



HAL
open science

Essai sur l'Habitus Graphique : le cas des Yoruba

Parfait Blaise Aplogan

► **To cite this version:**

| Parfait Blaise Aplogan. Essai sur l'Habitus Graphique : le cas des Yoruba. 2023. hal-04005216

HAL Id: hal-04005216

<https://hal.science/hal-04005216>

Preprint submitted on 26 Feb 2023

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.

Essai sur l'Habitus Graphique : le cas des Yoruba

I. Anthropologie des Représentations

Dans les sociétés qui ont anciennement connu l'écriture, la culture graphique – qu'elle soit comprise comme art ou non -- en a été le cadre généalogique. Ce constat est vrai pour l'Eurasie, avec la Mésopotamie, puis la Grèce et la Rome ; mais il l'est aussi pour l'Afrique avec l'Égypte et pour l'Asie avec la Chine.

En Occident, la culture graphique qui remonte à des millénaires, au fil du temps, a pris la forme de l'art avec la peinture et deviendra une technologie intellectuelle avec l'écriture¹. En Chine, à ses origines, cette culture, sans correspondre strictement à la définition occidentale de l'art, a été très prisée. La peinture apparaît en Chine dès le Néolithique et probablement dès le Paléolithique sur les parois peintes des abris sous roche. Les idéogrammes, dont l'apparition se situe vers 2200 AEC, découlent de résidus d'équations divinatoires, obtenues à partir de craquelures sur des omoplates de bovidés ou des carapaces de tortue². Mais ces notations de signes, dont la valorisation sémantique sera à l'origine des idéogrammes, n'aurait pu se faire s'il n'existait déjà une culture graphique antérieure.

C'est dire que même dans les sociétés ayant anciennement connu l'écriture, en dehors de leurs usages religieux ou esthétique, les élaborations graphiques étaient aussi un moyen de représentation, de marquage, de communication, de notation et de conservation.

1. Les représentations en Afrique

1.1. Le règne des objets

En Afrique sub-saharienne où l'usage de l'écrit est tardif, il en alla tout autrement. La culture graphique a été forte durant la période préhistorique avec les élaborations graphiques que le regard extérieur qualifie aujourd'hui d'art rupestre³. La période historique en revanche, en Afrique noire correspond à une relative éclipse de l'épistémè graphique auquel a été substituée, sur le plan de la représentation, une épistémè objectale. En témoigne les fonds d'objets d'art africains traditionnels dans les plus grands musées du monde, où l'art graphique fait figure de parent pauvre ; même si la sélection de ces fonds a pu souffrir d'un biais idéologique marqué par des a priori ethnocentriques, et la volonté plus ou moins inconsciente de la part des sélectionneurs occidentaux de prouver par leurs choix l'idée qu'ils se faisaient d'une Afrique graphiquement contrariée à leurs yeux, cette indigence

¹ GOODY, Jack, 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Minit, « Le sens commun ».

² VANDERMEERSCH Léon, 2013. *Les deux raisons de la Pensée Chinoise : Divination et idéogramme*, Paris, Gallimard

³ Est-ce une figure de « Jésus sur la croix » dans une église chrétienne est de l'art ?.

graphique africaine est un fait historique. Jusqu'à la conquête coloniale, dans les sociétés d'Afrique sub-saharienne, la plupart des représentations visuelles sont plus souvent des objets que des signes graphiques. Même si se manifestent par endroits des expressions graphiques souvent en lien avec des rituels ou des fonctions religieuses ; comme c'est le cas en Afrique centrale, décrit par Clémentine M. Faïk-Nzuji dans ses travaux sur les arts et symboles africains⁴. Mais les expressions graphiques africaines peuvent être aussi purement symboliques comme au Bénin avec les calebasses à proverbes pyrogravées. Si certaines de ces expressions graphiques viennent du fond des âges, la plupart, à l'instar des Adinkra⁵ qui au Ghana décorent les tissus traditionnels, correspondent à des émergences récentes.

2.2 Les Yoruba et le système des Objets

Chez les Yoruba, dont nous étudions la place des objets dans le système de divination, l'épistémè objectale a des fondements philosophiques et religieux sur lesquelles nous reviendrons un peu plus loin. Qu'il suffise de noter ici que les Yoruba ne sont pas une exception à une règle qui, sur le golfe de Guinée, régit la représentation symbolique.

Même dans le domaine de la communication, les Yoruba s'appuyaient sur la médiation des objets. Avant la colonisation, ils utilisaient des systèmes d'information, de marquage, d'annonce publique ou de messagerie privée basés sur des objets symboliques. Le plus célèbre de ces systèmes est le système de messagerie appelé *Aroko*⁶. Les objets physiques naturels ou culturels y sont utilisés comme symboles que portait un messenger. La réponse au message était également renvoyée par l'intermédiaire d'un messenger.

Les *aroko* servaient à transmettre des avertissements, informer un être cher d'une menace imminente, conseiller un amant d'une rupture ou d'un désaccord, informer une famille d'un décès. Il avait aussi un usage diplomatique et politique au sein des classes dirigeantes. Ainsi on pouvait l'utiliser pour déclarer la guerre ou demander la paix, louer un roi ou au contraire le congédier. L'*aroko* est en fait utilisé dans tous les aspects de la vie.

2.3 Petit glossaire d'aroko

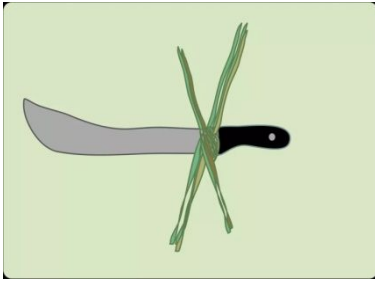
Aroko

Signification

⁴ FAÏK-NZUJI, Clémentine, 2000. *Arts Africains, Signes et Symboles*. Bruxelles, De Boeck & Larcier.

⁵ Claudia Owusu-Sampah, 2014. *Adinkra, A Thesis Submitted to the Faculty of The College of Imaging Arts and Sciences School for American Crafts In Candidacy for the Degree of Master of Fine Arts In Metal and Jewelry Design*

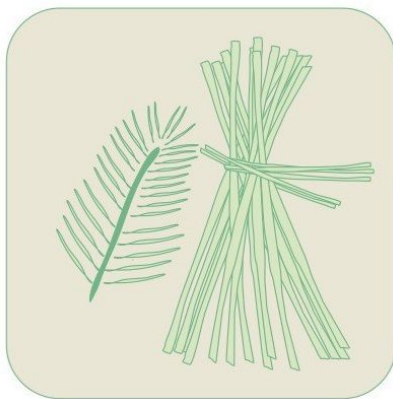
⁶ Philip Adédotun dotun Ogudèji, 1997. *The Communicative and semiotic contexts of Aroko among the Yoruba Symbol-communication system in African Languages and Cultures* 10, 2 (1997): 145-156.



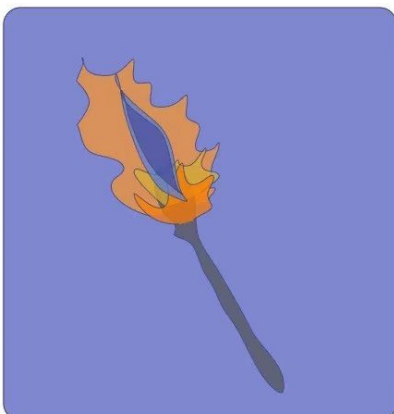
Une arme enveloppée dans des feuilles de palmier était un avertissement de guerre



Un tas de terre enveloppé dans une feuille et envoyé à quelqu'un était une «invitation» pour le destinataire à s'exiler



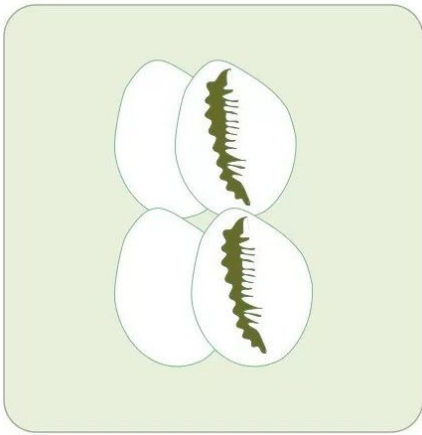
Rameaux de palmier débarrassés de leur tige signifie que l'expéditeur a rompu les liens de sang avec le destinataire. Ce qui sanctionne les conflits fratricides



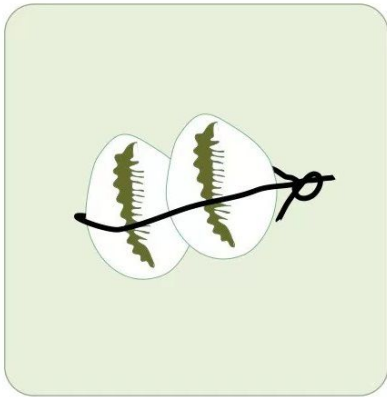
Un tison en feu posé à la porte arrière d'un homme soupçonné de liaison avec la femme de l'expéditeur signifie que le mari était au courant et exige que le destinataire cesse ou fasse face à des conséquences désastreuses



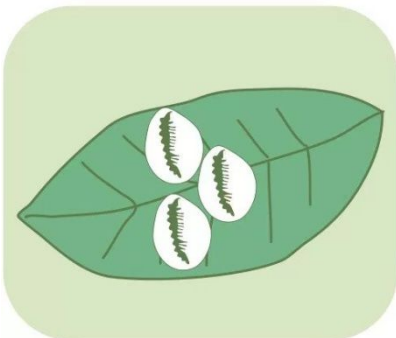
Des plumes peut être également posées à la porte des adultères dans le même but que la marque de feu



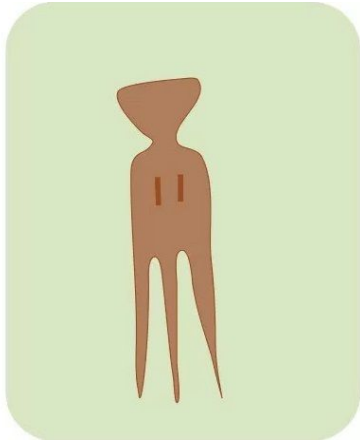
Des cauris attachés dos à dos étaient envoyés par un amant pour rompre une relation avec le destinataire



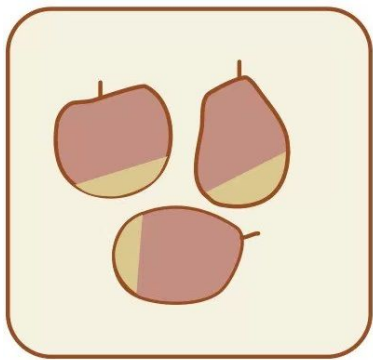
Deux cauris attachés ensemble avec un fil noir signifiaient un danger imminent et étaient envoyés pour conseiller le destinataire de prendre garde



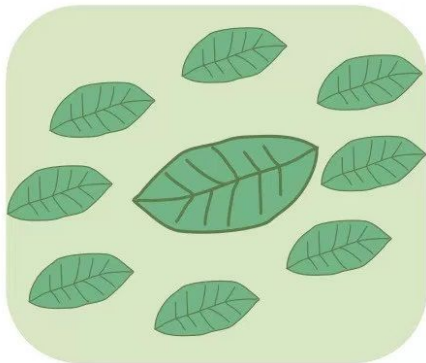
Trois cauris enveloppés dans une feuille était une demande de payer une dette ou de faire face aux conséquences



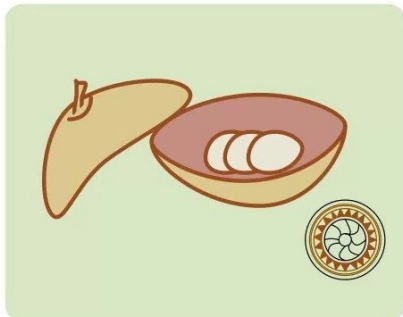
Un peigne servant à démêler les cheveux signifiait envoyé à quelqu'un signifiait la fin irréconciliable d'une relation



Pour signifier un désaccord sérieux avec le destinataire l'expéditeur expédiait trois agbaarin (un fruit non comestible)



Des personnages dominateurs ou arrogants recevaient un tas de feuilles d'odan à leur porte pour demander qu'ils vérifient leur comportement



Les rois n'étaient pas non plus épargnés. Un roi qui n'avait plus la confiance de son peuple recevait une calabasse d'œufs de perroquets pour signifier que son règne avait pris fin. Un tel roi devait se suicider ou se faire tuer par ses femmes.

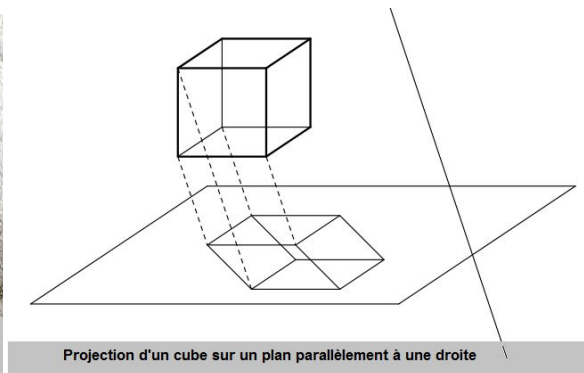
II. La Géométrie des Représentations

En matière de représentations, la question de la dimension des espaces – de départ et d'arrivée -- étant décisive pour notre propos, avant d'aller plus loin, examinons l'approche géométrique des représentations, avec les représentations projectives et les représentations homothétiques.

1. Représentation Projective

1.1 Projection affine

En géométrie, une projection affine est une application ponctuelle de l'espace dans un sous-espace, dans laquelle un point et son image sont dans une direction fixe appelée direction de la projection.



1.2 Représentation Projective

Nous appellerons représentation projective, une représentation par projection affine.

Dans une représentation projective la dimension de l'espace de l'image (la représentation) est inférieure à la dimension de l'espace de la chose représentée. Ainsi dans l'exemple ci-dessus, la cloche est en dimension trois et sa projection sur le mur est en dimension deux.

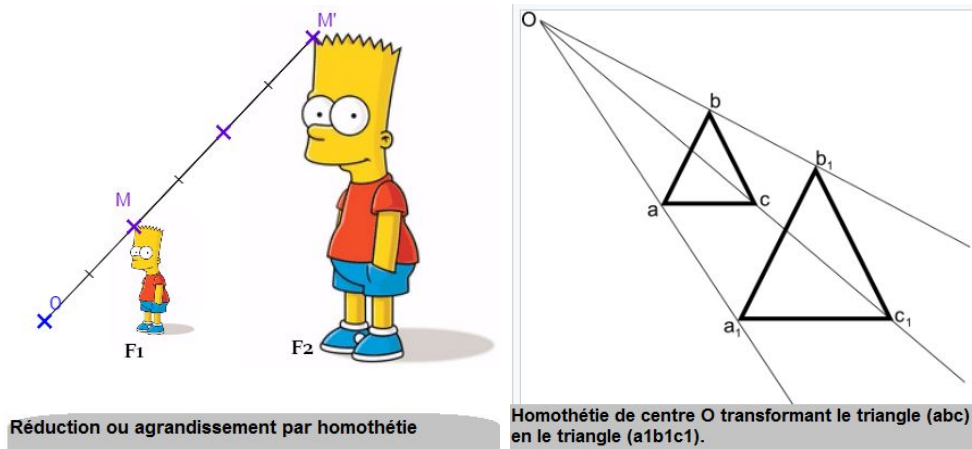
Bien que sa réalisation ne résulte pas de rapports définis et strictement respectés, un dessin ou une peinture réaliste sera considéré comme une représentation projective. Et par extension, nous appellerons ainsi toute représentation dont la dimension de l'espace est inférieure à celle de l'espace de la chose représentée. Exemple : une peinture sur une surface – qu'elle soit plane ou courbe -- est une représentation projective. De même, toute représentation graphique ou scripturale, qu'elle soit un pictogramme ou pas, sera assimilée à une représentation projective.

2. Représentation Homothétique

2.1 Homothétie

Par homothétie nous entendons une reproduction par agrandissement ou réduction ; autrement dit, une reproduction avec la possibilité de changement d'échelle.

Dans une représentation homothétique la dimension de l'espace de l'image (la représentation) est égale à la dimension de l'espace de la chose représentée.



2.2 Représentation Homothétique

Nous appellerons représentation homothétique une représentation par homothétie. Ainsi, bien qu'ils ne correspondent pas à des rapports mathématiquement définis et strictement respectés, une statue, une sculpture, une statuette seront considérées comme des représentations homothétiques. Et par extension, nous appellerons ainsi toute représentation conservant la dimension des espaces. Une représentation objectale sera considérée comme une représentation homothétique, qu'elle soit la représentation d'un objet ou d'une idée.

III. Les Types de Représentations en Afrique

1. Caractère et Fonction des Représentations

De nos jours, un survol rapide des fonds des meilleurs musées du monde montre que les œuvres étiquetées « art africain traditionnel » sont pour leur quasi-totalité des objets, notamment : masques, statues, statuettes, figurines, frondes, métiers à tisser, volets de case, cimiers, tabourets, échelles de grenier, portes, armes de jet, masques de bronze, reliefs, boucliers, reliquaires, armes de cérémonie, tapisseries, appuie-nuques et cuillères sculptées, peignes, vases, coupes, etc.

Une autre caractéristique de ces objets est leur diversité plastique. Mains objets sont en bois. D'autres matériaux utilisés sont l'ivoire (bijoux, petites statuettes...), des fibres végétales, des métaux, de l'argile, de la terre cuite et même parfois de la pierre.

Leurs caractères et fonctions religieux, rituels et sociaux l'emportent sur leurs fonctions esthétique ou décorative. Leurs vertus symboliques et médiumniques ne passent pas inaperçues. Comme nous l'avons souligné, la sélection comme œuvre d'art de ces objets arrachés à leur contexte socioculturel

n'échappe pas à un biais ethnocentrique plus ou moins conscient. Seule leur fonction de représentation sauvegarde le repositionnement exogène dont ils sont l'objet en tant qu'œuvre d'art.

Par-dessus tout, nous avons affaire à un art d'objets qui relève dans la quasi-totalité des cas de la représentation homothétique. Pour autant, peut-on dire que l'Afrique subsaharienne, jusqu'à une période récente est un désert de représentation projective ? La réponse est évidemment négative. Dans le temps long de l'histoire, l'art rupestre, dont les sites abondent sur le continent, attestent d'un passé où la représentation projective était en vigueur.

Faisons un tour d'horizon rapide des sites d'art rupestre en Afrique. xxx

2. L'art Rupestre en Afrique

2.1 L'Afrique du Nord et de l'Est

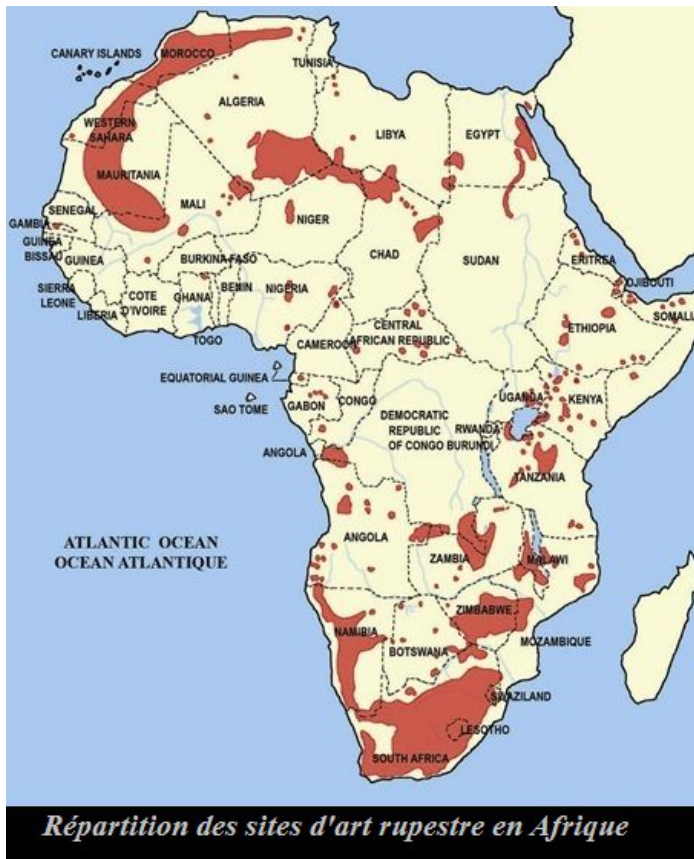
Si l'Afrique australe dont le cas sera examiné à part est bien dotée en sites d'art rupestre, l'Afrique du Nord et, dans une moindre mesure, l'Afrique de l'est ne sont pas en reste.

- Afrique du Nord

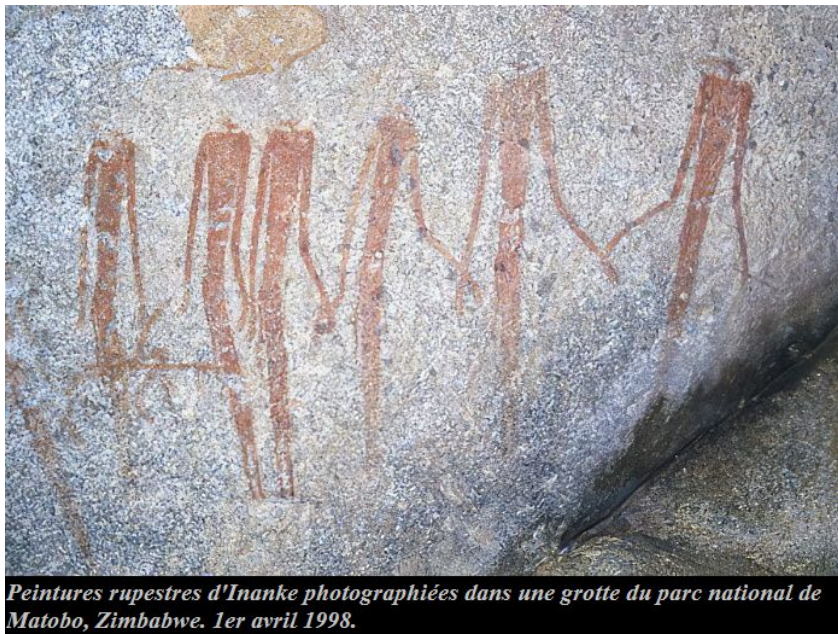
- o au Maroc les régions d'Aït Ouazik, du Haut Atlas, et de Figuig sont bien pourvues,
- o en Algérie les régions d'Aflou, Tiaret, Ain Sefra, El-Bayadh en Oranie, à Bou-Saada, Djelfa, le Constantinois, Taghit, Tassili, Tadrart Rouge, sont bien connues pour leurs sites.
- o en Tunisie, au Sud de la Libye, et en Egypte les sites d'art rupestres sont fréquents.
- o Enfin, le Sahara abrite de nombreux sites de peintures rupestres, comme dans la Tassili, le sud des monts Atlas, dans le Tibesti, etc.

- Afrique de l'Est

- o En Somalie, le site de Dhambalin, daté de 9000 à 3000 av. J.-C., découvert en 2007 et le sites de Laas Geel, daté de 9000 à 3000 av. J.-C., découvert en 2002, présentent certainement les peintures rupestres les mieux préservées du continent africain. De nombreux sites sont aussi présents dans la Corne de l'Afrique, comme en Érythrée (Qohaito) et en Éthiopie (Kundudo), particulièrement dans la région du Tigré.



2.2 L'Art Rupestre d'Afrique Australe



Des découvertes récentes montrent une abondance de sites d'art rupestre -- peintures, gravures et sculptures -- en Afrique australe. Les monts Matobo, à 35 km au sud de Bulawayo au Zimbabwe abritent l'une des plus grandes concentrations d'art rupestre de l'Afrique australe. Les riches témoignages apportés par les fouilles archéologiques et les peintures rupestres de Matobo illustrent

parfaitement la vie des sociétés de cueilleurs-chasseurs de l'âge de pierre et la manière dont les sociétés rurales leur ont succédé.

La création artistique africaine est ancienne et remonte au paléolithique. Pour certains auteurs, il faudrait voir dans les bifaces et dans la taille de la pierre les premiers vestiges des capacités artistiques des hommes. Pour d'autres, des traces d'ocre trouvées dans des niveaux pré-acheuléens seraient une indication du goût pour les couleurs, voire de l'utilisation des pigments picturaux à des fins artistiques. En ce qui concerne les motivations des artistes, elle est endogène : l'art rupestre du continent est une production locale. Par rapport aux interprétations, les avis sont divers et vont de la magie de chasse jusqu'à la pratique chamanique pour comprendre certains personnages hybrides.

3. L'Afrique entre Représentations Projectives et Représentations Homothétiques : questions épistémologiques

Ce rapide tour d'horizon de l'art rupestre permet d'affirmer que, dans le temps long de l'histoire, l'Afrique a connu la représentation projective, et ce durant des millénaires. Nous constatons qu'il y a des régions qui sont plus dotées que d'autres de sites préhistoriques où ces représentations projectives se sont exprimées. Et il y a des régions en Afrique qui sont au contraire des parents pauvres en matière de sites d'art rupestre. L'Afrique de l'Ouest sub-saharien où vivent les Yoruba fait profil bas dans la réception de cet écho préhistorique de la représentation projective. La prédilection pour des représentations homothétiques y est plus affirmée. Cette absence de témoignages historiques de la représentation projective comparée à la prévalence de la représentation homothétique dans les productions symboliques traditionnelles sur le golfe du Bénin amène à poser la question de la continuité épistémique dans le rapport aux objets en tant que médiateurs cognitif.

A l'inverse, l'Afrique orientale, l'Afrique centrale et surtout l'Afrique australe ont été des théâtres florissants de représentations projectives pendant la préhistoire et même après. Dès lors se pose la même question sur le rapport aux objets. Doit-on trouver là le signe d'une continuité épistémique ? La question est d'autant plus sérieuse que comme le montrent les travaux de FAÏK-NZUJI Clémentine⁷, (1992, 2000) et plus encore ceux d'ASCHER Marcia, (1991, 1997, 1998)⁸, les régions africaines qui abritent des sites préhistoriques ont une tradition de représentations projectives encore vivante aujourd'hui. Tel est le cas de l'Afrique orientale, l'Afrique centrale et australe, où les dessins dans le sable constituent une activité à la fois ludique et sociale enracinée.

Toute conclusion sur la question de la continuité ou de la rupture épistémique en rapport avec le type de représentation en vigueur dans un groupe humain à un moment donné est sujette à caution. Dans la mesure où si la présence dans un endroit donné d'artefact portant témoignage de la prédilection pour un type de représentation peut induire une certaine influence sur ses habitants, rien n'indique que ceux-ci en sont les dépositaires originaux. Et, à défaut d'une connaissance suffisante sur les mouvements des populations, leurs interactions dans le temps et l'espace, la problématique de la continuité ne peut être appréciée que dans un cadre anthropologique large.

⁷ Op. cit

⁸ -- ASCHER Marcia, 1998. *Mathématiques d'ailleurs. Nombres, formes et jeux dans les sociétés traditionnelles*. Paris, Seuil (traduction par Karine Chemla et Serge Pahaut

-- ASCHER Marcia, 1991. *Ethnomathematics : A multicultural view of mathematical ideas*. Pacific Grove, Brooks and Cole Publishing Company.

Par ailleurs, l'hypothèse historiciste de la continuité épistémique en matière de culture graphique n'est pas sans rapport avec celle de l'habitus. L'habitus considéré d'un point de vue largement anthropologique possède une dimension diachronique qui renvoie à la transmission de la culture graphique à travers les âges, et une dimension synchronique qui a rapport au savoir graphique et ses effets incorporés en lien avec des gestes et une technique qui portent la double marque collective et individuelle.

IV. L'Habitus graphique

Dans notre recherche sur la valeur des objets dans le système de divination yoruba nous accordons une place de choix à deux dimensions complémentaires de ce système : la dimension morale ou le système de valeurs, et la dimension cognitive ou le système des représentations. Et à la croisée de ces deux dimensions se trouve le personnage du devin. Compte tenu de la caractérisation du type de représentation dominant chez les Yoruba, il est intéressant de savoir dans quelle mesure l'habitus du devin en tant que dépositaire éminent de la vision du monde yoruba et médiateur symbolique ne le prédispose pas à un certain type de rapport aux objets.

1. Habitus : histoire d'un concept

La notion d'habitus est ancienne et ses prémices remontent à l'antiquité grecque sous le terme de *hexis*. Dans le Théétète de Platon, Socrate défend l'idée que la connaissance ne peut pas être seulement une possession passagère, qu'elle se doit d'avoir le caractère d'une *hexis*, c'est-à-dire d'un savoir en rétion qui n'est jamais passif, mais toujours participant. Une *hexis* est donc une condition active, ce qui est proche de la définition d'une vertu morale chez Aristote. Aristote donne une analyse sémantique fort détaillée de la notion de *hexis*, traduite au Moyen Âge par *habitus*, et en français par « disposition » ou « manière d'être ». Cette disposition acquise est, selon lui, plus durable que l'émotion passagère.

Avec Saint Thomas d'Aquin, la notion prend une coloration plus éthique. Saint Thomas dans sa morale des vertus (Somme théologique, la IIae), (Qu. 49), caractérise l'habitus comme une qualité (art. 1) : « On appelle habitus l'arrangement suivant lequel un être est bien ou mal disposé, ou par rapport à soi ou à l'égard d'autre chose ; ainsi la santé est un habitus ». C'est un mode d'être, un état de nos dispositions, qui détermine nos réactions (art. 2). Il ne détermine pas passivement le sujet, mais plutôt sa tendance à l'action (art. 3). C'est par les habitus que les êtres s'adaptent à leurs milieux, or comme il y a toujours besoin de s'adapter, l'habitus est nécessaire (art. 4). Thomas d'Aquin situe l'habitus (Qu. 50), principalement dans l'âme et secondairement dans le corps, puisqu'il est lié à des actes volontaires, mais qu'il implique une réalisation corporelle (art. 1).

Quelques siècles plus tard, Durkheim inscrira l'acquisition de l'habitus dans un dispositif institutionnel. Avec l'auteur des *Formes élémentaires de la vie religieuse*, la genèse de l'habitus s'ancre dans le processus de socialisation individuelle et réfère à une problématique éminemment collective : celle de la sociabilité.

Dans le même esprit mais de façon plus systématique, son célèbre disciple, Marcel Mauss voit dans l'habitus un principe important de sa vision de « l'homme total ». Il y perçoit un lien englobant des

dimensions diverses d'ordres physique, psychique, social et culturel. Ses travaux sur les techniques du corps [Mauss, 1935] attirent l'attention sur la valeur symbolique des attitudes corporelles.

Plus près de nous dans le temps, dans « *La société des individus* », ouvrage de référence en histoire sociale, Norbert Elias, utilise le terme d'habitus pour évoquer une « empreinte de type social laissée sur la personnalité de l'individu par les diverses configurations au sein desquelles celui-ci agit. »

Enfin, la plus grande fortune récente de la notion est due à Pierre Bourdieu. Originellement élaborée dans le cadre de l'étude des rituels de la société kabyle, la théorie de l'habitus chez Bourdieu a trait d'abord aux pratiques symboliques des sociétés précapitalistes. Dans cette première approche, Bourdieu soulignait la multidimensionnalité de l'habitus et distinguait au moins trois dimensions majeures du concept : les dispositions corporelles (posturales et gestuelles), qualifiées d'hexis ; les dimensions morales (ou le système de valeurs), qualifiées d'ethos, les dimensions cognitives (ou le système de représentations), qualifiées d'eidos. La notion s'est développée ensuite en s'appliquant à la logique des pratiques symboliques et idéologiques des sociétés capitalistes. Bourdieu s'en sert pour mettre en évidence les mécanismes d'inégalité sociale. L'habitus est pour lui un « système de dispositions réglées ». Il permet à un individu de se mouvoir dans le monde social et de l'interpréter d'une manière qui d'une part lui est propre, qui d'autre part est commune aux membres des catégories sociales auxquelles il appartient.

Comme on le voit, le concept d'habitus, parti d'une racine commune, l'*hexis*, avec Platon puis définie par Thomas d'Aquin comme qualité subjective, acquiert un contour collectif avec Durkheim avant de s'affirmer avec Bourdieu dans une multidimensionnalité dynamique qui allie la liberté du sujet aux contraintes de son appartenance collective.

L'essence de ce concept est bien résumée par Norbert Elias qui dans « *La société des individus* »⁹ dit que l'habitus est un « savoir social incorporé » qui se sédimente au cours du temps et façonne, telle une « seconde nature », l'identité tant individuelle que collective des membres d'un groupe humain « qu'il s'agisse d'une famille, d'une entreprise, d'un parti ou d'une nation. »

2. L'Habitus Graphique : Définition et Dimensions

2.1 Définition

Cette conception synthétique de l'habitus laisse entrevoir son espèce que nous désignons par habitus graphique. Nous définirons l'habitus graphique comme l'habitus induit dans un groupe humain par l'existence et l'utilisation d'élaborations graphiques : peinture, dessins, gravure, écriture, affiche, tableaux, etc. à des fins de communication ou de médiations sociales, cognitives ou religieuses. L'habitus graphique implique deux dimensions cognitives -- l'une visuelle et l'autre technique. Ces deux dimensions cognitives entretiennent un certain degré de complémentarité, la seconde impliquant la première. Il en résulte que dans une société où existe une culture

⁹ ELIAS Norbert, 1991 *La Société des Individus*, Paris, Fayard

d'élaborations graphiques, la dimension visuelle et la dimension technique de l'habitus graphique induit sont des marqueurs cognitifs. A contrario, dans une société où n'existe pas la pratique d'élaboration graphique, ces marqueurs font défaut.

2.2 Illustration : les dessins sur le sable de Vanuatu¹⁰

A défaut d'illustrer notre propos avec un cas de la société yoruba traditionnelle où la représentation projective n'est pas légion, nous choisisons le cas des dessins sur le sable du Vanuatu.



Situé dans le Pacifique Sud, l'archipel de Vanuatu a préservé une tradition originale et complexe de dessins sur le sable. Cette élaboration graphique multifonction intervient dans de nombreux contextes : rituels, contemplation et communication.

Les dessins sont exécutés directement sur le sol, dans le sable, la cendre volcanique ou l'argile. À l'aide d'un doigt, le maître exécutant trace une ligne continue qui se profile en arabesques selon un canevas imaginaire pour produire une composition harmonieuse, souvent symétrique, de motifs géométriques. Cette tradition graphique, riche et dynamique, est devenue un moyen de communication entre les membres des quelque 80 groupes linguistiques différents qui vivent dans les îles du centre et du nord de l'archipel. Les dessins font aussi office de moyens mnémotechniques pour transmettre les rituels, les connaissances mythologiques et d'innombrables informations orales sur l'histoire locale, les cosmologies, les systèmes de parenté, les cycles de chant, les techniques agricoles, l'architecture, l'artisanat ou les styles chorégraphiques.

L'exécutant, qui maîtrise bien son art, non seulement connaît parfaitement les motifs mais comprend aussi leur signification. De même, il est capable d'interpréter les dessins pour les spectateurs. Cette capacité rend raison de son habitus graphique de maître exécutant, qui comprend aussi bien la

¹⁰ Inscrit en 2008 (3.COM) sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (originellement proclamé en 2003

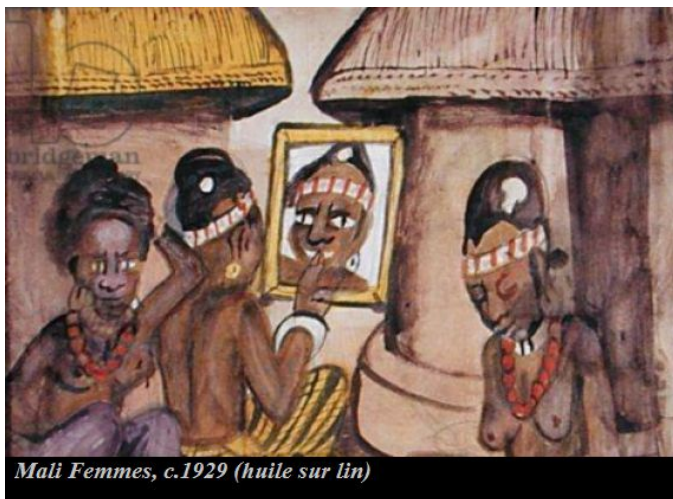
« lecture » visuelle, le savoir symbolique et le doigté technique. Alors que, l'habitus graphique des spectateurs, moins riche et moins complet, se concentre autour de la « lecture » visuelle et de la capacité d'entrer en résonne avec le discours exégétique du maître exécutant.

V. L'Habitus Graphique : Influence et Transmission

1. Au-delà de la matérialité graphique

L'exemple des dessins sur le sable de Vanuatu est intéressant à plus d'un titre ; non seulement il nous permet d'éclairer les deux dimensions cognitives de l'habitus graphique, mais il touche à un aspect intrinsèque du fait graphique, qui apparaît à tort ou à raison comme essentiel : à savoir le pouvoir de conservation matérielle conféré aux œuvres graphiques sur support stables. Or les cas de dessins sur le sable de Vanuatu et des dessins géométriques sur le sable en Afrique centrale ou australe montrent que toutes les élaborations graphiques ne sont pas sur support stables, mais qu'il en existe aussi sur support éphémère. Cette dualité matérielle des élaborations graphiques à son tour éclaire d'un jour nouveau la problématique de la transmission qui est aussi une des dimensions de l'habitus graphique. Si les peintures rupestres d'Afrique australe ou même d'ailleurs ont traversé des millénaires jusqu'à nous en raison de la stabilité de leur support matériel qu'en est-il des dessins sur le sable des Tchokwé¹¹ en Afrique centrale et australe ? Donc la survivance d'une tradition graphique n'est pas une fonction à une variable matérielle mais tient compte aussi de l'habitus en tant que disposition incorporée et socialement transmissible à travers le temps et l'espace.

2. Etude d'un cas : « la Naissance du Tableau en Afrique noire »



¹¹ ESCHER Marcia, 1988, Graphs in Cultures (II): A Study in Ethnomathematics. Source: Archive for History of Exact Sciences , 1988, Vol. 39, No. 1 (1988), pp. 75-95 Published by: Springer Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41133844> REFERENCES

Pour illustrer l'importance de l'habitus dans la transmission d'une tradition graphique à travers les âges, nous aimerions citer l'argument de Le Corbusier dans un cas d'espèce que constitue la violente polémique autour de la « *La naissance du Tableau en Afrique noire* »¹² en 1929. Il s'agit du cas de l'artiste malien Kalifala Sidibé (1900 -1930). Bien que ce jeune artiste africain n'ait été qu'une comète dans le vaste ciel de l'art occidental, sa fulgurante épopée a suscité beaucoup de passion, versé beaucoup d'encre et réveillé les préjugés les plus grossiers de l'ethnocentrisme naturel de l'époque. En toile de fond les tenants du bien fondé et des bienfaits du colonialisme étaient aux prises aux partisans de l'égalité des races et du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Face à face tendu entre ceux qui critiquaient la réédition de l'exposition des sculptures nègres de 1916 aux côtés des œuvres de Picasso, Matisse et Modigliani, et les ardents défenseurs de l'universalité de l'art.

Mais dans cette controverse où toutes sortes d'arguments sont échangés un seul éclaire notre propos sur la question de la transmission de l'habitus graphique, il s'agit de l'argument de Le Corbusier ; mais avant de l'énoncer, considérons deux interprétations de sa pensée dans la presse de l'époque.

1. Dans la revue *Comœdia* du 24 Octobre 1929, René-Jean écrivait :

« Si l'on exalte ce nègre, c'est qu'il est malaisé de porter sa peinture au pinacle. Peinture... le mot peut être excessif au sens que nous lui donnons en général. Les tableaux de Kalifala Sidibé sont de grandes images colorisées (...) sans souplesse ni nuances. Certains manuscrits abyssins nous montrent des frises assez semblables avec leurs personnages qui se suivent à celles de Kalifala Sidibé. »

2. Dans *la Revue Hebdomadaire*, 9 novembre 1929, on pouvait lire sous la plume de l'éditorialiste : « Les peintures de Kalifala Sidibé sont extrêmement séduisantes et ne charment pas seulement par leur gaucherie, leur naïveté. On serait presque tenté d'ajouter : Au contraire ! Il y a dans cet art une liberté d'écriture qui surprend chez un homme qui, paraît-il, n'a jamais vu de peinture européenne. Certaines étoffes rayées font penser aux fonds de Matisse. Et le nègre, du premier coup, réussit à "faire tourner " un bras, par exemple, alors que les dessinateurs d'Occident ont mis des siècles à découvrir ce que M. Berenson appelle les "valeurs tactiles ". (...) Ne s'est-il pas inspiré du folklore oriental, asiatique, plus que de la nature même ? »

Ces deux critiques font référence à la question des influences en lien avec la problématique de la transmission. Pour l'un, il faut voir dans l'œuvre de Kalafala l'influence abyssinienne, c'est-à-dire éthiopienne. L'autre situe cette influence du côté de l'Orient, de l'Asie. Dans tous les cas, il s'agit d'explication par les causes externes car l'Ethiopie, bien qu'étant située en Afrique est une culture chrétienne qui à ce titre bénéficie de la grâce ethnocentriste de l'Occident.

Mais à y voir de près, l'insistance sur l'inspiration orientale de Sidibé s'appuie sur une déformation du texte de Le Corbusier qui, dans sa contribution au catalogue de l'exposition, suppose une généalogie orientale à l'ethnie de Kalifala. « Ce nègre, écrit Le Corbusier, me fait l'effet d'appartenir à des races qui eurent contact avec les Persans et les Hindous.»

¹² YANAGISAWA Fumiaki. 2016 *La naissance du Tableau en Afrique noire : Kalifala Sidibé et l' « art nègre »*, Tokyo in *Aesthetics* n° 20, 2016

La quintessence même de la fuite en avant dans l'externalisme sélectif qui est le socle du discours critique de l'Occident sur l'Afrique dans le domaine des savoirs et des techniques : en général quand celles-ci portent la marque d'une certaine complexité, la tendance la plus tenace a été de la mettre au crédit d'un apport extérieur à l'Afrique car incompatible avec sa nature. Certes, cette fameuse controverse pose plus d'une question dont la moindre n'est pas l'authenticité de Kalafala Sidibé lui-même, mort à trente ans aussi vite qu'il a surgi sur la scène culturelle européenne et dont la plupart des œuvres a disparu sans laisser de trace. Mais, quoi qu'il en soit, les élucubrations diverses qui ont nourri la polémique à son sujet ne manquent pas d'intérêt pour notre propos. En effet, d'où que vienne l'influence qui a inspiré Kalafala Sidibé, les regards critiques portés sur son œuvre convergent tous vers la question de la transmission ; or cette transmission est d'abord et avant tout celle de l'habitus graphique dans toutes ses dimensions.

Conclusion

D'un point de vue d'anthropologie comparative, sans aller jusqu'à en postuler la nécessité, la question que nous nous posons est de savoir ***pourquoi les liens entre la divination et les signes graphiques ont été fertiles en Chine et pas chez les Yoruba*** ; en clair : ***pourquoi, alors que la divination a conduit à l'émergence de l'écriture en Chine, elle l'a, au contraire en pays Yoruba, mise à distance, en neutralisant toute forme d'émergence graphique par le jeu concerté de la parole et des objets ?***

Dans les sociétés ou contextes comme ceux qui ont vu la naissance en Chine des idéogrammes, on peut postuler la prévalence d'un habitus graphique ; alors que dans les sociétés et contextes comme ceux des Yoruba où, malgré l'existence d'un système de représentation analogique (*aroko*), on reste rivé aux objets sans médiation graphique, on peut déduire que cet habitus sinon fait défaut du moins reste marginal ou dormant. Précisons que l'absence de l'habitus graphique dans un espace-temps humain donné, ne renvoie pas à une donnée évolutionniste, mais à un changement de paradigme au cours du temps long de l'histoire des sociétés. Le cas de l'Afrique illustre bien la pertinence de cette remarque. Car l'Afrique ayant été un théâtre florissant de l'art rupestre pendant des millénaires, le défaut de l'habitus graphique à un moment donné de son histoire ne saurait traduire un retard ni une inaptitude de nature essentialiste mais plutôt un choix. Philosophique et religieux, ce choix traduit, au moins en ce qui concerne les Yoruba, une épistémè, une vision du monde et une éthique.

Blaise Aplogan

Bibliographie

ADEGBINDIN, Omodate, 2004. *Ifa in Yoruba Thought System*, Carolina Academic Press, Carolina.

ASCHER Marcia, 1998. *Mathématiques d'ailleurs. Nombres, formes et jeux dans les sociétés traditionnelles*. Paris, Seuil (traduction par Karine Chemla et Serge Pahaut).

BASCOM William, 1969. *Ifa Divination: Communication Between Gods and Men in West Africa*, Indiana University Press.

BEIR, Ulli H., 1955. *The Historical and Psychological significance of Yoruba Myths*, Odu 1 (17-25)

- CASATI, Roberto, 2002. *La Découverte de l'ombre : De Platon à Galilée, une énigme qui a fasciné tous les grands penseurs de l'humanité*. Albin Michel, Paris.
- CASATI, Roberto, 2013. *Contre le Colonialisme numérique*, Albin Michel, Paris.
- CHEMILLIER, Marc, 2007. *Les Mathématiques naturelles*. Paris, Odile Jacob.
- COHEN, Marcel, 1958. *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Paris
- DE HEUSCH L., 1995. *Objects : signs of Africa (éd.) Gent, Snoeck-Acaju en Zoon.*, Tervuren.
- DEACON, A. Bernard, 1934. « *Geometrical drawings from Malekula and other islands of the New Hebrides* ». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 64, pp. 129-175.
- FADIPE, N.A., 1970. *The Sociology of The Yoruba*, Ibadan University Press, Ibadan.
- FAÏK-NZUJI, Clémentine, 1992. *Symboles graphiques noire*, Khartala, Paris,
- FAÏK-NZUJI, Clémentine, 2000. *Arts Africains, Signes et Symboles. Bruxelles*, De Boeck & Larcier.
- FRAENKEL, Béatrice, 1992. *La Signature genèse, d'un signe*. Paris, Gallimard
- FRAENKEL, Béatrice, 1993. *Illettrismes, variations historiques et anthropologiques*, Paris, BPI.
- GARDINER, A.H., 1915. *The nature and the development of the Egyptian hieroglyphic writing*, *Journal of Egyptian archeology*, ii pp 61-75
- GERDES, Paulus, 1995. *Une tradition géométrique en Afrique. Les dessins sur le sable*, 3 volumes. Paris, L'Harmattan.
- GOODY, Jack, 2003, *La peur des Représentations*, Paris, La Découverte.
- GOODY, Jack, 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Minuit, « Le sens commun ».
- MAUPOIL, B., 1981. *La Géomancie à l'Ancienne Côte des Esclaves*, Institut d'Ethnologie, Paris, 1ère 00.1943
- TALL, Emmanuelle Kadya, "Dynamique des cultes voduns et du christianisme céleste au Sud-Bénin", *Cahiers des sciences humaines*, Paris, vol. 31, n°4 :797-823.
- TALL, Emmanuelle Kadya. 1990. *L'Interprétation du Malheur et de la Maladie. Une consultation chez un devin au Sud-Bénin*. In *Sociétés, développement et santé*, pp. 191-199 / D. Fassin & Y. Jaffré (dir.), Paris, Ellipses. (Médecine tropicale)