

ART ET ETHNOLOGIE

par

Jean-Marie SAUVAGE,
Docteur en philosophie, professeur de culture
générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts
de Valence

Conférence donnée le 11 avril 1994 au musée de
Valence dans le cadre du cycle *Art et Philosophie*
organisé par l'association A Propos de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



PROPOS DE

L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

**© Association A Propos de..., juin 1995.
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage et Hubert Bilon : Conférence au musée de Valence du 11/04/94.

ART ET ETHNOLOGIE

Le thème de la conférence de ce soir "Art et ethnologie" que j'ai préparé avec un étudiant gabonais, Hubert Bilon, qui fait actuellement sa quatrième année à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de notre ville, sera développé en deux parties :

- la première partie, qui sera mon lot, sera consacrée à un compte-rendu d'entretiens que Claude Lévi-Strauss a eu avec Georges Charbonnier et qui ont été diffusés sur l'antenne de la R.T.F. (France III) sous le titre : Entretiens avec Claude Lévi-Strauss en octobre, novembre et décembre 1959. Ces entretiens, après avoir été publiés en 1961 par René Julliard et la Librairie Plon ont été réédités dans la collection de poche 10/18 en 1969.

- la deuxième partie sera présentée par Hubert, qui nous fera un bilan critique d'un texte de Jean Laude, un autre grand de l'ethnologie, texte intitulé : "Lecture ethnologique de l'art" et publié dans un collectif paru à Bruxelles en 1969 sous le titre Les sciences humaines et l'oeuvre d'art (Témoins et témoignages/Actualités. La Connaissance S.A. Exclusivité Weber).

Alors, tout d'abord, les entretiens de Claude Lévi-Strauss avec Georges Charbonnier, entretiens où il est notamment question des rapports entre l'art et le groupe, entre l'art naturel et l'art culturel, de l'art comme système de signes et de l'avenir de la peinture.

Dans ces entretiens, Lévi-Strauss nous explique que le terrain de l'ethnologue, celui où il est à son aise, où il se sent chez lui, c'est celui de l'art grec antérieur au Ve siècle avant J.-C. et celui de l'art italien jusqu'à l'Ecole de Sienne, en ce qui concerne l'Europe occidentale, tout au moins.

Le Ve siècle pour l'art grec, c'est la naissance d'un classicisme libéré des contraintes de l'archaïsme et qui règnera sur le monde hellénique. C'est à Athènes, maîtresse d'un vaste empire maritime, que cet art connaît sa période la plus brillante. Le grand éclat des arts et des lettres de ce siècle sous le règne de Périclès (v. 492 - v. 429 av. J.-C.) est tel qu'il porte d'ailleurs le nom du célèbre homme d'Etat athénien. C'est également le siècle qui voit naître les philosophes Socrate (470-399) et Platon (427-347), les tragédiens Euripide (480-406) et Sophocle (496-406) et le grand poète comique Aristophane (445-385). C'est aussi le siècle qui voit s'élever les monuments de l'Acropole (les Propylées, le Parthéon, l'Erechthéion et le temple d'Athéna Nikè) dont la construction fut d'ailleurs influencée par le sculpteur Phidias (490-431) et qui réalisent la synthèse des ordres dorique et ionique. Phidias cherchera, en tant que sculpteur, à exprimer par son art, cette universalité et cette sérénité que les philosophes chercheront dans et par le "logos" (qui est à la fois parole, langage et discours) ; quant à Polyclète (v. 480 - ?), il exécutera son célèbre "Doryphore", statue d'athlète considérée comme le canon de toute image de l'homme.

En ce qui concerne l'Ecole de Sienne, elle s'étendit sur près de trois siècles, du milieu du XIIIe siècle au commencement du XVIe siècle, mais Lévi-Strauss se réfère ici au moment qui en marque l'apogée, c'est-à-dire la première moitié du XIVe siècle, moment qui précéda donc le Quattrocento, à savoir le XVe siècle italien qui marqua en Europe le début de cette Renaissance où s'opérèrent des changements radicaux dans la société (intense vie urbaine, présence d'une puissante bourgeoisie, importance du mécénat,...), dans la mentalité (naissance de l'humanisme) et dans la vie culturelle et intellectuelle (attrait pour l'Antiquité, goût de la recherche scientifique,...).

L'ethnologue, lorsqu'il s'intéresse à notre civilisation occidentale, arrête donc ses investigations soit en ce qui concerne la Grèce à la limite située entre la fin de l'art archaïque et le début de l'art classique, soit en ce qui concerne l'Italie, au Quattrocento, qui marque donc le début de la Renaissance.

La distinction qui s'opère entre l'art primitif et l'art des temps modernes tient, selon Lévi-Strauss, à deux ordres de faits :

- d'abord, individualisation d'une production artistique qui se situe non pas au niveau du créateur mais au niveau de la clientèle, c'est-à-dire des amateurs.

- ensuite, au caractère de plus en plus figuratif ou représentatif des oeuvres qui l'oppose aux arts primitifs pour lesquels "il y a toujours -et en raison d'ailleurs de la technologie assez rudimentaire des groupes en question- une disparité entre les moyens techniques dont l'artiste dispose et la résistance des matériaux qu'il a à vaincre et qui l'empêche (...) de faire de l'oeuvre d'art un simple fac-similé" (1). Comme il ne peut reproduire, alors le primitif signifie. Or, l'individualisation de la production artistique et le passage de la signification à la représentation, sont étroitement liés, selon Lévi-Strauss, à des civilisations de l'écriture. D'abord, parce qu'il y a passage du signe de l'art au signe de l'écriture. Ensuite, parce que, comme le dit Lévi-Strauss lui-même dans ses Entretiens avec Georges Charbonnier : "(...) la seule réalité sociologique cocomitante de l'écriture était l'apparition de fissions, de clivages, correspondant à des régimes à castes ou à classes, car l'écriture nous est apparue dans ses débuts comme un moyen d'asservissement d'hommes à d'autres hommes, comme un moyen de commander aux hommes, et de s'appropriier les choses".

"Or, il n'est peut-être pas fortuit que la transformation de la production artistique (...) ait eu lieu dans des sociétés à écriture -je ne dis pas que c'était un phénomène nouveau pour la Renaissance, mais ce qui était nouveau, au moins, c'était l'invention de l'imprimerie, c'est-à-dire un changement d'ordre de grandeur du rôle de l'écriture dans la vie sociale- et, en tout cas, deux sociétés, la Grèce athénienne et l'Italie florentine, où les distinctions de classe et de fortune prennent un relief particulier ; enfin, dans les deux cas, il s'agit de sociétés où l'art devient, en partie, la chose d'une minorité qui y cherche un instrument ou un moyen de jouissance intime, beaucoup plus que ce qu'il a été dans les sociétés que nous appelons primitives, et qu'il est toujours dans certaines d'entre elles, c'est-à-dire un système de communication, fonctionnant à l'échelle du groupe (2)."

"Il me semble que l'écriture a joué un rôle très profond dans l'évolution de l'art vers une forme figurative ; car l'écriture a appris aux hommes qu'il était possible, par le moyen de signes, non pas seulement de signifier le monde extérieur, mais de l'appréhender, d'en prendre possession. Je n'aurai pas la naïveté de prétendre qu'une statue grecque de l'époque classique soit un fac-similé du corps humain. En un sens, elle aussi reste éloignée de l'objet ; comme dans le cas d'une statue africaine, nous avons affaire à des signes, bien qu'à un moindre degré. Ce n'est donc pas là seulement qu'est la différence, mais aussi dans les attitudes de l'auteur et du public. Il me semble que dans la statuaire grecque, ou dans la peinture italienne de la Renaissance, à partir du Quattrocento en tout cas, il y a, vis-à-vis du modèle, non pas seulement cet effort de signification, cette attitude purement intellectuelle, qui est si frappante, dans l'art des peuples que nous appelons primitifs, mais presque -j'ai l'air de proférer un paradoxe- une sorte de concupiscence d'inspiration magique, puisqu'elle repose sur l'illusion qu'on peut non pas seulement communiquer avec l'être, mais se l'appropriier à travers l'effigie. C'est ce que j'appellerais "la possessivité vis-à-vis de l'objet", le moyen de s'emparer d'une richesse ou

d'une beauté extérieure. C'est dans cette exigence avide, cette ambition de capturer l'objet au bénéfice du propriétaire ou même du spectateur, que me semble résider une des grandes originalités de l'art de notre civilisation (3)."

L'art des temps modernes est donc caractérisé par son individualisme, son représentationnisme et par conséquence son académisme.

- Contre l'académisme vont s'élever les impressionnistes qui, pour Lévi-Strauss, ne s'attaqueront pas à l'essentiel : en cherchant "un retour à l'objet pur, à l'objet nu, non plus l'objet vu à travers les maîtres", ils ne se sont pas aperçus que ce n'était pas là le problème essentiel qui est "de savoir si l'objet est signifié ou reconstitué ou du moins, lequel de ses deux buts on se propose d'atteindre puisqu'en fait, on ne reconstitue jamais l'objet" (4).

- Contre le représentationnisme va s'attaquer le cubisme qui veut retrouver la vérité sémantique de l'art, son ambition essentielle étant de signifier et non plus seulement de représenter. Ceci pourrait l'apparenter aux arts primitifs dont il était d'ailleurs friand, mais sa production, restant encore individualiste, ne retrouve pas la fonction collective de l'oeuvre d'art et son travail sur la signification se trouve être en fait un jeu gratuit avec des langages qui conduit à un académisme du signifiant.

- Quant à l'art abstrait, il fonctionne par épuisement de la fonction significative et fait dire à Lévi-Strauss :

"(...) devant un tableau abstrait, j'aurai toujours la même hésitation : est-ce que je vais l'accrocher à mon mur, ou ne trouverais-je pas une satisfaction aussi grande dans tel morceau de bois flotté, dans tel échantillon minéral ? Une plaque de malachite, un bloc d'agate ne me proposeront-ils pas des motifs plus subtils, des couleurs plus lumineuses et profondes, qui nourriront mieux ma rêverie, exciteront davantage ma pensée ? (5)"

Cette interprétation de l'histoire de l'art occidental des temps modernes par Lévi-Strauss est, somme toute, de nature très critique vis-à-vis des grands mouvements qui ont marqué notre contemporanéité : impressionnisme, cubisme, art abstrait... Quant à "ce qui produira demain dans ce domaine", nous dit-il, "nous n'en avons pas idée, et je ne crois pas que nous puissions le prévoir : soit une désagrégation, une désintégration de l'art pictural précédant sa disparition, soit un nouveau départ que préparerait cette sorte de Moyen-Age où nous nous trouvons actuellement (...) (6)".

"Après tout -et ici l'ethnologue reprend ses droits - la peinture n'est pas un mode constant de la culture, une société peut parfaitement exister sans art pictural. Donc, nous pouvons concevoir qu'après l'art abstrait "il y ait" une sorte de détachement complet, annonçant une ère apicturale (7)."

Les trois Parques n'ayant sans doute pas regardé France III ce jour de 1959, elles nous ont réservé encore de beaux jours qui, je l'espère, ne se laisseront pas de perdurer...

A titre indicatif, citons :

1960 : Art minimal (Etats-Unis)
1960-63 : Nouveau Réalisme (France)
Années 60 : Shaped Canvas (Etats-Unis)
1960-79 : Nouvelle Figuration (France)
1961 : Nul Groep (Pays-Bas)
1962 : Colorfield (Etats-Unis)
1962 : Panique (France)
1964 : Groupe Zebra (R.F.A.)
1964 : Post Painterly Abstraction (Etats-Unis)
1965-70 : Hyperréalisme (Etats-Unis)
1966-67 : B.M.P.T. (France)
1969 : Support(s) - Surface(s) (France)
1970 : Coopérative des Malassis (France, Bagnolet)
1975 : Pattern Painting (Pattern and Decoration) (Etats-Unis)
1976 : Nouvelle Subjectivité (France)
Fin des années 70 : Nouveaux Fauves (New Wilde) (R.F.A.)
1978 : Bad Painting
1979 : Trans-avant-garde (Italie)
1980 : Anachronistes (Italie)
Années 1980 : Figuration libre (France)
etc. etc.

C.Q.F.D.

NOTES

- (1) Georges Charbonnier : Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, 10/18 n° 441, 1969, p. 72.
- (2) Idem, p. 74.
- (3) Idem, p. 76.
- (4) Idem, p. 89.
- (5) Idem, p. 144.
- (6) Idem, p. 162.
- (7) Idem, p. 161.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

En plus de ceux déjà cités dans le texte, nous ne pouvons que conseiller de consulter les ouvrages suivants :

I - Ouvrages de Claude Lévi-Strauss :

- 1975 : La Voie des masques, Genève, éd. d'art Albert Skira, 2 vol. Edition revue, augmentée, Paris, Librairie Plon, 1978.
1985 : La Potière jalouse, Paris, éd. Plon.
1989 : Des Symboles et leurs doubles (anthologie de textes sur l'art), Paris, éd. Plon.
1993 : Regarder Ecouter Lire, Paris, éd. Plon.

II - Ouvrages sur Claude Lévi-Strauss :

- José Guilherme Merquior : L'esthétique de Lévi-Strauss, Paris, P.U.F., 1977.
Octavio Paz : Deux transparents. Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss, Paris, éd. Gallimard, 1970.

III - Revue consacrée à Claude Lévi-Strauss :

- Magazine littéraire : Claude Lévi-Strauss, Esthétique et structuralisme, juin 1993, n° 311.

LECTURE ETHNOLOGIQUE DE L'ART

A la suite de la présentation de la pensée de l'ethnologue Claude Lévi-Strauss concernant l'art africain, je voudrais vous proposer une lecture ethnologique de l'art en m'appuyant d'une part sur un article de l'ethnologue Jean Laude intitulé "Lecture ethnologique de l'art" et publié en 1969 et d'autre part sur des exemples africains que j'ai personnellement étudiés.

L'article de Jean Laude s'articule autour de deux questions concernant la diversité des productions artistiques et les fonctions de l'art dans une société donnée.

L'ethnologue Jean Laude qui a écrit sa thèse de doctorat sur le thème de la statuaire des Dogons du Mali (situés sur les falaises du fleuve Niger) considère que les productions des sociétés traditionnelles (que l'on appelait autrefois "primitives" ou "sauvages") sont plutôt répétitives alors que les productions des sociétés occidentales connaissent une importante diversité stylistique.

Je cite : "Les différenciations stylistiques qui s'observent au sein d'une société traditionnelle sont de très faible amplitude."

Je pense quant à moi que cette affirmation n'est pas justifiée. Je m'explique : pour l'Afrique, par exemple, on pense que chaque peuple ne fait que répéter indéfiniment les mêmes objets. Cela est faux. Cette impression tient au fait que l'on a une connaissance rudimentaire de l'histoire de l'art africain alors que l'on a développé une minutieuse histoire de l'art en Europe, en définissant diverses périodes, diverses écoles, divers styles, etc.

En Afrique, il y a eu, par exemple :

- Les découvertes archéologiques au Zaïre.
- Les tombes du Xe au XIVe siècle (Pierre de Maret).
- La diversité des masques à l'intérieur d'une seule culture.

Ex. : Les Fang du "Gabon".

- Les écoles de peinture zaïroise contemporaine : Les sabléistes, les naïfs, l'école de poto-poto (Brazaville).

La question des fonctions de l'art dans une société donnée.

Jean Laude fait justement remarquer que les oeuvres d'une société donnée survivent à leur fonction strictement utilitaire. Il est d'ailleurs remarquable que la vision esthétique d'une oeuvre échappe à la culture qui l'a produite. A partir de ce constat, Jean Laude affirme que la "lecture d'une oeuvre étrangère ou passée est nécessairement interprétative".

Qu'est-ce que cela signifie ?

Jean Laude explique qu'il se produit un transfert "d'un système actuel de valeurs et de significations sur celui auquel l'oeuvre appartient".

Il sera intéressant, dans cette perspective, de voir comment Picasso ou un autre peintre européen interprète les masques nègres au début du siècle et opère ainsi un transfert de système de valeurs.

La plus ou moins grande différenciation artistique est expliquée d'après Jean Laude par la différence du type de société qui produit les oeuvres.

La société traditionnelle a trois caractéristiques :

- 1) Faible densité démographique.
- 2) Respect de la spécificité.
- 3) Introversion.

Au contraire, les sociétés occidentales sont :

- 1) démographiquement denses.
- 2) perméables aux apports extérieurs.
- 3) extraverties : elles ne demandent qu'à rayonner et conquérir.

Ces trois oppositions structurelles respectives permettent d'évaluer l'impact ethnologique sur la production artistique. Comme on le voit, Laude explique la production artistique comme la conséquence d'une cause d'ordre sociologique.

Dans une société traditionnelle, en raison du nombre restreint de ses habitants, la tradition contrôle plus directement la production artistique, ce qui a pour effet de réduire la marge de variation stylistique.

C'est une société conservatrice qui vit repliée sur elle-même. Au contraire, les sociétés occidentales favorisent l'innovation et l'assimilation.

Les explications de Jean Laude ne me paraissent pas définies et elles ne me semblent pas applicables mécaniquement.

S'il est vrai qu'une société traditionnelle est plutôt protectionniste, cela ne signifie pas qu'elle refuse tout échange avec l'extérieur.

Je pense qu'il faut comparer un peuple africain plutôt à une province d'un pays européen qu'à une nation toute entière, car, souvent leur poids démographique est inférieur à un million d'habitants et même à cent mille habitants.

Cela ne signifie pas que ces provinces ne connaissent aucune évolution.

Les explications de Jean Laude n'épuisent donc pas le sujet.

Je tenterai de montrer tout à l'heure les multiples variations de formes que l'on peut observer sur des modèles africains.

Il y a et il y avait en Afrique des sociétés fermées sur elles-mêmes, mais il y en a d'autres qui sont très ouvertes.

Donc "traditionnel" n'est pas synonyme ni de "fermé" ni de "statique".

Le diffusionnisme a existé à toutes les époques. Il n'y a aucune raison d'en faire l'apanage des sociétés occidentales.

Jean Laude donne des exemples de réinterprétations d'oeuvres à l'intérieur d'une même culture (Poussin par Cézanne, Cézanne par Braque ; ou encore Vélasquez par Picasso) et entre différentes cultures.

Dans ce dernier cas, on rencontre deux types d'interprétation :

- a) Interprétation purement formelle : par exemple, les cubistes par rapport à l'art nègre.

b) Une interprétation de type ethnologique qui prend en compte les fonctions de l'objet et qui le traite comme un élément de civilisation.

Jean Laude considère que ces deux démarches ne sont pas incompatibles, ni s'excluent mutuellement.

Si l'on ne s'occupe que des fonctions d'un objet, on oublie le contexte qui l'a créé. Il faut donc développer les deux démarches simultanément, si l'on veut aboutir à une lecture ethnologique authentique de l'art.

Il nous est donc nécessaire de procéder à une étude de l'art africain plus en profondeur. Nous ne pouvons ni affirmer, ni aboutir à une quelconque conclusion, sans réelle enquête.

Je tente donc de revoir ici quelques grandes lignes de l'histoire de l'art africain.

L'étude objective du passé de l'Afrique a souffert de deux préjugés bien ancrés :

Le premier venait de l'absence de sources ou de documents écrits qui faisait qu'il n'y avait pas d'étude possible.

Le second, plus sournois, est venu de la colonisation et de l'esclavage. En opposant les "Blancs" aux "Noirs", ces derniers ont vite été assimilés à des hommes exploitables, réduits ensuite à l'état de sous-hommes.

Quant à l'art, suivant le même acheminement, il a été longtemps, beaucoup trop longtemps, considéré comme folklore ou, dans le meilleur des cas, artisanat et, du fait de la colonisation, on doit déplorer soit une perte d'authenticité de l'art africain traditionnel, soit sa pure et simple disparition.

Notre connaissance des arts africains s'est tout de même considérablement accrue au cours des dernières décennies. Les études de terrain se sont multipliées, tandis que se sont développées la recherche et l'exploitation des sources secondaires (écrits plus ou moins anciens de voyageurs, missionnaires, commerçants, explorateurs, administrateurs coloniaux et militaires).

Cette double approche, contextuelle et textuelle, a si spectaculairement enrichi les données disponibles, qu'on a pu remarquer qu'une synthèse, à la fois complète et scientifiquement sérieuse, était devenue pratiquement impossible.

Lorsque nous recherchons et attendons quelque chose et que ce que nous rencontrons est différent de ce que nous attendions, nous pouvons réagir de différentes manières comme, par exemple, transformer cette différence en négation : rencontrer une oeuvre d'art différente de ce que nous attendions et déclarer, non pas qu'elle relève d'un art différent, mais que ce n'est pas de l'art.

L'oeuvre rencontrée est ainsi rejetée. Elle n'est pas reconnue comme oeuvre d'art, mais méconnue.

On classait ainsi les sociétés et leurs arts dans une dichotomie semi-négative : sociétés et arts historiques ou non ; dichotomie qui rend caduque cette manière de distinguer les deux disciplines.

Absence d'histoire

Pour réorienter l'enquête, il faut modifier nos prénotions de temps et de changements historiques.

L'histoire d'une société ne procède pas toujours par changements rapides. Dans une société, la culture n'est pas chose simple ; les diverses formes culturelles ne changent nécessairement ni toutes ensembles, ni au même rythme.

La conception de l'histoire selon l'Ecole de la Revue des Annales nous enseigne que le changement doit être étudié sous ses différentes formes culturelles, dans des durées courtes ou longues.

On a soutenu que les Arts africains, comme les sociétés dans lesquelles ils étaient produits, n'avaient pas d'histoire. On entendait non seulement que les Africains n'avaient pas développé de connaissances historiques, mais aussi que leurs sociétés étaient immuables, donc sans aucun changement au cours du temps.

André Malraux, dans le Musée idéal de la sculpture mondiale, place encore les Arts africains "hors de l'histoire".

Arts sans histoire, produits dans des sociétés sans histoire. C'est une illusion dont Claude Lévi-Strauss (1952) a démonté le mécanisme.

L'observateur appartient à une société historique, la nôtre, à changement rapide ; mais les sociétés qu'il observe sont à changement lent.

Un observateur situé dans un train rapide aura l'impression que le train lent qu'il double est immobile. De même, l'observateur occidental appartenant à une société à changement rapide aura l'illusion que les sociétés à changement lent sont immuables.

En d'autres termes, attendant sous le nom d'histoire un changement rapide et rencontrant un changement différent, on niait avec celui-ci, le caractère historique qu'on lui faisait définir.

La représentation de la forme et du mouvement.

On a longtemps estimé que les sculpteurs africains déformaient le corps humain et, de façon générale, les choses qu'ils représentaient.

On a également dit que, dans leur grande majorité, les sculptures africaines ne représentaient pas le mouvement des personnages ; que, dans de rares cas où elles le tentaient, elles n'y parvenaient pas ou mal.

On en inférait que la plupart des sculpteurs africains étaient incapables de représenter le mouvement.

Ces reproches ne sont pas spécifiques ; ils sont adressés à tous les arts dits "primitifs" ou "archaïques".

Le sculpteur africain peut cependant représenter un mouvement différent de ceux que nous sommes capables d'anticiper dans trois cas :

- 1) Le mouvement représenté peut être différent de ceux que nous avons l'habitude de rencontrer dans la réalité extra-artistique constituée par notre propre environnement culturel.
- 2) Il peut être différent de ceux que nous avons vu représentés dans la réalité, artistique cette fois, que nous connaissons.
- 3) Sa différence enfin peut tenir à ce qu'il est représenté d'une manière autre que celle à laquelle nous sommes accoutumés.

L'Art africain face au monde contemporain.

Nul n'ignore que certains chefs-d'oeuvre de la sculpture mondiale ont été conçus et réalisés en Afrique Noire ; les traditions et les techniques africaines sont venues enrichir et compléter l'esthétique des artistes occidentaux. On collectionne désormais avec passion masques et sculptures auxquels une place de choix est réservée dans les musées et les fondations privées ; chaque nouvelle vente publique fait monter la cote des objets africains. Cette évolution est néanmoins relativement récente et pour la plupart des Occidentaux la découverte de l'art africain se situe dans la première moitié de ce siècle, voire même dans les cinquante dernières années.

L'étude de l'art africain est d'autant moins aisée que seule une petite partie des objets fabriqués en Afrique subsaharienne a été conservée. La plupart étaient faits de matériaux périssables : bois, fibres, peaux, ivoire, argile, graines, dont la préservation est donc problématique sous les tropiques. Les masques en bas-reliefs n'ont, il est vrai, jamais été conçus pour durer plus d'une génération et les communautés autochtones ne cherchaient pas à assurer leur conservation. Les grandes lignes de la genèse de l'art africain ne peuvent donc être tracées que pour une période relativement courte, qui n'excède pas quatre ou cinq générations.

Le second problème qui se pose est peut-être encore plus important : de nombreuses sociétés qui ont fabriqué et utilisé les objets en question ont subi des bouleversements tellement rapides, qu'il est désormais difficile d'obtenir des précisions sur l'usage et la raison d'être d'une forme déterminée.

L'ironie du sort a voulu qu'une grande partie de ce qui a été préservé l'ait été par des Européens qui, à l'époque où ils collectionnaient les témoignages de l'art africain, savaient en même temps les fondements des civilisations qui les avaient produits. Les objets sont toujours là, mais l'ethnie qui leur est associée a disparu ou s'est transformée, si bien qu'en définitive ils font figure d'"objets trouvés", isolés de leur contexte initial. Si ces différents facteurs limitent nécessairement le champ d'investigation, ce qui subsiste permet, cependant, d'admirer sans réserve les premières réalisations de l'Art africain. On ignore, certes, à quelle époque l'iconographie et les masques sont apparus sur le continent noir ; toutefois, comme le laissent supposer de récentes découvertes, l'Afrique fut apparemment le point de départ de l'évolution de l'humanité et le berceau des premières civilisations ; c'est là qu'aurait été inventée la "représentation".

Aux trois millions d'années qui se sont écoulées depuis l'apparition de l'homme en Afrique, s'opposent les quelques milliers d'années qui nous séparent de ses premières réalisations dans le domaine de l'art. Seule, la recherche archéologique peut apporter une réponse à cette question. Les peintures rupestres du Tassil représentent, par exemple, des animaux et des hommes parfois masqués ; toutefois, même si leur datation est incertaine, plusieurs de ces fresques remontent sans doute à quelques millénaires.

En conclusion,

nous avons donc vu ici que l'Art africain a été longtemps considéré, du fait de préjugés ethnocentriques, d'un point de vue folklorique ou artisanal, ce qui l'a conduit soit à la perte de son authenticité, soit à sa disparition.

Notre connaissance des Arts africains s'étant accrue au cours des dernières décennies, ainsi que notre appréhension des faits historiques, la vision qu'on en a a, de ce fait, fortement évoluée dans un sens positif et nous permet ainsi aujourd'hui d'en avoir une approche plus vraie et plus juste.

CYCLE Art et Philosophie

(1992, 1993, 1994, 1995)

Conférences disponibles :

(10 ff la conférence)

Jean-Marie SAUVAGE, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme, 16 novembre 1992.

2/ Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme, 7 décembre 1992.

3/ Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art, 22 février 1993.

4/ L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER, 22 mars 1993.

5/ Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō, 7 juin 1993.

6/ Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance, 29 novembre 1993.

7/ MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE, 31 janvier 1994.

8/ Art et ethnologie, 11 avril 1994.

9/ Anamorphoses : Jurgis BALTRUSAITIS et l'analyse des perspectives dépravées, 15 novembre 1994.

10/ L'analyse derridienne de la notion de "parergon", 10 janvier 1995.

11/ Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO, 3 avril 1995.

Roland FAVIER, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC à Valence.

1/ La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT, 18 janvier 1993.

2/ La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL, 8 février 1993.

3/ L'idée de beau est-elle encore actuelle?, 19 avril 1993.

4/ Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE, 11 octobre 1993.

5/ Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO, 21 février 1994.

6/ La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON, 24 octobre 1994.

7/ Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste, 5 décembre 1994.

8/ La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE, 23 janvier 1995.

9/ La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN, 27 février 1995.

10/ Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste, 13 mars 1995.

Michel PERRIN-DUREAU, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ L'esthétique de Victor BASCH, 30 janvier 1995.

