

## LE CONCEPT D'“ESTHÉTIQUE AFRICAINE”: ESSAI D'UNE GÉNÉALOGIE CRITIQUE\*

Roger Somé\*\*

SOMÉ, R. Le concept d'“esthétique africaine”: essai d'une généalogie critique. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 117-139, 1994.

**RESUMO:** Desde a descoberta do que é chamado “arte africana”, numerosos são os estudos que tentaram elaborar uma “estética africana”. O que se desejou e se deseja colocar neste conceito? É realmente justificado e legítimo falar de “estética africana”? Este estudo procura mostrar que se qualquer objeto pode, por “decreto”, tornar-se uma *obra de arte*, o mesmo não se aplica para a *Estética* como discurso e como disciplina.

**UNITERMOS:** Estética – Arte africana.

L'apparition du concept d'“esthétique africaine”, qui désigne par ailleurs, une approche de l'art africain est contemporaine de l'affirmation d'un “art africain”.<sup>1</sup> Séduits par les statuettes et

(\*) Pour donner plus d'unité ainsi qu'une perspective plus générale à cet essai, nous avons repris, avec de légères modifications, des passages issus de deux articles déjà parus: “Esthétiques africaines ou Esthétique africaine?”, in *De l'art nègre à l'art africain, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, Arts d'Afrique noire, Arnouville, France, 1990: 100-107; “Autour de l'esthétique africaine”, in *Journal des Africanistes*, Paris, 1992: 113-126.

(\*\*) Université de Strasbourg.

(1) L'expression *art africain* désigne, ici pour nous, les arts traditionnels religieux des populations de l'Afrique au sud du Sahara, c'est-à-dire l'Afrique noire. Tout en reconnaissant la diversité culturelle dans cette partie du continent, nous percevons une unité au niveau des “arts”. Celle-ci se manifeste dans cette structure commune qu'est la religion à l'exception de la sculpture shona du Zimbabwe. Fort de cela, nous préférons l'usage de l'expression “art africain” au singulier. Nous nous limitons, ici, à cette note car cette question de terminologie a déjà été traitée dans une étude (*Introduction à une anthropologie philosophique*) qui sera bientôt sous presse aux éditions Présence africaine.

autres objets rituels ramenés d'Afrique noire par les explorateurs européens qui, plus tard, seront suivis des conquérants, certains intellectuels (Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume) et artistes (Matisse, Vlaminck, Picasso) ont décrété qu'ils avaient un statut artistique. Cette reconnaissance des “objets” africains introduite principalement par les Français et les Allemands gagna progressivement l'Europe tout entière. Toutefois, si ces “objets” étaient de l'art, ils ne l'étaient que par rapport aux critères classiques de l'art occidental considéré comme art esthétique, du moins à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Cet acte de “reconnaissance” de l'art africain a sans doute influencé la constitution d'une “esthétique africaine” comme s'il suffisait qu'un art existât pour qu'une esthétique apparaisse. Certes, l'esthétique est principalement un discours sur l'art. Cependant, tout propos sur l'art est-il un discours esthétique? N'y a-t-il pas de grandes civilisations qui ont connu l'art sans pour autant avoir constitué une esthétique?

Depuis la découverte de l'art africain, les recherches étaient faites essentiellement par des

ethnologues dont l'objet privilégié est l'étude des sociétés "sans écriture". La tradition orale constitue par conséquent pour eux la principale source d'information. Cela signifie que l'ethnologue qui étudie l'"objet" d'"art nègre" a évidemment besoin d'interroger la ou les population(s) concernée(s). D'où l'enquête de terrain comme méthode. Cette approche permet à l'ethnologue d'examiner l'objet de l'étude dans son milieu d'origine; démarche qui suppose une certaine connaissance de l'environnement socio-culturel de l'objet. L'ensemble de ces éléments qui déterminent la démarche de l'ethnologue relèvent de la thèse fonctionnaliste selon laquelle il est impossible d'observer les produits de l'art africain sans tenir compte de la tradition ou, si l'on préfère, de l'ensemble des "rapports" ou "relations" que ceux-ci entretiennent avec leur milieu. Cette tendance suppose, à l'évidence, le rejet quasi total de la conception d'un art contemplatif chez les peuples noirs. Conformément à sa nature et à son principe, l'hypothèse fonctionnaliste s'oppose au courant formaliste selon lequel les négro-africains produiraient des oeuvres destinées à la pure contemplation esthétique.

L'émergence de l'idée d'une "esthétique africaine" a été affirmée principalement par les écrits occidentaux et secondairement par quelques Africains désireux de réfuter les thèses, désormais contestées, selon lesquelles le "nègre" était un homme sans civilisation, un *sauvage*. A ces intellectuels africains, s'ajoutent encore quelques africanistes occidentaux. Ainsi, certains auteurs estiment qu'il existe dans l'art traditionnel d'Afrique noire des oeuvres qui correspondent à l'art libéral ou encore à la théorie de "l'art pour l'art". C'est l'idée de Carl Einstein dans *La sculpture nègre*. Pour lui, en effet, la signification d'une oeuvre n'est pas importante pour son appréciation. Seule compte sa forme telle qu'elle nous affecte. Il est l'un des plus fidèles représentants de la thèse formaliste sur laquelle se fonde, de manière générale, la théorie esthétique. L'existence d'un art auquel la théorie de "l'art pour l'art" pourrait être appliquée a été aussi évoquée par Frank Willett qui, dans *L'Art Africain*, évoque l'art décoratif chez les Bawoya du Congo et la gravure utilisée dans la production de certains ustensiles chez les Yoruba. Cet art décoratif qu'il considère comme de "l'art pour

l'art" ne serait-il pas, en fait, de l'art profane? Quant à Michel Leiris, il constate que les Peuls Bororo du Niger ont "un goût aigu de la beauté des formes" même si ce peuple ne produit "rien que l'on puisse étiqueter "objet d'art" (Cf. "Préface", in *Arts et peuples de l'Afrique noire*).

Comme pour confirmer l'existence d'un art contemplatif chez les peuples d'Afrique noire, quelques auteurs n'hésitent pas à parler de "la perception de la beauté dans la culture africaine" (Harris Memel-Foté), du "sentiment esthétique des Noirs" (M. Leiris), de "l'esthétique négro-africaine" (Senghor), de "l'esthétique fang" (Fernandez) ou encore de "l'esthétique yoruba" (Thompson). Ce qui est commun à toutes ces études, c'est le fait qu'elles cherchent à montrer qu'il existe une esthétique chez les peuples d'Afrique noire. Cette esthétique serait perceptible soit à travers l'existence d'un vocabulaire correspondant à certaines notions fondamentales de l'esthétique classique, par exemple la beauté, ou approprié à l'appréciation des objets produits, comme si, d'ailleurs, cette appréciation allait de soi; soit à travers l'expression d'un sentiment que l'on dit être esthétique.

Récemment, Raoul Lehuard tenta à son tour d'affirmer l'existence de "l'art pour l'art" dans les sociétés dites primitives à travers une critique générale des thèses qui récussent l'idée d'une esthétique africaine (Lehuard, 1990). Pour Lehuard, ce n'est pas "l'art pour l'art" qui est absent chez les peuples dits primitifs. Pour lui, le fond du problème résiderait d'une part, dans l'ethnocentrisme occidental et, d'autre part, dans "[...] une question de terminologie". Aussi, à partir d'une définition de la notion d'art empruntée au *Larousse Encyclopédique*, il montre que l'art se dit de ce dont la création est fondée sur "l'excellence" dans la production, la "perfection", "la qualité" et l'"efficacité" de l'objet produit.<sup>2</sup> Dans un second moment, l'auteur montre qu'il y a une "esthétique africaine" qui

(2) Sans pour autant vouloir formuler ici une critique de cette définition, il convient de signaler qu'il s'agit de l'art compris comme *technique* au sens large et banal du terme qu'il faudrait distinguer de l'art entendu comme *technè* au sens grec du mot, compris comme mode du *poiein*, du produire, c'est-à-dire comme production ou encore comme moyen par lequel un être advient, vient à paraître (Cf. Aristote, *Physique II*, 194a, 21; 199a, 15-17 et *Poétique*, chap. 4, 48b, 3-10; Seuil, 1980: 43).

serait fondée sur l'existence en langues africaines de certaines notions telles que *beau, bien, bon, brillant, raffiné*. Comme pour conforter sa thèse, Raoul Lehuard cite une autorité africaine: Théophile Obenga qui, dans “Caractéristiques de l'esthétique bantou”, défend une thèse opposée à celle selon laquelle la notion du beau n'existerait pas chez les peuples d'Afrique noire (Obenga, 1984: 61-97). Puis, il achève sa réflexion en proposant un tableau du vocabulaire relatif aux appréciations “esthétiques” dans des langues de populations d'Afrique centrale.

Ces thèses “esthétiques”, qui étaient essentiellement développées par des ethnologues, des marchands d'art et/ou collectionneurs, ont été reprises très tard – mais fort heureusement – par la philosophie sous la plume de Lucien Stéphan. L'analyse faite par L. Stéphan nous semble, de loin, être la plus rigoureuse de toutes les études qui prétendaient examiner la question esthétique chez les peuples noirs. Il a été le premier à affronter véritablement l'épineuse question épistémologique que constitue l'idée de l'art africain en particulier, et celle de tous les arts traditionnels non-européens en général, dans l'esthétique classique occidentale. Outre cette question d'ensemble, son mérite tient aussi au fait qu'il a contribué à préciser le sens et l'emploi de certaines notions dans l'étude de l'“art nègre”. C'est ainsi qu'il récuse l'usage du terme *représentation* pour désigner le masque et préfère employer l'expression *présentification* au sens de faire advenir, de porter à la présence, de faire passer un phénomène du monde de l'invisible à celui du visible. En effet, le masque comme manifestation visible, matérielle du divin ne *représente* pas celui-ci, mais le *présentifie* (Stéphan, 1990). Toutefois, l'analyse de Stéphan présente quelques aspects contestables qui seront relevés dans cette étude. Mais avant tout, il convient d'établir une généalogie du concept d'“esthétique africaine”.

## I – De la généalogie du concept

Au début des années 20, Carl Einstein affirmait l'influence négative d'une connaissance du contenu d'une oeuvre sur son appréciation. Il inaugurerait ainsi l'élaboration d'une théorie esthétique sur l'art africain. Cette position est radicalement affirmée dans *La sculpture africaine*

(1922: 5), où il écrit: “Si l'on veut étudier l'art africain avec profit, il est nécessaire de l'interpréter en dehors [...] de tout point de vue purement ethnologique”. Ces propos, qui révèlent l'approche esthétique de l'art africain, étaient déjà formulés, dès 1915, dans *La sculpture nègre* (première édition, allemande) qui présente l'art africain, essentiellement, à travers une analyse des formes. Écoutons ce que dit C. Einstein à ce sujet:

“(Impliquer l'art, à titre de moyen, dans une visée anthropologique ou ethnographique, me paraît un procédé douteux. L'expression artistique ne révèle rien de très significatif des faits auxquels s'attache une telle intention scientifique.)

Malgré tout, il est nécessaire de partir du fait lui-même et non d'un succédané conçu par interpolation. Je crois que, vues sous cet angle, les sculptures africaines ont plus à nous apprendre que tous les renseignements que peuvent fournir l'ethnographie ou les sciences analogues. La méthode consiste à extraire de son contexte ce qui, des objets, est simplement donné, par conséquent, d'isoler les objets eux-mêmes et d'analyser les formes ainsi montrées comme les produits d'une activité de création formelle.” (Einstein, 1961: 95-96).

Ce passage, à lui seul, résume la vieille opposition entre ethnologues et “esthéticiens”, entre fonctionnalistes et formalistes. Si le propos de C. Einstein est justifié par ceci que l'objet d'“art africain” peut être contemplé, abstraction faite de son contexte, l'argument en lui-même constitue un raccourci inacceptable. En effet, si l'objet d'“art africain” est un produit de l'activité de création formelle, C. Einstein ne dit pas en quoi consiste cette création dans le contexte africain. Faut-il supposer que cette création recouvre la même signification et manifeste les mêmes présupposés en Afrique qu'en Occident? Au lieu d'une analyse rigoureuse qui confronte les deux expériences culturelles, Einstein procède comme par décret: il appelle de tous ses voeux (sans pour autant montrer en quoi) le caractère artistique de “la sculpture nègre”. Certes, l'Occident, à une époque donnée, n'avait pas reconnu cette

sculpture comme art; attitude que critique – avec raison – C. Einstein. Cependant, l'autre disposition qui consiste à ériger d'emblée la sculpture d'Afrique noire au rang d'art et à ne percevoir celle-ci que comme une production de formes destinées à la contemplation; d'où une “esthétique” – comme le fait Einstein – est tout aussi contestable. Elle l'est d'autant plus que l'art occidental auquel se réfère Einstein, à titre comparatif, fut d'abord une activité productrice “d'oeuvres-divinités” avant d'être une activité productrice de formes destinées à la contemplation. Alors, pourquoi l'“art africain” qui est aussi un art religieux ne devrait produire que des formes vouées à la jouissance esthétique? Cette attitude est encore d'autant plus contestable que Jean Laude – dans la présentation de l'ouvrage de C. Einstein, *La sculpture nègre* – dira que “la forme n'est jamais saisie séparément par un Africain: elle est dépositaire d'un sens auquel elle donne accès. [...] Il n'y a pas, d'une part, un élément de signification pouvant être dégagé séparément et, d'autre part, une forme qui concrétise cette signification *a posteriori*. Il y a une synthèse du sens et de la forme telle que ni le sens ni la forme ne puissent être saisis isolément.” (Cf. “L'esthétique de Carl Einstein”, Laude, 1961: 91). N'est-ce pas cette synthèse que Louis Perrois (1989) présentera dans la “méthode ethnomorphologique” et que Jacqueline Delange (1967) systématisera sous le nom d'“ethnoesthétique”!

A la suite de Carl Einstein, Franz Boas, dans une analyse à prétention universelle, écrira:

“D'une manière ou d'une autre le plaisir esthétique est ressenti par tous les membres de l'humanité. Peu importe combien divers peut être l'idéal de beauté, le caractère général du plaisir que procure la beauté est du même ordre partout; la mélodie rudimentaire des Sibériens, la danse des Nègro-Africains, la pantomime des Indiens de Californie, les pierres sculptées des Néo-Zélandais, les sculptures des Mélanésiens, la sculpture des Alaskiens, les émouvent d'une façon qui n'est pas différente de celle que nous éprouvons quand nous entendons un chant, quand nous voyons une danse artistique, ou quand nous

admirons un décor, une peinture ou une sculpture. L'existence même du chant, de la danse, de la peinture, et de la sculpture parmi toutes les tribus qui nous sont connues est la preuve du grand besoin de produire des choses qui sont senties comme satisfaisantes par leur forme, et de la capacité chez l'homme de les goûter”.<sup>3</sup>

Dans ce passage, Boas affirme que la sensibilité au beau est universelle. Pour lui, le plaisir esthétique existe partout. Dans son affirmation, il y a un argument qui établit la complexité de la question esthétique chez les peuples non-européens comme si cela pourrait être autrement. Cette complexité, qu'il n'examine pas, tient à la possibilité d'une expression du sentiment qui, d'ailleurs, pourrait être perçu dans sa pureté et qu'il présente comme une preuve de l'existence d'une esthétique. En effet, si la danse africaine (ou le griot africain) par exemple joue un rôle social, elle (ou il) est aussi capable d'émouvoir un individu et de provoquer ainsi un plaisir immédiat. C'est ainsi que lors des funérailles dagara (Burkina Faso) par exemple, il arrive que des hommes, pour manifester leur satisfaction de voir quelqu'un qui danse bien, se mettent à danser à leur tour. Quelquefois, le fait même de danser ou de ne pas danser est l'expression même de la bonne ou mauvaise qualité de la musique. Ainsi, le fait qu'un individu puisse manifester un sentiment immédiat, existe chez les peuples non-européens. Mais est-ce pour autant qu'ils disposent d'un discours constitué sur la forme des choses qu'ils produisent? Il existe dans le passage de Boas une réponse à cette question; mais elle

(3) *In one way or another aesthetics pleasure is felt by all members of mankind. No matter how diverse the ideals of beauty may be, the general character of the enjoyment of beauty is of the same order everywhere; the crude song of the Siberians, the dance of the African Negroes, the pantomime of the Californian Indians, the stone work of the New Zealanders, the carvings of the Melanesians, the sculpture of the Alaskans appeal to them in a manner not different from that felt by us when we hear a song, when we see an artistic dance, or when we admire ornamental work, painting, or sculpture. The very existence of song, dance, painting and sculpture among all the tribes know to us is proof of the craving to produce things that are felt as satisfying through their form, and of the capability of man to enjoy them* (Boas, 1927: 9).

est inadéquate. En effet, il affirme que “l'existence même” des différents arts dans toutes les sociétés connues prouve le besoin d'une production de “choses (...) senties comme satisfaisantes” du point de vue de leur forme ainsi que “la capacité chez l'homme de les goûter”. C'est précisément ici que Boas n'a pas perçu la complexité de la question esthétique chez les populations non-européennes. Suffit-il de produire de l'art et d'avoir du goût pour qu'apparaisse une esthétique? Dès le V<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ, la Grèce disposait d'oeuvres d'art admirables; et pourtant, a-t-elle eu à ce moment là une esthétique? L'existence de l'art, dans une société, serait-elle la preuve de l'existence d'une esthétique dans cette même société? En outre, depuis Platon, les premiers textes philosophiques que l'on pourrait considérer, aujourd'hui, comme des textes appartenant à la préhistoire de l'esthétique, n'étaient-ils pas allés en guerre contre l'art? (Cf. *La République X* et le commentaire que Arthur C. Danto (1993: 25-26) en fait).

Malgré sa prétention à la généralité, le propos de Boas s'inscrit dans la tradition, à venir, de l'approche esthétique de l'art africain. Cette tradition, ainsi que nous l'avons déjà indiquée et que nous développerons ici, consiste à affirmer la sensibilité des peuples noirs à la beauté ainsi que l'existence des notions liées à l'esthétique.

Cette tradition a été sans doute influencée par l'attitude des ethnologues qui, de Marcel Griaule à Michel Leiris en passant par Jean Laude et Jacqueline Delange, ont toujours dénoncé la tendance ethnocentrique des analyses occidentales sur les arts africains. Ils ont souvent condamné l'attitude occidentale qui consiste à observer les autres cultures à travers la leur, à travers leur “propre filtre” dirait aujourd'hui Louis Perrois en désignant cette attitude par l'expression: *regard du Blanc* (Perrois, 1989). Jean Laude en 1966 refusait que l'on fasse des rapprochements entre le style baroque ou gothique, par exemple, et l'art africain. Pour lui, l'aspect “terriblement de certains masques et statuettes que l'on attribue au climat d'insécurité dans lequel vivaient les peuples qui les utilisent”, est une manière de “déterminer le sens d'une expression présumée en référence à des modèles dont le code et les systèmes de valeurs sont différents” (Laude, 1990: 251). Si le refus de Jean Laude est justifié, il ne nous dit pas,

pour autant, pourquoi la démarche serait inadéquate. Pourquoi vouloir assimiler l'art africain au style baroque ou à un autre? Cette comparaison pourrait-elle être justifiée et comment? Dans le fond, ces questions sont du même ordre que la question suivante: Pourquoi avoir affirmé d'emblée l'existence d'une “esthétique africaine” comme si cela allait de soi?

Pour introduire ici un élément de réponse à cette interrogation, on peut affirmer, comme hypothèse de départ, que les défenseurs d'une “esthétique africaine” fondent leur thèse sur la possibilité d'une appréciation de l'objet artistique “nègre” du point de vue de sa forme, abstraction faite de sa fonction. Peu importe que l'“objet” ait été fait pour un culte donné. Pour la théorie esthétique, l'“objet” doit être regardé pour lui-même, l'essentiel est, ici, dans la perfection de la forme. Aussi, l'étude du traitement des différentes parties et de leur intégration dans le tout est ce qui fonde l'évaluation esthétique de l'“objet” car la perfection suppose une harmonie des différentes parties du tout.

Ainsi certains intellectuels africains et africanistes développent des conceptions qui se présentent comme une revendication. Si l'on excepte les analyses stylistiques de la sculpture africaine, notamment celle de L. Perrois, la plupart des études esthétiques tendent à montrer que les peuples noirs sont capables de sentiments esthétiques – le “primitif” étant un homme à l'instar du “civilisé”, cela va de soi! – ou d'exprimer la beauté dans leur langue. C'est pourquoi certaines études insistent sur l'aspect conceptuel tandis que d'autres, à partir des termes traduits de langues autochtones, établissent une classification des appréciations esthétiques. C'est le cas de l'étude de Thompson comme nous le verrons.

Sur le plan conceptuel nous apprenons avec Raoul Lehuard, l'existence d'un certain nombre de concepts dont le *beau*, le *bien*, le *bon*, le *laid*, l'*affreux*, et d'autres encore en langues *tsaye*, *ifumu*, *yombe* et *vili* (Lehuard, 1990). C'est aussi le point de vue de Théophile Obenga (1984) qui, à travers une étude linguistique comparative couvrant l'ensemble de l'aire bantou, montre qu'il existe des “caractéristiques esthétiques” chez les peuples bantou. Celles-ci seraient fondées sur l'unité du *beau*, du *bien*, et du *vrai* s'opposant au “*laid*” comme négation de ce qui est “esthétique”.

Dans cette étude, l'auteur développe l'idée selon laquelle l'“esthétique bantou” est la manifestation d'une “perfection formelle” qui implique une “pensée” car “l'art nègre est le plein exercice de la raison dans l'ordre plastique” (Obenga, 1984: 64).

En fait, ces thèses ne disent rien de nouveau. C'est en ces termes que se posait déjà le problème à l'époque de l'“art nègre”. Cette approche, qui prétend résoudre le problème de la sensibilité au *Beau* et de l'existence d'une telle notion chez les Noirs africains, avait été développée dès les années cinquante (Senghor, 1956; Memel-Foté, 1967; Leiris, 1967; Guerre, 1967).<sup>4</sup> Ainsi, L. S. Senghor nous avait déjà appris que chez les *Wolof*, les termes “*târ*” et “*rafel*” qualifient, de préférence, un homme tandis que “*dyèka*”, “*yèm*” et “*mat*” désignent l'oeuvre d'art (Senghor, 1956). M. Leiris, à son tour, nous disait que pour les Bambara – pour qui “un masque beau est un masque vrai” (Bersano, 1994: 40 et note 1 de ladite page), c'est-à-dire qu'il remplit convenablement, avec efficacité sa fonction culturelle –, l'expression “*nyi*” désigne indifféremment bon ou beau et que pour les Daza du Sahara central, “*gale*” signifie bon, “*ngala*”: joli et “*genaso*”, laid (Leiris, 1967).

Quant à H. Memel-Foté pour qui le beau joue et agit dans l'activité religieuse, politique ou économique, “la vision du beau pour les négro-africains est une vision active” qui, théoriquement, culmine “dans une philosophie de l'action. Il y a en elle une conception religieuse, il y a en elle une éthique, et elle implique aussi une politique touchant l'art. Et, mieux que cela, la vision du beau engage pratiquement à l'action, elle est libératrice” (Memel-Foté, 1967: 65). Pour compléter cette analyse théorique, H. Memel-Foté évoque l'existence de la notion du beau en langues africaines. Ainsi le beau chez les Agni se dit “*klamâ*”, “*klinmâ*” chez les N'Zema, “*Krêmâ*” chez les Baule et “*Guinanâ*” chez les Bété (Memel-Foté, 1967: 50).

(4) Le texte de M. Leiris, “le sentiment esthétique des Noirs africains” a été publié dans *Afrique noire: la création plastique* (livre dont il fut co-auteur avec Jacqueline Delange), Gallimard 1967, année de la publication des Actes du Colloque du 1<sup>er</sup> Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril, 1966. Toutes ces études ont, pour l'essentiel, repris la thèse de Senghor.

A ces exemples on peut ajouter que chez les Tunen du Cameroun, *bwès* désigne à la fois “beau” et “bien” ou encore, “ce qui est parfait par la volonté de Dieu” (Bersano, 1994: 40 et note 1 de ladite page). Pour prolonger cette approche conceptuelle à travers des exemples, examinons un peu plus longuement le cas des Lobi et des Dagara du Burkina Faso:

En *lobiri*, le terme *ɓɔɔwɛ bôôwè* est utilisé pour désigner la beauté. Mais la notion de beau n'est pas le seul sens qui lui est assigné. A celui-ci, s'ajoute l'idée de moralité. Ainsi, *kuun buô* (bel homme) signifie que l'individu, dont il s'agit est physiquement beau et fait preuve de bonne moralité. Dans cette expression, le Beau et le Bien se confondent. Lorsqu'on dit par exemple: *Fɛ tɔ bɛsaan bôôri Fi i bi saan bôri* (quel bel enfant!), cela implique aussi bien la beauté physique de l'individu que sa bonne moralité; son bon caractère. Ici, le mot *bôôri bôri* est une déclinaison du terme *ɓɔɔwɛ bôôrè*, dérivé de *ɓɔɔwɛ bôôwè* et qui désigne à la fois le beau et le bien.

Il y a aussi, dans la notion de beauté telle que l'utilisent les Lobi, l'idée de l'utile. C'est pourquoi lorsqu'ils disent *bùthiba buô* (une belle statuette), il ne s'agit pas de la beauté des formes mais de l'efficacité rituelle de la statuette. Autrement dit, affirmer que celle-ci est belle, c'est affirmer qu'elle répond à sa finalité, à sa destination qui est, en un mot, l'utile.<sup>5</sup>

De même que les Lobi, les Dagara expriment la beauté par le verbe de deux manières: *ɓɔ/ɔ pôlu* et *vi/ɔ vièlu*.

Dans *ɓɔ/ɔ pôlu*, l'idée qui est contenue est celle de la beauté physique en tant qu'elle intègre en elle la notion de croissance. Le mot *ɓɔ/ɔ pôlu*, grâce à sa polysémie, est utilisé pour désigner soit le paraître de tout être, soit sa croissance ou enfin les deux choses à la fois. Ainsi, dans l'expression: *a ɓɔ-bilɛ ɓɔ-l a a pôl-bilɛ pôl-a* (le jeune homme est beau), le terme *ɓɔ-bilɛ pôl-bilɛ* est composé de *ɓɔ/pôl* qui désigne de façon générale ce qui est jeune et de *bilɛ bilɛ* qui signifie petit. Mot à mot, *ɓɔ-bilɛ pôl-bilɛ* veut dire “jeune-petit”.

(5) On trouve aussi cette perception du beau en tant qu'utile dans l'*Hippias Majeur* où Platon, par la voix de Socrate, fait dire à Hippias que la beauté d'une marmite réside dans sa faculté à bien cuire les aliments.

Appliqué à notre exemple, il prend le sens de jeune homme car, chaque fois qu'il n'y a pas un nom qui précède le terme *pɔ́/pól* afin de déterminer la nature de l'être dont il s'agit, *bílé bilé* perd son sens générique et acquiert celui spécifique de petit de l'homme. Par conséquent, *à pɔ́-bílé a pól-bilé* (le jeune homme) et *pɔ́-bílé pól-bilé* (jeune homme) sont des formes d'expression utilisées toujours relativement à l'homme. Quant à l'expression *pɔ́-a pól-a*, elle indique le mode d'être du paraître du jeune homme; ce qu'est son aspect physique. Celui-ci, comme le laisse entendre le terme dagara, est beau. Ceci veut dire que l'individu a une belle stature (souvent une grande taille), qu'il a une constitution musculaire apparente qui suggère en lui l'incarnation de la force physique et qu'il a de l'élégance. Dans cet exemple, la répétition du terme *pɔ́/pól* marque bien l'ambivalence de celui-ci. Cette ambivalence se manifeste à travers l'idée de croissance et celle de beauté que l'on retrouve toutes deux dans une seule notion. En revanche, quand on dit: *à d'vú pɔ́-a a douú pól-a* (la jarre est belle), il s'agit uniquement de l'apparence de l'être en question et cela vaut pour tous les êtres inanimés. Ici, l'idée de croissance n'est nullement impliquée. En définitive, le contour sémantique du concept de *pɔ́/pól* (beauté) se précise selon qu'il désigne un être inanimé ou animé. Lorsqu'il s'agit d'êtres doués d'âme au sens aristotélicien du terme, *pɔ́/pól* peut signifier aussi bien la beauté que la croissance. Par contre, quand il détermine des objets inertes, il prend un sens unique qui est celui de la beauté.

Outre cette première définition de la notion de beauté chez les Dagara, il y en a une deuxième que l'on peut considérer comme étant complémentaire de la première. Cette deuxième définition, nous la trouvons dans le terme *vié/vièlu*. Ce mot, comme le premier, a plusieurs sens. D'une part, il signifie *Propreté* et de l'autre, *Bien*. Mais le bien et le propre expriment, pour les Dagara, deux idées difficilement dissociables.

La propriété, considérée relativement à l'esprit, est une qualité morale et comme telle, elle est un attribut du *Bien*. En revanche, lorsqu'elle qualifie une matière, elle relève du *Beau*. C'est pourquoi, lorsqu'on dit: *yɔ́ vɔ́ Yo vɔ́* (un beau canari) ceci peut désigner soit la propriété du canari, soit son utilité en ce sens qu'il sert convenablement à ce pour quoi il a été fait. Par

exemple, s'il s'agit d'un canari à *dolo* (bière de mil), l'expression ici voudrait dire que le canari a la capacité de conserver la boisson pendant une certaine durée (trois jours au maximum); qualité que tous les canaris de ce genre n'ont pas toujours. Par contre, quand *vɔ́ vɔ́* désigne une personne, il détermine uniquement la bonne moralité de l'individu. Par conséquent, la distinction entre *pɔ́/v pól* et *vié/v vièlu* est tout à fait nette. Cette distinction est d'autant plus marquée qu'il n'est pas possible d'employer *vié/v vièlu* pour déterminer la beauté corporelle d'une personne. Par ailleurs, cette distinction est perceptible à travers la possibilité qu'il y a d'affirmer et de nier à la fois dans une même phrase, en utilisant les deux termes, la “beauté” d'un individu. Ainsi, dire: *à d'èb pɔ́ pɔ́la kè b'è vié/v a d'èb gnan pól-a kè b'è vièlè* (cet homme est beau et n'est pas beau) est une manière d'affirmer la beauté physique de l'individu et de nier par la même occasion sa “beauté” morale parce qu'il a un mauvais caractère. A la place de la répétition du mot *beau*, on pourrait mettre *bien*, car la négation de la beauté signifie ici une négation de la moralité de l'individu. En substance, cette phrase dit que si l'homme dont il est question nous offre l'occasion d'admirer une “belle corporalité”, il est néanmoins susceptible de faire tout le mal possible. Du coup un tel homme, malgré sa belle apparence, est déconsidéré par la société dagara car, pour elle, la moralité prime sur la beauté du corps. Alors, beauté et moralité apparaissent comme deux notions qui participent l'une de l'autre car, chez les Dagara, un bel homme l'est véritablement lorsque cette beauté s'accompagne d'une bonne moralité.

Par ailleurs, et parallèlement à l'affirmation de Boula Congo, sculpteur du Haut-Ogooué qui dit sculpter pour le plaisir et dont parle M. Leiris (1967: 337; Leiris; Délange, 1967), à la question: recherches-tu une beauté dans l'objet au moment de sa sculpture?, la réponse du sculpteur dagara est la suivante: *bomb f'v nà maalè kè b'è b'v br k'v vié/v bon fu na maalè kè b'è boobr kuu vièlè!* Peut-on faire une chose sans la vouloir “belle”!?<sup>6</sup> Mais ces arguments suffisent-ils pour établir une “esthétique africaine”? D'ailleurs les propos du Dr. Jean-Pierre Andrault qui a enquêté dans la région du Haut-Ogooué et que rapporte M. Leiris,

(6) DA tobóm, Bapla, août 1988.

montrent que la réponse du sculpteur pourrait être une attitude destinée à se débarrasser d'un enquêteur aux questions peut-être trop incisives. Voici ce que dit le Dr. Andraut: "A mes pourquoi incessants, sur les détails de son art, volume, décoration, il me répondait étonné: "mais parce que cela me plaît"". Tous ces exemples montrent bien qu'il est possible de trouver dans chaque société d'Afrique noire des notions, en langues autochtones, relatives – ou considérées comme telles – à l'"esthétique" et qu'il est donc possible d'établir l'existence d'un sentiment esthétique chez les peuples noirs.

Toutefois, peut-on vraiment établir, à partir de ces exemples, une "esthétique africaine"? Autrement dit, l'existence, dans une société, d'une notion du beau, ainsi que la sensibilité de cette société à la beauté constituent-elles des conditions suffisantes à l'existence d'une *Esthétique*? Historiquement, l'esthétique comme discipline ne date que de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle et pourtant, le terme grec, *aisthêsis*, duquel la tradition latine tire l'expression actuelle, *Esthétique*, existait depuis fort longtemps. Est-ce pour autant que les Grecs avaient une esthétique constituée? Avant de répondre à ces interrogations, examinons encore l'idée de l'existence de l'"art pour l'art" en Afrique noire, idée qui corroborerait celle de l'existence d'une "esthétique africaine".

Contribuant à l'élaboration des monographies sur l'"art africain", Franck Willett rapporte que "chez les Fons du Dahomey (actuel Bénin), [...], les moulages en laiton d'animaux et de personnages au travail ou en procession n'ont aucun but didactique ni religieux. Fabriqués par le fondeur pour le plaisir de l'oeil, ils représentent de ce fait des exemples d' "art pour l'art"" (Willett, 1990: 164-165). Tout en reconnaissant que "l'art traditionnel africain a des rôles sociaux", il affirme que cet art est aussi un art qui se prête à l'analyse esthétique. Mais s'agit-il vraiment là de cet art traditionnel qui, en Afrique, est connu pour son étroit rapport avec la religion comme ce fut le cas des grandes civilisations: des Grecs anciens aux Maya en passant par les Romains et les Égyptiens de l'époque pharaonique? Ne s'agit-il pas plutôt de ce qu'il faudrait appeler *l'art contemporain* d'Afrique noire, art qui tend à acquérir une autonomie vis-à-vis de la religion? Franck Willett ne nous le dit

pas. Il affirme qu'il est toujours question de l'art traditionnel. Mieux, il cite d'autres exemples pour conforter son analyse.

Ainsi, il note que chez les *Bawoyo* au nord de l'embouchure du Congo, la coutume exige que les époux mangent séparément. "Lorsque éclate une brouille conjugale, la femme couvre la nourriture qu'elle a préparée pour son mari avec un couvercle orné de personnages qui expriment, par les proverbes qu'ils illustrent, les raisons de son mécontentement. Bien sûr l'épouse choisit un moment où son mari reçoit des amis qui pourront en tant que représentants de la communauté, jouer le rôle d'arbitres." (Willett, 1990: 166). Si dans cette description rien ne fait référence à la religion, cet art n'est pas encore de "l'art pour l'art" contrairement à ce qu'affirme Franck Willett. Malgré l'absence d'une fonction religieuse, cet objet gravé dont parle l'auteur de *L'art africain*, a un rôle communicatif. Certes, la fonction ici n'est pas religieuse. Cependant, elle est sociale et, à ce titre, il s'agit tout de même d'un art fonctionnel, ce qui est le contraire de "l'art pour l'art". Quelques pages plus loin, F. Willett remarque que certaines sculptures anciennes sont négligées pour la plupart. Ce serait le cas, par exemple, de certains masques dogon, utilisés une seule fois, puis délaissés. Cette observation contredit la pensée de l'auteur et montre que les Noirs africains ne produisent pas d'"objets" pour le plaisir de l'oeil. Si l'"objet" avait par ailleurs un but contemplatif, pourquoi l'abandonnerait-on lorsqu'il ne remplit plus sa fonction religieuse? Pourquoi ne pas le conserver pour la seule jouissance esthétique? Et les couvercles dont fait état F. Willett, sont-ils abandonnés à un moment ou à un autre avant d'être complètement usés et par conséquent inutilisables?

Par ailleurs, F. Willett nous apprend encore que chez les Yoruba, le récipient dans lequel un homme riche présente, à ses visiteurs, de la kola, est gravé (d'une "femme agenouillée tenant un coq dans la main", par exemple) et n'a aucune fonction religieuse (Willett, 1990: 168). Cependant, le fait que l'"objet" n'ait pas un rôle religieux ne prouve pas qu'il s'agit d'un "objet" d'"art pour l'art". C'est, ici, un ustensile destiné à servir la pratique sociale du groupe et, à ce titre, il permet d'accomplir un rituel spécifique à travers lequel le rang social d'un homme est affirmé. Si ce récipient doit être considéré comme un objet



artistique, il appartient – non pas à “l'art pour l'art” mais – à l'art fonctionnel dont le but est de servir à quelque chose, contrairement à l'art émancipé destiné à la pure jouissance esthétique. Dans ce dernier cas, l'“objet” n'a pour fin que de plaire ou de déplaire par la beauté ou la laideur de sa forme.

Par cet exemple du récipient gravé, F. Willett considère l'art profane comme étant un art non-fonctionnel. Cette thèse l'autorise alors à le classer dans le domaine de “l'art pour l'art” sans pour autant considérer l'importance du concept de *beau* dans la théorie de cet art qui n'a de fin que pour lui-même. La fonctionnalité d'un art ne se limite pas uniquement à l'utilisation religieuse de l'“objet”. En ce sens, le récipient yoruba dont il a été question, n'est en rien différent, du point de vue de sa fonction, d'un plateau en argent orné de figures géométriques, ou autres, dans lequel un hôte occidental présenterait des toasts à ses invités. De même que le récipient yoruba, le plateau en argent ne relève pas de “l'art pour l'art” défini non seulement par l'essence de l'“objet”, mais encore par un *goût* que l'homme manifeste à l'égard de cet “objet”. Ce que l'auteur de *L'Art Africain* a voulu présenter comme étant la preuve de l'existence d'un “art sans fin” comme fondement d'une “esthétique africaine” n'est que contradictions et amalgames. De même, on ne saurait considérer comme esthétique, l'établissement de la sensibilité des Africains au *Beau* – cela pourrait-il en être autrement! – ni même l'existence en langues africaines de la notion du beau ou des autres notions apparentées à celle-ci. Dans le fond, il s'agit d'une simple lexicographie qui a peu de chose à voir avec la “science” *esthétique*. Aussi, il n'est pas étonnant de rencontrer certaines affirmations qui sont, pour le moins, curieuses: “Le beau est un kaléidoscope, variable à l'infini. En revanche, le “laid” est *inesthétique*, c'est-à-dire privé de vie, statique en son état, une espèce de carbone inerte.” (Obenga, 1984: 66. Nous sommes responsables des italiques). Et pourtant, le laid ou encore le déplaisir sont bien des catégories esthétiques comme le beau.

Malgré les incohérences (encore faut-il qu'elles aient été perçues!), les réflexions “esthétiques” sur l'art africain ne cessent de se développer. Aussi, pour soutenir davantage les analyses thématiques, les approches métho-

dologiques deviennent de plus en plus précises. Ainsi, les études porteront désormais sur des unités de populations conçues, chacune, comme une entité autonome.

### *1– Des monographies comme diversité à l'unité de l'“esthétique africaine”*

Au fur et à mesure que les études de l'art africain se développent, l'approche esthétique a connu des évolutions. Ainsi, tout en cherchant à établir une esthétique qui serait spécifique à l'Afrique noire, certains auteurs se sont livrés à des recherches sur des sociétés bien déterminées dont le résultat a été l'élaboration d'études monographiques en matière d'“esthétique africaine” comme l'esthétique *fang*, l'esthétique yoruba ou encore l'esthétique baule. Les uns, refusant cette esthétique plurielle, défendent l'idée d'une “esthétique africaine” unitaire (Vogel, 1979) tandis que d'autres semblent maintenir la pluralité (Stéphan, 1985). Mais avant d'analyser cette question, examinons quelques exemples d'études monographiques.

En 1971, Robert Farris Thompson affirmait que l'art des sociétés africaines ne sert pas uniquement la religion (*Today we know that non literate art flows not only from religious necessity but also from critical pleasure in formal quality*) (Thompson, 1971: 375). Ce constat l'autorisa à développer ses recherches chez les Yoruba et à déterminer ainsi une classification des critères d'appréciation esthétique (Thompson, 1973). C'est ainsi qu'il montra que la critique d'art yoruba dispose de près d'une vingtaine de critères d'appréciation dont *jijora*, terme que Thompson traduit par “*mimèsis*”. On note aussi la visibilité, la luminosité, “la proportion émotive”, ou encore l'“éphéisme”.

Ce que Thompson désigne par le terme *mimèsis* est à comprendre comme étant une ressemblance. Pour apprécier une statue du point de vue de la *mimèsis* selon Thompson, les Yoruba disent: “*o jo enia*, “it resembles somebody” (Thompson, 1971: 376-377). Par analogie avec cet argument de Thompson, il est intéressant de remarquer que les Dagara du Burkina Faso disent des *bétibé bétibè* (statues de divination): “c'est du bois que l'on a taillé jusqu'à ce qu'il soit comme une personne” *dàà nù bé pèni vè tsi mè à n'r-d (daa nu bè pèni u ti i mè a nir à)*. La comparaison

que les Dagara établissent entre la forme de la statue et celle de l'homme, la ressemblance – entre une statue et un individu – exprimée par les Yoruba, traduisent, en effet, une certaine volonté d'imitation qui cherche à respecter les formes naturelles.

Sans vouloir reprendre ici l'exposé détaillé des critères d'appréciation chez les Yoruba selon Thompson – cette étude a déjà été faite par L. Stéphan (1988: 278-291) – il convient de préciser que l'analyse de Thompson n'est pas fondamentalement différente des études précédentes dans la mesure où elle affirme l'existence d'un vocabulaire spécifique à la critique d'art chez les Yoruba. Toutefois, elle a pour mérite d'avoir formulé théoriquement les critères qu'utilisent les Yoruba pour juger de leurs productions artistiques. Par conséquent, s'il existe une esthétique yoruba, elle se trouve davantage dans la réflexion de Thompson lui-même – et en cela elle n'est en rien plus yoruba qu'occidentale ou, tout au plus, américaine – que dans les termes yoruba car l'esthétique ne consiste pas seulement en l'existence de termes permettant d'apprécier une oeuvre artistique. En outre, si l'appréciation esthétique est possible parce qu'il existe des notions à cet effet, le “jugement esthétique” se produit-il toujours? Thompson lui-même n'a-t-il pas reconnu que parmi ses informateurs, ceux qui sont possesseurs de statues refusent de les apprécier? Cela prouve que toute personne ne peut porter un jugement sur n'importe quel objet, attitude qui est inconciliable avec le jugement esthétique au sens rigoureux du terme qui suppose une liberté totale dans la possibilité de l'appréciation d'un objet. Nous y reviendrons.

Si l'étude de Thompson est une monographie (comme celle de Fernandez, par exemple, à propos de l'esthétique fang), la thèse de Susan Mullin Vogel, qui établit une comparaison entre les critiques d'art baule et yoruba, se veut plus générale. En se fondant sur la similitude des “critères esthétiques” baule et de ceux de la critique d'art chez les Yoruba, S. M. Vogel affirme l'existence d'une esthétique africaine. D'où *African aesthetics* (Vogel, 1986). Dans l'étude comparative de 1979 (Vogel, 1979), Vogel a estimé que plusieurs études sur l'“esthétique africaine” ont été faites. Cependant, elles demeurent, selon elle, des analyses monographiques (*Few studies of African aesthetics*

*have been conducted in the field and most have focused on criticism by a single African society.*). Cette insuffisance autorise l'auteur à envisager une étude générale car selon lui, “de grandes similitudes dans les résultats suggèrent qu'il existe une base partagée par les jugements esthétiques”. Mais en fait, les similitudes dont parle Vogel ne sont-elles pas uniquement celles qu'elle a constatées entre les critiques d'art yoruba et les “critiques esthétiques” des Baule?!<sup>7</sup>

Comme chez les Yoruba, la ressemblance (*mimêsis*, selon Thompson) chez les Baule est un critère qui a son importance dans le jugement porté sur les objets. Cette ressemblance s'exprime d'ailleurs sous la plume d'un sculpteur baule à propos d'une statue masculine en ces termes:

“J'aime celle-ci pour ses scarifications, sa chevelure et pour le tabouret sur lequel est assis le personnage. La coupe qu'il tient est aussi bien. Il ressemble à un homme du village. Sa barbe est jolie. Autrefois les hommes portaient des barbes comme celle-ci et avaient les cheveux tressés. Les femmes n'étaient pas seules à se tresser les cheveux. Je l'aime pour ses scarifications sur le cou.

Au cours d'une danse de divination, cette statue sortirait de sa “cachette” pour être exposée en public avec d'autres objets de la divinité. Puisque j'aime cela, j'ai choisi cette figure. Je pourrais en sculpter une comme elle. Hier, encore, je sculptais une statue avec des tresses comme celle-ci. La coupe que le personnage tient est faite d'une coque de noix de coco. On s'en sert pour boire du vin. Peut-être le sculpteur l'a mise ici afin de rappeler que, chaque fois que l'on boit, on doit verser par terre le vin qui reste dans la coupe, pour les ancêtres. Ils

(7) La procédure comparative qu'utilise S. M. Vogel est, en effet, contestable comme l'a affirmé L. Stéphan, car la comparaison ne se fonde que sur deux exemples, ce qui paraît insuffisant pour l'établissement d'une “esthétique africaine”. Toutefois, nous n'envisageons pas ici une critique de cette démarche comparative parce qu'elle a déjà été formulée par L. Stéphan, (1988: 288-289).

(8) Nous sommes responsables de la traduction de ce passage. Le même texte a été traduit par L. Stéphan mais

aiment beaucoup le vin de palme” (Lela Kouakou, 1987: 150).<sup>8</sup>

Dans ce passage, la ressemblance est formulée par la phrase: “il ressemble à un homme du village”. Ce constat du sculpteur baule confirme, en effet, qu'il existe des similitudes entre les appréciations baule et celles des Yoruba comme l'a montré Vogel. Ainsi la même ressemblance est remarquée par les Yoruba (“*It resembles somebody*”, Cf. Thompson). On peut donc affirmer que chez les deux populations, la ressemblance est un critère d'appréciation. Mais si ce passage a pour but d'établir la similitude entre l'appréciation esthétique des Baule et celle des Yoruba, il montre davantage que l'appréciation en question n'a rien d'esthétique, contrairement à la thèse de Vogel.

Si nous pouvons émettre une petite réserve quant au caractère esthétique de l'appréciation du sculpteur quand il dit aimer le personnage sculpté parce qu'il porte des scarifications, des tresses et qu'il est assis sur un tabouret, cette réserve ne peut plus être considérée lorsqu'il qualifie la coupe comme étant bien (*good*) comme c'est aussi le cas de la barbe du personnage (*His beard is good*). Mieux encore, s'il aime ce type de statue et qu'il le sculpte, c'est moins pour sa forme que pour l'amour qu'il porte pour ce genre de statue qui est tenue secrète et présentée au public uniquement au cours d'une danse de divination. Autrement dit, ce qu'il aime ce n'est pas la statue;

---

dans des termes qui, selon nous, modifient l'idée de l'auteur (Stéphan, 1988: 284). Voici la version anglaise: *I like that one because of its scarifications and its hair and because of the stool on which he sits. The bowl he holds is also good. He resembles a man of the village. His beard is good. In the old days men wore beards like that, and had braided hair. Now only women braid their hair. I like it because of the scarifications on the neck. During a divination dance, this would be taken from its hiding place and put in public with the other objects of the divinity. Since I like that, I chose this figure. I could carve one like this. Just yesterday, I was carving a statue with hair braids like this. The bowl he is holding is made from a coconut shell. We take them for drinking wine. Maybe the carver put it here to remind us that when we drink we always pour the wine that remains last in the cup onto the earth for the ancestors. They enjoy palm wine (sic).*

c'est le rituel au cours duquel la statue est utilisée. En dehors des tresses, des scarifications dont la présence sur la statue n'a pas été justifiée, tous les autres éléments décrits n'ont de véritable sens que par rapport à leur fonctionnalité, à leur utilité. En fait, l'appréciation d'ensemble du sculpteur porte davantage sur l'utilité de la statue que sur sa forme. Et pourtant, c'est la forme qui est essentielle dans l'expression d'un sentiment esthétique.

Outre la ressemblance, la visibilité – comme: facilité de la “reconnaissance des objets sculptés, clarté de la forme grâce à une nette séparation des masses principales, clarté de la ligne” (Stéphan, 1988:284) – ainsi que la luminosité, le poli, le lustre (le lisse chez les Baule est associé au propre) ou encore l'éphébisme sont des “critères esthétiques” baule que l'on retrouve chez Thompson qui a consacré une étude à la *critique d'art yoruba*.

Cependant, le fait de retrouver dans deux sociétés des critères d'appréciations identiques suffit-il à fonder l'idée d'une “esthétique africaine” comme l'affirme Vogel? En outre, peut-on réellement fonder la légitimité d'une “esthétique africaine” sur l'existence de critères que l'on tient pour esthétiques?

Avant de répondre à ces interrogations, voyons, pour terminer cette rétrospective généalogique – non exhaustive –, ce que dit L. Stéphan de l'idée d'une “esthétique africaine”.

## 2 – De la diversité de l'“esthétique africaine”

Après avoir commenté différentes études monographiques relatives à “l'esthétique africaine”, épousant ainsi l'idée d'“esthétiques africaines”, L. Stéphan récuse – non sans raisons – l'acception d'une esthétique qui serait spécifique et unique pour l'Afrique. D'où sa critique contre S.M. Vogel qui affirme l'existence d'une “esthétique africaine” n'ayant pour seul fondement que la similitude des critères d'appréciation observés dans deux sociétés. De plus, L. Stéphan fait remarquer que “le concept d'africain” n'étant “pas un concept africain, cette esthétique est une interprétation” (Stéphan, 1988: 287). Mais quel type d'interprétation!

Si cette esthétique est une interprétation, ce n'est pas parce qu'“elle prend appui sur deux bases comparatives: les objets africains et les

esthétiques africaines particulières" comme l'affirme Stéphan. Si elle est une interprétation c'est davantage parce que celle-ci est établie grâce à des moyens et méthodes d'investigation qui sont extérieurs à l'Afrique. Ces moyens et méthodes qui appartiennent à l'Occident, relèvent évidemment de la culture occidentale. C'est pourquoi cette esthétique ne peut être qu'une interprétation et, en tant que telle, elle n'appartient pas plus à l'Afrique qu'à l'Occident. C'est en cela que la thèse de Stéphan sur l'idée d'une "esthétique africaine" est réfutable malgré la rigueur de son analyse et la justesse de ses arguments. Sa thèse est surtout contestable lorsqu'il parle de l'"Esthétique de l'irrégularité" (Stéphan, 1988: 317) et de critères esthétiques (Cf. "Critiques, Critères, Comparaisons", texte prononcé au colloque: *Les magiciens de la terre*, Paris, juin 1989).

Dans ce dernier texte, et à travers une analyse terminologique, l'auteur caractérise l'esthétique comme une trilogie regroupant: "des appréciations esthétiques" qui "sont intuitives" et, par ailleurs, "portent sur des objets singuliers"; la critique ou "activité spécialisée dans l'appréciation non d'une seule oeuvre, mais de certaines catégories d'oeuvres d'art, ..." et la recherche des "fondements [...] de tous les critères possibles" dont on essaiera de "systématiser la diversité sous un principe commun." (pp. 1-2). Si une telle définition de l'esthétique, pour approximative qu'elle soit, peut être perçue comme une légitimation des "esthétiques africaines" d'autant plus que les études ci-dessus évoquées font état de l'existence d'appréciations esthétiques et d'une critique d'art dans des sociétés africaines, elle semble ne pas considérer la nature de l'esthétique classique. Pour L. Stéphan il existe des "esthétiques africaines", à la différence de Vogel qui conçoit une "esthétique africaine" unifiée. Si l'argument de L. Stéphan est plus nuancé, car l'Afrique noire n'est pas aussi homogène qu'on le laisse entendre, son propos sur l'"esthétique africaine" est néanmoins contestable. En effet, il se prête à la critique d'autant plus que lui qui a considéré cette esthétique comme une interprétation, ne présente pas, pour autant, sa propre conception de celle-ci sous la forme d'une interprétation telle qu'il l'a envisagée. Ainsi, dans une section intitulée *Symétrie et équilibre* (Stéphan, 1988: 321), il montre à travers un exemple que l'"esthétique

africaine" se caractérise par sa capacité à concilier l'opposition entre la symétrie et l'asymétrie dans une même statue. Avant de développer notre commentaire, écoutons l'auteur lui-même:

"Si une figure frontale et symétrique de face est iconographiquement asymétrique de profil", elle pourrait être dépourvue d'unité, c'est-à-dire de cette "propriété" qu'est "l'*integritas* qui définit la perfection". Pour sauver l'unité, menacée par l'opposition de la symétrie et de l'asymétrie, l'auteur soutient "qu'une certaine sorte d'équilibre est pour ainsi dire la réfraction, dans un profil iconographiquement asymétrique de la frontalité et de la symétrie, de la vue de face." Pour défendre cette thèse, il l'illustre par l'exemple de la balance dite "romaine" afin de déterminer un cadre conceptuel pour la démonstration qui va suivre. Selon l'auteur, une telle balance peut bien être en équilibre malgré son asymétrie car il y a un effet de compensation qui se réalise entre l'inégalité des "charges (P p)" et celle de la "longueur des bras (l L) suivant la loi:  $Pl = pL$ ". Sur la base d'une analogie avec la balance, voici la description qu'il fait d'une statue yoruba et les résultats auxquels il aboutit: "Soit une figure yoruba tenant une coupe. [...] Vue de dos elle est symétrique, mais sa symétrie n'est pas parfaite. De plus, la rotation et l'inclinaison de l'axe de la tête rompent partiellement la frontalité, mais figurent plus une attitude qu'un mouvement. Elle est construite sur un losange approximatif dont deux pointes sont tronquées: la pointe supérieure par la ligne des épaules, la pointe inférieure par la ligne des talons. Mais l'angle supérieur (virtuel) du losange coïncide avec l'oreille d'où divergent les trois crêtes de la chevelure: l'asymétrie de la tête (tournée de profil) est ainsi tempérée: la crête principale de la chevelure prolonge un côté du losange et la limite antérieure de la chevelure prolonge le côté opposé du losange, intégrant l'asymétrie de la tête au schéma géométrique dominant qu'est ce losange symétrique. [...] On pourrait dire forçant un peu l'analogie que la masse petite (p) de la tête, multipliée par la longueur (L) de l'ensemble torse, cou et tête, égale la grande masse (P) du récipient multipliée par la moitié (l) de son diamètre." La statue ainsi analysée pièce par pièce puis considérée dans sa totalité, retrouve alors son unité, garante de sa perfection et acquiert cette détermination de plus

qu'est l'équation qui la caractérise: une statue yoruba tenant une coupe, répondant aux autres critères décrits et  $pL = Pl$  sont désormais une seule et même chose. Du coup, la statue yoruba est mise en équation grâce à une opération de logique intellectuelle. Elle est réduite à des formules physiques, construites sur le modèle mathématique, qui manifestent sa beauté dont le principal critère est la perfection de sa forme. Est-ce cela l'esthétique yoruba? Est-ce ainsi que doit ou doivent être envisagée(s) la ou les “esthétique(s) africaine(s)”?

## II – De la critique

Afin de répondre à cette dernière interrogation ainsi qu'à celles de la série de hypothèses formulées tout au long de cette généalogie du concept d'“esthétique africaine” et après les critiques exprimées sur des aspects précis, introduisons ici, une critique générale en revenant à la question de définition évoquée plus haut et dans laquelle, L. Stéphan présente les “esthétiques africaines” en terme de *critique*. Si, malgré son approximation, ladite définition peut être retenue pour l'étude de l'art africain, il convient de noter qu'elle laisse complètement de côté, comme par oubli de la part de son auteur, son fondement même. Cette base sur laquelle devrait reposer la définition est la “valeur d'exposition” des oeuvres qui ne peut être minimisée ni dans les considérations esthétiques occidentales, ni dans l'analyse des arts de l'Afrique noire. Cette “valeur d'exposition” soulève une question très importante qui doit être prise en compte dans les recherches esthétiques sur les “arts africains”. La question est celle de l'accès aux oeuvres en tant qu'il est réservé à des personnes spécialisées ou initiées. L'exposition des oeuvres est le fondement de cette définition parce qu'elle offre la possibilité d'apprécier, de critiquer et de rassembler les critères sur lesquels se fonde la critique sous un même principe. Il n'y aurait pas de critique s'il n'y avait pas la possibilité de voir, d'observer les oeuvres que nous offrent les musées.

Étant donné qu'en Afrique les oeuvres sont, pour la plupart, tenues au secret, on peut se demander dans quelle mesure il est possible de parler d'esthétique. Et lorsque R. F. Thompson parle de la “critique d'art yoruba”, s'agit-il

véritablement d'une critique formulée par la majorité des Yoruba sur leur art ou de certains initiés?

Pour parler d'“esthétique africaine” au sens où ce sont les Africains qui portent des appréciations, des jugements sur les oeuvres qu'ils ont produites, il est nécessaire que celles-ci puissent être vues, non pas seulement par des personnes privilégiées comme les sculpteurs ou les initiés, mais aussi et surtout par l'Africain de la rue, le profane. Or nous savons que ce n'est pas le cas; du moins, pas pour le moment. Les oeuvres africaines ne sont pas des objets d'exposition; et lorsque, par un effet de mimétisme, du reste salutaire (la construction de musées qui assurent la conservation du patrimoine culturel ne relève pas des traditions africaines), elles accèdent à la catégorie d'objet muséographique, elles sont installées dans des salles souvent peu appropriées où elles ne sont plus objets de culte sans pour autant jouir pleinement du statut d'oeuvres d'art; car, à l'exception de quelques visiteurs, des Européens pour la plupart, elles n'ont presque jamais le privilège d'accueillir un public africain. Rares sont les Africains qui visitent les musées pour y approcher leur patrimoine culturel. L'oeuvre (d'art) ne suscite chez l'Africain presque aucun intérêt en dehors du contexte rituel, religieux. L'oeuvre (d'art) “africain(e)” n'est pas un objet de jouissance artistique; et, comme telle, ne s'offre pas ou très peu à la critique. L'esthétique ou la critique (d'art) africaine ne peut et ne doit être que le point de vue de quelques sculpteurs renommés, parce qu'ils ont travaillé avec des Occidentaux, ou de quelques prêtres.<sup>9</sup> Il est difficile de tenir la critique pour objective et représentative si elle est faite par des personnes privilégiées ou si, parmi ceux qui possèdent les “objets”, certains refusent de les apprécier (Thompson, 1973:27). Comme l'a dit Ottenberg,<sup>10</sup> reprenant la remarque d'un chercheur yoruba: “[...] consacrée et placée sur l'autel, la sculpture

(9) Dans l'étude de Vogel Susan, on peut constater que seuls les chefs, les vieux, les devins et les sculpteurs sont des critiques d'art. Quant à Thompson R. F., il prétend que chez les Yoruba n'importe qui peut être critique d'art. Pourtant, parmi ses informateurs on compte: 16 chefs de village, 9 chefs de culte et 15 artistes. De plus, les possesseurs d'“objets” hésitent à les présenter et à les apprécier.

(10) Cité par Stéphan (1988:290).

yoruba n'est plus dès lors critiquée”. Chez les Dagara du Burkina Faso, les statues de divination ne sont pas un objet de jugement esthétique et ne doivent pas l'être même avant leur installation sur l'autel. Ces statues sont sculptées loin des espaces habités, en brousse, où le sculpteur se dissimule dans un buisson afin de réduire au maximum la possibilité pour toute personne de voir les statues qu'il sculpte. Une fois le travail achevé, il doit les porter, enveloppées, de manière à les cacher jusqu'à la maison où celles-ci seront déposées dans une chambre réservée. Avant leur installation sur l'autel, elles doivent rester dans le secret total car si quelqu'un les aperçoit et prononce leur nom, elles sont, dit-on, “gâtées”, donc inaptes à remplir leur fonction en ce sens qu'elles ne peuvent plus être des objets de culte. Elles sont comme souillées; or elles doivent demeurer pures pour être investies par les esprits à l'occasion d'une ultime cérémonie consistant dans le sacrifice d'une poule noire et d'une pintade dont le sang arrosera celles-ci. Par cette cérémonie, elles sont consacrées et installées sur l'autel. C'est seulement après cette dernière phase qu'elles peuvent être vues, mais uniquement par des personnes initiées, excepté certaines occasions bien spécifiques (les funérailles de personnes âgées par exemple) au cours desquelles elles sont présentées au grand public. Et dans ce dernier cas, elles peuvent être vues par n'importe quelle personne parce que, outre leur fonction divinatoire, elles jouent un rôle de contrôle social pendant ce genre d'événement (Somé, 1993a: 107-122). Il en va de même, chez les Sénoufo, pour les *déguélé*, statues liées à l'initiation qui n'apparaissent au public que tous les 21 ans, c'est-à-dire pendant les cérémonies de couronnement des trois cycles de l'initiation; chaque cycle dure sept ans (*Corps...*, 1989).

Dans de telles circonstances, si une critique ou appréciation esthétique existe, elle ne peut être faite que par les initiés et/ou le sculpteur qui, de toute manière, par la loi du secret, limiteront nécessairement, nous semble-t-il, leurs appréciations. Quand on veut savoir pourquoi la statue d'ancêtre dagara n'a ni bras ni pieds, les uns disent que la tradition le veut ainsi, les autres estiment que cela dépend des capacités “artistiques” du sculpteur. Quant à certaines statues de divination dont les orteils ne sont pas sculptés, ils diront: soit qu'elles portent des souliers soit

que la “piété” exige qu'elles soient ainsi. Par conséquent, l'appréciation esthétique, si elle existe, reste très réduite. Même au sein de la société des initiés, une critique morphologique demeure limitée car il n'appartient pas aux hommes de décider de la forme de l'oeuvre mais à une puissance surnaturelle qui, grâce au devin, personnage apte à déchiffrer le langage divin, détermine non seulement cette forme que doit prendre la statue mais aussi la matière et bien d'autres choses encore. Étant donné que cette forme est déterminée par le divin, cela signifie que la liberté dans la création est considérablement réduite sinon inexistante si on met de côté le geste du sculpteur qui lui permet d'imprimer sa signature sur l'objet “fini”. Dans la mesure où les règles de création ne sont pas connues par le grand public, la critique paraît, du même coup, vaine car il est impossible pour le profane de savoir si, oui ou non, l'oeuvre produite est conforme aux critères de production. De la même manière, les canons de la beauté, du moins ceux de l'oeuvre d'art, sont inexistantes parce que, d'une part, les règles de la production peuvent être des normes du beau et que, d'autre part, ces règles ne sont pas établies par les hommes. Alors, comment déterminer une “esthétique africaine” même s'il existe, en langues africaines, des notions relatives à l'esthétique?

Par ailleurs, le problème de l'“esthétique africaine” ne se pose pas en termes de capacité ou d'incapacité pour les Africains de faire des choses “belles” ou d'avoir ou pas une sensibilité à la “beauté”. La véritable difficulté est celle de savoir à quelles conditions les objets produits par les Africains, qui appartiennent à un contexte culturel non occidental, peuvent faire l'objet d'un discours qui respecte les règles de cette “science”. Quelles sont les limites de cette esthétique classique occidentale et pourquoi toutes ses catégories ne sont-elles pas applicables à l'“art africain”? Tels sont les termes convenables, nous semble-t-il, en lesquels devrait se poser la question d'une “esthétique nègre”. L. S. Senghor a sans doute raison de dire: “[...] qu'en Afrique noire, “l'art pour l'art” n'existe pas [et que] tout art est *social*.”, mais il a tort de penser que l'essence de l'art africain réside dans la faculté du “Nègre” à se représenter la beauté; ce qui serait le fondement de l'idée d'une “esthétique négro-africaine” (Senghor, 1956: 50). S'il est vrai

que l'“art africain” s'est imposé en Occident comme tel, conformément au contenu que les Occidentaux donnent à cette notion, sans pour autant que sa spécificité ne soit oubliée, il devrait pouvoir s'intégrer au discours *esthétique* en dépit de sa différence. Mais si cette intégration paraît difficile, c'est le signe qu'il y a un problème. Il convient alors de l'identifier et de le résoudre plutôt que de vouloir établir avec précipitation une esthétique qui se voudrait spécifique à l'Afrique noire.

S'il est possible d'admettre aujourd'hui un art esthétique en Afrique noire, c'est sans doute parce que l'Occident regarde parfois l'“objet” africain uniquement du point de vue de sa forme. D'autre part, même si l'on admet que tout art africain n'est pas religieux, ce qui suppose que l'on prenne en compte les productions récentes, péjorativement dénommées *art d'aéroport*, il est encore prématuré de percevoir l'art de l'Afrique sub-saharienne comme étant un art émancipé, non-fonctionnel. La fonction étant entendue, ici, en termes d'utilisation de l'“objet” à des fins religieuses ou pragmatiques. En effet, cet art dit d'aéroport que nous désignons du terme d'*art contemporain* africain est né de l'imitation des modèles traditionnels, imitation provoquée par l'engouement des collectionneurs occidentaux pour les oeuvres anciennes depuis la découverte de l'art d'Afrique noire. Ces pièces d'imitation sont, en général, exposés dans les halls des aéroports des grandes villes africaines. D'où l'expression *art d'aéroport*. Si cette nouvelle production n'est plus, en effet, soumise aux contraintes religieuses, elle est uniquement destinée à procurer un salaire à son auteur. L'intention première dans la création des pièces n'est pas la jouissance de la forme de l'“objet” mais de celle du gain qu'il pourra rapporter à son producteur. Étant donné ces considérations, il serait d'ailleurs plus adéquat de parler d'artisanat plutôt que d'art.

Avant de conclure, il convient encore d'examiner un des arguments qui constituent un obstacle à la reconnaissance d'une “esthétique africaine”. Lisant toujours F. Willett, nous apprenons que la statue en bronze représentant Onilé, le possesseur de la terre et figurant par ailleurs une puissance politique chez les Yoruba, n'était vue que par les initiés de la société Ogboni.<sup>11</sup> (Willett, 1990: 169-170). Cette res-

triction confirme ici la question évoquée ci-dessus et qui est celle de l'accessibilité à l'“objet” d'art africain. Est-il permis à toute personne de voir une oeuvre d'art en Afrique noire? Évidemment la réponse est négative et indique alors que l'“art nègre” n'est pas de l'art *exposable*. En d'autres termes, il s'agit d'un art qui n'est pas destiné à être observé pour le plaisir des yeux ou de l'ouïe. L'“objet” d'“art nègre” est un “objet” religieux, soumis à des contraintes religieuses qu'impose la règle du secret. C'est cette dernière règle qui le tient à l'écart des profanes, au fond des chambres obscures. Autrement dit, il est question d'un objet de culte qui n'a aucunement besoin d'offrir du plaisir ou du déplaisir par sa forme *et a fortiori* par la *représentation* de sa forme, comme dirait Kant, c'est-à-dire par imagination. Destiné au sanctuaire, l'“objet” “nègre” est au service de la religion. Il est voué à l'efficacité. Ainsi Chinua Achebe, le romancier nigérian, dans son livre, *Arrow of God*, écrit: “*When he [Edogo, the carver] had finished carving the face and head he had been a little disappointed. There was something about the nose which did not please him [...]. But the owners of the work had not complained; in fact they had praised it very highly. Edogo knew, however, that he must see the mask in action to know whether it was good or bad*”.<sup>12</sup> Ces propos montrent que l'essentiel n'est pas la forme de l'“objet” mais, dirait Michel Leiris, sa “convenance”. L'“objet” est jugé selon qu'il est utile ou inutile; selon qu'il sert convenablement ou non à ce pour quoi il a été fait. Étant donné cette considération, l'appréciation qui pourrait être faite à son égard, serait, non pas *esthétique* mais, *pragmatique*. Par conséquent il s'agit d'un sentiment *médiat* au lieu d'un sentiment *immédiat*, caractéristique du jugement de *goût*. En outre, cette appréciation ne

(11) La société Ogboni est un groupe de notables qui, dans chaque village ou ville, sont chargés du contrôle des pouvoirs de l'Oba, le roi du village ou de la ville. C'est un système d'organisation qui permet d'éviter les abus de pouvoir (Fagg, 1951: 127).

(12) “Lorsque Edogo [le sculpteur] avait eu fini de graver le visage et la tête, il avait été légèrement déçu. Quelque chose ne lui plaisait pas dans le nez [...]. Or ceux qui avaient commandé l'“objet”, ne s'étaient pas plaint; en fait, ils l'appréciaient beaucoup. Cependant, Edogo savait qu'il devait voir le masque en action afin de juger s'il était *bien* ou *mauvais*” (nous sommes responsables des italiques) (Achebe, 1965: 250-251).

peut être énoncée que par des personnes initiées qui connaissent ce que doit être l'“objet” au moment de son utilisation. C'est aussi en ce sens que parle Biebuyck lorsqu'il affirme que chez les Baléga du Zaïre, les sculptures traditionnelles utilisées dans les rites de la société *Bwami* sont jugées “bonnes” tandis que “la critique de l'aspect physique [...] est inconcevable” (cité par F. Willett, 1990: 215). Dans son enquête sur l'esthétique fang, Fernandez constata que les informateurs répugnaient à porter des jugements esthétiques sur les sculptures ayant servi comme reliquaires destinés à recevoir les ossements des ancêtres. Cette observation est comparable à celle de Robert Farris Thompson qui, chez les Yoruba, a révélé que certains propriétaires d'“objets” refusent de les apprécier esthétiquement même si ce dernier tente de démontrer l'existence d'une “esthétique africaine” en établissant l'existence de critères esthétiques chez les populations qu'il a étudiées.

En admettant la possibilité qu'un art en Afrique noire puisse être indépendant du religieux (nous pensons particulièrement à la sculpture shona du Zimbabwe), constatons en nous résumant que le poids de la religion empêche l'énonciation de jugements esthétiques et rend impossible l'existence d'une “esthétique africaine”. Comment admettrait-on une telle esthétique tout en sachant que la possibilité n'est pas donnée à toute personne de jouir librement des “objets”? Comment concevoir une esthétique alors que les éléments censés faire l'objet de ce discours ne sont pas ou ne doivent pas être montrés? L'existence d'un discours écrit sur les arts africains suffit-elle à établir l'apparition d'une “esthétique africaine” ainsi qu'il a été affirmé pour le cas de la philosophie en général?

## Conclusion

Ce que l'on appelle “esthétique africaine” n'a rien d'africain. La détermination d'une telle appartenance n'est fondée ni sur la provenance des auteurs (encore faut-il considérer ladite esthétique comme étant un discours se constituant et non pas constitué sur les questions relatives au beau dans l'“art” africain) ni sur un discours élaboré par les populations responsables de l'existence des sculptures et masques d'Afrique noire. Qu'est-ce qui justifie et explique une telle prise de position?

Sans pour autant avoir préalablement exposé une conception esthétique au nom de laquelle nous récusons l'idée d'une “esthétique africaine”, les différents arguments qui critiquent les détails des thèses exposées dans cette généalogie, laissent percevoir notre adhésion à la théorie kantienne de l'esthétique qui présente le jugement sur le beau comme devant être l'expression d'un sentiment, dénué de toute *finalité*, en présence d'un objet pour lequel la création ne répond à aucune *norme* préétablie sinon à la manifestation de la *liberté du sujet créant*.<sup>13</sup> L'esthétique, pour nous n'est concevable, en effet, que dans la sphère de cette discipline philosophique initiée par Baumgarten puis développée par Kant, Hegel ou encore Heidegger. Dans cette perspective, si nous pouvons admettre, à la lumière des auteurs comme Hegel, Heidegger ou Benjamin, que les sculptures et masques africains sont des objets d'art parce qu'ils sont des objets de culte, nous ne pouvons plus les percevoir ainsi lorsque ces auteurs dépassent leur propre conception - quant à la question de l'origine et de l'essence de l'art - pour rejoindre la thèse kantienne qu'est la *Critique du goût*. Autrement dit, lorsque les sculptures et masques africains sont perçus relativement à la théorie kantienne du beau, les objets perdent leur valeur artistique pour ne conserver que leur valeur culturelle. De même, soutenir l'existence d'une “esthétique africaine” n'aurait de sens (encore faut-il établir les fondements d'une telle appartenance!) que dans la mesure où l'on limite cette esthétique aux fondements spéculatifs propres à un moment de l'évolution de la pensée esthétique et qui est celui où Hegel s'est efforcé de déterminer l'essence de l'art avant de proclamer sa *mort*. Cette *mort* qui n'est rien d'autre que l'appropriation de l'art par la philosophie comme naissance du concept d'art esthétique est ce qui signe l'apparition, chez Hegel, de l'esthétique de la forme ou du sentiment.

On pourrait nous reprocher de ne concevoir l'esthétique que sous sa forme idéaliste; ce qui laisserait apparaître une définition de l'art qui n'envisage que la question d'essence (*Qu'est-ce que l'art?*) sans s'interroger sur la question du genre (*Quand y a-t-il de l'art?*) qui préoccupe

(13) A propos des concepts de liberté et de création comme catégories esthétiques, voir Roger Somé (1993b: 16-23).



l'école anglo-saxonne. Si une telle objection pourrait paraître justifiée, de prime abord, elle est aussi facile à contester. En effet, entre la question d'essence et celle du genre, il n'y a qu'une différence de degré qui ne tient qu'à la forme et non pas au fond. Dans le premier cas, il s'agit de déterminer les caractéristiques qui distinguent rigoureusement l'art de toutes les autres activités humaines. Dans le second, on cherche à montrer qu'il existe des moments où un objet quelconque acquiert lesdites caractéristiques et entre ainsi dans la sphère de l'art. C'est en ce sens que Arthur C. Danto, l'un des défenseurs de la question du genre, parle de *transfiguration du banal*.

Pourquoi *Fontaine* n'est plus un vulgaire urinoir mais une oeuvre d'art? Pourquoi les fac-similés de cartons Brillo empilés par Andy Warhol à la *Stable Gallery*, en 1964, sont devenus des Oeuvres d'art? A la même époque, un autre artiste américain, Robert Rauschenberg, exposa un lit - fixé verticalement au mur, il était “barbouillé de peinture” (Danto, 1989: 23, 46, 215). Pourquoi ce *Lit* de Rauschenberg n'est plus un objet comme tout autre lit mais un objet de contemplation? La raison en est que ces objets ont acquis des qualités spécifiques qui les distinguent des autres objets avec lesquels ils avaient pourtant un statut commun. Désormais, ils ont changé de catégorie; ils appartiennent à celle des oeuvres d'art. Comment sont-ils ainsi devenus? Ils ont rompu leur banalité grâce à la volonté libre de l'homme, à cette faculté de décision que manifeste la formule bien connue du *fiat ars*. Ce *fiat ars* qui réalise la volonté, rend le choix effectif à travers une attitude du nom d'*exposition*. Dès lors que l'objet est mis en scène, il est destiné à la contemplation. Par conséquent, le regard du spectateur n'est plus le même que celui que le sujet aurait à l'égard d'un objet qui était du même genre que celui exposé. Pour paraphraser Thierry de Duve, on pourrait dire que c'est le spectateur qui fait l'oeuvre d'art. Dans cette perspective, la question du genre rejoint celle de l'essence car en accédant au statut d'oeuvre d'art, l'objet acquiert une caractéristique constitutive de son nouveau statut: l'*exposable*.<sup>14</sup>

A la faveur de cette *transfiguration* dont parle A. C. Danto, de ce *fiat ars* énoncé par des artistes

et intellectuels européens du début du siècle sur ce qui, alors, était objet de curiosité, des sculptures et masques traditionnels africains ont acquis le statut d'oeuvre d'art. Pour cette raison, le discours de type esthétique que l'on pourrait tenir sur de tels “objets” appartiendrait à l'esthétique tout court et non pas à une esthétique qui serait africaine. En tout cas, on ne voit pas du tout pourquoi il en serait ainsi. Par ailleurs, si le discours s'adresse à des sculptures et/ou à des masques qui ne sont toujours pas arraché(s) à leur contexte, alors ce discours que l'on voudrait esthétique, serait inadéquat car il porte sur un objet qui n'a pas le statut approprié. Par conséquent, construire un discours de type esthétique censé s'adresser à des objets qui, tantôt sont des oeuvres d'art, tantôt ne le sont pas, nous paraît absolument absurde.

Étudier la stylistique des sculptures et/ou masques africains par peuple est concevable; donner libre cours à son imagination quant à la forme de ces “objets” lorsqu'ils sont accessibles est encore acceptable. Établir une lexicographie des appréciations relatives au beau ainsi qu'une sensibilité des peuples africains à la beauté – même si cela nous paraît trivial – est aussi admissible.

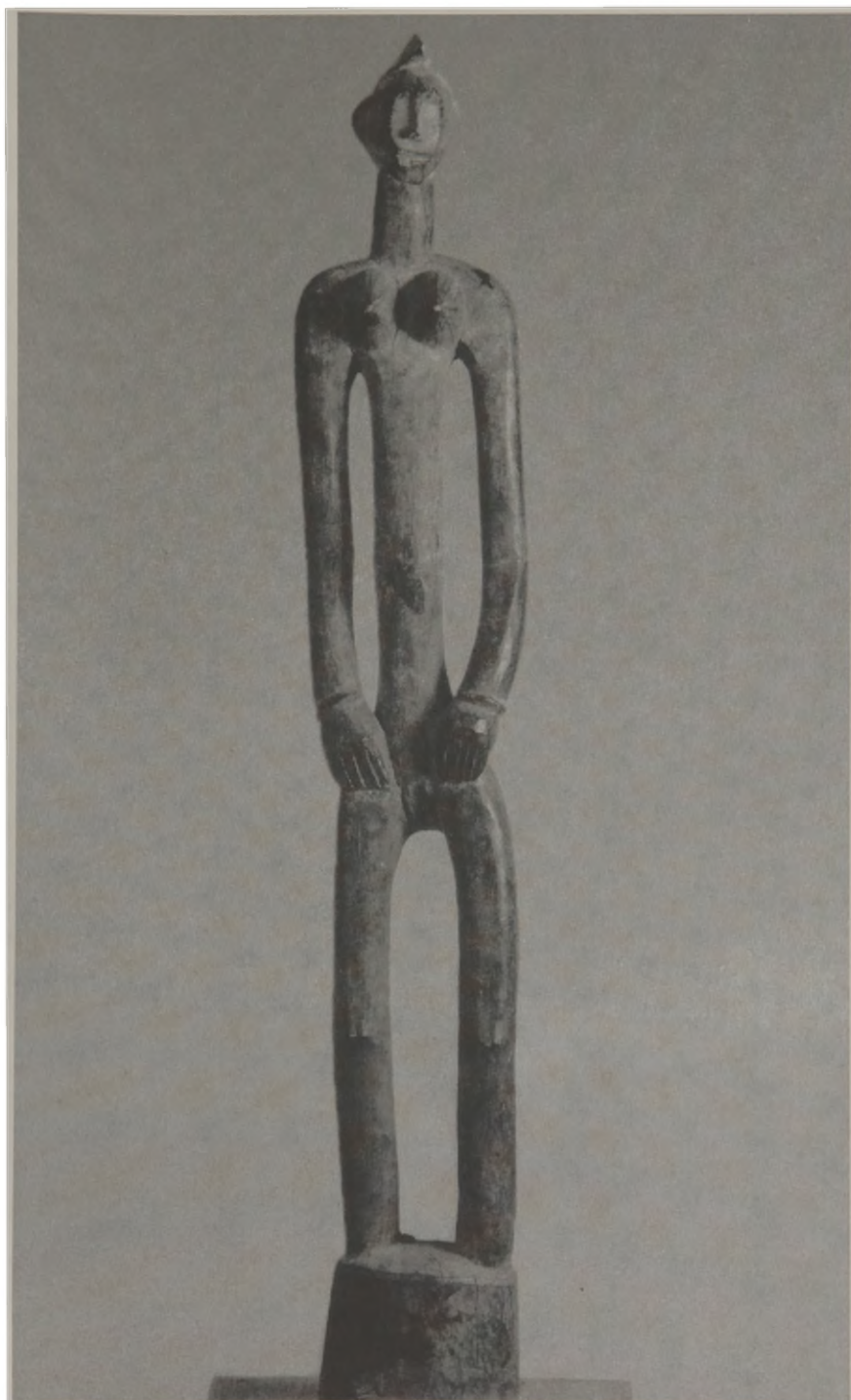
Mais, voir en ces possibilités l'existence d'une “esthétique africaine” est inexact. S'il doit y avoir un discours de type esthétique sur l'“art” traditionnel africain – et non pas une “esthétique africaine” – ce discours est en constitution. Il est en gestation dans la controverse qui anime actuellement le débat. Il se trouve aussi dans une sorte de *déconstruction* à opérer. Celle-ci devrait prendre sa source dans un examen des arts africains en fonction de leur contexte mais confrontés aux conceptions occidentales de l'art. Par la suite, cette même *déconstruction* devra concerner les textes anthropologiques et ethnologiques relatifs aux arts africains comme nous l'avons ébauché dans cette étude. Si un tel discours est constitué, il appartiendra à l'esthétique classique tout en s'adressant à un objet extra-européen. Sinon, il ne s'agira que d'une parodie d'esthétique.

(14) L'examen du rapport entre la question du genre et celle de l'essence constitue la problématique d'un essai en prépa-

ration que nous avons intitulé: *Pour une définition de l'art: Heidegger, Benjamin et Danto*.



*Fig. 1 – Masques d'initiation yaka, Zaire. Photothèque du Musée de l'Homme, Paris.*



*Fig. 2 – Statue “déblé”. Portée par les jeunes initiés lors des grandes cérémonies d’initiation au “Poro”. Sénoufo, Côte-d’Ivoire, Hauteur: 1m35. Phototèque du Musée de l’Homme, Paris.*



*Fig. 3 – Statuette féminine en bronze. Pourrait être la représentation d' "Edan", l'esprit de la terre. Yoruba, Nigéria. Hauteur: 49cm. Photothèque du Musée de l'Homme, Paris.*



*Fig. 4 – Béti* statuettes de divination Dagara, Bukina Faso. Clichè: Roger Somé, février, 1990.

SOMÉ, R. The concept of “african aesthetics”: essay of a critical genealogy. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 117-139, 1994.

**ABSTRACT:** Since the discovery of what is known today as “african art”, numerous studies have been undertaken in an attempt to define what is meant by “african aesthetics”. What does this concept actually embrace? Is there any legitimate justification in referring to “african aesthetics”? Taking into account the historical background of the “african aesthetics” concept, this essay tries to demonstrate that, while any object can eventually be decreed as a *work of art*, the same cannot be applied to the concept of *Aesthetics* whether from the point of view of discursive reasoning or as a discipline.

**UNITERMS:** Aesthetics – African art.

### References bibliographiques

- ACHEBE, C.  
(1965) *Arrow of God*. African Writers Series, 287 p.  
Actes du Colloque, mars  
(1990) *De l'art nègre à l'art africain*. Paris, Musée des arts africains et océaniens, collection Arts d'Afrique noire, Arnouville, 153 p.
- ARISTOTE, A.  
(1990) *Physique, Tome I*, Les Belles Lettres, Paris, 169 p. Première édition, 1926.  
(1980) *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot Seuil, Paris, 465 p.
- BENJAMIN, W.  
(1983) L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. *Essai II*, Denoël, Paris, 223 p.  
(1986) *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduction Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Flammarion, Paris, 188 p.
- BOAS, F.  
(1927) *Primitive art*. H. Ascheloug, Oslo, 376 p.
- BERSANO, A.  
(1994) Existe-t-il une conception africaine du beau? *Arts d'Afrique Noire*, 91:40-42.
- COQUET, M.  
(1990) Qui-pro-quo. A propos d'esthétique africaine”. *Journal des africanistes*, 60 (2): 53-64.  
*Corps sculptés, corps parés, corps masqués. Chefs-d'oeuvre de la Côte-d'Ivoire*.  
(1989) Catalogue d'exposition, 18 octobre – 15 décembre 1989. Association française d'action artistique, Tours, 249 p.
- DANTO, A. C.  
(1989) *La transfiguration du banal*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Seuil, Paris, 328 p.  
(1993) *L'assujettissement philosophique de l'art*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Seuil, Paris, 269 p.
- DELANGE, J.  
(1967) *Arts et peuples de l'Afrique noire*. Gallimard, Paris, 274 p.
- EINSTEIN, C.  
(1961) *La sculpture nègre*, traduit de l'allemand par Jacques Matthey-Doret. *Médiations*, 3, *Revue des expressions contemporaines*: 93-114. Première édition allemande: 1915.  
(1922) *La sculpture africaine*, traduit de l'allemand par Thérèse et Raymond Burgard. G. Crès, Paris, 48 p.
- FAGG, W.  
(1951) De l'art des Yoruba. *Présence africaine*, 10-11: 103-135.
- FERNANDEZ, J. W.  
(1971) Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics. Carol F. Jopling (Ed.) *Art and aesthetics in primitive societies*. New York: 356-373.
- GUERRE, P.  
(1967) La sculpture nègre est-elle un art? *Critique*, 245: 840-852.
- KANT, E.  
(1982) *Critique de la faculté de juger*. J. Vrin, Paris, 308 p.
- LAUDE, J.  
(1961) L'esthétique de Carl Einstein. *Médiations*, 3, *Revue des expressions contemporaines*: 83-91.  
(1990) *Les Arts de l'Afrique noire*. Coll. Le Livre de Poche, Paris, 381 p. Première édition, 1966.
- LEHUARD, R.  
(1990) Question d'esthétique en Afrique noire. *Arts d'Afrique noire*, 74: 51-53.

- LEIRIS, M.  
(1967) Le sentiment esthétique des noirs africains. *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*. Colloque du 1<sup>er</sup> Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril 1966, Présence africaine, Paris: 331-346.
- LEIRIS, M.; DELANGE, J.  
(1967) *Afrique Noire: la création plastique*. Gallimard, Paris, 450 p.
- LELA, K.  
(1987) Sculpture of a man and woman. *Perspectives: Angles on African Art*, Catalogue d'exposition, New York, The Center for African Art et Harry N. Abrams: 148-159.
- MEMEL-FOTÉ, H.  
(1967) La vision du beau dans la culture négro-africaine. *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Colloque du 1<sup>er</sup> Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril 1966, Présence africaine, Paris: 47-67.
- OBENGA, T.  
(1984) Caractéristiques de l'esthétique bantou. *Muntu*: 61-97.
- PERROIS, L.  
(1989) Le regard du Blanc, de l'art nègre aux arts africains. Classification et méthodes. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 28: 43-54.
- PLATON,  
(1950) *Le Grand Hippias, Oeuvres Complètes, T I* Gallimard, Paris: 21-56. *La République, Oeuvres Complètes, T I*: 857-1241.
- SENGHOR, L. S.  
(1956) L'esthétique négro-africaine. *Diogène*, 16. Gallimard, Paris: 43-61.
- SOMÉ, R.  
(1990) Esthétiques africaines ou Esthétique africaine? *De l'art nègre à l'art africain, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, Arts d'Afrique noire, Arnouville, France: 100-107.  
(1992) Autour de l'esthétique africaine. *Journal des Africanistes*, 62 (1): 113-126.
- (1993a) *Essai d'anthropologie philosophique: la statuaire lobi et dagara du Burkina Faso*. Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université des Sciences Humaines, Strasbourg, 356 p.  
(1993b) Réflexion sur les notions de création et de liberté dans l'art négro-africain. *Créer en Afrique, Actes du 2<sup>ème</sup> Colloque européen sur les arts d'Afrique noire*, Arts d'Afrique noire, Arnouville, France: 16-23.  
(1993c) La statuaire lobi et dagara du Burkina Faso. Question d'esthétique. *Images d'Afrique et Sciences Sociales. Les pays lobi, birifor et dagara*. Karthala-Orstom, Paris: 398-411.  
(1994) Le secret comme "loi du silence" ou la logique du non-dire. *Secrets d'initiés. Masques d'Afrique noire dans les collections du Musée de l'Homme*. Sépia, Paris: 17-23.
- STÉPHAN, L.  
(1985) Ethno-esthétique. *Encyclopaedia universalis*, corpus 7: 475-477.  
(1988) La sculpture africaine, Essai d'esthétique comparée. *L'Art Africain*. Citadelles-Edito, Paris: 31-360.  
(1990) *Actes du Colloque Européen sur les Arts d'Afrique Noire*. Arnouville: 108-113.
- THOMPSON, R.F.  
(1971) Aesthetics in traditional Africa. Carol F. Jopling (Ed.) *Art and aesthetics in primitive societies*. New York: 374-381.  
(1973) Yoruba artistic criticism. Warren L. D'azevedo (Ed.) *The Traditional Artist in African societies*. Bloomington et Londres: 18-61.
- VOGEL, S.M.  
(1979) Baule and yoruba art criticism: A comparison. Justine M. Cordwell (Ed.) *The Visual arts: plastic and graphic*. The Hague: 309-325.  
(1986) *African aesthetics*, Catalogue d'exposition, The center for african art, New york, XXIV, 225 p.
- WILLETT, F.  
(1990) *L'art africain*. Thames & Hudson, S.A.R.L., Paris, 286 p.

Recebido para publicação em 16 de novembro de 1994.