



**HAL**  
open science

## Heurs et malheurs des arts exotiques

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Heurs et malheurs des arts exotiques. Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art, 2000. <hal-03433562>

**HAL Id: hal-03433562**

**<https://hal.science/hal-03433562v1>**

Submitted on 17 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Heurs et malheurs des arts exotiques

Le regard porté par les Occidentaux sur les artefacts en provenance des sociétés de culture non européenne, en particulier des sociétés sans écriture appelées longtemps "primitives" - parce que la connaissance et la méconnaissance de l'écriture ont été, en eux-mêmes, des critères d'évaluation, positifs et négatifs, des civilisations humaines -, a considérablement varié avec le temps. Ces artefacts n'ont cependant jamais cessé d'être empreints, pour nous, d'une certaine étrangeté, au même titre que les moeurs, les langues et les coutumes qui les accompagnent, marquée du sceau d'une altérité à chaque époque recréée et repensée. Cette altérité s'est exprimée à travers des représentations, nécessairement fragmentaires et partiales, où la place réservée à l'art exotique, ou "primitif", demeure changeante et instable. Parmi les représentations les plus communes de l'altérité, deux tendances opposées se sont forgées proposant chacune une manière spécifique de gérer la différence, qui se joue soit dans l'irréductibilité d'un Autre pleinement dissemblable, soit à travers une attitude humaniste, englobant dans une totalité universelle l'ensemble des cultures. Ces questions intéressent directement la vision occidentale des arts, et à l'intérieur de celle-ci, la situation des arts exotiques ; elles ont été en partie traitées par des auteurs comme James Clifford<sup>1</sup> et Sally Price<sup>2</sup>, dont je reprendrai ici certains propos. Les enjeux qu'elles recouvrent deviennent davantage explicites lorsque se pose, à propos des artefacts exotiques, le problème de leur valeur artistique. Toutes ces interrogations auront été au coeur des polémiques accompagnant le projet de création, à Paris, à la fois du futur musée des arts et des civilisations devant réunir dans un même ensemble les collections ethnographiques du musée de l'Homme, exception faite de celles se rapportant à l'Europe, et les collections du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, et des salles d'exposition au Louvre du Pavillon des Sessions destinées à accueillir une sélection d'oeuvres exotiques de qualité exceptionnelle ; les discussions auxquelles je fais allusion auront été exemplaires en ce qu'elles révèlent de manière éclatante l'embarras que provoquent ces objets, et, au-delà d'eux, les cultures d'où ils proviennent. C'est en tant qu'anthropologue, africaniste, que je tenterai de présenter ici le problème de la place qu'occupent, et qu'ont occupée, des oeuvres dites primitives dans le processus de hiérarchisation des arts conçu par l'Occident. L'emploi même du terme "primitif" est aujourd'hui délaissé : seuls les collectionneurs et les marchands osent encore l'utiliser, en France tout du moins<sup>3</sup>. Les exemples que je donnerai concernent surtout le continent africain,

---

<sup>1</sup>. J. Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996 (édition américaine : 1988).

<sup>2</sup>. S. Price, *Arts primitifs ; Arts civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, (édition américaine : 1989).

<sup>3</sup>. Je renvoie à ce sujet aux propos de S. Price, *ibid.* : 17-20.

non seulement parce que, par spécialisation professionnelle, je connais mieux son cas, mais aussi parce que des milliers d'objets en ont été rapportés, des premières grandes collectes de la fin du siècle dernier à celles de l'entre-deux-guerres, à partir desquelles s'est construit, en grande partie, le regard occidental sur les cultures exotiques : soixante-dix mille à cent mille objets sont parvenus en Europe des régions situées dans le bassin du fleuve Congo avant la Première Guerre mondiale. De la capitale du royaume du Bénin prise par les Anglais en 1897, deux mille quatre cents objets sont rapportés en Angleterre. Les membres de la seule mission Dakar-Djibouti (1931-1933) ramenèrent quelque trois mille six cents objets du continent africain.

L'histoire de l'appropriation des objets rapportés des terres lointaines par les voyageurs et les navigateurs est connue : j'en rappellerai brièvement les grandes étapes. Après avoir peuplé le "cabinet des merveilles", la "*Kunst- und Wunderkammer*, de la Renaissance où ils témoignaient de la présence d'autres espaces habités que ceux appartenant au monde jusqu'alors familier, ils rejoignent au XIX<sup>ème</sup> siècle les vitrines des premiers musées d'ethnographie ; ils manifestent à cette époque l'instauration de la domination de l'homme blanc sur le monde. Ils démontrent aussi la supériorité technologique, esthétique et intellectuelle de la civilisation occidentale sur les peuples exotiques et servent les objectifs de la propagande coloniale. Les sociétés d'où proviennent ces objets apparaissent composées d'individus anonymes, sans histoire ni passé, et dont les noms mêmes sont approximatifs : tel est le message qu'offrirent les vitrines du British Museum à Londres, du Pitt Rivers Museum à Oxford, du Museum für Völkerkunde à Berlin, et celles d'autres grands musées européens dès leur formation. Il est intéressant à ce sujet de rappeler que la plupart de ces musées d'ethnographie, avant de devenir des institutions autonomes, subsistaient en tant que départements poussiéreux de musées d'"antiquités" où étaient rassemblés des objets préhistoriques et d'autres étiquetés comme "inclassables" : les artefacts exotiques. Les musées de Berlin, de Paris, de Dresde, de Leipzig et de Rome se sont constitués de cette manière<sup>4</sup>. L'objet exotique est en ce temps-là collecté à des fins scientifiques et politiques. Il n'est en aucun cas un objet d'art.

Procéder à l'histoire des collections suffirait à révéler les différents degrés occupés par les artefacts provenant de ces sociétés lointaines sur l'échelle des valeurs occidentales, et leur difficile accession à la catégorie de productions artistiques. De "merveilles", du XV<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire de choses rares et singulières et en effet inclassables parce que n'appartenant pas au domaine des arts entendus comme la manifestation d'un "savoir-faire", ce que n'exprimaient pas ces objets pour les Européens, ces artefacts sont reconsidérés au

---

<sup>4</sup> R. Goldwater, *Le Primitivisme dans l'Art moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 (édition américaine : 1938) : 23-24.

XIX<sup>ème</sup> siècle comme les productions d'une humanité inférieure. A cette époque, la valeur artistique d'un objet résultait de l'habileté à traduire dans les formes, sur un mode mimétique, les éléments de la réalité, ou de l'obéissance à certaines règles de composition fixées par la tradition occidentale. Les relations entre les formes d'art et la civilisation d'où elles étaient issues reposaient sur une vision hiérarchisée des cultures et des hommes conçue en fonction de critères raciaux, que venait corroborer la théorie de l'évolution. Aussi, les oeuvres exotiques relevaient-elles, au mieux, de l'artisanat ; elles étaient inférieures aux productions européennes car le fruit de l'instinct et non de la raison, et souvent comparées aux productions enfantines, une affirmation qui eut, au demeurant, la vie dure, si l'on écoute le commentaire de nombre de nos contemporains. Cela explique en partie pourquoi peu d'oeuvres figuratives furent recueillies durant cette période, en Afrique en tout cas, la statuaire créée sur ce continent ne correspondant pas aux canons européens. Les quelques exemplaires rapportés provenaient de la production réservée à des rois ou à des chefs, et à leurs dignitaires. Il s'agissait essentiellement d'objets conçus dans le cadre d'arts de cour, kuba ou mangbetu en ce qui concerne l'Afrique centrale, puis edo, lorsqu'eut lieu la prise de la capitale du royaume du Bénin par les Anglais : l'Art, dans la conception européenne, ne pouvait apparaître que dans le contexte de sociétés hiérarchisées possédant un certain sens de l'Etat. Ces collections du XIX<sup>ème</sup> siècle étonnent encore par leur importance quantitative, et si l'on en croit les lettres des voyageurs qui les rassemblaient à la commande d'institutions scientifiques occidentales, européennes et américaines, les questions logistiques -empaquetage, transport, acheminement, stockage...-, posées par le volume d'objets à rapporter ne constituaient pas un moindre problème dans ces aventures. Deux motivations poussaient nombre de ces hommes, l'une, commune à tout chasseur de trésors, celle de l'accumulation et de la possession ; et dans ce cas, l'objet exotique relevait toujours du trophée et de la curiosité. L'autre répondait au plus noble mobile de la construction d'une discipline naissante, l'anthropologie, et de l'élaboration d'un savoir sur ces sociétés humaines lointaines : l'objet exotique apparaissait essentiellement en effet comme un outil, ou plutôt le matériau indispensable à l'édification d'une science de l'Homme.

Il faut également rappeler le débat qui débuta en Angleterre, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, sur l'origine de l'art et la nature de l'ornement, qui ressortissait tant au discours ethnographique qu'à celui de l'histoire de l'art, et qui participa à la réflexion anthropologique. Les objets africains rapportés par les collecteurs y jouèrent un rôle essentiel, en ce qu'ils démontraient par leur morphologie et leur décor la pertinence de certaines thèses, comme la thèse "dégénérationniste" (*denerationist thesis*) qui, prenant à rebours la théorie évolutionniste, voyait dans la plastique africaine, et exotique plus généralement, le témoignage d'une dégénération graduelle : la stylisation et la géométrisation des formes et des motifs auraient été l'aboutissement d'un processus de déformation progressive par rapport au

modèle original (cf. Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Art*, commenté par Coombes<sup>5</sup>). Une grande partie des artefacts ramenés était en effet constituée d'objets de guerre, de chasse, ou d'armes cérémonielles - lances, flèches, épées et poignards, boucliers, couteaux de jet, haches, casse-tête -, ou de parures - bracelets, colliers, chevillières, pectoraux. Ornés de décors géométriques témoignant de la "dégénérescence" des hommes et des cultures d'où ils étaient originaires, ils ont fréquemment formé les éléments de base des compositions conçues dans le style des trophées antiques. Ces compositions hautement symboliques avaient au moins deux objectifs : celui de certifier la domination occidentale sur les "sauvages", et de le faire en affirmant les propres valeurs artistiques de l'Occident par l'exaltation, entre autres, de l'ordre symétrique. Non seulement les armes et les parures devaient s'y plier, mais les hommes aussi lorsqu'ils faisaient l'objet de photographies pittoresques. C'était la tendance des photographes de faire poser leurs modèles de cette manière, et ce faisant, les photographes exprimaient sur un mode plastique ce que leurs compatriotes tentaient de réaliser des points de vue politique et économique. Pour exemple, je renvoie à ce sujet aux photos de la Stanley and African Exhibition réalisée en 1890 <sup>6</sup>.

Les critères de classification de ces objets prirent un autre tour lorsque les artistes européens les découvrirent : le Primitivisme naissait, un long et lent travail d'appropriation des esthétiques exotiques qui a traversé tout le XX<sup>ème</sup> siècle, et inspiré des mouvements aussi divers qu'Arte Povera, le Body Art, le Land Art et des oeuvres telles que celles de Joseph Beuys ou de Richard Long. Si les artistes européens jouèrent un rôle certain dans la transformation du regard occidental sur ces expressions autres, ils ne s'intéressèrent néanmoins qu'aux propositions formelles et stylistiques des oeuvres exotiques. Lorsque la question fut posée à Picasso, en pleine mode de l'art nègre, ce qu'il en pensait, il répondit par cette phrase devenue, depuis, célèbre : "L'art nègre ? Connais pas !". Par cette boutade évidemment provocatrice, l'artiste manifestait pleinement son indifférence quant à l'origine et à la provenance des objets qu'il admirait pour leurs propositions plastiques faisant écho aux siennes. Quelques anthropologues, durant ces mêmes premières vingt années du siècle, ont de leur côté - tant il est vrai comme l'a démontré J. Clifford<sup>7</sup>, qu'ethnologie et art ont progressé de concert en cette période - se sont intéressés à l'étude de l'esthétique des objets exotiques et ont cherché à extraire ceux-ci de leur stricte définition fonctionnelle. Franz Boas (1908-1940) préconisait *une plus grande attention à la création, l'innovation et le changement historique*

---

<sup>5</sup>. A. E. Coombes, *Reinventing Africa - Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven and London, Yale University Press, 1994 : 48-57.

<sup>6</sup>. Reproduites dans A. E. Coombes, *ibid.* : 70-73.

<sup>7</sup>. *Op.cit.* (n.1).

dans les arts indigènes<sup>8</sup>, et consacra de nombreuses pages de son ouvrage *Primitive Art* aux oeuvres des Indiens de la côte Nord-Ouest. Maurice Delafosse étudia la sculpture des sociétés de Côte-d'Ivoire, en particulier baoulé, qu'il rapporta au modèle égyptien. Guenter Tessman, dans son ouvrage sur les Fang d'Afrique centrale, consacra quelques pages aux expressions plastiques de ces populations.

Marcel Griaule fut l'un de ces ethnologues du début du XX<sup>ème</sup> siècle qui s'intéressa à l'interprétation des représentations figurées et aux conceptions esthétiques autochtones. Il dédia quelques-uns de ses textes aux oeuvres africaines et plus particulièrement dogon. Dans un article publié en 1930 dans la revue *Documents* dirigée par Georges Bataille, il écrit : "*L'ethnographie* - il est bien ennuyeux d'avoir à le répéter - s'intéresse au *beau* et au *laid*, au sens européen de ces mots absurdes. Elle a cependant tendance à se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse d'une civilisation. Elle se méfie aussi d'elle-même -car elle est science blanche, c'est-à-dire entachée de préjugés- et elle ne refusera pas une valeur esthétique à un objet parce qu'il est courant ou fabriqué en série"<sup>9</sup>. Dans ce court extrait, quelques-unes des positions des ethnologues, peu avant la fondation du musée de l'Homme, sont avancées. Les civilisations non occidentales et leurs productions ne sont plus tenues pour inférieures par les chercheurs ou occupant les derniers degrés des réalisations humaines sur l'échelle évolutionniste. La valeur artistique des artefacts exotiques est au centre du débat, depuis sa reconnaissance par les artistes, comme l'est l'affrontement entre la perspective scientifique, c'est-à-dire celle des ethnologues, et la perspective artistique, celle des artistes, des marchands et des collectionneurs. Nous sommes en 1930. M. Griaule évoque également, et déjà, dans ces lignes, l'ambiguïté de la position de l'ethnologue qui use de termes, de jugements et de concepts, nécessairement marqués par sa propre culture. Il attaque de la sorte les Occidentaux dans la certitude qu'ils ont de pouvoir évaluer les qualités artistiques d'oeuvres non occidentales, et d'adopter un jugement esthétique sur ces mêmes oeuvres<sup>10</sup>. Dans un passage, précédant l'extrait cité ci-dessus, M. Griaule critique l'attitude de l'Européen déclarant "impur un tambour baoulé sous prétexte qu'il est orné d'un homme portant un fusil". Plus loin, il se moque : "Mais où l'autre [le Blanc] atteint le comble du ridicule, c'est lorsqu'il refuse à un africain le droit de 'faire de l'art' avec un motif européen,

---

<sup>8</sup>. Commenté par S. Price, *op.cit.* (n.2) : 93.

<sup>9</sup>. M. Griaule, "Un coup de fusil", *Documents*, J.-M. Place, vol.2, 1991 (première édition , 1930) : 46.

<sup>10</sup>. J. Clifford cite, dans l'ouvrage précédemment mentionné, ce même extrait du texte de M. Griaule. Il en propose la lecture suivante, fondée sur les propos tenus par M. Griaule dans le reste du texte : celui-ci tourne en dérision les positions esthétiques européennes qui refusent aux oeuvres africaines tout emprunt de motifs étrangers, en revendiquant, à sa manière, la position de "surréaliste ethnographe", celle adoptée par la revue *Documents*, qui recherche les "syncrétismes dérangeants". J. Clifford, *op.cit.* (n.1) : 133-134.

sous prétexte d'abord que c'est européen [...] et sous prétexte aussi que cela fait 'contemporain'. Il ajoute encore : "Si un noir ne peut sans s'avilir utiliser un élément *exotique* - je dis européen - qu'il connaît, que faudra-t-il penser de nos emprunts aveugles à un monde exotique [...] dont nous devons proclamer pour notre défense que nous n'en connaissons rien ?"<sup>11</sup>. Dans ce court libelle au ton révolté (intitulé justement "Un coup de fusil"), M. Griaule laisse entendre qu'il est du seul ressort des intéressés eux-mêmes d'évaluer leurs oeuvres, ou, tout du moins, que le regard occidental ne peut faire l'économie du regard autochtone. Cette position fut partagée par les fondateurs du musée de l'Homme, une expérience sans précédent en Europe. A l'instigation de ses créateurs, Paul Rivet et Georges Henri Rivière, le musée d'ethnographie parisien fut conçu comme un lieu rassemblant des objets considérés comme les témoins des sociétés auprès desquelles ils étaient recueillis, témoins de leur savoir technologique, de leur vie sociale, rituelle et religieuse, de leurs systèmes de pensée. Les idéaux de P. Rivet et G. H. Rivière, inspirés par le travail de Marcel Mauss, visaient à l'association de la recherche scientifique et de l'éducation du public afin de rendre compte d'une totalité, l'"homme", ce qu'exprima la nouvelle appellation du musée, "musée de l'Homme", anciennement "musée d'ethnographie du Trocadéro". Dans cette vaste fresque comprenant l'anthropologie physique, la préhistoire, l'archéologie et l'ethnologie, l'objet témoigne, renseigne, informe : il est un objet de savoir, mais non de contemplation esthétique. Dans un petit fascicule publié en 1931 par le musée d'ethnographie du Trocadéro à l'intention des futurs collecteurs au service du musée, et rassemblant des notes rédigées d'après les cours alors professés à l'Institut d'Ethnologie, par M. Mauss en particulier, il est précisé en effet qu' "une collection d'objets ethnographiques n'est ni une collection de curiosités, ni une collections d'oeuvres d'art. L'objet n'est pas autre chose qu'un *témoin*, qui doit être envisagé en fonction des renseignements qu'il apporte sur une civilisation donnée, et non d'après sa valeur esthétique"<sup>12</sup>. Un peu plus loin, il est spécifié - il s'agit d'une citation de propos tenus par M. Mauss lui-même - que "les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation. Une boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare" ; ou bien encore "les objets les plus rares et les plus beaux sont généralement des objets d'apparat. Or les objets d'usage courant sont d'un intérêt au moins égal à celui des objets d'apparat"<sup>13</sup>. Choisir de fonder un musée sur le postulat que, à l'intérieur d'une société donnée, la valeur fonctionnelle et symbolique de l'objet le plus humble et le plus rustique dans sa facture égale celle de l'objet le plus

---

<sup>11</sup>. *Op.cit.* (n.7).

<sup>12</sup>. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Palais du Trocadéro, Musée d'ethnographie (Museum national d'histoire naturelle) et mission scientifique Dakar-Djibouti, 1931 : 8.

<sup>13</sup>. *Ibid.*

somptueux, était une position encore très nouvelle à l'époque, au moins dans le contexte muséographique. En énonçant ces principes, P. Rivet et G. H. Rivière exprimaient une opposition manifeste à ceux qui dirigeaient les choix du musée du Louvre, conservatoire des chefs-d'oeuvre des grandes civilisations de l'écriture. Le début du XXème siècle est également marqué par le primitivisme ; P. Rivet et G. H. Rivière réagirent contre la mode de l'"art nègre", et G. H. Rivière fit profession de libérer les objets ethnographiques de la "tyrannie du goût et des chefs-d'oeuvre"<sup>14</sup>. Un ethnologue belge, J. Maes, travaillant dans ce qui était alors le musée du Congo belge à Bruxelles, fustigeait de manière identique toute attitude esthétisante : "Vouloir séparer l'objet de sa signification sociale, de son rôle ethnique, pour voir, admirer et chercher le seul côté esthétique, est enlever à ces spécimens de l'art nègre leur sens, leur signification, et leur raison d'être"<sup>15</sup>.

Cette position intellectuelle consistant à considérer l'artefact exotique avant tout comme un objet témoignant des savoirs et des usages à l'origine de sa conception a habité l'anthropologie qu'elle soit française ou anglo-saxonne. Aujourd'hui, la situation est autre. Depuis quelques années, des chercheurs, essentiellement anglophones, s'emploient à poursuivre, aux côtés d'une anthropologie de l'objet s'intéressant au contexte socioculturel de son utilisation et de sa fabrication, une histoire des arts exotiques et une étude des conceptions esthétiques de leurs créateurs, mais le débat amorcé en 1930 n'est pas clos. Que l'objet ethnographique soit investi d'une valeur artistique, selon des critères d'évaluation propres au jugement esthétique occidental et où interviennent bien sûr les lois du marché de l'art, est un fait qui dérange les ethnologues, et ce de manière somme toute justifiée : il révèle la toute puissance de l'Occident et sa position autoritaire sur les autres cultures. Cette valeur artistique entraîne des conséquences précises : les prix des oeuvres exotiques connaissent pour certaines une inflation réelle dont les propriétaires d'origine, ou leurs descendants, ne tirent en général aucun bénéfice. Bien au contraire, en ce qui concerne l'Afrique en tout cas, cet engouement a pour corollaire une fuite des patrimoines africains vers l'Europe ou les Etats-Unis.

Les conceptions qui auront guidé les choix d'oeuvres destinées au Pavillon des Sessions du Louvre célèbrent le jugement esthétique occidental à l'exclusion de tout autre : c'est un fait sociologique et idéologique qu'il convient de souligner. Les objectifs poursuivis par cette exposition - comprenant des objets anciens provenant non seulement de sociétés exotiques contemporaines mais aussi de sociétés du passé telles que les sociétés précolombiennes - révèlent au moins deux intentions : sensibiliser le public à ces arts étrangers en servant de vitrine pour le nouveau musée, et rendre hommage à ces mêmes arts

---

<sup>14</sup>. J. Jamin, "Introduction", *Michel Leiris-Miroir de l'Afrique*, Jamin, Jean et J. Mercier (éds), Paris, Gallimard, Quarto, 1996 : 20. Je renvoie également à cette introduction pour la définition de P. Rivet et de G. H. Rivière concernant l'objet ethnographique.

<sup>15</sup>. Cité par R. Goldwater, *op. cit.* (n. 4) : 58.

en démontrant qu'ils comprennent des oeuvres esthétiquement comparables à celles qu'a produites notre propre culture, et à celles, surtout, qui siègent dans les salles mitoyennes du Louvre. La sélection de ces objets exotiques laisse penser que le voisinage de ces "chefs-d'oeuvre" en a influencé les critères. La sculpture a été privilégiée, de préférence en bois, en pierre, en terre cuite ou en métal, éliminant de fait des oeuvres produites dans des matériaux n'ayant pas acquis leurs lettres de noblesse dans l'histoire de l'art occidental, comme les plumes, dont les Amérindiens sont passés maîtres dans l'art de les assembler, ou la toile d'araignée. De cette sélection<sup>16</sup>, a été écarté aussi ce qui relèverait, dans nos propres catégories, de l'artisanat et de l'art mineur : à savoir, par exemple, les textiles et les objets usuels à moins que leur vocation fonctionnelle ne soit transcendée par une silhouette où la forme l'emporterait sur la fonction. Ce choix révèle qu'a été privilégié un mode d'expression en trois dimensions, la sculpture, considérée depuis la Renaissance comme l'un des arts nobles, avec la peinture et l'architecture. La vision proposée sur ces cultures en ressort homogénéisée, voire "pasteurisée" ; l'exhibition de la seule sculpture les mettrait cependant sur un pied d'égalité avec les arts européens. Le point de vue adopté nous renvoie une image déformée de la réalité artistique des cultures exotiques : d'une part, les sociétés ne pratiquant pas la sculpture apparaissent comme étant inaptes à la production de grandes oeuvres, sans parler de celles chez qui la création artistique ne s'exprime pas dans la production d'objets et utilise d'autres voies, telles que la musique ou l'ornementation corporelle. D'autre part, ce que nous considérons comme des oeuvres majeures peut très bien ne pas faire l'objet d'un verdict identique là où elles sont produites. Et ce verdict-là n'est ni questionné, ni délivré. Les critères esthétiques appliqués à ces objets expriment souvent un certain goût de la belle forme et de l'audace plastique, selon l'oeil occidental, et dans une tradition revendiquant la prévalence de la forme. Cette conception, avancée par les artistes des différentes abstractions occidentales, a trouvé dans nombre d'oeuvres africaines, très stylisées, et parfois presque "abstraites" comme un effet de résonance. Cette interprétation est bien sûr commandée par une habitude culturelle de lecture et de regard. Nombre de ces oeuvres non occidentales ont été conçues comme relevant du grand art selon des critères qui nous sont spécifiques, une opération intellectuelle et esthétique ressortant à un geste d'appropriation totale. Celui-ci ne serait pas si problématique s'il n'ignorait pas le jugement esthétique des créateurs de ces oeuvres, et les catégories intellectuelles sollicitées.

Les principes qui ont guidé la sélection des objets destinés au Pavillon des Sessions témoignent de la manière dont, en Occident, se fabriquent des "chefs-d'oeuvre" exotiques. "Les objets ethnographiques deviennent des chefs-d'oeuvre de l'art universel dès qu'on les

---

<sup>16</sup>. Telle qu'elle se présente, dans ses grandes lignes, en mai 1999, avant l'ouverture des salles d'exposition.

débarrasse de leur contextualisation anthropologique et qu'on estime qu'ils peuvent s'imposer uniquement sur leurs seules qualités esthétiques", rappelait S. Price<sup>17</sup>, des qualités esthétiques essentiellement définies par les marchands et les collectionneurs, qui constituent les deux pôles du marché de l'art exotique, relayés par un public d'amateurs. Ces qualités, indissociables d'un système d'évaluation commercial, semblent engendrées par trois types de gestes : celui qui façonne la matière, celui qui, une fois la matière mise en forme, en modifie la surface, le dehors, l'apparence, celui qui donne une autre identité à l'artefact lorsqu'il est rapporté et exposé dans un environnement occidental. Les deux premiers types appartiennent au fabricant et à l'utilisateur, le troisième à l'acquéreur occidental. Ainsi, le "chef-d'oeuvre" africain peut se jauger à ses formes, ou à son style, qui relèvent de la *force*, de la *vigueur*, de l'*intensité*, de la *vitalité*, ... des estimations où transparaît toujours la silhouette de l'artiste instinctuel. L'appréciation des patines (l'apparence) est un autre aspect : la patine peut être *lisse* - et révéler le fini du polissage -, rendue *croûteuse* par l'épaisseur de la couche de libations séchées - et porter les traces des gestes sacrificiels -, *suintante* - lorsque le bois choisi transpire encore le suc de la plante vivante -, etc.

Attribuer à un objet exotique le qualificatif de grande oeuvre, et encore plus de chef-d'oeuvre, demeure une aventure à haut risque, et les critères invoqués mériteraient une analyse en soi. Une exposition, *Art/Artifact - African Art in Anthropology Collections*, conçue par Susan Vogel pour le Center for African Arts à New York en 1988, l'a clairement démontré<sup>18</sup>. Procédant à la fois d'un travail d'histoire de l'exposition des artefacts exotiques, des dioramas aux galeries d'art primitif contemporaines, et d'une interrogation sur les règles d'attribution de l'étiquette "objet d'art" ou "objet d'artisanat" fondées sur le goût et les valeurs du marché de l'art, elle a présenté, dans une salle reconstituant l'environnement d'une galerie d'art primitif, un filet de chasse zandé, ramené à la fin du siècle dernier par l'expédition dirigée par Herbert Lang et James P. Chapin de 1909 à 1915 pour le compte de l'American Museum of Natural History de New York. L'objet, de forme ovoïde, se présentait parfaitement plié et enroulé. Ce filet a déjà fait coulé beaucoup d'encre<sup>19</sup> : le paquet est parfaitement constitué, à tel point que la question a été posée de savoir si le filet avait déjà servi, ou bien s'il avait été livré en l'état à H. Lang et J. P. Chapin. L'ensemble forme un objet non dépourvu de mystère -les cordes enroulées sur elles-mêmes- et d'harmonie. Art ou artisanat ? Chef-d'oeuvre ? La transformation de ce filet en objet d'art est oeuvre occidentale - et c'était ce que cherchait à

---

<sup>17</sup>. *Op.cit.* (n. 2) : 132.

<sup>18</sup>. Un catalogue a accompagné cette manifestation : *Art/Artifact - African Art in Anthropology Collections*, Vogel, Susan (ed.), New York, The Center for African Art, Prestel Verlag, 1988.

<sup>19</sup>. Par Arthur Danto, dans *Après la fin de l'art*, paru en 1996 au Seuil, et par Alfred Gell, dans un article "Vogel's net-Traps as Artworks and Artworks as Traps", paru dans le *Journal of Material Culture*, Volume 1, Sage Publications, 1996 : 15-38.

démontrer S. Vogel -, qui a hissé un simple instrument de chasse ou de pêche au rang d'oeuvre d'art. Si le filet zandé n'a pas été qualifié de chef-d'oeuvre, il a trouvé quelques acheteurs potentiels : des marchands et des collectionneurs lors de la découverte de cet objet bizarre dont l'étiquette mentionnait la nature -un simple filet- ont alors cherché à l'acheter bien qu'il ne fut pas à vendre. Mais si le filet zandé a pu être regardé comme une oeuvre d'art, c'est par un effet de retour rendu possible par les productions des artistes occidentaux contemporains : en d'autres termes, le filet zandé se serait-il dévoilé comme étant une oeuvre d'art s'il n'y avait pas eu auparavant, et sans remonter plus loin, les oeuvres d'un Claude Viallat faites de cordes de bateaux nouées<sup>20</sup>, ou celles d'un Richard Serra et d'un Robert Morris réalisées à partir de rubans de caoutchouc ou de feutres réunis en paquets, et d'autres encore ?

Comme nous l'avons énoncé en introduction à ce texte, les critères d'évaluation élaborés par les Européens envers ces objets sont multiples et changeants. Au nombre de ces critères, il en est qui sont hérités d'un passé lointain et entachés d'idéologie colonialiste, comme l'"authenticité" et la "rareté". L'un comme l'autre exigent un présupposé d'ancienneté. La définition et l'utilisation de ces trois critères ont permis aux premiers collecteurs d'évaluer les oeuvres exotiques tout en ignorant la question embarrassante de leur valeur artistique. M. Griaule, dans le texte déjà cité, dénonce cette attitude qui consiste à exiger des autres des choix que nous ne respectons pas nous-mêmes : l'art occidental du XXème siècle s'est nourri d'emprunts aux expressions des autres civilisations. En quoi celles-ci ne pourraient-elles procéder de même avec nos propres productions ? "Que dire des efforts 'artistiques' des petits gallas<sup>21</sup> courant le long des trains pour attraper au vol des bouteilles vides de Chianti, destinées à orner les poteries de façade de leurs maisons", écrit M. Griaule<sup>22</sup>. A ces emprunts dans l'autre sens, peu d'intérêt a été porté à ce jour. Dans un ouvrage paru récemment traitant de l'histoire des premiers collecteurs d'objets dans le bassin du fleuve Congo avant l'instauration du Congo Belge<sup>23</sup>, il est démontré comment les choix de ces derniers ont déterminé la mise en place de ces notions, toujours en usage, pour interpréter et juger, non seulement les artefacts des sociétés africaines, mais aussi leurs savoirs : l'absence de conscience historique, de changement ou d'innovation dans les institutions comme dans les oeuvres matérielles africaines, une vision réductrice ne proposant pour chaque ethnie qu'un seul style de formes, sont autant de postulats qui ont été formulés dans les dernières années du XIXème siècle. Et au même moment, a été énoncée la définition de ce que signifie

---

<sup>20</sup>. Oeuvres qui remontent au début des années 1970.

<sup>21</sup>. Les Gallas vivent en Ethiopie.

<sup>22</sup>. *Op.cit.* (n. 7).

<sup>23</sup>. *The Scramble for Art in Central Africa*, Schildkrout E. and C. A. Keim (eds), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

l'authenticité d'un artefact, qui n'était, comme nous l'avons dit précédemment, en aucun cas un objet d'art, et tout au plus un objet d'artisanat. Emil Torday, ethnographe d'origine hongroise qui collecta, au cours des deux premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle pour le British Museum, refuse chez les Kuba d'acheter un masque car il comporte des perles et des tissus de traite, et ne témoigne pas, à son avis, des anciennes traditions : "The oldest object, like the oldest authoritative informant, provided the most faithful representation of the state of a culture", écrit-il <sup>24</sup>. L'âge, qu'il soit de l'objet ou de l'informateur, garantit l'authenticité de l'objet ou la vérité des connaissances délivrées : l'authenticité est alors une qualité qu'attribue l'Européen à toute production rencontrée dans la société étrangère et qu'il pense être représentative de ce qu'il considère comme étant la "tradition". Pour Frederick Starr, anthropologue et collecteur dans ces mêmes régions, le poids de la tradition détermine la stabilité de toute expression, qu'il s'agisse des objets, de la musique ou des récits. Il n'y a pas d'espace dans ce schéma pour l'improvisation et la créativité, susceptibles de traduire des influences exogènes et nécessairement nuisibles : F. Starr, afin de faire adhérer sa vision à la réalité, n'hésita pas d'ailleurs à réfuter les commentaires autochtones sur les représentations figurées, pour imposer les siens propres. L'attitude paradoxale de ces collecteurs ethnographes les conduisit à ne considérer que les objets dépourvus de matériaux de provenance européenne, sans d'ailleurs repérer pour autant, parce qu'ils n'étaient pas en mesure de les reconnaître, les empreintes de styles ou de motifs pris aux sociétés voisines ; c'est ainsi que les styles ethniques furent figés en catégories et des traditions inventées à partir de l'idée d'une Afrique non contaminée par l'Occident.

Cette quête de l'authenticité, une authenticité qui n'avait d'existence que dans l'esprit de ceux qui la recherchaient, connut des distorsions pour répondre à d'autres intentions des collecteurs, comme par exemple celle de démontrer l'existence de pratiques artistiques et d'un sentiment esthétique chez les Africains. Un cas exemplaire fut celui de la création, progressive, par H. Lang et J. P. Chapin, lors de la Congo Expedition d'un art anthropomorphe mangbetu<sup>25</sup>. Ils favorisèrent le développement d'un art figuratif dont le motif distinctif, jusque-là très rarement représenté chez les Mangbetu, devint la tête au crâne déformé et à la coiffure évasée, une mode diffusée à l'époque parmi quelques populations du groupe mangbetu et chez leurs voisins azandé ; en agissant de la sorte, les deux Américains instituèrent tout objet présentant cette caractéristique comme étant d'origine "mangbetu". H. Lang s'instaura "patron des arts" et commanda divers objets aux artisans de la cour du souverain mangbetu, Okondo. Les hommes se firent potiers pour l'occasion alors qu'ils ne

---

<sup>24</sup>. *Ibid.* : 51.

<sup>25</sup>. *African Reflections-Art from Northeastern Zaire*, Schildkrout E. and C. A. Keim (eds), Seattle and London, University of Washington Press, New York, American Museum of Natural History, 1984.

l'étaient pas auparavant ; des instruments de musique, comme les harpes dont les Mangbetu ne jouaient pas, furent sculptées pour l'American Museum. La situation évolua de manière telle que cet art nouveau devint, tant pour les Mangbetu que pour les Azandé, un moyen d'affirmer leur identité ethnique et leur africanité. Les souverains mangbetu encouragèrent la production d'objets anthropomorphes pour asseoir leur autorité et redéfinir le pouvoir royal face aux autorités coloniales, à leurs sujets et à leurs voisins ; de grands personnages comme Okondo utilisèrent cet art comme monnaie d'échange avec les Occidentaux. L'ivoire, peu utilisé auparavant, acquit une valeur nouvelle avec l'accroissement du trafic européen et arabe, et devint le symbole de la royauté. Mais après la mort d'Okondo en 1915, les chefs, se retrouvant sous l'autorité de la loi coloniale désormais bien établie, devinrent moins enclins à utiliser les objets de leur production artistique pour obtenir les faveurs des Européens. Les Mangbetu abandonnèrent les poteries et les harpes anthropomorphes. En l'espace de quelques décennies, un genre esthétique et artistique particulier, fruit des efforts conjugués d'une poignée d'Européens et d'artisans d'origine diverse, issus des nombreuses sociétés vivant dans la région de l'Uélé, un affluent du fleuve Zaïre, a surgi et disparu. Cet exemple, un parmi tant d'autres, démontre comment, et jusqu'à quel point, les Africains surent (et savent de mieux en mieux) s'adapter aux goûts de leurs interlocuteurs. L'art mangbetu anthropomorphe préfigurait l'art pour touristes contemporain : il devint objet de musée et de spéculation, ce que n'est pas encore l'art pour touristes, appelé plus communément "art d'aéroport".

Durant ces mêmes années, fut associée à la notion d'authenticité celle de rareté, et ne fut bientôt plus recherché que l'objet en voie de disparition. Aujourd'hui, le fait qu'une oeuvre soit de facture "traditionnelle" et ancienne est désormais une donnée déterminante pour évaluer la valeur d'un objet africain, tant d'un point de vue commercial qu'esthétique. Tradition et authenticité sont cependant définis par un autre élément que celui de la rareté : l'objet, pour être choisi comme objet d'art, doit avoir servi, ce qui est particulièrement important pour les objets rituels. La réunion de ces trois critères est déterminante : un objet de facture récente, même s'il participe à la vie rituelle, et qu'il relève de la tradition tant dans ses formes que dans son usage, a peu de chances d'être retenu. Il en est de même pour un objet ancien, s'il n'y a pas de preuve qu'il a servi : on le suspecte alors d'être un faux. Dans cette configuration, l'exemple du filet zandé propose un cas différent : son ancienneté est certaine bien qu'il ne soit pas prouvé qu'il ait servi. Mais sa valeur n'en est pas pour autant diminuée dans la mesure où, par sa morphologie générale et son aspect, il répond aux exigences esthétiques d'experts qui le reconnaissent comme appartenant à la catégorie universelle de l'Art où un filet enroulé par les Azandé devient un artefact comparable à un écheveau de bandes de feutre découpées par un Robert Morris. La définition même de la valeur artistique demeure en fait aléatoire et problématique.

Lors de l'exposition intitulée "*Primitivism*", in *Twentieth-Century Art ; Affinity of the Tribal and the Modern*, qui s'est tenue au Museum of Modern Art à New York de septembre 1984 à janvier 1985, ont été juxtaposées des oeuvres "tribales", pour reprendre le terme de l'intitulé, africaines, océaniques, esquimaudes, amérindiennes, etc., et des oeuvres d'artistes effectuées, pour l'essentiel, durant la première moitié du siècle. Au rendez-vous de cette manifestation, les oeuvres des plus grands artistes occidentaux, Picasso, Mirò, Matisse, Eersnt, Klee, Giacometti, Brancusi ... (cent cinquante oeuvres au total) ont été confrontées à des objets, surtout des masques et de la statuaire (deux cents oeuvres), n'ayant pour toute identité qu'un nom d'ethnie : une exposition passionnante pour la diversité des objets exotiques présentés et les correspondances de formes que l'on pouvait y observer et que les organisateurs avaient fait en sorte de mettre en relief. Mais derrière ce séduisant jeu formel, se profilaient des questions embarrassantes, abondamment commentées par J. Clifford<sup>26</sup> et S. Price<sup>27</sup>, révélant d'autres manipulations intellectuelles que celles que nous venons de commenter. Une publicité, publiée par l'un des mécènes de l'exposition dans le New York Times, Philip Morris, et reproduite dans l'ouvrage de S. Price<sup>28</sup>, exhibe côte à côte le visage de l'une des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, et un masque pendé de l'ex-Zaïre. Les deux visages présentent le même nez tordu, l'un vers la gauche, l'autre vers la droite, des yeux en amandes légèrement décalés, et un effet "bicolore" divisant longitudinalement le visage : chez Picasso, il s'agit d'un hachurage transcrivant ce qui devrait être une partie ombrée sur le côté droit du visage, dans le masque pendé, le visage est bel est bien bicolore, blanc pour moitié, noir pour l'autre. Si on les regarde de près, ces deux oeuvres n'ont rien à voir entre elles, si ce n'est une ressemblance produite par leur juxtaposition, et le fait historique, mais qui ne regarde pas une relation singulière entre ces deux oeuvres précisément, qui veut que certains artistes européens aient découvert, à un certain moment, les oeuvres de populations exotiques, africaines en particulier. L'iconographie du catalogue de l'exposition est fondée sur ce type de juxtaposition. Et l'ensemble de l'exposition reposait sur la même illusion que celle, visuelle, présentée par l'affiche, et cherchait à faire en sorte que le "tribalisme" ressemble au "modernisme", "une construction conçue pour mener à bien la tâche de la ressemblance". Je reprends là les termes de J. Clifford<sup>29</sup>. Il fut par ailleurs également montré de rares rencontres formelles, et ponctuelles, entre des oeuvres européennes et exotiques, où la relation était cette fois-ci directe, l'artiste européen s'étant inspiré du modèle exotique. Sur l'affiche, en-dessous des deux photos, reprenant une présentation abondamment utilisée dans le catalogue, deux questions : "Which is 'primitive' ?", "Which is 'modern?'". La double interrogation parue dans

---

<sup>26</sup>. *Op.cit.* (n.1).

<sup>27</sup>. *Op.cit.* (n.2).

<sup>28</sup>. *Op.cit.* (n. 2) : 145.

<sup>29</sup>. *Op.cit.* (n. 1) : 193.

le New York Times illustre, par l'intermédiaire du texte et de l'image, la relation d'"affinité" que les organisateurs avaient tenté de créer en cherchant à poser dans une relation d'équivalence les termes "primitif" et "moderne". Autrement dit, ce qui apparaît comme "primitif" est moderne. Et ce qui est "moderne" a *quelque chose* de "primitif". En d'autres termes, "ils" ont des chefs-d'œuvre comparables aux nôtres et qui d'ailleurs leur ressemblent, l'Art et la Beauté sont des valeurs universelles. La modernité dans ce type de discours se définit à travers le primitif qui, lui, cependant, demeure mal défini. J. Clifford rappelle, en critiquant fortement la notion d'"affinité" utilisée dans le titre, l'ampleur de l'illusion provoquée par une exposition où un certain point de vue, dont l'hypothèse se fonde sur le principe de ressemblance, ignore une grande partie des œuvres exotiques au style étranger à celui des œuvres occidentales. L'exemple de l'exposition new-yorkaise rejoint celui du Pavillon des Sessions et montre le même processus d'appropriation par lequel passe l'Occident pour comprendre, interpréter et regarder des objets qui n'appartiennent pas à sa propre culture.

La connaissance que nous avons aujourd'hui, grâce aux chercheurs tant occidentaux que non occidentaux, de la place des artefacts dans leurs cultures respectives, confirme combien les conceptions diffèrent selon que l'on est de l'un ou de l'autre côté de la barrière. Pour les Igbo du Nigeria, "la valeur esthétique est plus un *processus* qu'un *produit* [...] C'est pourquoi les Igbo préfèrent éliminer le produit et conserver le processus, pour que chaque occasion, chaque génération, reçoive sa propre impulsion et sa propre expérience de création [...] Les visiteurs du pays igbo sont choqués de voir qu'on accorde rarement une valeur particulière aux artefacts sur le seul critère d'ancienneté"<sup>30</sup>. Au terme d'enquêtes menées dans les villages d'origine de sculpteurs yoruba au Nigeria, des généalogies ont pu être reconstituées, remontant jusqu'au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, de même que la composition des ateliers et leurs aires d'influence. Ces travaux ont permis de commencer à remettre en question le soi-disant anonymat des artistes africains ; ainsi, grâce à des chercheurs occidentaux et yoruba, nombre d'œuvres yoruba anciennes, dont beaucoup sont maintenant dans les musées, ont retrouvé leur auteur. Si les artistes yoruba n'ont pas apposé leur signature au bas de leurs œuvres, ils ont laissé dans la mémoire collective des traces suffisantes pour ne pas être oubliés. L'identité de ces artistes a été préservée par l'intermédiaire d'un genre poétique très diffusé dans la tradition orale africaine, celui du discours d'éloge, appelé *oriki* en yoruba. Les louanges qui leur sont adressées ne concernent pas tant les qualités spécifiques de leurs œuvres - aucune description n'y est en effet proposée - que celles de la personne de l'artiste ; les épithètes qui lui sont attribuées rappellent celles qui sont employées traditionnellement pour louer les qualités d'un grand chasseur ou d'un grand guerrier. Le sculpteur est réputé infatigable, grand parleur, grand danseur, apprécié des rois, et est dépeint

---

<sup>30</sup>. Chinua Achebe, cité par J. Clifford, *op.cit.* (n. 1) : 207.

comme un personnage socialement puissant, à la tête d'une petite communauté d'assistants et d'apprentis. La seule allusion à son art se produit dans le cadre d'une formule canonique, et concerne sa capacité à *transformer le bois* [ c'est-à-dire, en yoruba, les "matériaux de la terre"] *en un être humain*.<sup>31</sup> Cette assertion laisse cependant présager d'autres interprétations et d'autres regards sur l'oeuvre de l'artiste que ceux qui nous sont familiers. Elle laisse également entrevoir d'autres définitions de l'artefact, et plus généralement de la notion d'objet. La valeur esthétique d'un masque, dans le contexte africain, est mesurée essentiellement à l'aune de l'image en mouvement qu'il offre lors de son exhibition. La qualité de sa facture attire certes la louange ou la critique, mais l'objet "masque" n'est pleinement lui-même et sujet d'admiration ou d'émerveillement que lorsqu'il est emporté par la danse : pour certains d'entre eux - je pense en particulier à ceux qui sont constitués de matériaux végétaux -, cet effet esthétique produit et recherché à travers la mobilité du masque est également créé, et conçu comme indissociable de cet autre facteur, par les effluves de feuilles fraîchement coupées et le bruit soyeux que leur frottement produit. L'objet ne s'arrête pas aux seuls contours de sa forme. Les forgerons bwaba (Burkina Faso) me décrivaient, il y a peu, les différentes formes du monde. Celle du cône, qui a fait chez eux l'objet d'une conceptualisation très poussée, relève à la fois d'une représentation matérialisée, naturelle (un monticule de terre ou de pierres par exemple) ou manufacturée, d'un mouvement circulaire, de la trace que laisse ce mouvement, et du bruit qui l'accompagne. Cet ensemble constitue l'"objet cône".

"Authentique", "rare", "traditionnel", "ancien", et éventuellement "moderne" (dans le sens primitiviste), sont autant de qualificatifs portés par l'oeuvre exotique, artistiquement reconnue, et, *a fortiori*, lorsqu'elle est investie de la qualité suprême de chef-d'oeuvre, elle se doit de toutes les mériter. Une définition objective de ces critères demeure presque impossible à établir : qu'est-ce que l'authentique, qu'est-ce que le traditionnel ? Je me permettrai de citer à ce propos le commentaire d'un sculpteur nigérian, Sunday Jack Akpan, sur son oeuvre : "You ask me why I call myself, Natural Authentic Sculptor. I will tell you. My work is *natural* because nobody taught me. My work is *authentic*, because I mould cement to make it look like a real person"<sup>32</sup>. Notre catégorisation des valeurs, et des pratiques artistiques -la sculpture et la peinture, le dessin et la gravure, la performance et l'installation, etc. -, ne peut rendre compte de celles des sociétés exotiques. Les chefs-d'oeuvre exotiques du Pavillon des Sessions forment un ensemble dont la cohérence principale repose sur un critère qualitatif

---

<sup>31</sup>. R. A. Walker, "Anonymous has a Name : Olowe of Ise", in *The Yoruba Artist - New Theoretical Perspectives in African Arts*, R. Abiodun, H. S. Drewal and J. Pemberton III (eds), Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1994 : 91-106.

<sup>32</sup>. Cette citation accompagne une sculpture grandeur nature de ciment peint et figurant une femme assise, réalisée par cet artiste et exposée dans la galerie *African Worlds* du Horniman Museum à Londres.

d'excellence. Et chaque objet devient une sorte de spécimen phénoménal, presque monstrueux comme l'écrivait M. Griaule. Par cette opération, à la fois intellectuelle, esthétique et idéologique, l'oeuvre exotique au Louvre devient officiellement l'égale de la Joconde ou de la Vénus de Milo, et l'on peut penser que ce statut de chef-d'oeuvre lui restera de nombreuses décennies : qui oserait aujourd'hui disputer ce titre à la Joconde ? On sait cependant combien le goût et le jugement esthétique sont choses relatives à chaque culture, à chaque époque, au lieu, et, pour finir, à l'individu lui-même ; malgré le consensus solidement établi au sujet des qualités artistiques de la Vénus de Milo ou de la Joconde, l'historien de l'art et l'amateur n'useront pas des mêmes critères pour définir leur caractère d'exception. Cette ample et heureuse reconnaissance cache, comme on le voit, de nombreuses zones d'ombre. L'une d'entre elles, et pas la moindre, est provoquée par la méconnaissance des conceptions esthétiques des créateurs et des utilisateurs des objets que nous avons dans les vitrines des musées, ou dans celles de nos galeries d'art et de nos maisons au nom de l'universalité de l'art. Mais le temps nous rattrape : ceux que nous considérons hier comme davantage pourvus d'instinct que de raison s'emploient aujourd'hui à saisir et à réinterpréter les conceptualisations et les interprétations occidentales de leurs propres productions, avant même que l'Occident n'en ait compris les motivations originelles. En Amérique latine, les objets d'origine indienne consacrés par la culture occidentale et conservés au musée occupent une place centrale, de même que l'édifice qui les abritent, dans la reconstruction identitaire des Indiens qui s'approprie l'espace du musée et les objets qu'il contient pour générer de nouveaux rites et de nouvelles esthétiques. Dans les campagnes et les villes africaines, les notables et les fonctionnaires, représentants d'une petite bourgeoisie naissante, ornent leurs murs de chromos représentant des bouquets de fleurs, pâles avatars des tournesols de Van Gogh, et de copies d'objets traditionnels, grandeur nature et miniaturisés, les mêmes souvent que celles qui figurent dans les boutiques d'artisanat destinées aux étrangers. Parfois, dans leur salon, trône un siège, "authentique", "rare" et "traditionnel", qui pourrait avoir sa place dans l'un de nos musées. Face à ces réappropriations, de plus en plus nombreuses, des discours, des objets et des lieux, il est probable que la hiérarchisation, par la culture occidentale, de ces artefacts exotiques, en objets à étudier et en objets à admirer, soit fort bousculée.

Michèle Coquet

Notice bio-bibliographique

Michèle COQUET

Chargée de recherche 1ère classe - CNRS

Anthropologue africaniste (anthropologie de l'art)

*Textiles africains*, Adam Biro, 1993

*Arts de cour en Afrique noire*, Adam Biro, 1996