuel et manuel. L'artisan est tombé dans la catégorie intellectuelle et a gagné le statut d'artiste.

A travers le temps, nous sommes donc passés du régime artisanal du métier de l'art (période qui s'étale jusqu'à la Renaissance) à un régime académique de la profession (période des impressionnistes) pour en arriver aujourd'hui à un régime artistique de la vocation (XX^{ème}).

Pour en finir avec cette dernière période, les représentations modernes de l'artiste l'éloignent du travail. Le nouvel artiste est considéré comme une personne « surhumaine » qui a un don individuel, du mérite personnel, de l'inspiration. Le nom d'artiste révèle une connotation qualificative, son apparition s'accompagne d'une valorisation progressive de la création en Occident. Avec le mouvement romantique, c'est un règne de la vocation qui s'impose et l'apprentissage est relégué au second plan. Le créateur doit dès lors faire preuve d'originalité, de capacité à exprimer son intériorité en atteignant l'universalité. Le terme d'artiste est devenu plus flou mais également plus prestigieux, et c'est avec l'art contemporain que ce phénomène va s'accroître.

b. PASSAGE DU STATUT D'ARTISAN AU STATUT D'ARTISTE POUR CES OBJETS EN AFRIQUE

Nous allons maintenant étudier le paradoxe décrit précédemment. Bien que les œuvres d'art africain aient acquis à travers l'histoire un statut d'œuvres d'art esthétiques, les personnes qui créent ces œuvres d'art n'ont pas acquis ce statut d'artiste, tant exploité en Occident. Nous allons ensuite tenter de comprendre si cette différence a un fondement pratique en Afrique même, ou si elle a été fabriquée par les Occidentaux.

Lorsque l'on parle d'art primitif, que ce soit en termes anthropologiques ou en termes artistiques, on tombe toujours dans une catégorie qui exprime l'anonymat et l'atemporalité. Les créations semblent émaner de communautés et non d'individus, et elles semblent toujours représenter les mêmes traditions ancestrales. L'art tribal exprimerait un sentiment collectif plutôt qu'individuel. Beaucoup affirment que les choix esthétiques sont régis exclusivement par le pouvoir tyrannique de la coutume. Les artistes non occidentaux paraissent alors interchangeables : l'artiste primitif serait un simple ouvrier anonyme qui se contenterait de fabriquer. Cette conception ne ressemble-t-elle pas à celle que l'on se faisait de l'artisan occidental avant la Renaissance ? Quelques ethnologues ne se reconnaissent pourtant pas dans ces énoncés. Franz Boas a été l'un des premiers anthropologues à placer l'artiste au devant de la scène, suggérant des interactions entre tradition et créativité. Il a déclaré que des artistes non occidentaux pouvaient très bien mettre en place des choix esthétiques conscients. L'artiste aurait pour lui une capacité créatrice à l'intérieur d'une conformité au style local. Mais la plupart du temps, l'artiste africain semble être bloqué sous la commande des traditions communautaires, contraint à créer selon des règles ancestrales. C'est également l'obsession de la signature qui règne en Occident qui rend plus difficile l'acceptation de la personnalité d'artiste africain. Les œuvres africaines seraient des produits de culture, puisque démunies de signatures.

En réalité, l'anonymat de l'artiste africain doit beaucoup au désir des observateurs occidentaux de croire que leur société a atteint un stade d'avancement exceptionnel.

Pourtant, avant de se pencher sur l'étude des styles artistiques africains et de réaliser que l'artiste existait bel et bien en Afrique, on s'est interrogé en Occident pour savoir si la différence entre primitifs et civilisés ne représentait pas une différence entre maîtrise consciente et expression spontanée. Durant une longue période, une réponse positive a été donnée à cette question, réponse qui subsiste

encore aujourd'hui dans l'esprit de beaucoup de personnes. La différence avec l'approche occidentale était alors prouvée. L'approche occidentale est effectivement bâtie sur la croyance en un certain niveau de conscience et des choix motivés de la part des artistes pour obtenir l'effet voulu. L'art primitif serait, lui, spontané et dénué de toute réflexion ou intention artistique. Les artisans africains se soucieraient alors de l'efficacité dans les rituels et non des conséquences esthétiques de leurs choix. Dès lors, beaucoup en ont tiré la conséquence que les Africains ne considèrent pas l'art. L'art serait alors une notion occidentale, et il serait même ethnocentriste de vouloir la replacer dans un contexte africain. Sur ce point, nous rejoignons plutôt l'avis de Sally Price qui déclare que « tout comme qualifier les arts exotiques d'anonymes libère les Occidentaux de l'entreprise laborieuse qui consiste à déterminer et reconnaître qui sont les auteurs des œuvres, de la même façon, prétendre que les primitifs n'ont pas de concept correspondant à notre notion d'œuvre d'art nous dispense de la nécessité de prendre au sérieux les cadres conceptuels esthétiques des indigènes »². Une étude plus fouillée des différents styles artistiques et de la notion africaine d'art pourra alors nous donner de meilleures réponses à ces questions.

Mais pour illustrer encore les extrêmes de cette attribution anonyme aux œuvres d'art africains, c'est le cas des collectionneurs qui est le plus significatif. Effectivement, ces derniers dépensent des sommes énormes dans ce marché, ils ont besoin de pouvoir certifier la véritable « authenticité » de leurs achats. Le premier intérêt, tant pour le collectionneur que pour l'amateur, c'est l'œuvre en elle-même, mais l'intérêt secondaire pour l'histoire de l'œuvre varie. Pour le collectionneur, c'est le propriétaire qui va voler la vedette à l'artiste avec l'introduction de la notion de pedigree. Ce dernier s'intéresse à l'œuvre et à l'historique de sa réception alors que l'amateur s'intéresse à l'œuvre et à l'historique de sa genèse. Le pedigree d'une œuvre, c'est son arbre généalogique, qui permet d'authentifier l'œuvre. Concrètement, le pedigree est la liste des propriétaires, des expositions et des publications où l'œuvre a figuré, la liste des ventes et des prix obtenus. Ce pedigree ne contient aucune information sur le créateur ou sur les premiers propriétaires. Les marchands et les collectionneurs ont donc encore cette idée décrite plus haut selon laquelle rien dans l'œuvre n'est voulu par l'artiste créateur africain. La valeur esthétique, artistique d'un objet africain est donc uniquement « vue » par les connaisseurs. C'est donc carrément aux connaisseurs occidentaux de déclarer quels objets sont des œuvres d'art. Les artistes perdent toute importance puisque interchangeables et insensibles à la valeur esthétique. Les collectionneurs et les marchands répondent alors à cette critique que nous pourrions leur adresser en déclarant qu'il est bien trop difficile de retrouver la trace des œuvres d'art africain sur sol africain. En réalité, on pourrait tout à fait retrouver des noms. Pour Jonga i Africa, passer sous silence le contexte socioculturel dans lequel un objet d'art a été créé, c'est une définition arrêtée et un environnement qui invite le spectateur à cette expérience esthétique pure qui ne prête aucune attention à l'intention des peuples producteurs. Les Occidentaux ont effacé l'artiste derrière sa production, prétendant que ce dernier l'avait fait de son plein gré. Nous souhaitons peu à peu, avec le temps, redessiner la silhouette de cet artiste producteur, qui mérite le même statut que l'artiste occidental. Les termes et les notions d'art et d'artiste existent bien en Afrique, ce sont les réalités qu'ils recouvrent qui sont différentes de celles qu'ils

² Sally Price, « Arts primitifs ; regards civilisés ». Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995.

recouvrent en Occident. Et c'est pourquoi une volonté et un travail sont nécessaires pour mieux appréhender l'art africain.

En réalité, si l'on va rencontrer sur le terrain les individus qui ont créé ces œuvres, on réalise que chaque objet est la création d'une personne individualisé qui a vécu et travaillé dans un lieu, à une certaine époque, dont la carrière artistique a eu un début, un milieu et une fin, dont l'œuvre a influencé et a été influencée. Il est maintenant important, si l'on veut construire une notion commune d'art, de s'intéresser à la notion africaine de l'art. Car de nombreuses différences ont souvent créé les malentendus. Un artiste africain attendra par exemple de voir son masque en action avant de le juger. L'étude des styles nous donne également un bon éclairage par rapport à la notion d'art en Afrique. Très souvent en Occident, on choisit des spécimens censés représenter le style de l'ethnie d'où ils proviennent. « Chaque tribu est, en ce qui concerne l'art, un univers en elle-même »³. En réalité, la situation est très complexe. Les styles sont souvent utilisés selon différents contextes, voire empruntés aux voisins. Les ramifications s'étendent à travers des territoires plus vastes que les styles régionaux. Les styles des masques ne correspondent pas aux styles de la statuaire et les styles peuvent être mélangés. De plus, il n'est pas exclu que les masques se répandent indépendamment du culte dans lequel ils sont traditionnellement utilisés. Il est aussi possible qu'un style tribal en influence un autre. Toutes les religions africaines ont des points communs, mais ceux-ci ne sont pas représentés de la même façon. Le sculpteur sait donc ce qu'il aime et aime ce qu'il connaît. On comprend peu à peu que vouloir catégoriser l'art africain et vouloir enfermer les communautés dans des styles est une grossière erreur. On comprend également qu'à travers ce jeu de styles, l'artiste africain n'est pas un acteur inconscient qui se contente d'exécuter les traditions ancestrales, mais qu'il est bien un acteur qui crée selon des dispositions personnelles et des choix conscients. Ce sont simplement ces choix et dispositions qui sont motivés par d'autres valeurs que celles des artistes occidentaux. En Europe, les artistes réalisent un croquis avant de faire leur œuvre, alors qu'en Afrique cette pratique n'existe pas. L'artiste africain réalise directement son œuvre et seul le résultat final peut être regardé et jugé. La pression du village pour que l'œuvre réponde aux attentes de la communauté pèse souvent sur l'artiste et il ne peut pas toujours imposer ses vues esthétiques, mais elles restent pourtant bien présentes en lui.

En Occident, c'est seulement aujourd'hui que l'on commence à s'intéresser à l'artiste africain créateur, à le prendre en compte au lieu de parler de production collective. Ces dernières années, on a donc démontré que dans les sociétés à tradition professionnelle, les artistes ont la possibilité de créer un style personnel au sein de la tradition, des styles identifiables. Le degré de connaissance de la sculpture africaine est passé de l'identification à des styles tribaux, puis sous-tribaux jusqu'aux artistes individuels. On réalise alors que chaque artiste utilise les outils à sa façon. Certains sculpteurs sont doués d'une plus forte personnalité, voire même d'une importante notoriété et reçoivent des commandes pour des palais. Certains de ces artistes sont connus et il est possible de suivre leur trace. L'artiste africain est un homme qui, au départ, a appris un métier selon des règles précises, tant sur le plan esthétique que sur le plan social. L'artiste africain a parfaitement conscience de son métier. Le jeune Africain qui montre des dispositions artistiques entre en apprentissage chez un

³ Frank Willet, « L'Art africain ». Editions Thames & Hudson, nouvelle édition 1994.

maître ; durant 20 ans d'enseignement, il apprend les techniques, le vocabulaire des signes, le regard critique, l'esprit de compétition. Mais le jeune élève n'est pas astreint à imiter servilement le modèle. Il fait d'abord des copies, puis acquiert un style personnel avec des traits typiques. L'artiste africain maîtrise donc un savoir technique et religieux. Il n'est pas rare qu'un forgeron soit apprécié pour son talent personnel et sa réputation. Ce dernier peut alors demander des prix plus élevés. Souvent même, l'œuvre d'un sculpteur peu connu sera attribué à un autre plus connu par son possesseur afin de gagner du prestige. Malgré la tradition ancestrale, l'artiste ne se contente pas de refaire ce qu'il voit. L'évolution stylistique n'aurait d'ailleurs pas été possible si les usagers avaient été traditionalistes au point d'être incapables de toute fluctuation de goût.

On peut maintenant appliquer à l'art africain des techniques analytiques employées dans l'étude de traditions plus familières et cela prouve à nouveau que nous avons affaire à un véritable art. Les œuvres ne sont donc définitivement pas anonymes. De plus, la notion d'art pour les Africains s'applique à une réalité plus étendue que chez les Occidentaux. Les objets de stricte utilité sont souvent pour les Africains le prolongement de l'artiste, ils sont alors considérés comme des œuvres d'art. L'art y fait sentir son poids sur une étendue plus grande que là où est reconnu, comme c'est le cas chez nous, la spécificité des activités esthétiques. Lentement, une reconnaissance institutionnelle et officielle du statut d'artiste non occidental s'effectue. Nous avons pu voir dans les dernières années quelques expositions dans lesquelles les artistes créateurs avaient une place centrale et c'est ce chemin que Jonga i Africa souhaite poursuivre. Certains critiquent cette façon de faire, déclarant qu'il est ethnocentriste de parler d'artiste et de refuser la notion d'artistes collectifs. Mais nous pouvons aujourd'hui facilement répondre à ces derniers avec des arguments pratiques tels que ceux énoncés ci-dessus.

Il faut donc bien se garder d'appliquer des catégories statiques et hermétiques à l'art africain. L'artiste africain, à la différence de l'artiste européen, crée des œuvres dont la valeur est tout autant sociale qu'esthétique puisque pour lui le Beau et le Bon sont inséparables. Voilà une analyse qui pourra nous servir de point de départ afin de savoir comment mieux réceptionner l'art africain en Occident.

5. RÉCEPTION : COHABITATION ENTRE LA VALEUR DE L'OBJET POUR LES AFRICAINS ET LA VALEUR DE L'OBJET POUR LES OCCIDENTAUX

Dans cette partie basée sur la réception des œuvres d'art non occidentales, nous souhaitons mettre l'accent sur les différences fondamentales entre la perception des objets en Occident et la perception des objets en Afrique. Mais nous ne souhaitons pas insister sur ces différences dans le but de nous éloigner les uns des autres. Nous souhaitons les mettre en avant afin de comprendre comment les dépasser, afin de comprendre comment concilier nos deux visions de l'art pour une meilleure et une plus juste appréciation des œuvres. Pour en arriver là, il va nous falloir étudier la valeur attribuée par les Occidentaux aux œuvres d'arts non occidentales, une valeur qui, à travers les conflits de disciplines, reste toujours guidée par la notion

d'authentique, statique et atemporelle. Il va ensuite nous falloir étudier la valeur attribuée par les Africains à leurs propres œuvres d'arts, à savoir une valeur dynamique et en constante évolution.

a. VALEUR DES OBJETS POUR LES OCCIDENTAUX: ESTHÉTIQUE ET SAVOIR ETHNOLOGIQUE

L'histoire de la réception des objets non occidentaux en Occident est l'histoire d'un long conflit entre les partisans de l'ethnographie et les partisans de l'art pur, conflit qui va s'installer au début des années 1900, puis se dissiper avec l'arrivée du troisième millénaire. Jonga i Africa, en étudiant plus en détail les fondements de ce conflit, souhaite s'inscrire dans le courant « ethno-esthétique » qui tente de réconcilier les deux parties afin de permettre une réception plus harmonieuse et plus réaliste pour le public tant occidental que non occidental.

Conjointement à la naissance de la discipline ethnologique, on assiste à la naissance des musées. C'est le début du 20^{ème} siècle, c'est là que l'on remarque les premiers intérêts pour les objets non occidentaux. A cette période, l'ethnologie est en quête de légitimité scientifique afin de se faire accepter dans le monde critique. L'ethnologie va alors s'allier au courant évolutionniste qui va lui fournir cette légitimité. Dès lors, le but des musées sera d'atteindre une connaissance du degré de civilisation des peuples peu avancés dans l'échelle sociale. Pour ces sociétés sans écriture, le principal indice au classement évolutionniste sera l'ensemble des productions matérielles. Le musée d'ethnographie du Trocadéro, créé à Paris, en 1927, a pour but de fournir une « connaissance exacte du degré de culture, des usages, des mœurs, des idées religieuses et de l'industrie de ces peuples, qui sont aussi des fractions de la race humaine ». C'est dans cet esprit là que se constituent la majorité des collections nationales et privées. Le développement des musées d'ethnographie correspond à l'expansion coloniale et à l'essor de l'action missionnaire. Tout coïncide soudain : colonialisme, action missionnaire, évolutionnisme, ethnologie et pratiques muséales. La connaissance ethnologique des peuples, via leurs objets, est une préparation du terrain pour l'expansion coloniale. La collecte d'objets représente la constitution du savoir ethnographique. Et ces objets collectés viennent décorer les expositions coloniales, pièces justificatives de l'œuvre coloniale, à travers des mises en scène de la vie des indigènes. Il n'est alors jamais question d'art, l'objet est le témoignage matériel qui donne des informations sur le degré d'évolution d'une société. L'ethnologie scientifique est née, elle travaille dans une optique comparative. Dans les musées, les objets sont censés illustrer la gamme complète des formes, fonctions et techniques dans l'ordre de l'évolution des plus primaires aux plus civilisés : ce sont des classifications évolutionnistes. L'objet n'a d'intérêt que s'il fournit une illustration de l'évolution des peuples « peu avancés » dans leur accession au progrès. On parle alors de spécimen ethnographique, qui n'a de valeur que replacé dans le contexte culturel qui l'a produit et mis en relation avec l'ensemble des artefacts de la culture en question. L'objet est toujours un échantillon de civilisation, qui renseigne sur la technologie, la culture matérielle, les croyances et les rites ; c'est une archive matérielle un référent type de la culture « ethnique ».

Parallèlement à cet essor de l'ethnographie, mais sans aucune base commune, un autre courant apparaît avec une tout autre vision de l'art africain. Le goût des élites culturelles évolue au début du XX^{ème} siècle, surtout grâce aux artistes fauves et cubistes. C'est une révolution artistique qui se déroule, accompagnée d'un nouvel intérêt pour l'art extra occidental. La valeur artistique africaine va soudainement être reconnue et favoriser le renouvellement de l'art contemporain occidental. L'art nègre entre alors dans le patrimoine universel des formes pour sa beauté, ses audaces plastiques, sa charge poétique, sa magie. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, le concept d'art primitif apparaît pour dénommer ces objets qui émeuvent partout en Europe les élites artistiques et intellectuelles. Le débat sur l'art primitif est intimement lié au débat sur l'art, dans une période où l'art contemporain vient bouleverser les habitudes. La pulsion esthétique serait alors partagée par l'ensemble de l'humanité. C'est donc moins le sens que la forme qui importe. Les artistes apprécient dans l'art nègre la liberté dans l'invention des formes, qui correspond à leur rejet des circuits officiels (réalisme, impressionnisme, naturalisme). Picasso possède une centaine de pièces africaines, il s'inscrit très bien dans ce courant d'artistes en contemplation devant les œuvres d'art africain. La valeur lui importe bien moins que le ressenti : « je ne sais pas à quoi ça sert, d'où ça vient, mais je comprends très bien ce que l'artiste a voulu faire » déclare-t-il. Avec ce regain d'intérêt, les objets sauvages acquièrent rapidement une valeur marchande et une valeur esthétique. Lentement, les expositions coloniales commencent à présenter les objets non comme des artefacts, mais comme des œuvres d'art. Ce changement s'opère exclusivement dans les esprits européens, il n'est en aucun cas le reflet d'un éventuel changement sur le terrain. La valeur artistique de ces objets n'est reconnue que pour favoriser le renouvellement de l'art contemporain occidental. L'art primitif est une source d'inspiration pour les artistes contemporains, mais il ne s'impose pas comme de l'art en soi ! Les surréalistes, qui s'enthousiasment pour l'art africain, font des parallèles entre primitif et folie, ils dénigrent la raison au profit de l'émotion et font l'éloge de cette dernière. Ils déclarent qu'acquérir un objet d'une tribu, c'est le sauver de la destruction par des missionnaires ou de l'achat par un marchand.

Avec cette nouvelle vision de l'art africain, les boutiques, galeries et collections privées apparaissent partout ; les expositions, ventes aux enchères et experts se multiplient. Pourtant peut-on réellement parler d'une prise en compte de l'art africain dans sa valeur intrinsèque ? Il est facile pour les surréalistes de faire de ces objets ce qu'ils veulent, puisqu'ils ne savent rien sur ces derniers. Ils rejettent tout contexte culturel, ne souhaitant en aucun cas coopérer avec les ethnologues, et mettent en valeur la naïveté des pièces qui dénigrent la raison au profit de l'émotion. Ils font l'éloge de l'émotion primitive. Mais présentées comme des « œuvres d'art », la signification indigène de ces pièces reste enfermée au musée d'anthropologie. Il n'y a aucune tentative pour expliciter l'intention artistique. Le créateur est anonyme, l'émotion est brute et représente la tradition ancestrale. Le fait de n'avoir aucune connaissance paraît entraîner une certaine excitation, une émotion plus forte liée à ce qu'apporte notre propre inconscient à ces objets. Chercher des explications risquerait alors de nous écarter de nos propres sentiments esthétiques. « L'œil ne pense pas, l'œil voit ». « Le regard, c'est quand le cerveau cède à l'œil. Le vrai regard, c'est celui qui s'oublie ». C'est une déconnexion de la conscience européenne vis-à-vis d'elle-même qui se produit. On assiste à une remise en cause des théories ou visions de l'esthétique traditionnelle occidentale et l'art nègre est une source fondatrice de ce mouvement. Avec ce nouveau courant artistique d'adeptes

d'art primitif, apparaît la figure emblématique du connaisseur. Le connaisseur d'art africain est un homme raffiné dont les opinions font autorité. C'est lui qui fera la qualité d'un objet, c'est son appréciation qui donnera ou retirera de la valeur à une pièce. Le « bon goût » serait un élément universel, une vérité. Sentir la qualité d'un objet serait une sorte de sixième sens inné qui prouverait l'existence d'une sensation esthétique pure. Beaucoup ont ainsi discrédité l'apport de la réflexion et de la formulation intellectuelle à la connaissance des arts, décrivant le vrai amateur d'art comme celui qui éprouve des réactions esthétiques pures, libres de tout savoir. Cette vision du monde et de l'art est accompagnée d'un principe d'universalité de l'art très fort. C'est l'idéologie de la grande famille humaine en fraternité qui s'installe. Mais cette idéologie s'accompagne d'un paternalisme de la part des Occidentaux, également présent dans le domaine de l'art. Les arts visuels seraient alors le reflet de l'unité de l'expérience humaine. La sensibilité artistique serait un principe universel positif, l'art serait un langage durable et unificateur. Et l'art des primitifs serait plus intense, plus émotionnel, plus religieux car plus directement en contact avec l'instinct, avec l'esprit et libre des contraintes de la vie moderne. Les peuples primitifs auraient donc gardé la naïveté de l'enfant et à travers l'analyse de leur art, nous pourrions comprendre les recoins les plus refoulés de notre psychisme. Ce courant d'analyse prétend que les objets seraient dominés par une émotivité et une peur intense. L'art primitif devient le contraire de l'art gréco romain, peur et mort semblent être en lien avec l'activité artistique. Les sociétés primitives sont vues comme des contre-cultures artistiques. L'opposition traditionnelle nous décrit les pulsions primitives du côté de la face cachée de l'homme et la suppression de ces pulsions du côté de la civilisation. La vision de la vie non occidentale est tribale, les informations sont exagérées et déformées pour créer la vision d'une société homogène au delà du monde civilisé.

Ce principe d'universalité de l'art est donc la foi en la parenté de l'homme. Ceux qui parlent de l'art sur ce mode sont concentrés sur la beauté de l'art. L'étude de l'art primitif est pour eux l'exploration de la face cachée de l'homme. Mais il reste toujours un caractère unilatéral dans ces façons de voir, le « nous » reste au centre. L'héritage de la vision traditionnelle des primitifs s'insinue partout. Cette idéologie attribue la compréhension esthétique consciente comme une spécificité de l'esprit occidental, attribuant aux primitifs des pulsions inconscientes. C'est donc finalement, malgré les apparences, une idéologie ethnocentriste, évolutionniste.

Même si la vision occidentale de l'art africain évolue rapidement ces dernières années, ce conflit entre une réception visuelle ou contextuelle (ethnologique) reste d'actualité. Et finalement, ces deux conceptions de l'art africain illustrent bien la vision globale que les Occidentaux se font de l'art non occidental : authenticité et statique, anonymat et intemporalité. L'étude de l'art, c'est l'analyse de la vie et du travail d'individus nommés et de la succession chronologique de mouvements artistiques délimités. Mais lorsque l'on parle d'art primitif, on se trouve toujours dans l'anonymat (créations de communautés, artistes interchangeables) et dans l'atemporalité (traditions ancestrales). Nous avons l'impression que les styles sont perpétués, que l'apprenti est formé à suivre les idéaux. L'Afrique serait donc sans mémoire et l'art primitif serait toujours identique et présent : authentique. L'art primitif représente dès lors un temps typologique et non physique. Et c'est cette représentation que l'Occidental perçoit comme authentique. L'autre et ses

productions matérielles sont figés dans un univers authentique, anonyme et intemporel.

Et c'est bien cette vision authentique, sur laquelle tous les collectionneurs se reposent, qui cache un important paradoxe que Jonga i Africa souhaite mettre en avant et contrecarrer. Pour distinguer original et copie, c'est généralement une priorité temporelle qui s'applique. L'art moderne devrait alors être une imitation artistique de l'art primitif, pourtant dans ce cas, le principe habituel a été modifié. Avec Picasso et les artistes fauves, la copie a surpassé l'original et est devenue l'original. Ce sont dès lors les copieurs qui ont pris la place des connaisseurs et se sont permis de juger les originaux.

b. VALEUR DES OBJETS POUR LES AFRICAINS : SACRÉ ET UTILE

Le but de cette partie est de mieux comprendre la valeur attribuée aux objets par les Africains eux-mêmes, la vie dont ces objets sont investis, la façon dont ils en sont investis, le rôle de ces objets, puis leur mort et ses conséquences. Cette partie, mise en contraste avec la précédente, nous permettra de mieux rendre compte de la décontextualisation totale que ces objets subissent en étant expatriés et donc de l'importance de faire preuve d'une grande délicatesse quant à leur présentation. L'art africain est une manifestation profondément liée aux vies de peuples qui fabriquent et utilisent ces objets. L'art africain est, dans son contexte d'origine, une relation entre l'expression esthétique, les croyances religieuses, les structures sociales et les sentiments individuels. Dans la société traditionnelle africaine, l'art est enraciné dans l'expression humaine, mais les peuples africains n'accordent pas la même valeur monétaire à l'objet d'art.

Nous allons commencer par éclaircir la notion de caractère occulte des objets d'art africain. Pour beaucoup d'Occidentaux, les objets africains sont culturellement étrangers et esthétiquement intéressants, mais tous remarquent un caractère occulte dans ces objets, quelque chose d'incompréhensible, voire même de dangereux. On a souvent l'idée que ces objets sont l'incarnation d'esprits surnaturels, la personnification d'ancêtres ou qu'ils détiennent un certain pouvoir. Afin de comprendre comment se déroule la vie, puis la mort de ces objets sacrés africains, il faut étudier leur usage, leur fonction et leur entretien dans leur cadre culturel d'origine, afin de comprendre le rapport que les Africains entretiennent avec eux. Ces usages et fonctions sont en rapport avec des systèmes cosmologiques et religieux complexes, ils ont pour fonction la manipulation du monde invisible, manipulation qui peut affecter directement l'existence quotidienne d'un groupe culturel donné. On peut distinguer trois sortes d'objets occultes en Afrique.

- ◆ **Les objets magiques** : la magie apparaît lorsque les forces surnaturelles sont invoquées pour aboutir à des résultats qui, sans elle, seraient inexplicables. La magie peut être utilisée par des spécialistes des rituels ainsi que par des artisans qui contrôlent la magie intrinsèque de certaines matières. De nombreuses références symboliques sont faites par rapport aux matières, ce sont des configurations magiques. Exemple : une akua'ba (poupée ashanti) est investie de forces surnaturelles pour provoquer la grossesse, mais une fois sa fonction remplie, l'akua'ba redevient un morceau de bois commun. Elle

peut alors être placée dans un sanctuaire comme preuve du succès de l'intervention surnaturelle, être vendue ou donnée.

- ◆ **Les objets sacrés** : ils constituent la catégorie la plus importante. Par leur intermédiaire, les esprits peuvent être joints grâce à des mascarades complexes, des autels ou durant des cérémonies annuelles. Les masques, par exemple, ne sont qu'un élément qui compose ces cérémonies, c'est uniquement assemblé avec le costume, la danse, la musique et la gestuelle que les esprits pourront être joints. Les masques ne constituent donc jamais une représentation physique de l'esprit mais plutôt une illustration de certaines de ses caractéristiques. Ils peuvent provoquer des réactions émotionnelles dans l'assistance. C'est la cérémonie tout entière qui active le pouvoir surnaturel et établit le lien entre le monde spirituel et le monde visible. Le sacrifice est central et, sans lui, la sculpture serait considérée comme un simple morceau de bois. L'efficacité de chaque objet est directement proportionnelle à la durée de la mémoire des vivants. C'est pourquoi au bout de quelques générations, l'objet tombe dans une catégorie ancestrale.
- ◆ **Les objets à pouvoir** : ce sont là des objets dotés d'un pouvoir intrinsèque. Ils ont, dans leur culture d'origine, une volonté propre et peuvent entreprendre des actions de façon indépendante et contrôler le comportement humain. Ces objets sont composés de matériaux qui leur transmettent du pouvoir : l'énergie accumulée de tous ces éléments est activée une fois que ceux-ci sont intégrés à l'objet. Cela se fait en suivant des règles culturelles strictes et des traditions indispensables pour invoquer le pouvoir de ces objets puissants. Les forgerons sont responsables du maintien de l'équilibre harmonieux dans la vie de leur peuple. Après beaucoup d'investissement, la figure accède à un statut de personne à part entière, elle doit donc être traitée avec le respect dû à son rang dans la hiérarchie sociale de la communauté. Pour priver ces figures de leur grand pouvoir, il faut les traiter avec indifférence, ne pas respecter les règles de comportement ou négliger leur statut culturel. Le pouvoir est aussi atténué si la figure est délibérément détruite, si son propriétaire meurt, la vend ou la déplace.

Ces objets sont donc des intermédiaires avec le monde surnaturel. Certaines personnes, avec des activités ou un comportement structurés, peuvent donner vie au caractère de ces objets. Mais tous ces objets, magiques, sacrés ou puissants, finissent systématiquement par être désactivés, remplacés, mis au rebut, ignorés ou détruits. Nous pouvons tirer quelques conclusions de cela. La magie, le sacré et le pouvoir sont des ressources culturelles qui sont entretenues et perpétuées selon des règles strictes. C'est lorsqu'elles sont maintenues dans leur contexte culturel d'origine que ces ressources trouvent leur plus grande efficacité. La magie, le sacré et le pouvoir sont activés par un comportement culturel spécifique et l'utilisation de la magie, du sacré et du pouvoir n'est pas statique. Comment donc traiter ces objets en dehors de leur contexte ? Les Africains ne considèrent pas que les objets ont une vie propre et indépendante. Ils font partie intégrante des activités et des comportements culturels nécessaires à l'activation de leur pouvoir et de leur efficacité. Les Africains ne voient pas les objets comme des incarnations d'esprits ou d'ancêtres, ils ne conçoivent pas que les objets transportent la magie ou le pouvoir hors de leur contexte culturel. Le sacré, la magie et le pouvoir ne bénéficient qu'aux individus

appartenant à la société où ils ont été créés. Il faut donc éviter d'aborder les objets africains avec perplexité ou crainte. Jonga i Africa souhaite plutôt s'intéresser aux informations relatives aux cultures d'origine de ces objets et tenter d'entretenir le dialogue avec les africanistes, les anthropologues, les historiens de l'art et les Africains pour affiner sa compréhension.

Les objets d'art africain ont donc une vie et une mort. C'est Jacques Kerchache qui parle le mieux de cette facette des objets d'art africain, facette que l'on ignore bien souvent en Occident. Il faut, d'après lui, différencier les objets rituels (masques statues, mobilier) qui sont utilisés en surface et jouent un rôle bien plus important que les objets funéraires, destinés à être enterrés. Les signes de surface fonctionnent par ensembles et sous ensembles, dans un rapport étroit entre le rôle qu'ils jouent et celui de leurs manipulateurs. Il existe des objets collectifs, semi collectifs et des objets réservés aux sages. Des systèmes de manipulation cycliques et de protection très complexes sont établis. Les statues en fonction sont cachées à l'étranger, mais aussi à une grande partie de la communauté. Beaucoup de copies, de trompe l'œil permettent de dissimuler la sculpture sacralisée. La confection d'un objet de surface comprend de nombreux points importants : choix du matériau, moment où le matériau est abattu, techniques de trempe, cuisine des patines, sacrifices rituels, emplacement, emballage et entretien. Mais la confection d'objets de remplacement entre aussi dans les systèmes de protection. La mort de ces objets, est généralement une destruction par ses usagers eux-mêmes. Lorsque la pièce n'est plus investie de sacré, elle devient inutile et est alors jetée. On laisse alors les enfants jouer avec des sculptures, quelle que soit leur authenticité : leur rôle est passé, leur qualité plastique ne signifie plus rien pour la communauté. Un masque peut aussi être fabriqué pour une cérémonie précise, puis être détruit le lendemain de son utilisation.

Les objets, pour les Africains, ont une valeur lorsqu'ils sont utilisés dans leur contexte culturel et religieux. Cette vraie valeur est sacrée, mais les objets sont protégés par de nombreux mécanismes : ces objets sont cachés, et l'accès de ce monde sacré pour le profane est quasiment impossible.

L'œuvre d'art africain n'est donc pas un objet statique que l'on pourrait enfermer dans une catégorie hermétique. L'objet d'art africain est un objet dynamique, vivant. Dans la réalité pratique, le masque est une vitalité, il a un rôle dans l'évolution de la culture. Les danses masquées sont un renouvellement culturel, le dynamisme même du masque. Les masques dogons et leurs danses sont devenus, depuis les études de Marcel Griaule, les plus populaires. De nombreux livres et de nombreux films ont été réalisés à leur sujet. Mais à travers ces films, ces livres, puis à travers l'observation des touristes, le masque semble tout à coup répéter des mouvements ancestraux immuables. Le masque est toujours interprété figé et c'est cette image traditionnelle qui est réutilisée pour les touristes. C'est ainsi qu'a été créé par les Occidentaux cette catégorie d'« authenticité », qui enferme ces objets dans une tradition figée. C'est ainsi donc que les Occidentaux ont rendu l'art africain statique et atemporel. Mais cette catégorisation ne correspond absolument pas à la réalité africaine. C'est pourtant cette notion artificielle d'authenticité qui berce les collectionneurs et qui oriente leur choix. Une notion fantôme qui séduit, mais qui détruit son objet. En réalité, l'expression d'un masque n'est pas celle de sa forme, mais celle d'un ensemble de mouvements, costume, corps, rythme, public,

esthétique. C'est dans son rapport avec ces éléments que le masque s'anime et devient habité par l'esprit. En musée ou chez un privé, il manquera toujours cette excitation, ce respect, cette peur. Ce sont les Occidentaux qui ont créé l'hégémonie de cet objet qu'est le masque, en réalité, le masque n'a pas la place primordiale dans la cérémonie africaine, il est seulement une partie du tout. Mais le matérialisme des Occidentaux n'a pas su s'aplatir devant cette dynamique africaine.

Ce que Jonga i Africa souhaite faire comprendre, c'est que l'art africain traditionnel est une période du passé. Cette disparition des anciens modes de vie est regrettée par les Occidentaux, non par les Africains. Depuis, des influences externes ont touché l'Afrique : l'islam, le christianisme et ses missionnaires chrétiens ont ignoré les religions indigènes. Aujourd'hui l'Afrique évolue, son art également. Et c'est d'après nous une erreur que de vouloir baigner dans cette illusion d'une authenticité traditionnelle qui régnerait encore aujourd'hui chez les peuples africains. Il faut donc d'après nous donner une chance à cette Afrique en pleine évolution, lui laisser la parole et ne pas la contraindre à faire encore semblant d'être traditionnelle. C'est pourquoi, contrairement aux marchands habituels d'art africain et contrairement à l'attente des collectionneurs, nous souhaitons valoriser les nouvelles évolutions stylistiques, proposer des objets impossibles à classer dans des catégories, encourager les élans personnels des jeunes artistes africains. Certains artistes formés à l'occidentale retournent ensuite créer pour leurs propres sociétés, ils passent alors par plusieurs stades d'influence. Aujourd'hui, ils sont absorbés par le monde cosmopolite de l'art moderne, un monde qui doit beaucoup lui-même à l'art africain. Nous pouvons donc espérer et nous nous devons d'encourager l'apparition de nouvelles formes artistiques africaines. L'art africain aujourd'hui continue de changer, comme il l'a toujours fait sans que l'Occident ne l'accepte.

Les objets d'art africain sont donc dans leur contexte originaire des objets vivants, investis de sacré, des objets dynamiques d'un art qui évolue et que l'on ne peut enfermer dans des catégories closes. Mais finalement, avant de terminer cette partie sur la vision de l'art africain par les Africains eux-mêmes, que doit-on dire de cette fameuse critique occidentale qui affirme que l'Afrique ignore l'Art ? Beaucoup d'Occidentaux ont répété que l'Afrique ignorait l'art pour l'art, que tout art africain était religieux contrairement à l'art de l'Occident qui donne une valeur intrinsèque à l'art. Il est impossible de réfuter totalement cette critique ; les rôles sociaux de l'art traditionnel africain ont, il est vrai, une place prépondérante. Il est vrai aussi que les sculptures sont toujours vues uniquement par un groupe d'initiés, et que régulièrement, des statuettes sont créées pour ne pas être vues. La mascarade est dirigée vers l'esprit, mais non vers le spectateur. Il est vrai finalement qu'aucune relation ne peut être établie entre la forme d'un masque et son rang hiérarchique ou sa fonction. Pourtant un grand nombre d'objets africains sont de l'art pour l'art, fabriqués pour le pur plaisir. Il n'est pas exact non plus de dire que tout art africain est religieux : parfois le rôle pratique est fondamental. Le but religieux est toujours temporaire puisque les objets finissent par mourir, par être désacralisés. Si certains objets ne doivent pas être regardés, d'autres objets sont faits pour être regardés.

Mais finalement, y a-t-il des critères absolus de beauté qui dépassent les limites des cultures ? Où est-ce que l'esthétique est spécifique à chaque société ? Le point de départ de ces études devrait être la société dans laquelle l'objet est fabriqué. Il faudrait pouvoir étudier les critères selon lesquels la sculpture est jugée dans sa

société d'origine. Il est capital que l'artiste reproduise dans le bois l'image préexistant dans son esprit. Frank Willet, dans son livre sur l'art africain, nous démontre qu'il existe des critères communs à toutes les cultures, mais qu'il y a aussi beaucoup de points de désaccord. Mais au final, le jugement varie selon le degré de connaissance du contexte ! En réalité, ce que l'Occident contemporain a nommé l'art pour l'art, c'est un art conforme à une certaine esthétique qui veut qu'il soit dégagé le plus possible de tout conditionnement circonstanciel. C'est une théorie localisée et datée qui ne pourrait même pas être appliquée à une étude générale de nos propres arts. Le fait purement esthétique est peut-être plus difficile à saisir en Afrique qu'ailleurs, mais cela ne signifie pas qu'il est absent. L'art est diffus en Afrique et réparti différemment qu'en Occident, répondant à des réalités et à des visions du monde différentes. Beaucoup d'objets d'art pour nous sont des objets utilitaires pour eux, mais beaucoup d'objets utilitaires pour nous sont de l'art pour eux. C'est une des raisons pour lesquels Jonga i Africa souhaite également proposer des objets utilitaires, mais en suggérant de les regarder comme des œuvres artistiques plutôt que de simples objets. Certains objets doivent être aussi beaux que possible pour être plus efficaces, ils doivent plaire aux ancêtres. La valeur fonctionnelle dépend donc d'une qualité esthétique. Les productions africaines plastiques répondent certes à des buts religieux ou magiques, à des buts proprement sociaux, politiques, de prestige ou de jeu, mais cela n'exclut pas qu'elles puissent susciter une réaction esthétique chez les Noirs africains qui en usent ou les regardent. De nombreux indices et des témoignages de la capacité que les Noirs d'Afrique ont d'apprécier la beauté suffisent pour nous permettre de parler d'art sans que soit adoptée une perspective étrangère à la leur⁴. Il nous faut accepter que des mêmes notions utilisées dans différentes cultures recouvrent des réalités différentes, sans pour autant devoir être mises en doute.

6. MÉDIATION : COMMENT APPRÉHENDER L'ART AFRICAIN EN OCCIDENT ?

Après avoir déjà soulevé les principaux champs de conflits qui opposent la vision que l'on se fait de l'art africain en Occident et ce que recouvre cet art pour ses créateurs, nous pouvons dans cette partie maintenant réellement nous poser la question de savoir comment appréhender et présenter cet art en Occident d'une manière qui permette de résoudre ces différents conflits. Mais avant la présentation de ces objets, la façon dont ces derniers sont récoltés a également une large part d'influence sur la vision que l'on s'en fera et sur l'équilibre avec la vision de leurs créateurs.

a. LA RÉCOLTE

Aujourd'hui, le débat est d'actualité, quand à la restitution des objets d'art africains pillés et volés. Effectivement, l'Occident a longtemps mis sous tapis ce fait indiscutable de l'histoire : le pillage du patrimoine culturel des peuples non occidentaux par les Occidentaux. Ce pillage a d'ailleurs été légitimé par les différents discours, d'abord scientifique puis esthétique et enfin authentique. Il fallait récolter

⁴ Frank Willet, « L'Art africain ». Editions Thames & Hudson, nouvelle édition 1994.

pour pouvoir étudier, puis il fallait récolter pour sauver ces œuvres d'art des mains des Africains qui ne se rendaient pas compte de la richesse de leur art, puis il fallait récolter pour sauvegarder l'authentique et empêcher de le laisser disparaître. Et pour ce faire, même le pillage était implicitement admis.

Les premiers objets africains ont été apportés par les Portugais, qui établirent des comptoirs commerciaux le long des côtes atlantiques et de l'océan indien. Mais les commerçants s'intéressaient alors surtout à l'or, l'ivoire et les épices, puis au commerce des esclaves. Un grand nombre d'objets étaient alors détruits, car caractérisés d'objets primitifs. Puis, avec le partage de l'Afrique et la colonisation, beaucoup d'objets furent collectés par les explorateurs, les commerçants, les missionnaires et les administrateurs coloniaux. Plus tard, les musées occidentaux commencèrent à collecter d'importantes collections d'art africain. Des expéditions scientifiques étaient financées par les états coloniaux afin de compléter les collections et les connaissances. Et durant ces expéditions, le pillage était une pratique courante. L'expédition Dakar Djibouti a contribué à la découverte de l'étude des cultures, des croyances, de l'organisation sociale et de la richesse de l'art africain. Mais cette mission a également mis en évidence les pratiques de pillage et de « réquisition ». L'un des buts principaux de l'expédition était la collecte des objets. La France avait du retard sur les grandes missions, l'objectif était donc de combler les lacunes des collections du musée ethnographique du Trocadéro. Ce fut dans ce sens là une réussite totale. Une grande partie des objets qui garnissent encore aujourd'hui la section africaine de la collection permanente du Musée de l'Homme sont ceux qui ont constitué le butin de la mission. Cette collecte d'objets a été accompagnée de certaines pratiques qu'il aurait mieux valu taire au regard de l'image de marque de la Mission. Michel Leiris, scripte de la mission, va dénoncer ces pratiques, tout en s'y prêtant :

« Devant la maison du Kono, nous attendons. Le chef de village est écrasé. Le chef du Kono a déclaré que, dans de telles conditions, nous pourrions emporter le fétiche. Mais quelques hommes restés avec nous ont l'air à tel point horrifiés que la vapeur du sacrilège commence à nous monter réellement à la tête et que, d'un bond, nous nous trouvons jetés sur un plan de beaucoup supérieur à nous-mêmes. D'un geste théâtral, j'ai rendu le poulet au chef et maintenant, comme Makan vient de revenir avec sa bâche, Griaule et moi demandons que les hommes aillent chercher le Kono. Tout le monde refusant, nous y allons nous-mêmes, emballons l'objet saint dans la bâche et sortons comme des voleurs, cependant que le chef affolé s'enfuit et, à quelque distance, fait rentrer dans une case sa femme et ses enfants en les frappant à grands coups de bâton. Nous traversons le village, devenu complètement désert et, dans un silence de mort, nous arrivons aux véhicules. Lorsque nous débouchons sur la place, l'un d'eux part en courant vers les champs et fait filer en toute hâte un groupe de garçons et de filles qui arrivaient à ce moment. Ils disparaissent dans les maïs, plus vite encore que cette fillette aperçue tout à l'heure dans le dédale des ruelles à mur de pisé et qui a fait demi-tour, maintenant saalebasse sur sa tête et pleurant. Les dix francs sont donnés au chef et nous partons en hâte, au milieu de l'ébahissement général et paré d'une auréole de démons ou de salauds particulièrement puissants et osés. »⁵

« Hier, on nous avait refusé avec effroi plusieurs statuettes à faire tomber la pluie, ainsi qu'une figure aux bras levés, trouvée dans un autre sanctuaire. Emportant ces

⁵ Michel Leiris, « L'Afrique fantôme ». Page 104

objets, c'eût été la vie du pays que nous eussions emportée, nous disait un garçon qui, bien qu'ayant fait tiralleur était resté fidèle à ses coutumes, pleurait presque l'idée des malheurs que notre geste impie allait déclencher et, s'opposant de toutes ses forces à notre mauvais dessein, avait ameuté les vieillards. Cœurs de forbans : en faisant ce matin des adieux affectueux aux vieillards ravis que nous ayons bien voulu les épargner, nous surveillons l'immense parapluie vert, d'habitude déployé pour nous abriter, mais aujourd'hui soigneusement ficelé. Gonflé d'une étrange tumeur qui le fait ressembler à un bec de pélican, il contient maintenant la fameuse statuette aux bras levés, que j'ai volée moi-même au pied du cône de terre qui est son autel à elle, ainsi qu'à ses pareilles. Je l'ai d'abord cachée sous ma chemise, avec une réduction d'échelle qui est l'engin par lequel Dieu descend. Puis je l'ai mise dans le parapluie, tout en haut du grand rocher au sommet duquel s'élève le togouna près duquel nous couchions, faisant semblant de pisser pour détourner l'attention »⁶.

Les colonisateurs ont alors créé dans leurs colonies mêmes, des institutions afin de collecter les objets de la culture matérielle des peuples colonisés. Le but était de prouver la nécessité d'apporter la civilisation à ces peuples barbares. Les missionnaires avaient une grande importance dans ce transfert d'objets : ils demandaient aux indigènes de jeter leurs objets d'adoration afin d'être convertis à leur nouvelle religion. Mais ces objets se retrouvaient dans les musées européens. C'est avec la caution de la science que les plus gros pillages ont eu lieu, tant en Océanie qu'en Afrique ou en Amérique.

Mais avec les indépendances, ce pillage n'a guère cessé. Les musées locaux ont été transformés en musées nationaux et les objets ont continué à quitter l'Afrique par le biais des valises diplomatiques, des cadeaux faits aux officiels européens, et par le vol et le pillage organisé par les officiels, responsables de musées et de certains membres des communautés villageoises. Dans plusieurs pays, les musées sont les premières cibles des voleurs, qui acquièrent la complicité du personnel de musée. Certains vols sont plus subtils : les objets de valeur sont remplacés par des copies et vendus à l'extérieur.

Tout un discours occidental et un ensemble de circonstances justifiaient et expliquaient ces pillages. Aujourd'hui encore, ce discours est présent et sert à certains.

En premier lieu, c'est l'indifférence des gouvernements africains qui a largement profité aux pilleurs d'art. En Afrique tropicale, les premiers musées ont été créés par les colons portugais et britanniques. Ils ont d'abord été conçus comme des lieux destinés à favoriser la mise en valeur des territoires conquis et à célébrer la colonisation européenne, puis comme des centres de recherches sur les cultures et l'histoire africaines. Les musées africains avaient donc pour but une meilleure connaissance des peuples afin de faciliter les politiques coloniales. Après les indépendances, la plupart des musées coloniaux ont été transformés en musées nationaux. Pourtant, ces musées sont restés des lieux réservés aux étrangers, car aucune transformation de fonds n'a été opérée. Le musée est donc une institution étrangère dans les pays africains et il n'est pas étonnant que les conservateurs africains aient assez de distance par rapport à leurs collections pour se laisser

⁶ Michel Leiris, « L'Afrique fantôme ». Page 156.

corrompre et piller. En second lieu, les pilleurs profitent beaucoup de la pauvreté. Nous avons vu que l'art est pour les peuples africains sacré et utilitaire, mais qu'il n'a pas de valeur monétaire. Avec de difficiles conditions de survie, et avec une demande incompréhensible pour eux de la part des Européens, les populations ont commencé à vendre tout ce qu'elles pouvaient vendre. Les guerres civiles et ethniques ont également largement favorisé le pillage systématique de musées ou de sites archéologiques. Finalement, c'est le discours colonial occidental de recherche de patrimoine qui a justifié ces pratiques destructrices. Les Occidentaux légitimaient et légitiment encore le pillage par la science ainsi que par un besoin de conservation et de préservation du patrimoine. Les colons européens souhaitaient, à travers la collecte de la culture matérielle, améliorer leur connaissance des peuples colonisés afin de mieux pouvoir les gouverner. C'est un besoin de connaissance qui se manifestait là, dans le but de pouvoir exercer une plus grande mainmise sur les colonies. De plus, cette connaissance devait venir alimenter le patrimoine national de connaissance des autres cultures, inscrit dans une mission éducative qui justifiait alors la colonisation en Europe. D'autre part, les collectionneurs, les marchands, les artistes fauves et les membres du courant surréalistes prétendaient nécessaire de piller ces pièces afin de les sauver d'une probable destruction par leurs créateurs, puisque tout objet africain est voué, dans son contexte d'origine, à la destruction ou à l'abandon. Cet argument ci est encore régulièrement utilisé par les marchands et collectionneurs lorsque ces derniers doivent se défendre d'acquérir leurs pièces à des prix dérisoires.

Trop souvent mises dans l'ombre, les conséquences de ces pillages sont désastreuses pour les pays africains. Peu de marchands, collectionneurs, conservateurs ou mêmes amateurs d'art africain se préoccupent des conséquences qu'a engendrées le pillage de l'art africain. Premièrement, le pillage a amené des habitudes monétaires au sein des peuples africains. Car durant les missions telles que la mission Dakar-Djibouti, les victimes devaient accepter quelques pièces en dédommagement des vols. Les autochtones ont alors compris la valeur qu'ils pouvaient tirer de la vente de leurs objets sacrés, et certains en ont profité. La disparition de tant d'objets ne peut se faire sans bouleverser les cultures et les sociétés qui les ont créés. Voyons quelques exemples précis des conséquences des pillages pour les peuples de certaines régions. Chez les Dogons, nous avons pu observer un engouement depuis les études de Marcel Griaule. Les villages, autrefois très sacrés, sont aujourd'hui sans cesse profanés, tout y est pillé, les âmes sont vendues ! Une bonne partie des jeunes scolarisés de la région deviennent antiquaires ou guides touristiques. Les sommes mises en jeu entretiennent la corruption et encouragent l'islamisme. Chez les Lobi, les statues ont un rôle social, religieux et thérapeutique. Le pillage s'est tourné vers l'art Lobi en 1980. Beaucoup de jeunes émigrés Lobi, à leur retour au village, ne sont plus imprégnés par la culture locale et volent sans états d'âme. Pour les villageois, les pièces avaient une valeur culturelle, mais pas économique, pourtant les menaces permanentes ont transformé les comportements. Chez les Gourounsi, les masques sont des incarnations d'esprit qui sortent régulièrement. Priver les sociétés de leurs masques, c'est menacer leur cohésion sociale. Les masques sont porteurs de l'histoire, ils communiquent philosophie et imaginaire des créateurs, transmettent les mythes et aident à soigner ; ils rythment la vie d'une société. Mais l'ensemble de ces connaissances se perd avec le pillage. Les conséquences humaines et sociales du pillage sont désastreuses : des villageois attirés par le pouvoir de l'argent et ayant

volé des pièces sont punis, parfois mêmes expulsés. Des jeunes sont bannis pour avoir trahi leur culture et pour avoir vendu des pièces aux collectionneurs occidentaux. Parfois même, de véritables tragédies se sont déroulées, avec des suicides collectifs de vieillards après la disparition de certains objets sacrés. Finalement, ce pillage entraîne une destruction totale des croyances ! Ce sont surtout les jeunes, « ratés », qui volent et vendent les objets. Mais ces jeunes sont en danger. Le scénario est généralement le suivant : lorsqu'un antiquaire traite avec un Blanc, il trouve dans les villages des jeunes qui rêvent de la ville et sont prêts à voler pour gagner l'argent qui leur donnera accès à cette ville ; l'antiquaire appelle alors le Blanc qui envoie de l'argent, l'antiquaire va se faire faire une autorisation d'exportation au musée en usant de la corruption et envoie la pièce en Occident. Le jeune villageois gagne alors quelques pièces, mais il se voit maudit par son village, sa vie est bouleversée. L'antiquaire gagne un peu d'argent, mais le Blanc, lui, revend sa pièce deux à trois fois plus cher. De véritables catastrophes sont donc engendrées par ces vols : villages pillés et profanés, jeunes bannis ou empoisonnés, suicides, lit des sectes chrétiennes ou musulmanes, activation de l'exode rural. De plus, les objets pillés, lorsqu'ils sont exposés, ne sont que rarement accompagnés d'informations sur leur culture d'origine, leur fonction et leur rôle, puisque les pilleurs ont rarement le temps de se renseigner.

Maintenant que l'art africain a sa section dans beaucoup de grands musées d'art, les gouvernements ont tenté de mettre fin aux trafics et au pillage, en créant des lois réglementant la sortie des objets d'art. Mais trop souvent, ces législations sont incomplètes ou violées et la restitution reste une exception. Les premières mesures furent prises dans une convention internationale des lois et coutumes concernant la guerre, en 1907, suivi en 1945 de la convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé. Ce n'est donc qu'en 1970 qu'est apparue une convention pour temps de paix. La Convention de l'UNESCO de 1970 fixe des mesures pour empêcher et interdire l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels. Cette Convention reconnaît que le vol est une cause principale de l'appauvrissement du patrimoine culturel des pays d'origine. Pourtant un grand nombre de pays n'ont à ce jour pas encore ratifié cette convention. Ce n'est pas tant les réglementations et les services douaniers qui leur posent problème, mais plutôt les restitutions de patrimoines nationaux. Et même signée, cette convention sera difficile à appliquer de façon stricte puisqu'il est très dur de définir quels objets restituer, dur de retrouver ces objets, de les acquérir et de savoir à qui les restituer.

Aujourd'hui, les objets africains sont mieux représentés dans les musées occidentaux que dans les musées africains. Que faut-il faire ? Il faut déterminer quels objets seront à réclamer, il faut déterminer à qui remettre ces objets. Faut-il les ramener dans les musées nationaux ou les remettre aux anciens propriétaires dans les villages ? De nombreuses initiatives pour associer les groupes autochtones à la mise en œuvre muséographique ont été réalisées, c'est en partie dans cette optique que Jonga i Africa souhaite s'inscrire, mais pas uniquement. Si l'on considère l'ensemble des objets produits dans une société, la dispersion de ces pièces est une aliénation. L'idée fondamentale, c'est que les objets d'une société lui appartiennent et doivent lui revenir. Le rapatriement et le libre choix du sort qu'une société peut réserver à ses objets, c'est accepter qu'ils soient accueillis dans un musée tribal ou qu'il soit choisi, conformément à la tradition, de les détruire ou de les laisser à l'abandon. C'est pour ces différentes raisons que Jonga i Africa a choisi de proposer

en grande partie des objets modernes que l'on nomme à tort des « copies ». Jonga i Africa ne souhaite pas risquer d'alimenter le pillage en proposant des objets très anciens. Jonga i Africa préfère encourager les évolutions contemporaines en ne proposant que très peu de pièces traditionnelles anciennes (de plus de 50 ans). De cette façon, Jonga i Africa espère également briser la bulle spéculative des collectionneurs en proposant des objets authentiques (qui ont des significations et qui proviennent d'artistes africains) mais neufs et donc à prix abordables.

b. VALEUR COMMERCIALE : le paradoxe du désir d'authenticité

La valeur des objets africains intervient à nouveau dans le marché du commerce de l'art africain. Le monde des marchands et des collectionneurs est un univers bien étrange, et il vaut ici la peine que l'on y consacre un chapitre. Nous aimons à parler d'une bulle dans laquelle gravitent marchands et collectionneurs, une bulle qui serait déconnectée du monde réel. Le collectionneur est un personnage spécial, qui se considère parfois lui-même comme atteint d'un virus dont il n'arriverait pas à se défaire. Ainsi, l'approche de l'art africain par les collectionneurs est elle aussi bien étrange, pourtant son influence est des plus importantes puisque la majorité des œuvres d'art africain circulent aujourd'hui entre les mains de différents collectionneurs. Jonga i Africa ne souhaite pas se mettre les collectionneurs à dos, mais elle souhaite éveiller l'attention sur le fait que leur jugement de l'art africain est souvent bien plus influencé par leurs collègues que par la réalité de l'art africain.

Les marchands et collectionneurs s'intéressent certes au sens des objets, à leur utilité dans leur contexte culturel et à leur fonction religieuse, mais cela dans l'unique but de pouvoir détecter les objets authentiques ! Authentique, nous voilà maintenant sur le point de devoir définir cette notion si problématique. Cette notion est utilisée en permanence par les collectionneurs, marchands et simples amateurs d'art africain, cette notion est écrite, clamée, elle fait vendre, elle fait peur, elle intrigue. Mais que signifie-t-elle réellement ? Bien souvent, cette notion a été déformée, transformée, adaptée. Pour une grande partie des collectionneurs, acquérir une pièce authentique, cela signifie acquérir une pièce qui ait servi, qui ait été sacrée, réalisée pour des Africains et portée par ces derniers. Voilà donc soudain que le créateur gagne à nouveau une place importante ! Simple paradoxe d'après nous, les collectionneurs recherchent des pièces sacrées, mais ils savent pourtant pertinemment qu'en les achetant ils rendront ces mêmes pièces profanes ! Peu importe, dans l'univers des collectionneurs, c'est bien le degré d'authenticité qui fait la valeur, tant monétaire que prestigieuse, des pièces africaines. Les collectionneurs prennent alors des airs de détectives, à la recherche de toute preuve et de tout indice qui pourraient les éclairer sur l'authenticité du spécimen qui leur est proposé. Jonga i Africa a voulu retrouver les racines de ce concept d'authenticité, et, dans de simples dictionnaires, on remarque qu'authentique « Se dit d'une œuvre qui émane effectivement de l'auteur auquel on l'attribue »⁷. On peut dès lors retracer l'évolution de ce concept... Si l'on utilise cette notion comme point de départ, comme le font les collectionneurs et comme nous souhaitons également le faire, mais que l'on se fixe sur une juste définition, il faut alors, pour pouvoir parler d'une œuvre authentique,

⁷ Dictionnaire Hachette, 1991.

connaître l'individu qui l'a créée, l'artiste. Tant que l'on désignera ces pièces par la tribu dont elles émanent, on fera une utilisation abusive du terme « authentique ». Tant que l'on n'aura pas reconnu le statut d'artiste africain, on ne pourra pas désigner ces pièces autrement. Car effectivement, un masque Dan réalisé par un artiste qui ne fait pas partie de la tribu des Dan est aujourd'hui considéré comme une copie, une mauvaise pièce, non authentique. Pourtant si l'on attribuait ce même masque à l'artiste qui l'a réalisé, qu'est-ce qui nous permettrait de dire que ce masque n'est pas authentique ? L'artiste africain est un personnage qui a vécu, qui a certainement voyagé, dont les origines peuvent être mélangées. Les tribus africaines ne sont pas closes, elles s'influencent mutuellement en fonction de leur histoire ainsi que de leur position géographique. C'est pourquoi, nommée par son créateur, une œuvre d'art africain, même actuelle, même si elle diffère de son style de référence, même créée sur un territoire autre que celui de la tribu à laquelle elle fait référence, sera toujours authentique. C'est bel et bien cela que Jonga i Africa souhaite pouvoir proposer à ses clients : des œuvres d'art qui n'auraient pas été utilisées, des œuvres d'art modernes, des œuvres d'art qui ne répondront pas nécessairement aux critères de perfection stylistiques, mais des œuvres d'art ancrées dans une réalité actuelle et créées par des artistes ou artisans reconnus. Pourtant, Jonga i Africa ne pourra pas toujours citer le nom de l'artiste, voilà pourquoi, parfois encore, certaines pièces seront nommées par le nom de la tribu à laquelle elles empruntent leur style.

Mais revenons-en maintenant à ce commerce de l'art africain. Cette consécration marchande n'est pas une récompense à l'importance culturelle que représente l'art africain, c'est un jeu de prestige social entre collectionneurs. Car si les prix des œuvres d'art africain ont parfois atteint ceux des œuvres modernes occidentales, ce n'est pas un signe de reconnaissance à l'égard des artistes africains, c'est plutôt un signe de reconnaissance du statut prestigieux de collectionneur. Les prix sont fixés en réponse à un pedigree : ce sont la patine traditionnelle et la patine généalogique qui font la valeur commerciale d'une pièce. La patine traditionnelle est un pseudo gage d'authenticité tandis que la patine généalogique atteste de la puissance des possesseurs de la pièce. La patine généalogique, c'est ce fameux pedigree dont on a déjà parlé. Mais en se basant sur ces deux critères et en recherchant des pièces authentiques, les marchands et collectionneurs font la promotion du pillage. Car le marché de l'art africain a bâti sa promotion sur le mythe de la pièce primitive authentique, en occultant totalement les conditions et les conséquences de l'expropriation du patrimoine. Aujourd'hui, les Africains ont compris ce fonctionnement, ils se sont organisés. Les marchands ne font plus la brousse, ils passent par des intermédiaires et payent le prix fort. Les collecteurs européens sont dédouanés de toute responsabilité de vol, les vrais pillards sont devenus les autochtones. Mais tout fonctionne finalement selon le marché de l'offre et de la demande, d'énormes profits se font en Occident et des miettes seulement reviennent à l'Afrique. Le néo-libéralisme s'est donc propagé dans les galeries. Les prix sont déterminés par des facteurs qui n'ont plus rien à voir avec l'histoire et la culture de ceux qui ont produits ces pièces, des facteurs comme le pedigree, le mythe du style, la rareté, l'authenticité.

Voilà tant de raisons pour lesquels Jonga i Africa veut tenter de briser cette bulle spéculative et artificielle du commerce de l'art africain. Voilà pourquoi Jonga i Africa souhaite pouvoir proposer surtout des pièces actuelles qui répondent à de nouveaux

critères d'authenticité. Voilà pourquoi Jonga i Africa souhaite proposer des pièces à un prix accessible au grand public. Voilà pourquoi Jonga i Africa souhaite que ce document ne soit que le début de plus amples recherches sur l'art africain.

C. CONFLIT ESTHÈTES - ETHNOGRAPHES : MUSÉE DES BEAUX-ARTS OU MUSÉE DE L'HOMME ?

La présentation des œuvres d'art africain influence beaucoup la vision que l'on en aura. C'est pourquoi, dans ce chapitre sur la médiation, nous souhaitons parler un peu de la façon dont les fameux conflits entre esthètes et ethnos se reflètent dans la présentation de l'art africain en Occident. Nous souhaitons ainsi pouvoir nous positionner afin de savoir quelle attitude adopter et quel degré de contextualisation donner pour nos pièces. Nous l'avons déjà vu, pour les ethnologues, le sens prime sur la forme. L'objet est envisagé dans ses relations avec d'autres objets de même nature, l'interprétation n'est pas séparable de sa fonction symbolique et de son usage. Les amateurs d'art primitif, les descendants du courant des artistes fauves appréhendent eux la pièce africaine comme œuvre d'art, le jugement de la forme est alors libre de toute considération contextuelle. Ces deux appréhensions sont bien différentes, mais dans les deux cas, l'appropriation de l'objet signifie la perte irréversible de sa vocation première, d'origine. L'objet devient soit un objet scientifique soit un objet esthétique.

Commençons par tenter de comprendre si la contextualisation est, comme le disent les esthètes, inutile, ou si sa présence est légitime. Le problème de la contextualisation ethnographique ne se limite pas en réalité à l'art primitif. Jusqu'à quel point devons-nous garder la trace des intentions originelles des artistes dont nous présentons les œuvres ? Y a-t-il une différence entre l'art primitif et l'art occidental sur ce point ? Pour certains, l'étiquette est une offense car l'objet est censé faire naître une expérience sensorielle et émotionnelle, mais non cognitive et culturelle. Les œuvres d'art occidental sont généralement exposées avec le nom de l'artiste, comme des créations individuelles à un point donné d'une histoire mouvante des styles, comme une partie d'une histoire documentée. Les objets ethnographiques sont eux présentés avec des informations sur les fonctions techniques, sociales et religieuses de la société créatrice. Cela signifie pour certains que la qualité esthétique ne pourrait pas aller de soi, que la compréhension de l'objet doit passer par le texte, qu'elle n'est pas sensorielle ni émotionnelle. Et donc avec l'art primitif, et avec l'art primitif seulement, on se trouve obligé de choisir entre une présentation d'œuvres d'art ou une présentation d'objets ethnographiques. L'œuvre d'art est isolée tandis que l'objet ethnographique est contextualisé. Mais le regard seul suffit-il réellement pour juger un art ? La connaissance ne peut-elle pas enrichir compréhension et plaisir du spectateur ? Nous pensons que goûter le sentiment que l'artiste a voulu exprimer, loin de ternir la valeur plastique de l'œuvre, donne plus de valeur à cette dernière. Comment juger de la réussite artistique du sculpteur si l'on ignore son objectif ? La grande majorité des artistes qui ont commencé à collectionner l'art africain l'ont fait par « coup de foudre ». Beaucoup croyaient et croient encore avoir saisi ce que l'artiste a voulu transmettre grâce à des interprétations subjectives.

Mais avant de décider de la présentation de ces œuvres d'art africain, penchons-nous sur la présentation de notre art occidental. L'analyse d'une œuvre occidentale étudie les qualités formelles, la date et le lieu de création, le commanditaire, la fonction et la signification. Mais les œuvres illustrent alors des faits connus du lecteur, un contexte familier. C'est parce que nous vivons dans le même contexte que les créateurs des œuvres occidentales que nous pouvons les comprendre et les apprécier sans avoir besoin d'une explication et d'une recontextualisation. Voilà comment l'on oublie que le fait de connaître joue un rôle primordial dans notre appréciation de l'œuvre. Et en raison de la distance et des différences qui les séparent, il est impossible pour un Occidental de comprendre l'intention d'un sculpteur africain par simple observation de son œuvre. Il est essentiel d'étudier l'art et les artistes sur place pour démentir les généralisations des observations en musée. Si l'on prend un peu de distance sur ce point, il paraît logique, vu la différence de familiarité avec ces pièces, que les explications soient plus importantes que pour les œuvres occidentales ! Un aborigène australien aurait également besoin d'une explication devant une œuvre occidentale ! Comment juger de la surface d'un objet quand nous ignorons s'il a été fait pour être vu ou non ? Le terrain le plus risqué est celui de l'expression car il est difficile d'interpréter l'expression d'une pièce sans savoir ce que l'artiste a voulu. Les véritables chefs-d'œuvre doivent nécessairement être replacés dans le contexte de la production artistique globale d'une société. On se contente souvent d'un nom de tribu, d'un pseudo style. En réalité, le style est défini en fonction du type d'objet et de la vision personnelle du sculpteur.

Selon le musée, on fournira sur les pièces soit des informations succinctes soit des informations savantes. A travers le temps, nous sommes passés d'une qualification de spécimens scientifiques à celle de chefs-d'œuvre de l'art universel. Aujourd'hui une certaine hiérarchie s'est établie entre les deux. Pourtant, le changement s'est avant tout fait dans notre regard, il vient de l'opposition entre beauté et témoignage ethnographique. Et il reste pourtant toujours très rare que l'on demande conseil aux Africains pour savoir quelle pièce est un chef d'œuvre.

Selon Jonga i Africa, les jugements esthétiques sont le produit du lieu et de l'époque. Le goût est toujours fonction de paramètres sociaux qui font qu'on ne peut guère le qualifier d'universel. On se rend compte que c'est une illusion que de dire que le rapport à l'art ne souffre d'aucune médiation. La médiation est une étape fondamentale dans le processus de reconnaissance sociale de l'art. Pierre Bourdieu avait déjà mis en avant le fait que le rapport à l'art est trop souvent donné comme une sorte de grâce religieuse. Voilà pourquoi celui qui cherche à comprendre le contexte de production de l'art sera toujours soupçonné de contester l'authenticité et la sincérité du plaisir esthétique, pour la simple raison qu'il en décrit les conditions d'existence. Nous créons tous, sans nous en apercevoir, des catégories qui influencent notre perception visuelle. Ce qui plaît à l'œil dépend de la formation culturelle. La contextualisation est donc fondamentale dans toute expérience visuelle et d'autant plus pour l'art africain qui est créé dans un contexte social et culturel totalement différent du nôtre.

Jonga i Africa se rallie plutôt à l'avis de Sally Price. L'art primitif a toujours été appréhendé à partir d'une alternative mal posée entre esthétique et beauté universelle ou utilitaire et rituelle. Or il faut ouvrir une troisième voie entre les deux :

l'œil du connaisseur n'est pas nu, il perçoit l'art à travers le prisme de la formation culturelle occidentale. Mais de nombreux primitifs ont eux aussi un œil discriminateur qui reflète leur formation culturelle. Si l'on adopte ce point de vue, la contextualisation ethnologique devient un moyen d'étendre l'expérience esthétique au delà d'une ligne de vision étroitement liée à notre culture. Reconnaître l'existence et la légitimité de cadres esthétiques dans lesquels les oeuvres ont été produites est fondamental. La contextualisation est alors un nouvel éclairage. Devant un objet inconnu, on a besoin d'un savoir sur l'environnement socio-économique, rituel et symbolique, mais aussi esthétique. Nous souhaitons que la présentation des objets tienne compte du passé et cherche à amener le spectateur à se poser des questions plutôt qu'à lui donner des réponses ou à le conforter dans ses codes de pensée, tant dans le domaine des arts que dans celui de la connaissance anthropologique. Voilà pourquoi Jonga i Africa souhaite dans la mesure du possible, réunir des informations sur les œuvres qu'elle propose à ses clients, informations tant sur le fonctionnement des cultures dont les artistes sont originaires que sur la perception de l'art dans ces mêmes cultures.

L'évolution de ce conflit entre le tout esthétique ou le tout ethnographique est très bien représentée par l'évolution des grands musées parisiens consacrés à l'art africain. En 1878, c'était le Musée d'Ethnographie du Trocadéro qui ouvrait ses portes, avec des collections d'art africain présentées comme spécimens scientifiques. Mais en 1937, c'est le Musée de l'Homme qui remplace le Musée d'Ethnographie, un musée qui détaille et qui contextualise. Puis en 1996, Jacques Chirac annonce son désir de créer un musée des Arts premiers pour remplacer le Musée de l'Homme dont l'état s'est beaucoup dégradé et pour affranchir l'art africain des béquilles de l'ethnologie. Ce projet a mis beaucoup de temps à se concrétiser, car le fameux conflit entre esthètes et ethnos s'est à nouveau enflammé. La dignité esthétique que certains, à l'image de Jacques Kerchache, souhaitent donner à l'art africain est perçue par d'autres, à l'image des ethnologues, comme un rejet de leur discipline. C'est une vive polémique qui éclate ; alors que pour les uns il est indispensable de présenter les œuvres d'art africain « comme les nôtres », les autres clament que « l'homme ne peut pas être isolé de son environnement. Mais cette polémique s'avérera finalement constructive puisqu'à son terme sera décidée la création d'un Musée des Arts et des Civilisations, le Quai Branly, projet soutenu par Lévi-Strauss et qui devrait représenter le nouveau concept d'ethno-esthétisme. Lévi-Strauss déclare d'ailleurs que « la coupure entre musée d'art et musée d'ethnologie, qui relève d'une époque et d'un système de pensée révolus, peut être dépassée par un nouveau type d'institution ». C'est finalement avec Maurice Godelier que le projet va prendre naissance, Maurice Godelier qui s'inspire pour son projet de cette phrase d'André Breton « Le contact esthétique avec un bel objet crée une émotion qui donne le désir d'en savoir plus. C'est là que doit s'opérer le passage de la muséologie à la science ». La construction du bâtiment est annoncée en 1998 et différents comités se mettent à réfléchir à la façon dont seront présentées les œuvres pour harmoniser esthétique et ethnologie. Depuis, une antenne de ce musée a été inaugurée fin 1999 par Jacques Kerchache. Mais c'est bien le Musée des Arts et des Civilisations qui symbolise la récente réconciliation entre esthète et ethnos.

Jonga I Africa fonctionne de manière fort différente d'un musée, c'est pourtant ce courant dans lequel nous souhaitons nous inscrire, un vent nouveau qui présente les œuvres d'art africain comme œuvres d'art, sans pour autant nier leur

contextualisation culturelle et sociale, créant ainsi un espace de dialogue et d'échange entre les cultures.

d. CONFLIT STATIQUE OCCIDENTAL – DYNAMIQUE AFRICAINE

Arrivant doucement au terme de ce travail, on se rend bien compte que le conflit principal, encore non résolu, est celui qui oppose la présentation occidentale des objets, présentation esthétique, statique et atemporelle, et la présentation africaine des objets, sacrés, dynamique et en constante évolution. Les objets d'art africain, en Occident, sont accrochés au mur, soclés, figés et classés, tandis qu'en Afrique ils sont portés, touchés, et il font partie d'un tout, ils sont vivants. La présentation de ces objets entraîne donc un conflit, et c'est un jeu de pouvoir qui détermine la présentation choisie. Est-ce que les définitions appartiennent au définisseur ou aux définis ? Les objets créés par les primitifs n'ont pas été considérés comme un art avant que les connaisseurs occidentaux n'aient établi leur mérite esthétique. L'œil occidental a toujours été le seul moyen d'élever un objet ethnographique au statut d'œuvre d'art. Les Occidentaux ont assumé la responsabilité de la définition, de la conservation, de l'interprétation, de la commercialisation et de l'existence future des arts du monde entier. Ce processus a pris son essor sur le terrain avec les collectes ethnographiques. Les sentiments indigènes par rapport à la collecte des Occidentaux ne sont devenus que très récemment un objet de débat. Mais malgré les efforts pour la protection des droits des peuples indigènes, ces transactions n'ont pas changé. Respecter l'art, pour les Européens, c'est l'exposer dans de meilleures conditions. Mais qui peut définir quelles sont les meilleures conditions ? L'art est utilisé dans les jeux de pouvoir ! Il reste rare que l'on demande conseil aux Africains pour savoir laquelle de leur pièce est un chef d'œuvre. L'objet fabriqué en Afrique ne se transforme en objet d'art qu'à son arrivée en Europe.

Il est donc extrêmement délicat d'exposer des œuvres d'art africain. Si l'on affirme que ces pièces appartiennent au patrimoine de l'art, si on les expose et qu'on les vend en tant qu'objets d'art, appréciés pour leur valeur esthétique, plastique uniquement, on ignore alors totalement la vision qu'ont les créateurs de leurs pièces ! A-t-on le droit de rendre les pièces africaines profanes, de les sortir de leur contexte culturel et de leur imposer dans nos musées une valeur esthétique ? Cette démarche reviendrait à rendre le client occidental roi et à dénigrer totalement le statut de l'artiste africain ! C'est en tentant de comprendre le concept africain d'art et de beau qu'il est possible, à notre avis, de résoudre partiellement ce conflit qui oppose vision occidentale et africaine.

Peut-on qualifier d'œuvre d'art une pièce qui n'est pas reconnue comme telle par le peuple qui l'a produite ? Ou alors est-il suffisant pour qualifier une pièce d'œuvre d'art, qu'une émotion esthétique, d'où qu'elle vienne, se manifeste ? L'ethnologue qui travaille sur l'art ne peut faire abstraction des dispositions esthétiques caractéristiques du monde d'où il vient. Leiris nous dit « Refuser la qualité d'objet d'art à tout objet qui n'est pas reconnu comme tel par le peuple qui l'a produit n'a d'autre signification que celle-ci : n'est objet d'art que ce qui existe en tant que tel dans le contexte culturel qui lui est propre ». Et dans ce cas, on devrait exiger que chaque œuvre d'art soit tenue pour telle par le groupe ethnique qui l'a produite, mais

également par les contemporains immédiats de cette œuvre. Confirmée, cette hypothèse éliminerait une bonne partie de nos musées d'art !

Pendant longtemps, si les objets africains sont entrés dans le monde de l'art, ils ont continué à être classés selon des critères occidentaux et à être appréhendés comme un apport de l'extérieur qui venait redonner de l'imagination aux œuvres occidentales. Est-il possible de déchiffrer l'objet d'art sans tenir compte du champ dans lequel il a été produit ? De ses liens avec le champ politique, mais aussi avec le champ religieux ? La réflexion sur l'art africain peut-elle faire abstraction du langage et de la mémoire ? Peut-elle ne pas s'interroger sur l'inscription de l'objet dans des complexes mythico rituels ? D'après Leiris toujours, il suffit, pour qu'un objet soit considéré comme de l'art, qu'il trouve, n'importe où et n'importe quand, un public qui en fasse le moyen d'une délectation esthétique. « Mais peut-on, ne tenant aucun compte de l'intention du créateur, étiqueter – sans abus – « objet d'art » un objet qui, dans l'esprit de celui qui l'a fait, répondait à un autre but qu'un but artistique ? Il faut considérer le regard que tout créateur pose sur l'objet qu'il produit ! » Leiris fait, d'après nous, une erreur, oubliant que pour les populations productrices de ces œuvres, la qualité artistique a aussi son importance. Pour considérer l'art africain à sa juste valeur, il faut le considérer comme le considèrent les populations qui l'ont créé, à savoir comme le fruit d'une harmonie inséparable entre fonction sociale, fonction sacrée et valeur esthétique.

Nous avons relevé que la vision africaine de l'art africain, est surtout basée sur le sacré, sur la fonction des pièces, alors que vision occidentale de l'art africain a longtemps été une vision curieuse, qu'elle a ensuite été une vision scientifique et qu'elle a fini par devenir une vision esthétique. Les Occidentaux n'ont jamais su trouver un juste milieu, ils ont passé d'extrêmes en extrêmes. Car oui, c'est un pas en avant que d'attribuer enfin une valeur artistique, esthétique aux œuvres d'art africaines, mais n'attribuer qu'une valeur esthétique, en négligeant totalement la valeur sacrée, c'est faire fausse route, c'est appliquer un modèle occidental à des œuvres non occidentales, c'est faire preuve d'ethnocentrisme. D'un autre côté, ne mettre en valeur que la dimension sacré des pièces, déclarant que les Africains n'y voient qu'une pièce sacrée et ne considèrent pas leur pièce comme esthétique, c'est faire fausse route aussi. Le statut d'un objet d'art doit dépendre de conditions de production et de conditions de réception ! Et pour les Africains, la fonction est inséparable de la beauté ; la qualité plastique d'une œuvre renforce sa puissance rituelle. L'artiste africain le sait fort bien et c'est sa réputation qui en dépend. Les pièces africaines ne sont donc pas seulement utilitaires, l'Africain a bel et bien le sens de la beauté. La vérité, c'est que l'Africain assimile la beauté à la bonté, et surtout à l'efficacité. Mais cette beauté, il ne la fait pas pour le spectateur puisqu'il ne se préoccupe pas ou peu des conditions de la réception. C'est la relation avec une transcendance qui est plus importante que le regard du spectateur pour l'artiste africain.

Aujourd'hui, les travaux sur l'art africain se diversifient et l'étude des objets commence à pouvoir lier esthétique et contextualisation sociale, rituelle. Les répartitions géographiques, par styles et les reconstitutions historiques ont également leur place. Mais on parle encore de l'art africain comme d'un art sans histoire et sans artistes, une sorte de production collective. Et quelques objets, auxquels un statut privilégié est imposé, deviennent icônes de la production artistique africaine. Ils

restent confinés dans une perspective fonctionnaliste, définis comme symboliques d'un type culturel. Comment alors lier la vision occidentale de l'art africain à la vision africaine ? Lorsque l'on fait participer la communauté d'origine des objets aux expositions, de nouveaux problèmes apparaissent puisque ces communautés utilisent cette parole pour faire passer des revendications à travers des histoires mythiques. Dans ces cas, même si on laisse la parole aux communautés productrices, on leur impose un cadre : le musée. Le musée n'est pas un concept africain, c'est un concept occidental que de venir contempler des objets fixés dans un espace clos. Les indigènes sont alors censés donner du sens, à l'intérieur de ce cadre, à des objets qu'ils utilisent d'habitude en mouvement. Ils n'y arrivent pas, ils utilisent alors leur objet, comme nous les avons tant utilisés, en tant qu'objets témoins !

Nous voilà donc arrivés à un point encore non résolu, c'est le point qui oppose la statique de la présentation occidentale à la dynamique de l'utilisation africaine des objets d'art africain. Car si il est aujourd'hui possible, grâce à une plus ample connaissance de la culture africaine, d'exprimer l'esthétisme de ces objets en même temps que leur sacré, il reste encore bien difficile, en Occident, de trouver de nouveaux moyens de présentation des objets d'art africain, qui rende compte de la dynamique de ces derniers dans leur contexte d'origine. Les Occidentaux continuent à figer l'art africain tant dans l'espace que dans le temps, art traditionnel que l'on expose. Mais est-il possible de surmonter les pièges de l'ethnocentrisme ? Et peut-on étudier l'art africain sans retomber dans l'impérialisme et les rapports de dominations qui dirigent le marché de l'art ? Les musées africains ne fonctionnent pas : ils manquent de collections, de professionnels, de personnel, de programmes, de communication. Les professionnels proposent des solutions à partir du modèle de musée occidental mais le concept même de musée n'est jamais interrogé. Voir l'objet dans sa simple nudité, comme dans les musées occidentaux, c'est ne pas le voir dans son entier, c'est fournir une image de l'objet à la place de lui-même, interposer entre soi et la chose une image de la chose. Ces objets primitifs destitués de leur lieu d'origine et de leur action produisent, dans l'espace du musée, une simple impression esthétique. Le musée les prive de leur aura, voilà pourquoi le public africain n'a pas encore pris goût de s'y rendre. Le musée occidental a ôté à l'objet africain toute sa vie.

Et les Occidentaux ont fait entrer le cadre du musée même dans les villages africains. Dans le pays dogon, les touristes viennent aujourd'hui pour voir les danses masquées, pour rechercher une société africaine authentique. Le masque est pour eux un condensé de tradition. Mais l'ordre rituel n'est plus respecté, les représentations sont réduites, on ne conserve que les moments les plus frappants pour un condensé de tradition. Le but pour les autochtones est de plaire aux étrangers de la façon la plus authentique possible. Toute trace d'évolution ou d'influence européenne est effacée : la culture ancestrale doit transparaître dans sa pureté. Les touristes, comme les collectionneurs et les musées, ne recherchent pas une réalité culturelle contemporaine, mais la répétition d'un mode de vie ancestral « authentique ». Le masque reste donc un témoin et nul ne prend en considération ses expressions les plus récentes. Il est envisagé comme un objet sans vie, non destiné à s'exprimer et à évoluer. Ainsi, cette attitude brise les possibilités d'évolution de ces cultures : elles s'empêchent de laisser évoluer leurs qualités artistiques, elles empêchent les influences de s'exercer sur elles afin de rester authentiques et de

continuer à plaire. On voit ici l'importance des spectateurs qui influencent cette tradition pour la rendre unique et homogène.

Ce que nous voulons finalement mettre en avant, c'est qu'à ce jour, aucun langage, aucune image n'est parvenue à traduire, contextualiser la dynamique et la vie dont est investi l'objet africain. Voilà un défi qui paraît insurmontable, nous excuserons donc Jonga i Africa de ne pas le surmonter totalement, pourtant notre désir est bien de mettre en œuvre tout notre possible pour rendre compte de cette dynamique africaine ! Premièrement, c'est en présentant l'art traditionnel comme un art ancien et progressivement révolu que nous pensons échapper au piège de l'atemporalité et de l'éternel art dit traditionnel. Ensuite, nous allons laisser une voie importante et même majoritaire aux évolutions contemporaines de l'art africain. Nous proposerons certes des œuvres traditionnelles, mais elles seront présentées comme des types et des styles qui font partie de l'histoire. Nous proposerons ensuite, en majeure partie, des pièces contemporaines, et nous resterons toujours ouverts aux évolutions et aux nouvelles influences qui viennent enrichir l'art africain. Dans cette même idée, nous tenterons d'établir une passerelle entre cet art traditionnel et l'art contemporain afin de marquer l'évolution, non pas comme si nous parlions de deux choses totalement différentes, mais bien d'une transformation progressive. Finalement, tout comme les Africains eux-mêmes considèrent comme art ce que trop souvent nous qualifions d'artisanat touristique sans valeur, nous souhaitons donner à certaines pièces un statut artistique plus juste. Nous espérons ainsi pouvoir équilibrer la balance et avancer dans le chemin de la compréhension et de l'échange entre l'Afrique et l'Occident sur le plan de l'art.

7. CONCLUSION & PROJETS

Les objets d'art africain sont passés du statut d'objets culturels à celui de marchandises artistiques. Ils ont dû subir une longue série de métamorphoses. Ces objets de culture ont dû mourir une première fois et perdre leur pouvoir sacré (vol et exportation hors de leur société), ils sont alors apparus au Nord à l'état d'objets ethnographiques, enfermés au nom de leur ethnie et de la mission qui les a recueilli. Ils ont là subi une seconde mort, pour renaître comme objets d'art, appartenant au mouvement du primitivisme, valorisés par les avant-gardes culturelles. Ils ont encore subi une nouvelle métamorphose pour atteindre le cercle magique des ventes aux enchères. Ils ont alors commencé leurs longs séjours dans les coffres forts des collectionneurs et marchands. C'est devenu aujourd'hui le second trafic mondial derrière la drogue. Jonga i Africa souhaite participer à un nouveau changement de statut de ces objets et, comme un grand nombre de musées aujourd'hui, s'engager dans la promotion d'une nouvelle vision de l'art africain, une vision plus respectueuse et plus authentique (au réel sens du terme).

L'art africain a toujours été enfermé dans des catégories étanches en Occident : objets scientifiques, objets esthétiques puis objets authentiques. Les Occidentaux cherchent ainsi constamment à classer les objets d'art africain dans des catégories. En réalité, ces catégories sont toujours subjectives. Les styles se mêlent, esthétique et renseignements ethnographiques doivent également se mêler, et c'est uniquement en reconnaissant cette dynamique et l'impossibilité d'enfermer l'art africain dans des

catégories hermétiques que l'on peut l'apprécier à sa juste valeur. C'est ainsi que Jonga i Africa souhaite se comporter face à l'art africain.

Pour résumer la position de Jonga i Africa face à l'art africain, reprenons les différents points de notre développement.

La notion d'artiste est récente en Occident, elle est apparue en même temps que l'art est devenu une catégorie fermée, et a perdu toute autre fonction que sa fonction propre, l'esthétique. Les pièces africaines ont également gagné ce statut d'art, mais la notion d'artiste n'est pas apparue pour les créateurs de ces pièces qui sont restés anonymes. On déclarait alors que tel était le désir des artisans africains, qui créaient d'ailleurs par intuition et n'avaient aucune maîtrise spontanée de leur œuvre ni notion de l'art pur. Les collectionneurs se sont alors désintéressés des artistes et se sont basés sur des pedigrees pour estimer la valeur des œuvres d'art africain. Nous pensons que cette façon de faire a pour seul but de libérer les Occidentaux d'un complexe travail de recherche et de compréhension sur l'art africain. La notion d'art est bien présente en Afrique, même si elle est différente de chez nous, l'artiste existe donc bel et bien aussi, même si son statut est différent. D'après Jonga i Africa, c'est donc à nous de faire l'effort d'aller comprendre ces différences. Jonga i Africa ne souhaite donc pas enfermer l'art africain dans des catégories étanches, Jonga i Africa souhaite sans cesse élargir son savoir sur les concepts africains d'art et d'artiste. Jonga i Africa souhaite finalement mettre en valeur le statut d'artiste africain, en recherchant les noms des artistes créateurs de ces œuvres et en mettant en avant les choix artistiques de ces artistes.

La valeur accordée par les Occidentaux aux œuvres d'art africain est très éloignée de la valeur que les Africains accordent à leurs propres œuvres. En Occident, jusqu'à récemment, l'objet d'art africain était soit un spécimen ethnographique, témoignage donnant des informations sur le degré d'évolution de ces peuples sauvages, soit une œuvre d'art naïve, spontanée, dirigée par la seule émotion brute et représentant la tradition ancestrale. Pour les premiers, la valeur artistique de l'œuvre n'avait aucune importance et n'était guère reconnue, seuls les renseignements ethnographiques importaient, tandis que pour les seconds tout savoir informatif sur la pièce était superflu et risquait de gâcher l'appréciation sentimentale de l'œuvre. Longtemps, ce conflit entre l'œil et le cerveau a ainsi séparé les ethnos des esthètes. Mais Jonga i Africa fait partie de ceux, de plus en plus nombreux, qui pensent que l'œil est voilé par la société dans laquelle nous vivons, et qu'une contextualisation culturelle est indéniablement nécessaire pour rendre l'appréciation artistique plus vraie et plus vigoureuse. Jonga i Africa souhaite donc s'inscrire dans ce courant ethno-esthétique qui tente de réconcilier les deux parties afin de permettre une réception des pièces plus harmonieuse et plus réaliste pour le public tant occidental que non occidental. Pourtant, à travers ces conflits de disciplines, la vision de l'art primitif aux yeux de l'Occidental reste toujours guidée par la notion statique et atemporelle d'authenticité. En Afrique, la vision de ces mêmes objets est totalement différente, les objets d'art africain sont, sur leur terrain natal, investis d'une vie qui fait partie intégrante d'activités et de comportements culturels. Leur valeur est donc importante lorsqu'ils sont utilisés dans leur contexte culturel et religieux d'origine. L'œuvre d'art africain n'est donc pas un objet statique et authentique mais bien un objet dynamique, vivant. Pour le comprendre Jonga i Africa souhaite donc encourager le dialogue entre ethnologues, africanistes et historiens de l'art. L'objet d'art africain ne peut donc pas

être enfermé dans la catégorie des objets authentique. L'objet d'art africain évolue et fait évoluer le peuple qui le crée, il ne reste en aucun cas le témoin d'une tradition figée. C'est un grand défi que de tenter de rendre cette dynamique à ces objets, mais Jonga i Africa souhaite essayer de surmonter ce défi. Jonga i Africa veut briser cette illusion d'authenticité en présentant des objets contemporains et traditionnels et en restant ouvert aux évolutions stylistiques des jeunes artistes africains. Jonga i Africa souhaite aussi faire accéder certains objets au statut d'œuvre d'art, trop souvent considérés par les Occidentaux comme des objets pour touristes et donc sans intérêt, ces objets reçoivent des Africains un statut artistique (objets utilitaires par exemple). Jonga i Africa souhaite faire accepter à l'Occident que les mêmes notions utilisées dans différentes cultures recouvrent des réalités différentes, sans pour autant devoir être mises en doute.

C'est finalement sur le mode de présentation des œuvres d'art africain que la réflexion est la plus importante est la plus complexe.

Premièrement, le mode de récolte de ces pièces a une grande influence sur la perception qui émanera de leur présentation. Et si longtemps, et pour certains aujourd'hui encore, le pillage a été la façon la plus simple et la plus légitime de récolter l'art africain, Jonga i Africa souhaite faire son possible pour éviter ce genre de pratiques. Car de véritables catastrophes sociales, culturelles mais également humaines sont engendrées par le pillage. Afin de s'assurer de ne faire en aucun cas la promotion de ces objets pillés, Jonga i Africa souhaite associer les groupes autochtones à la présentation de leurs créations. Mais Jonga i Africa souhaite également décourager le pillage en proposant et en faisant la promotion des « copies », pièces réalisées par des Africains venant de la tribu dont ils empruntent le style, mais pièces contemporaines n'ayant pas nécessairement servi. Jonga i Africa ne proposera donc pas de pièces de plus de 50 ans et encouragera au contraire les évolutions stylistiques contemporaines.

Deuxièmement, Jonga i Africa va adopter une attitude critique par rapport aux collectionneurs et à ces fameuses ventes aux enchères au sein desquelles la majorité des objets africains, déconnectés de leur réalité, gravitent. Dans l'univers du commerce de l'art africain, c'est le concept d'authenticité qui prévaut, mais un concept dont l'utilisation est faussée. Alors que, pour un collectionneur, un objet authentique est un objet ayant servi pour des cérémonies traditionnelles africaines, nous préférons utiliser les racines du terme « authentique » : « se dit d'une œuvre qui émane effectivement de l'auteur auquel on l'attribue ». Ainsi, pour pouvoir déclarer que ses pièces sont bien authentiques, Jonga i Africa s'efforcera d'en rechercher les créateurs et de se renseigner sur ces derniers tout autant que de promouvoir leur statut. Jonga i Africa proposera alors à ses clients : des œuvres d'art modernes, non utilisées, des œuvres d'art qui ne répondront pas nécessairement aux critères de perfection stylistique, mais des œuvres d'art ancrées dans une réalité actuelle et créées par des artistes ou artisans reconnus, répondant donc à de nouveaux critères d'authenticité. Cela permettra encore de s'éloigner de l'illusion de la pièce authentique et donc du pillage. Pour se démarquer encore de cet univers de marchands et de collectionneurs, Jonga i Africa essaiera de proposer des prix plus accessibles pour ses clients.

Troisièmement, notre réflexion sur les conflits entre esthètes et ethnos nous permet de préciser le degré de contextualisation que nous souhaitons pour nos pièces. Les esthètes déclarent que la contextualisation est superflue, nous pensons que le fait de pouvoir goûter à ce que l'artiste a voulu exprimer donne en revanche plus de valeur à l'œuvre. Nous oublions avec l'art occidental l'importance de la contextualisation, tout simplement parce que nous vivons dans le même contexte socio-culturel que celui des artistes qui ont créé ces œuvres. Mais il est impossible pour un Occidental de comprendre l'intention d'un sculpteur africain par simple observation de son œuvre. Jonga i Africa est d'avis que les jugements esthétiques sont toujours le produit d'un lieu précis et d'une époque précise, qu'une contextualisation est donc indispensable à l'Occidental pour pouvoir apprécier à sa juste valeur une œuvre d'art africain. Cette contextualisation permettra alors de prolonger l'expérience esthétique au-delà d'une vision confinée à nos cadres culturels. Voilà pourquoi nous réunirons toujours le maximum d'informations sur les œuvres que nous proposerons à nos clients, informations tant sur le fonctionnement des cultures dont les artistes sont originaires que sur la perception de l'art dans ces mêmes cultures afin de créer un espace d'échanges et de dialogues entre les cultures.

Le dernier point est le plus important. C'est la différence entre la perception de ces objets en Afrique et en Occident. Ce problème soulève la question de savoir si c'est à nous de définir l'art africain ou si c'est aux Africains de définir leur propre art. Ce conflit de pouvoir est important et difficile à résoudre. On peut résoudre une partie du problème en s'intéressant au concept d'art et de beau en Afrique. Car contrairement à ce qui se dit souvent, les Africains ont bien la notion d'art et de Beau, cette notion est simplement différente puisque inséparable d'une fonction sociale et sacrée. Le statut d'un objet relève des conditions de production et de réception, il est cependant plus facile de définir ce statut si l'on comprend que pour les Africains, le Beau est le Bon. La seconde partie du conflit reste plus difficile à résoudre, il s'agit de la difficulté de traduire, dans les expositions, la dynamique des objets africains sur sol africain. C'est là la plus grande différence entre les visions occidentales et africaines des objets. Le fait d'exposer des objets n'est pas un concept acceptable en Afrique, les musées n'ont pas de succès sur sol africain ; or les Occidentaux continuent à figer les objets africains dans un espace clos et dans un temps arrêté. Ce mode d'exposition prive alors l'objet africain de son aura, de sa vie, il présente une copie visuelle, mais non vivante de l'objet en question. Pourtant c'est cela que les collectionneurs, comme les marchands et même les touristes recherchent : la répétition d'un mode de vie ancestral, traditionnel, « authentique », bien éloigné d'une réalité culturelle contemporaine. Et c'est, d'après Jonga i Africa, cette attitude qui brise les possibilités d'évolution de ces cultures, qui bloque toute traduction de la dynamique africaine des objets d'art. Nous souhaitons donc adopter une attitude différente afin de réussir à traduire cette dynamique. Nous pensons pouvoir en partie y parvenir en présentant les pièces traditionnelles comme des œuvres appartenant à une histoire progressivement révolue et en laissant une place majoritaire aux expressions contemporaines, restant toujours ouverts à de nouvelles évolutions stylistiques. Plus que cela, nous tenterons d'établir une passerelle entre art traditionnel et art contemporain afin de lier ces deux expressions et de leur permettre de se valoriser mutuellement.

Nous espérons pouvoir devenir ainsi les partisans de ce nouveau regard sur l'art africain, un nouveau regard que les Occidentaux sont aujourd'hui prêts à poser, un

nouveau regard que les Africains attendent depuis bien longtemps, un nouveau regard qui permettra une plateforme d'échanges basés sur le respect et la dignité, et qui apportera, aux uns et aux autres bien plus de savoir et de richesse.

Nous pouvons maintenant aisément reprendre les trois principales zones de conflits liées à l'art africain et présenter l'attitude que Jonga i Africa propose d'adopter pour résoudre en partie ces conflits.

- ◆ Conflit entre esthètes et ethnos. Ce conflit a déjà été dépassé par beaucoup en Occident, notamment avec la construction du musée du Quai Branly. Bien évidemment, Jonga i Africa souhaite s'inscrire dans ce courant et tenter de lier contemplation esthétique et informations ethnologiques. Jonga i Africa est convaincu que le regard est voilé par la culture et qu'une certaine quantité d'informations est indispensable pour recontextualiser et comprendre l'œuvre d'art africain. Pourtant, ces informations ne viendront pas étouffer la contemplation et la mise en valeur esthétique qui gardera toute son importance. Pour ce qui est de la division entre artefact (pièce ethnographique) et œuvre d'art, Jonga i Africa ne proposera ni l'un ni l'autre, Jonga i Africa présentera des pièces réalisées par de jeunes artistes (pas de pièces anciennes), mais des pièces significatives, qui répondent à une étude ethnologique.
- ◆ Conflit entre statique de l'art africain en Occident et dynamique de ce même art en Afrique. Ce conflit là est le plus difficile à dépasser. A notre connaissance, aucune exposition n'a, à ce jour, pu traduire la dynamique des objets d'art africain. C'est en proposant des pièces de jeunes artistes ainsi qu'en liant art contemporain et art traditionnel que Jonga i Africa espère pouvoir traduire cette dynamique. Jonga i Africa pense ainsi surtout échapper à l'enfermement de l'art africain dans l'anonymat et dans l'atemporalité. Ainsi, nous encouragerons les évolutions artistiques afin de promouvoir le potentiel artistique dynamique de l'Afrique, sans oublier de le mettre en rapport avec l'art traditionnel africain.
- ◆ Lien entre le commerce de l'art africain et le pillage d'objets traditionnels. Ce point est certainement le plus délicat, car affirmer ne vendre aucune pièce pillée serait certainement trop osé. Comme n'importe quel marchand ou collectionneur, nous ne pouvons pas certifier ne posséder aucune pièce pillée. Pourtant, nous orientons nos choix, nos commandes et nos relations avec nos fournisseurs de façon à éviter au maximum ce genre de pratiques. La première mesure que nous adoptons dans ce sens, c'est de choisir de vendre en grande partie des pièces actuelles, ces pièces que l'on nomme des « copies ». Nous proposons donc des pièces réalisées par de jeunes artistes, qui répondent au style de leur tribu, mais qui peuvent être soumises à différentes influences. Nous ne proposons en principe pas de pièces anciennes et authentiques, au mauvais sens du terme. Nos critères d'authenticité sont plutôt basés sur la réalité, sur les artistes et sur la symbolique et les qualités plastiques des pièces. Nous pensons ainsi ne pas participer à la promotion du mythe de la pièce ancienne et authentique, et donc atténuer la demande de pièces pillées.

Cette attitude se traduira alors concrètement à travers les activités et les principes suivants :

- ◆ **Nous n'enfermons pas l'art africain** ou les œuvres d'art africain dans des catégories statiques et étanches. Nous mêlons art traditionnel et art contemporain, ouvert à toute évolution stylistique d'artistes africains. Dans ce sens, nous serions désireux d'ouvrir dans le futur une galerie d'art africain qui mêle art traditionnel et art contemporain. Cela, d'après nous, encourage et traduit la dynamique de l'art africain.
- ◆ Nous souhaitons **rendre un statut digne à l'art contemporain** africain, trop souvent catégorisé dans le groupe d'objets touristiques sans intérêt. Nous souhaitons également donner un meilleur statut **aux objets d'artisanat utilitaires** africains. Effectivement, pour les Africains, les objets utilitaires sont des objets d'art au même titre que nos tableaux, nous souhaitons donc rendre un statut plus digne à ces pièces.
- ◆ Nous tentons sans cesse **d'élargir notre savoir** sur les concepts d'art, d'artiste en Afrique, pour les Africains. Nous souhaitons nous renseigner le mieux possible sur toutes les pièces que nous posséderons, sur leur signification, leur utilisation, leur fabrication, leur symbolique. Nous espérons pouvoir, dans le futur, réaliser des recherches directement sur le terrain afin d'atteindre des connaissances plus proches de la réalité.
- ◆ Nous souhaitons **mettre en valeur le statut d'artiste africain** en nous renseignant sur les créateurs de nos pièces ainsi que sur leurs choix artistiques. Nous souhaitons mettre en valeur le statut de l'artiste africain en offrant à différents artistes, et surtout jeunes artistes, un espace d'expression où ces derniers puissent créer en toute liberté et exprimer ce que représente pour eux leurs œuvres et l'art en général.
- ◆ Nous souhaitons **encourager toutes formes d'échanges** entre artistes africains et artistes occidentaux afin de comprendre les différences et les similitudes de leurs métiers respectifs. Ces rencontres prendront la forme d'espaces de discussions, d'abord à travers des médias, puis peut-être plus concrètement à travers des rencontres physiques.
- ◆ Nous souhaitons **réaliser plusieurs rencontres, interviews, entretiens** avec des ethnologues, des anthropologues, des conservateurs de musées et des historiens de l'art afin de partager nos différentes conceptions et d'élargir nos connaissances et nos points de vue respectifs. Nous souhaitons multiplier les rencontres, interviews, entretiens avec des Africains qui se trouvent dans le milieu de l'art afin de partager nos différentes conceptions de l'art et de comprendre nos vues respectives. Nous espérons ainsi donner plus de poids à la valeur que les Africains attribuent à leurs pièces.
- ◆ Nous souhaitons **organiser des événements culturels** avec la participation d'Africains, l'exposition d'œuvres africaines dans un cadre qui puisse rendre compte au maximum de la dynamique du contexte d'origine de ces pièces.

Dans ce cadre, nous espérons pouvoir organiser des reconstitutions de cérémonies de masques, des danses traditionnelles et d'autres animations qui puissent donner vie aux œuvres d'art africain.

- ◆ Nous souhaitons **répandre une image positive d'une Afrique dynamique** et pleine de ressources, sans pourtant oublier ou négliger les grands défis qui lui restent à surmonter. Ainsi, c'est une facette nouvelle de l'Afrique que nous proposerons, afin de mettre l'accent sur l'importante richesse culturelle de l'Afrique, sans toutefois nier ses problèmes. Nous souhaitons donner un écho aux évolutions contemporaines artistiques africaines afin de les encourager car nous pensons que l'art contemporain peut contribuer au développement de l'Afrique.
- ◆ Nous souhaitons **dénoncer le pillage** en proposant surtout des pièces modernes (que l'on nomme à tort de copie) et peu de pièces anciennes et « authentiques ». Nous souhaitons ainsi ne pas participer à la promotion des pièces antiques et du pillage.
- ◆ Nous souhaitons pouvoir **proposer** à nos clients des **pièces uniques, réalisées en quantité artisanale**. Nous donnons l'assurance à nos clients que nos pièces ont été réalisées individuellement, par des artisans africains, en Afrique même. Nous ne souhaitons pas être confondus avec des importateurs qui choisissent un produit et le font reproduire en masse et à la chaîne dans un pays où la main-d'œuvre est bon marché.
- ◆ Nous souhaitons **briser la bulle spéculative des collectionneurs** afin de rendre l'art africain accessible à tous. C'est une des raisons pour lesquelles nous ne proposerons que rarement des pièces ayant une importante valeur commerciale et que nous tenterons au maximum de proposer des prix abordables. Nous espérons ainsi pouvoir replacer les créations africaines dans une certaine réalité et les faire connaître par un plus large public.
- ◆ Nous souhaitons également poursuivre le chemin du **commerce équitable**. Mais ce cheminement fait l'objet d'un autre document.

8. BIBLIOGRAPHIE :

OUVRAGES GENERAUX :

- ◆ Nathalie Heinich, « La sociologie de l'art ». 2001, Flammarion.
- ◆ Marine Degli et Marie Mauzé, « Arts premiers, le temps de la reconnaissance ». Découvertes Gallimard, 2000.
- ◆ Laurick-Zerbini, « L'ABCdaire des Arts africains ». Flammarion, Paris, 2004.
- ◆ Michel Leiris, « L'Afrique fantôme ».
- ◆ Michel Leiris, Jacqueline Delange, « Afrique noire : la création plastique ».
- ◆ Ange-Séverin Malanda, « Michel Leiris et la théorie des arts africains ».
- ◆ Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, Lucien Stephan, « L'Art Africain ». Citadelles, 1988.

- ◆ Sally Price, « Arts primitifs ; regards civilisés ». Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995.
- ◆ Philippe Baqué, « Un nouvel or noir, pillage des œuvres d'art en Afrique ». Paris Méditerranée, Paris, 1999.
- ◆ Bourema Diamitani, « Restitution du Patrimoine Historique Pillé pour une Renaissance culturelle Africaine ».
- ◆ Stephen P. Mellor, « L'exposition et la préservation des objets africains : la prise en compte de l'occulte ». Revue « Art Tribal » 07, hivers 2004.
- ◆ Jean-Baptiste Bacquart, « L'art tribal d'Afrique Noire ». Editions Assoulinges, 1998.
- ◆ Cahier d'études africaines, 1999, n. 155-156, « Prélever, exhiber. La mise en musée ».
- ◆ Clifford, J. 1996, « Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle », Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- ◆ Frank Willet, « L'Art africain ». Editions Thames & Hudson, nouvelle édition 1994.

ARTICLES :

- ◆ Emmanuel De Roux, « Le Trocadéro va devenir le palais des arts « primitifs » ». Le Monde, édition du 15.09.96.
- ◆ « Les « primitifs » à l'honneur ». Le Monde, éditorial du 09.10.96.
- ◆ Emmanuel De Roux, « Le président de la République lance le Musée des arts premiers ». Le Monde, édition du 09.10.96.
- ◆ « Une synthèse judicieuse ». Le Monde, édition du 09.10.96.
- ◆ Louis Dumont, « Non au Musée des arts premiers ». Le Monde, édition du 25.10.96.
- ◆ Claude-François Baudez, Jean-Hubert Martin et Louis Perrois, « Ethnoesthétique et mondialisation ». Le Monde, édition du 07.11.96.
- ◆ Jean-Pierre Barou et Sylvie Crossman, « Des habits neufs pour les arts primitifs ». Le Monde, édition du 10.04.97.
- ◆ Emmanuel De Roux, « Le « Musée des arts premiers », enjeu culturel de la cohabitation ». Le Monde, édition du 28.11.97.
- ◆ Emmanuel De Roux, « Trois questions à... Maurice Godelier ». Le Monde, édition du 28.11.97.
- ◆ Emmanuel De Roux, « Le Louvre s'apprête à accueillir froidement les « primitifs » ». Le Monde, édition du 04.01.00.

SITE INTERNET

- ◆ www.quaibrantly.fr

AUTRE :

- ◆ Discussions avec Monsieur Sow Check, marchand d'art africain malien résident en Côte d'Ivoire, fournisseur de Jonga i Africa.
- ◆ Echanges d'email avec Monsieur Daniel Wonja, marchand d'art et d'artisanat africain camerounais, fournisseur de Jonga i Africa.