

Mamadou Diawara

## Le cimetière des autels, le temple aux trésors: réflexion sur les musées d'art africain'

### 1. Introduction

L'essentiel des travaux ethnographiques de première heure consacrés au Sahel soudanais est dû à des auteurs française. L'école de Griaule fut la première en ligne pendant de nombreuses années. Puis ce sont plutôt des équipes américaines qui prennent le relais; des dizaines de chercheurs et d'étudiants écument le terrain avec un avantage de taille: ils maîtrisent ou essaient de parler les langues du cru<sup>3</sup>. D'une ethnographie essentiellement descriptive, on est passé à des études plus analytiques, plus tournées vers la société et la culture, sans négliger la forme et

<sup>1</sup> J'ai eu le bonheur, pendant une année universitaire, de partager le quotidien de chercheurs de qualité dans le cadre du Wissenschaftskolleg zu Berlin. Au cours du séjour, un échange intense et fructueux s'est établi avec Hans Belting. Nous avons décidé de constituer un forum de débats informels. Il en est résulté cette formidable discussion dans le *Colloquium-Raum* le 24 juillet 1995 intitulée «Ethnology or Art? Problems not only of Museums» et une visite en groupe au Musée de Dahlem où des peintures européennes et des collections ethnographiques d'Océanie et d'Europe ont été observées et commentées. C'est le moment de rendre hommage au Wissenschaftskolleg, une des rares institutions où de telles conjugaisons fécondes de pensées sont non seulement permises, mais encouragées. Cet article reprend le texte liminaire présenté à cette occasion. J'exprime ma gratitude à Hans Belting qui a eu l'amabilité de me faire partager ses idées ainsi qu'aux nombreux collègues qui ont bien voulu revenir sur ce thème avec moi. Salma Jayyusi a réagi spontanément par écrit, son texte est annexé à l'article qui suit. *L'Institut für Afrika-Studien* de l'Université de Bayreuth qui m'a offert un poste de professeur invité (1995-1996) m'accorde l'occasion d'achever la présente publication, qu'il en soit remercié. À Till Förster, Peter Mark, Paulo Fernando de Moraes Farias et à Véronique Porra, qui ont bien voulu discuter le manuscrit de cet article, j'exprime ma reconnaissance.

<sup>2</sup> Il s'agit essentiellement de l'ex-Afrique Occidentale Française qui regroupe aujourd'hui les pays francophones de l'Ouest du continent.

<sup>3</sup> Voir l'importante contribution de l'Université de Bloomington sous la houlette de Charles S. Bird dit Jabate.

l'esthétique. Les rapports complexes entre l'ethnologie et l'art sont l'objet d'une bibliographie vaste et intéressante. Les premiers explorateurs déjà s'étaient penchés sur la question que les historiens de l'art reprennent par catalogues interposés, mais aussi dans le cadre d'articles et d'ouvrages savants. Une nette différence apparaît lorsque les spécialistes du passé font irruption dans le domaine quasi réservé des anthropologues<sup>4</sup> et des muséologues que je suis bien incapable de suivre lorsqu'ils se placent sur leur terrain propre. Mais, si j'admire leurs oeuvres qui concernent les symboles, l'esthétique, si je leur suis reconnaissant d'avoir suscité l'intérêt pour la culture matérielle locale en la situant dans les conditions sociales qui président à sa production, je crois que l'essentiel, pour notre débat, est ailleurs. Cette esquisse se limite à quelques points de repère, cadre de ma réflexion. Comment les Africains perçoivent-ils les musées? Pour les besoins de cette étude et en raison du matériel disponible, il s'agit essentiellement des Maliens. À partir de constatations faites sur le terrain occidental (Europe et Amérique du Nord), le texte s'interroge sur le sort réservé aux éléments de la culture matérielle transportés outre-mer. Une fois l'objet arraché à son pays, le cordon ombilical est rompu avec la vie faite de libation, de sacrifice, de prière, de quotidien simple puisqu'il s'agit aussi d'objets usuels. De quelle manière une autre religion, l'idolâtrie des Occidentaux, fondée sur *l'objet* se substitue-t-elle au rituel autochtone? Comment les objets hébergés dans des galeries ou dans des musées, temples des temps modernes, se plient-ils au nouveau rituel, celui de l'ostentation? Commençons par la fin.

## 2. La tradition tropicalisée ou le potlatch à la mode de chez nous

La civilisation occidentale renvoie à la tradition judéo-chrétienne, certes; de même se réfère-t-elle constamment à ses ancêtres romains et grecs avec des phases marquées par une volonté consciente de retour aux sources. Quel contraste quand on compare l'attitude de ces ascendants lointains par rapport au panthéon étranger avec celle de leurs héritiers! Michel Leiris (1934: 81-83), écrivain et ethnologue, a fait partie de la fameuse expédition Dakar-Djibouti conduite par Marcel Griaule, père

<sup>4</sup> Ce terme regroupe à la fois les ethnographes, les ethnologues et ceux qui s'appellent plus volontiers anthropologues. Au sujet des historiens, dont les ouvrages sont d'une toute autre facture que ces derniers, voir notamment Vansina, Jewsiewicki, Mark.

de l'ethnologie française. Il relate avec sa décontraction habituelle les événements du 6 septembre 1931, importants pour notre propos :

À Kéméni (24 km de Bla) repérage d'une magnifique case non plus de *nya* mais de *Kono* [...]. *Nous brûlons d'envie de voir le Kono. Griaule fait dire qu'il faut le sortir. Le chef du Kono fait répondre que nous pouvons offrir un sacrifice.*

*Toutes ces démarches prennent un temps très long. L'homme qui va chercher les poulets lui aussi n'en finit pas [...]. Nous décidons d'entrer dans la cour: la case du Kono [...]. À gauche, pendu au plafond au milieu d'une foule de Calebasses, un paquet innommable, couvert de plumes de différents oiseaux et dans lequel Griaule, qui palpe, sent qu'il y a un masque. Irrité par les tergiversations des gens notre décision est vite prise: Griaule prend deux flûtes et les glissent dans ses bottes, nous remettons les choses en place et nous sortons.*

On nous raconte maintenant encore une autre histoire [...] *Griaule décrète alors, et fait dire au chef de village par Mamadou Vad que, puisqu'on se moque décidément de nous, il faut en représailles, nous livrer le Kono en échange de 10 francs, sous peine que la police soit disant cachée dans le camion prenne le chef et les notables du village pour les conduire à San où ils s'expliqueront devant l'administration. Affreux chantage! [...]*

Devant la maison du Kono nous attendons. *Le chef de village est écrasé. Le chef du Kono a déclaré que dans ces conditions nous pourrions emporter le fétiche. Mais quelques hommes restés avec nous ont l'air à tel point horrifiés que la vapeur du sacrilège commence réellement à nous monter à la tête [...]. Griaule et moi demandons que les hommes aillent chercher le Kono. Tout le monde refusant, nous y allons nous-mêmes, emballons l'objet saint dans la bâche et sortons comme des voleurs cependant que le chef affolé s'enfuit [...].*

Les 10 francs sont donnés au chef et nous partons en hâte, au milieu de l'ébahissement général et parés d'une auréole de démons ou de salauds particulièrement puissants et osés.

A peine arrivés à l'étape (Dyabougou), *nous déballons notre butin: c'est un énorme masque à forme vaguement animale, malheureusement détérioré, mais entièrement recouvert d'une croûte de sang coagulé qui lui confère la majesté que le sang confère à toute choses (MD, c'est moi qui souligne).*

Ce rapt, même caché sous des intentions scientifiques, n'est pas sans en rappeler d'autres, par exemple dans l'Antiquité. Les Romains, au cours de nombreuses conquêtes, ne soumettaient pas seulement des territoires, ils enlevaient non seulement du vulgaire butin fait d'or, d'argent et

d'esclaves, mais aussi des divinités et des sanctuaires étrangers avec leurs prêtres pour les servir! Une fois importées, ces divinités étaient intégrées au panthéon local avec des noms appropriés tout simplement traduits, pratique connue sous le nom *d'interpretatio romano*. Tacite (*Germania* 43.3), érudit en la matière, écrit à ce sujet:

In fact, a continuous range parts and cuts Suebia in two. Beyond the range are many races: the most widely diffused name is that of the Lugi, which extend over several states. It will be sufficient to have named the strongest: these are the Hrii, Helvecones, Manimi, Helisii, Naharvali. Among the Naharvali is shown a grove, the seat of a *pre-historic ritual*: a priest presides in female dress; but according to the *Roman interpretation* the gods recorded in this fashion are *Castor* and *Pollux*: that at least is the spirit of the godhead here recognised whose name is the *Alci*. No images are in use; there is no sign of non-German superstition: nevertheless they worship these deities as brothers and as youths (MD).

La tradition romaine n'a pas fait école dans ce domaine. Les organisateurs de rapt d'objets d'art et leurs hommes de main procèdent ainsi: la proie est repérée ou non, enlevée dans tous les cas et rapportée par le propriétaire de galerie ou par son homme de paille. Elles sont parfois enlevées avec une précipitation digne de celle de Griaule, sans documentation, sans date. Pour ces conquérants d'un autre âge, sans distinction d'origine, c'est la pièce qui importe et non pas son contexte. Ainsi naît

---

5 Tacitus, 1914 [1980] *Agricola*. Translated by M. Hutton, revised by E. H. Warmington, Cambridge, Massachusset, Harvard University Press. Je remercie M. Fritz Kramer d'avoir attiré mon attention sur ce phénomène. Hans Belting m'a montré l'ouvrage, qu'il en soit remercié. Qu'en était-il des auteurs Grecs? En 1924 (53, 54) H. J. Rose écrivait au sujet de l'attitude de Plutarque vis-à-vis de la religion: «There are two fundamental, tacit assumptions made by the majority of Greek writers on religion. The first is that the gods are real, and care more or less for all men, not only for the Greeks. The second, that *the deities of foreign nations are simply the familiar Greek gods under new names* [...] <All men>, says the son of Netsor, <have need of gods> [...] The whole of Olympos, and particularly Poseidon, attend the banquets of the Ethiopians [...]. *To conceive of an absolutely godless race, or one unacquainted with the gods of Hellas, would apparently be impossible for Homer.*» Starting out with this presuppositions, it is not to be wondered that the Greeks found their own gods everywhere, specially among the more civilized of the non-hellenic peoples whom they came to know. The most famous example of this is the second book of Herodotos, in which the gods of Egypt and those of Greece are equated throughout.

une pièce à rajouter à un ensemble condamné à s'agrandir car l'acquéreur s'appelle un *collectionneur*, la *collection* la nouvelle famille d'adoption qui intègre l'objet. La pièce est le paradigme vivant de toute la négation subie. Il arbore une autre identité<sup>6</sup>, celle de son prochain domicile, le musée. L'âme a disparu en attendant puisque les sacrifices et autres libations qui la maintenaient sont interrompus à jamais. Aux offrandes et aux sacrifices, sources de vie et de vieillissement, on substitue des produits chimiques; est bloqué tout processus de détérioration de la matière. Tout se fige, l'histoire est sensée s'arrêter ici. Le nom a changé pour toujours. Un sobriquet plus accessible aux visiteurs le désignera désormais; il appartiendra à d'autres catégories forgées par les spécialistes (style, formes, iconographie). Dans son beau livre consacré à la forme, à la signification et à la transformation des masques d'initiation en Sénégambie, Peter Mark (1992: 64, 67) écrit au sujet des masques *ejumba* dans les musées au XIXe et au XXe siècles:

The Musée de l'Homme piece bears the regular file number x.43.324, the «x» indicating that *the original inventory number was lost*. Unfortunately, this means that *neither the accession date nor the provenance can be determined from museum records*. Unfortunately, too, *the mask has lost most of its decorative features [...]*.

*Unfortunately, most of the Casamance masks that entered European collections before 1900 do not have documentation of their origins. Information in registrars' files is extremely scanty or totally nonexistent. And ironically, the archival references that indicate dates and places of collection have been separated from the masks to which they refer. As a result, there exist a few tantalizing archival references to Senegambian horned masks, numerous nineteenth-century horned masks, and, with a few exceptions, no way to associate the data with specific masks (MD).*

L'objet ethnographique volé ou acheté compte d'abord et avant tout pour sa valeur marchande future ou actuelle, on ne s'occupe pas de la fonction spirituelle ou religieuse qui était jusque-là la sienne. On le conserve en attendant des jours meilleurs. Sur ce, s'est développé et vulgarisé un véritable culte de l'objet, inconnu de la culture des pièces enlevées. Ce culte repose sur une longue tradition, des spécialistes éminents y ont consacré et y consacrent encore des ouvrages. L'important pour la

<sup>6</sup> J'insiste sur «une autre» puisque l'identité n'est pas donnée pour toute. Pour plus de détail à ce sujet, se reporter à Paul Ricœur 1990.

<sup>7</sup> Il n'est pas de mon propos de nier la valeur ethnographique essentielle des pièces pour les musées, notamment au XIXe siècle.

pièce — cachée dans une cave ou un grenier, au fond d'un château ou d'une mesure, ou conservée dans un musée — est qu'il entre dans le réseau de circulation des biens de leurs nouveaux propriétaires. Biens matériels par excellence, ils rejoignent les héritages, les trésors. Les propriétaires développent un véritable circuit d'échanges<sup>8</sup>, de dons et de contre-dons réels ou symboliques<sup>9</sup>. Par exemple des collectionneurs, pour rentrer dans l'histoire, lèguent aux musées une partie ou l'ensemble de leur patrimoine. Désormais leur nom reste attaché à la collection, aux objets ainsi qu'aux musées qui les présentent. Ils sont ainsi exhibés publiquement, du moins leur mémoire. Par le biais de ces objets étranges, leur esprit hante le musée pour toujours ou pour la durée d'une exposition. Les plus sophistiqués de ces héros de la collection exigent l'acquisition d'un bâtiment ou d'un établissement à leur seul nom. Leur collection mérite l'exclusivité; elle est suffisamment homogène entend-on dire. Les municipalités ou les établissements qui acceptent le cadeau finissent par céder et fondent le musée. Les cas sont nombreux aux États Unis<sup>10</sup>, pays du culte des antiquités, relatons en détail celui de Lugano en Suisse (1989).

En 1985 un peintre et sculpteur surréaliste suisse fortuné, Serge Brignoni, et son épouse Graziella, ont fait don à la cité de Lugano, en Suisse, d'une importante collection d'objets d'Afrique et d'Océanie. La première phrase du catalogue (1989: 9, 47) consacré à l'exposition inaugurale retient ces propos de la Municipalité de Lugano, complétés par l'idée que l'artiste se fait d'une donation:

---

8 «Ces échanges, *bonheur ineffable* des collectionneurs» écrivait Balzac à ce sujet (Petit Robert à propos du terme collectionneur; MD). La brièveté de la citation donnée sans plus de référence par le Robert ne permet pas d'apprécier la nature exacte du bonheur évoqué. Essentiel est cependant que celui-ci demeure encore de nos jours, mais sous une forme de plus en plus intéressée matériellement s'entend!

<sup>9</sup> À ce sujet Belting (1995 a: 104) écrit «Das heutige Museum ist dennoch kein Warenhaus geworden, aber setzt inzwischen alle Techniken des <advertising> ein [...]. Hier finden, um einen anderen Vergleich anzuwenden, *Güter unterschiedlicher Herkunft einer <Freihandelszone>, in der ein symbolischer Handel um die Anerkennung in der Kunstszene betrieben wird*» (MD). L'action entreprise en vue de sa reconnaissance sur le marché de l'art par l'objet d'art est symbolique. La conséquence de cette reconnaissance l'est moins, d'où la pertinence du parallèle mercantile.

<sup>10</sup> *Michael C. Rockefeller wing of the Metropolitan Museum of Art* à New York, *Museum Ludwig* de Köln sont deux exemples cités spontanément par Till Förster qui réagissait à cette phrase.

In November of 1985, the Municipality endorsed the contract which confirmed the donation of the collection of Serge Brignoni to the city of Lugano *with the intention of exhibiting it permanently [...]*. Collections which *remain intact* are important for the next generations, they are *true gifts* (MD).

Si on ne peut pas voir ici des préalables dictés par le donateur, il n'est pas exagéré de reconnaître une offre importante faite par la ville puisque d'autres étaient en lice. Brignoni (1989: 46) qui se considère comme un altruiste précise cependant les raisons qui l'ont poussé à l'acte; parmi elles revient le thème de l'exposition de sa collection au *grand complet*:

*I said to myself: I am old and I cannot take it with me. You have to take care of everything while you still have time. Otherwise what everybody was waiting for would have happened. People would come asking about my health hoping to get an object or two as soon as possible [...]. I never thought the city of Lugano would be interested. I was planning to split the collection up and give the pieces to various museums around Switzerland. I didn't want to sell it. I could have auctioned the whole lot and make a lot of money. But my aim behind all the work collecting the pieces together was not to benefit all the international dealers. The best place for the future of the collection is in a museum. I wanted to give it to Chiasso [...] but [...] they backed out. When Lugano heard about the collection they made concrete suggestions and everything worked out fine. I was happy about the museum, a high quality museum, which was ethnological at the same time, where not the best pieces were put on display* (MD).

Sans que le musée porte son nom, l'artiste surréaliste lie à jamais le sien à l'institution dirigée par un excellent anthropologue les premières années de sa fondation<sup>11</sup>. Gianinazzi (1989: 37) ne s'y trompe pas en écrivant au sujet du geste de Brignoni:

The gesture we are discussing is *a passage of objects and ideas*, which expresses itself in the form of a «*gift*» [...] the «*gift*» is a form of *non-unilateral exchange* — usually *an exchange* of objects to which we assign a *high symbolical value* — and is thus interaction on a higher level (MD).

---

11 Christian Giordano occupe actuellement la chaire d'anthropologie de l'Université Miséricorde de Fribourg en Suisse. Sa formation de sociologue et d'anthropologue lui permet d'imprimer au nouveau musée un concept dynamique.

Les exemples plus anciens de donations sont nombreux; mérite d'être conté celui du musée d'Angoulême, dépositaire d'un masque *ejumba* d'une beauté remarquable. Cette pièce faisait partie d'une grande collection léguée en 1934 par le Dr. Lhomme qui l'a constituée au cours de décennies (Mark 1992: 105, 112, n. 31).

Les échanges de biens chers aux anthropologues ne concernent pas seulement les individus et les musées, ils se déroulent également entre les établissements spécialisés ainsi qu'entre les États et ceux-ci. Mark (idem: 70-71, 89 n. 16) écrit à ce sujet:

*The first [ejumba] mask arrived in the United States in 1887 as part of an exchange between the Musée d'Ethnologie in Paris and the Smithsonian Institution. Paris had been practically inundated with horned masks, and the Ministère de l'Instruction Publique shipped duplicates to museums in the provinces and abroad. In December 1886 the ministry offered to the Washington museum «doubles available from our collections», including a «hat of a Manding initiate», from the Museum d'Histoire Naturelle in Paris (MD).*

L'auteur ajoute au sujet de ces deux pièces cette précision intéressante de la fiche du *Musée de Dakar*, établissement d'origine de la pièce: «doubles disponibles de nos collections ... un chapeau Mandingue» (MD). Les individus, les États, les musées par objets d'art interposés organisent de véritables potlachs agrémentés par des collections entières ou par ce qu'on appelle des pièces de musée. Dans ce cas il n'en faut pas plusieurs, la valeur est le critère fondamental. Ceux qui ne disposent pas d'objets pratiquent une autre forme d'ostentation aux frais des objets. Ce sont les bâtisseurs de musée. Leur nom reste à jamais lié à l'établissement par le biais du financement et de l'envergure du site que Hans Belting (1995b) qualifie justement ainsi:

*Heute werden der Moderne Pharaonengräber in Gestalt von neusten Museen gebaut, als wollte man sie vor dem Untergang noch rasch für die Ewigkeit kanonisieren (MD).*

La canonisation en question concerne le bloc de béton et de verre parfois qui résisterait à une catastrophe nucléaire, mais elle ne va pas sans la béatification du donateur qui, au nom des pièces, de l'art, procède à un potlatch à la hauteur de sa bourse<sup>12</sup>. La canonisation peut-être aussi le

12 Je pense en particulier au nouveau musée de Berlin dit *Museum für Moderne Kunst* ou encore *Hamburger Bahnhof* qui sera consacré à l'art moderne occidental à partir de 1960. Une part importante des lieux est consacrée à la collection de M. Marx.

fait de l'État, de son chef. Les grands travaux du Président sont bien connus en France, ce n'est pas un fait du hasard que François Mitterrand, le président de la cinquième république qui a le plus longtemps gouverné, ait mis en oeuvre le projet du Grand Louvre avec comme couronnement symbolique la pyramide du Louvre! L'apothéose, selon Véronique Porra, c'était l'ouverture de l'espace Richelieu qui a symboliquement marqué la fin du «règne» du «président monarque». Ce n'est pas l'intention de ce texte d'affirmer que l'ostentation procède du rapt des objets d'outre-mer, l'objectif est juste d'établir un parallèle entre le potlatch organisé en l'honneur de certains objets de culte en relation avec la religion qui les engendre et celle en cours en Occident et ailleurs! L'Occident, avec sur place des complicités à tous les niveaux, les enlève à leur panthéon d'origine et développe autour d'eux une nouvelle religion qui a ses lois propres.

L'Occident n'a pas le monopole de l'acquisition des objets d'outre-mer. Des Africains, intermédiaires de toutes sortes, étaient et sont à pied d'oeuvre, faut-il rappeler que Mamadou Vad interprétait les paroles de Griale face aux villageois spoliés de leurs objets de cultes. Le comportement des pays ex-communistes et communistes n'était pas différent avant la révolution et les objets en question ici n'ont pas pour autant quitté les musées de ces pays durant l'époque de l'internationalisme prolétarien. Ces États comme ceux de l'Occident ont une histoire similaire à ce sujet et tous deux s'inscrivent en faux par rapport à la tradition ancestrale romaine, tropicalisée outre-mer.

### 3. La locacité, rançon de la césité

#### 3.1. Le regard impossible

La sécularisation de la religion chrétienne autorise une attitude face aux objets de culte que ne permettent pas les croyances qui n'ont pas eu la même histoire. La sécularisation, par conséquent le fait de ne pas croire en l'objet de culte vu dans un musée, est facilement conciliable avec l'observation profane des biens jadis sacrés. En revanche pour le croyant en un culte quel qu'il soit, il est difficilement concevable d'observer ledit objet comme un mécréant, au sens premier du terme. Le regard profane et celui du religieux diffèrent à tel point que le fidèle, s'il ose regarder, perçoit l'autel ou autre chose, mais pas un objet désincarné. Lorsque manque la distance nécessaire au regard, le visiteur potentiel ne se rend pas sur les lieux hantés par les autres. Pour lui il ne s'agit pas d'une pièce de musée banale, mais d'un objet doué d'une force vitale, dangereuse,

connue sous le nom de *immun* dans le monde mande. La conviction de l'existence d'une telle force dissuade de toute visite de musée. La croyance absolue en de telles forces n'est pas toujours vérifiée, mais tant que prêchent les prêtres qui en sont les garants, la croyance ou du moins la demi-croyance persiste et empêche de faire le pas vers le musée. L'objet du musée reste donc réservé à ceux qui n'y comprennent rien, à ceux qui lisent les sculptures par le biais de leur formation en sciences sociales à l'école ou dans les universités occidentales ou leurs héritières. Ce que voit ou craint de voir le croyant c'est le mauvais oeil, celui qui donne la guigne, qui empoisonne, qui lance le mauvais sort. L'autre ne perçoit que l'esthétique ou une tout autre chose qui lui accorde un point de vue plus assuré, plus extérieur.

Ce qu'un chrétien du Moyen Âge aurait ressenti en voyant une fois l'an le *Palmesel*, objet rituel caché dans le trésor de son Église, est comparable au sentiment de l'adhérant à un de ces nombreux cultes de la savane et du sahel face à l'une des sculptures de son panthéon. Tandis que le premier s'intéresse à l'harmonie des différentes parties de la statuette, l'autre se concentre sur d'autres éléments chargés de significations qui lui parlent, l'inquiètent. Pour celui qui le rattache à une croyance l'objet lui jette un regard auquel lui-même répond par un autre; deux regards se croisent, a lieu une *rencontre*<sup>14</sup>. Quant au visiteur du musée, il voit certes, mais ce qu'il fixe du regard reste superficiel; il n'atteint pas cette essence accessible au seul initié ou à celui qui croit. Il est comme l'étranger du proverbe bamana: «l'étranger a de gros yeux, mais il ne voit point!» Le déchiffrement est d'une tout autre qualité chez les deux observateurs. Loin de ce texte la tentation de nier le flux d'échanges entre la pièce et son observateur et vice versa. Chez l'étranger, l'objet observé se réduit à une pièce de musée dotée d'un numéro, qu'il peut relever sur son carnet à l'occasion: c'est la *Verdinglichung* (voir Belting dans ce volume). Un petit retour sur le terme «pièce» qui signifie «chaque objet, chaque élément d'un ensemble», en l'occurrence la collection du musée. La statuette *dogon* ou *baule* ne se rapporte plus à son monde d'origine, mais à son univers d'adoption forcée. Le complexe notamment social, culturel, économique est secondaire. Compte avant tout son statut de «pièce de musée» qui signifie en français un «objet de valeur». Laquelle? La valeur marchande, et parfois ethnologique, comme on peut le vérifier dans les colonnes de la très influente *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (no 239, 1995, p. 41) qui annonce les expositions des grandes galeries

13 Ace sujet voir Cissé et Kamissoko 1991: 242, 264; Bird et al. 1995: 27 sq.

14 Je remercie Caroline Walker Bynum pour les longues discussions sur ce thème.

occidentales: «Auktion in Brüssel, Ibo, Holzmaske, H. 30 cm, *Schätzpreis: DM 8.500. Africa ...*» (MD). Belting (1995: 106) analyse bien la proximité du musée et du marché en ces termes:

In dem ungeklärten Verhältnis, in dem das Museum und die Kunstmesse heute zueinander stehen, drücken sich Widersprüche in unserer Kultur aus. Man kann das Museum längst nicht mehr allein dem Markt zuordnen, seit sich unsere Kultur ebenso bereitwillig der Musealisierung wie dem Prinzip des Marketing verschreibt. Im Museum wird die *Ware konsekrirt, die gleichzeitig auf der Kunstmesse gehandelt wird* (MD).

Dans ces circonstances, comment faire visiter un musée qui regorge d'objets, sacrés ou pas, à quelqu'un qui croit encore en eux?

### 3.2. La permanence du monologue

Hans Belting écrit dans ce volume:

Die Beschreibung einer Kultur, und steht sie *auch unter den Fittichen der Soziologie und Anthropologie*, ist auch *nichts grundsätzlich anderes als die Ausstellung einer Kultur im Namen und mit der Autorität eines wissenschaftlich betriebenen Museums* (MD).

Jadis, l'ethnographe se permettait toute sorte d'interprétations justifiées ou non par son école: fonctionnalistes, structuralistes, marxistes. La pièce, abandonnée aux spécialistes nouvellement venus (historiens de l'art, anthropologues ou autres), continue à inspirer des légions de savants<sup>15</sup>. On ne prêche plus ouvertement au nom de ces théories surannées, mais plutôt au nom du postmodernisme. Glosent toujours les disciples des

<sup>15</sup> Cf. Förster (1995a: 16) qui pose la pertinente question: «Wer bestimmt in diesen [alltäglichen] Arbeiten eigentlich, was Referenz und Symbol ist?» Pas plus que le concept de *fétiche*, celui de *l'art* ou de *l'Afrique* était loin d'être familier aux producteurs des objets, d'où l'obstacle qu'ils représentent pour l'analyse (Ryle 1995: 19). Nous ne sommes pas à l'abri d'élucubrations de toutes sortes certes, mais lorsqu'elles font l'objet de prix distingués tel que le livre de Sarah Brett-Smith (*The Making of Bamana Sculpture: Creativity And Gender*, Cambridge University Press, 1994), lauréate du *Arnold Rubin Memorial Prize*, on se demande ce qui a changé dans la profession. L'«exotisme de grand papa» (Guiart 1975) nous rattrape, si tant est que nous l'ayons un jour devancé. Je remercie Kassim Koné d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage.

pères de l'ethnologie (*ethnos logos*), sans distinction d'origine. Eux, les sujets, continuent à se prononcer sur l'objet, la pièce de musée en étant le parfait paradigme

Le musée, dit-on, met à plat le peuple et la culture représentés. Fait de raccourcis et de simplifications, il offre au grand public l'idée que celui-ci se fait de l'Autre, une image d'autant plus déformée que générée par des savants qui ont fait de leur devise l'«autonomie» de l'art qui l'«isole» de son cadre culturel (cf. Schmalenbach 1988: 9-10, in Giordano 1989). Peu importe ce que les peuples auteurs de ces oeuvres pensent d'eux comme l'écrivent sans ambages Dickie et puis Danto (1988: 32, in Förster 1995a: 4).

Nach Dickie wird ein Gegenstand dann zum Kunstwerk, wenn er von jemandem, der der Kunstwelt angehört, zu einem solchen erklärt wird.

Triomphe, selon Paul Valéry, l'entreprise qui consiste à «ordonner à des fins européennes le reste du monde.»<sup>16</sup> La déformation peut être positive ou négative. Le Japon illustre bien le premier cas. La fascination pour l'Extrême Orient, pour l'économie nipponne, en particulier génère une admiration quasi sans borne pour ce pays et ses Hommes. L'aura de l'économie couvre le sentiment que provoque la visite d'une collection japonaise. On y voit d'abord le géant économique. En revanche, lorsqu'une exposition est consacrée à l'Afrique, elle évoque peu ou prou la situation sanitaire et politique du continent, situation qui laisse à désirer. L'exposition peut-être splendide, mais l'avant ou l'arrière-goût tout autre. Le musée, réduit à une caisse de résonance de préjugés profondément ancrés dans la mémoire collective du public, confirme les idées acquises (Giordano 1989: 21) et participe du *statu quo* des siècles passés fait entre autres de *manichéisme racial*<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Wolf Lepenies (1995: 5, 8, 9) cerne éloquemment ce travers des cultures occidentales, *Belehrungskulturen*, concept riche que les béquilles de la traduction rendraient par «cultures donneuses de leçons», incapables d'apprendre.

<sup>17</sup> Je dois cette expression à Lepenies (1995: 9); le sort européen de l'Amérique est scellé, cela va sans dire (cf. Jacob Burkhardts in Lepenies).

<sup>18</sup> Cf. Léon Poliakov (1987: 308).

## 4. Concepts figés et «objets» rebelles

### 4.1. Le malaise des «enfants de l'école»<sup>19</sup>

Il s'agit de ceux qui sont allés à l'école européenne par opposition aux enfants du village restés sur les chantiers familiaux, qui ont reçu une formation coranique. L'ensemble en question, hétéroclite par essence, n'est pas sans afficher une attitude par rapport aux objets de culte que l'on peut qualifier d'ambiguë. Pour ceux qui viennent de régions où les religions du cru ont encore prise, la crainte dictée par la croyance est courante; quant aux autres, ils restent partagés entre un scepticisme de surface et la capacité extraordinaire, au moins dans le monde mande, de métisser, à commencer par la foi (Amselle 1990, Diawara 1995, Parias 1989). Il m'a rarement été donné de voir des «élèves de l'école» décorer leur maison ou leur chambre avec des masques, en dehors des copies en vente pour le touriste. La distance par rapport à ces objets illustre bien cette position écartelée entre plusieurs mondes, sur plusieurs références. De même ceux qui se disent musulmans rigoristes fuient ces objets de cultes. Les plus militants les livrent aux flammes comme le chante Amadu Jeliba Ba dans ses récits épiques à la gloire des chefs du jihad du XIX<sup>e</sup> siècle dans le Sahel soudanais<sup>20</sup>. L'amour, plutôt la nostalgie pour sa culture, ne pousse point l'intellectuel à adopter ces «vrais autels», parce que la foi en eux, même sous forme de peur larvée, existe encore. À preuve le recours courant aux guérisseurs locaux qui traitent à la fois les maladies somatiques, psychosomatiques et qui, par des moyens occultes, veillent sur le pouvoir de ceux qui le détiennent, en même temps qu'ils prêtent leurs services aux personnes en quête de promotion.

L'apparence des objets de culte ne relève pas de la beauté. Lorsqu'on interroge un paysan ou un éleveur, il parle d'abord de célérité, de témérité, de bonté ou de leur contraire (lenteur dans l'exhaussement des vœux, de mollesse ou de couardise, de férocité)<sup>22</sup>, le tout rimant avec l'efficacité ou son contraire. Une statuette, symbole d'une divinité, est

<sup>19</sup> *lakolin lenne; lekoli de*: signifie littéralement en soninke et en bamana /de l'école/ fruit, rejeton!: l'élève de l'école européenne et de son héritière.

<sup>20</sup> *O heli tooru, o wadi do misiide*: Il a détruit un autel [païen s'entend!], [à sa place] il a construit une mosquée (*n'faru*: enregistrement de Amadu Jeliba accompagné de Jeli Baba Sisoko au luth, Radio Télévision du Mali).

<sup>21</sup> Le recours aux marabouts et aux spécialistes de toutes sortes est courant dans la région et à tous les niveaux de l'échelle sociale (Bayart 1989, Geschiere 1994).

<sup>22</sup> *Jawoye, saagoye, siroye* en soninke, *телиа, farina, .paa* en bamana.

considérée comme efficace lorsque sa solution ne tarde pas dès qu'on y recourt pour un problème déterminé. Un autre réputé punir par empoisonnement est considéré comme sévère, d'où son efficacité lors des orda-lies. Le masque qui les symbolise a beau être raffiné pour les historiens de l'art, intéressés à la facture, ses créateurs et les gens du cru ne parlent pas de beauté, critère réservé à d'autres éléments de la culture matérielle. Le champ de l'esthétique de l'Occident recouvre celui du religieux en ce qui concerne les objets de culte; cette attitude laïcisante n'est pas toujours le cas dans le sahel et la savane<sup>23</sup>. Quand on parle des cultes, on est au-delà de l'esthétique pure.

#### 4.2. Le musée et son objet: l'exemple de Bamako

Quel musée pour quel public, telle est la question qui se pose quand on jette un coup d'oeil sur l'établissement de Bamako au Mali. Pour le Bamakois moyen, le musée ne signifie rien. Comme quelqu'un de la campagne, il ignore où il se trouve; s'il le sait, il ne saurait dire ce qui s'y passe. Pour ceux qui sont un peu avertis, c'est «un lieu où sont assemblés des objets de chez nous exposés pour les Blancs essentiellement». Pour les «amoureux de la culture» et les universitaires, le musée est un lieu d'expositions diverses certes, mais un dépôt d'objets de la culture matérielle locale. Ce point de vue, qui n'est pas celui des anthropologues ou des autres spécialistes en sciences sociales, s'explique différemment. D'abord les locaux de Bamako ont depuis longtemps fait office de musée ethnographique à l'époque coloniale, ce qui n'a pas fondamentalement changé après 1960, date de l'indépendance. Le nouveau musée en banco stabilisé, chef d'oeuvre architectural inauguré en mars 1982, est resté largement consacré à l'ethnographie avec une ouverture sur l'archéologie qui ne nous rajeunit pas. Cependant, une nouvelle section audiovisuelle dynamique est chargée entre autres de la documentation ethnographique. Sa salle de projection attire de nombreuses personnes, en particulier ceux qui ne se hasardent pas dans les salles d'exposition. L'attraction

<sup>23</sup> «Il est laid comme le *komo*»; «Il est laid comme le chantre du *komo*» (*A ce ka jungu i ko komo. A ce ka jungu i ko komosuruku.*) entend-on dire parfois en bamana. Le *komo* étant une des sociétés secrètes masculines les plus redoutables est qualifié en termes esthétiques peu glorieux. Il faut croire que cette formule est due à des personnes non-initiées et à celles qui se tiennent généralement en dehors du cercle des pratiquants. Cette boutade trahit certainement la crainte par l'Autre de la force redoutable du *komo*. À propos de ce culte voir Dieterlen et Cissé (1972); McNaughton (1988: 129 sq.).

consiste en films vidéos réalisés pour la plupart par l'équipe de la maison. Dans son élan novateur, Claude Daniel Ardouin, le nouveau directeur de l'époque, le premier à diriger le nouvel établissement, s'est donné pour tâche d'intéresser les jeunes au musée. L'établissement choisit l'initiation aux instruments de musique du terroir. De même ont été institués des ateliers d'enfants, où les jeunes en écoutant les contes du terroir confectionnaient les personnages avec de la glaise ou d'autres matériaux. Outre cette activité visitée la salle de projection reste toujours la plus courue, à croire que le public est double. Le premier, constitué essentiellement d'étrangers surtout occidentaux<sup>24</sup>, fréquente les salles d'exposition, le second, essentiellement la jeunesse, occupe la salle de projection et les planches de la salle d'animation. Pourquoi cette dichotomie? Trois ébauches d'explications:

1. les Maliens en général, les Bamakois en l'occurrence, affrontent des problèmes d'existence quotidiens: ils cherchent plutôt à se nourrir qu'à visiter le musée. Que dire donc de ceux qui ignorent ces problèmes terre à terre? Ils sont pourtant légion<sup>25</sup>. Du fait que les visites guidées et les textes sont en français, nombre de visiteurs sont exclus<sup>26</sup> même si la plupart des expositions sont gratuites. Enfin pour ce type de personnage originaire de la campagne telle qu'elle existe au coeur de Bamako, à gros village, quel serait l'intérêt d'aller visiter dans un trésor d'objets des instruments qu'utilisent encore son oncle ou son propre père?

2. On peut par conséquent supposer que chacun est en quête d'exotisme, les étrangers cherchant ce qu'ils n'ont pas chez eux, les gens du cru allant voir ce qui leur fait le plus défaut. La vidéo et le produit de la haute technologie équivalent pour les autochtones à l'atelier du forgeron malien.

<sup>24</sup> Avant la chute du mur de Berlin et la déconfiture des démocraties populaires, les citoyens des pays de l'Est fréquentaient très peu ce genre de lieu.

<sup>25</sup> Pauline Schmitt-Pantel fait justement remarquer que le Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris est actuellement déserté par les visiteurs au point qu'on pense le fermer. Ce musée a pourtant connu de beaux jours à l'époque de la ferveur pour la campagne. S'il en est là, ce n'est certainement pas pour les raisons avancées pour le Mali (situation économique, analphabétisme). Cependant un problème commun aux institutions bamakoise et parisienne est la difficulté de mettre les pièces à la portée des visiteurs. Si l'exposition se résume à des rangées d'objets, des séries de photos hors du temps et à des pages entières d'informations à déchiffrer, comment intéresser les curieux à long terme?

<sup>26</sup> Le taux d'alphabétisation décroissant au Mali est de l'ordre de 22,4% (Gérard 1992: 60).

3. D'aucuns, surtout des intellectuels qui ne sont pas spécialistes en sciences sociales, reprochent à l'institution son intérêt exagéré pour l'ethnographie, pour le passé, pour le patrimoine historique, toutes choses qui ne touchent que très peu la jeunesse actuelle. La foule relativement nombreuse qui accourt visiter les expositions de peintures ou de photos en est la preuve. Le grand succès remporté par les contes et récits du terroir milite dans le même sens. C'est ce sentiment que semblait véhiculer Salma Jahhusi qui m'a adressé la lettre suivante, publiée en annexe, le lendemain de la discussion qui donne lieu à cette publication.

La question ne semble pourtant pas suffisamment bien posée par les tenants de ce point de vue puisque les spectateurs de Bamako et du Mali apprécient hautement trois choses: d'abord les documentaires du musée projetés sous forme de films vidéos, les épisodes qui renvoient à la tradition du Mandé dans le film *Yeelen* de Souleymane Cissé, palme d'or du Festival de Cannes 1987. Le sacrifice au */cama* ou le combat de titans opposant le père, qui abuse de son pouvoir, à son fils légitime — aidé par la force du *Icare*, autre société d'initiation masculine bien connue — sont deux des épisodes préférés du public malien<sup>27</sup>. C'est pourquoi il faut plutôt se demander comment rendre le musée plus attractif. A-t-on besoin de temples aux trésors sans public dans des pays aux moyens financiers limités? Comment rendre accessible ce patrimoine par ailleurs apprécié et en pleine transformation irréversible?

#### 4.3. Le danger des musées

Lieu d'exposition, de diffusion par excellence; c'est aussi un des endroits où se forme la conscience du public de l'Autre, n'en déplaise à Arthur C. Danto, l'avocat du musée comme *temple* de l'art et non comme *école*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Une objection facile est de prétendre que ces scènes font intervenir des artifices cinématographiques. Il me semble que cela ne suffit pas. Les spectateurs sont fascinés par la mise à l'écran de leur culture. L'exemple nigérien prouve aussi le contraire. À Niamey, au Niger, le musée est situé en plein centre ville et inclue un jardin zoologique; complètement ouvert sur la vie, il grouille de monde, même si l'imposition d'un billet d'entrée de 100 FCFA a fait fléchir le nombre de visiteurs. Ce musée, le seul de ce type en Afrique de l'Ouest à ma connaissance, malgré toutes les critiques n'est pas vide!

<sup>28</sup> Danto s'exprimait dans le cadre du débat engagé en 1990 autour d'une exposition New Yorkaise. Cette année-là, le Museum of Modern Art de New York inaugura une exposition intitulée «High and Low» qui rompait avec l'idéal traditionnel du «moderne classique», abandonné pour un vulgaire intrus, le Design de la publicité (Belting 1995a: 104).

L'idée répandue par le musée détermine celle que ses visiteurs moyens peuvent se faire du peuple présenté. Comme celle-ci n'est pas toujours des plus positives en dépit de la bonne volonté des responsables d'expositions pris entre la nécessité d'exposer et l'esthétisme ambiant, les recettes du prêt à penser en cours dans ladite société font surface. Le primitivisme fleurit (Jewsiewicki 1991); parallèlement au sentiment de supériorité grandit le misérabilisme des visiteurs qui se penchent sur le sort des peuples rencontrés dans les salles. Le musée, qu'on le veuille ou non, participe de la formation du public. Au lieu de desservir la communication virtuelle naissante dans ses locaux, le musée, sans renoncer à la beauté (sa raison d'être que je ne conteste nullement), devrait accentuer son rôle de médiateur entre ceux d'ici et l'Autre qu'on veut réduire au symbole de l'altérité par excellence (Foucault 1973: 360, in Mudimbe 1988: 81)! Il existe, qu'on le veuille ou non, un contexte d'exposition (Belting 1995c: 14) marqué par des siècles d'histoire. Il s'agit de promouvoir un nouveau cadre pour mettre fin à ce que Giordano (1989: 22) appelle une communication décontextualisée, où «L'art, comme triomphe de la libre créativité et de l'autonomie de l'esthétique, devenait son propre contexte» (voir Belting dans ce volume).

En 1986, le Museum für Völkerkunde de Francfort consacra une exposition aux «fétiches» intitulée «Was sind Fetische?» L'auteur de l'introduction, s'explique ainsi sur le choix du titre de l'exposition :

Nicht nur der Begriff «*Fetisch*» war und ist bis in die Gegenwart *verpönt*, sondern die *Inhalte selbst der Fetische gelten als negativ belastet* [...]. Im Laufe der Zeit wurde mit diesem Begriff den sogenannten Naturvölkern, und zumal den Völkern Afrikas, *zuviel Unrecht zugefügt*. *Man tat, als hätten die Afrikaner keine andere Religion als Fetischismus. Dies ist jedoch nicht wahr*. Um dem zu entgehen, *vermied man möglichst den Begriff «Fetisch»* und sagte «Idol», «magisches Objekt», «Zauberobjekt» oder *verwendete die lokalen Namen*. *Ganz befriedigt keine Lösung*. *Wir haben an dem alten Ausdruck festgehalten, weil wir glaubten, er bezeichne noch immer am besten die von uns ausgestellten und beschriebenen sakralen Objekte* (1986: 3-4; MD).

Étymologiquement le terme «fétiche» vient du portugais «*feitiço*». En dépit de l'inadéquation du terme choisi par une certaine ethnologie, dénoncée au passage, l'auteur renonce aux euphémismes, mais aussi aux termes locaux<sup>29</sup>. Il se retranche derrière le caractère explicite du terme

<sup>29</sup> Jean Pouillon (1969: 105) consacre un intéressant article au concept de «fétiche»; il cite Mauss (1969: 244) qui, déjà en son temps, écrivait: «*La notion de fétiche doit*

critiqué qu'il continue à utiliser. Si l'effet de marketing, fondé sur la provocation, est compréhensible pour le choix de ce titre sans guillemets, en revanche rien ne le justifie étant donné les propres arguments de l'auteur. Les objets rebelles aux concepts occidentaux mériteraient un meilleur sort que le corset d'un concept suranné. Voilà la camisole de force qu'impose une certaine muséographie traditionnelle aux peuples et cultures exposés. Au lieu de les laisser s'exprimer sur eux-mêmes à l'intention des visiteurs, le spécialiste produit à l'intention de ces derniers des canevas qu'ils doivent suivre. Ils sont stériles et servent plus de barrières entre ceux d'ici et ceux d'ailleurs qu'il ne permettent l'établissement de contacts réels. Pour le visiteur moyen, il reste ce terme péjoratif ou encore l'acception psychologique plus familière (Freud in Pouillon 1969: 104 n. 1; 106 sq.). Dans un cas comme dans l'autre, la conséquence est négative. C'est là une manière délibérée ou non de reproduire des modèles de pensée acquis et de restaurer le corset du rapport traditionnel des musées au monde exposé. John Ryle (1995: 19) écrivait récemment à ce propos:

Whether you call these Kongo sculpture fetishes or power objects or ritual tools, one thing they are not is art. Or not until Westerners get their hands on them. To treat them as such is a category mistake; it is *to fetishize the fetish* (MD).

Il est manifeste que le concept de musée est en train de se figer; il se remarque autant sur les bords de la Seine que sur les rives du Niger, et les bords de la Spree n'y échappent pas. Les premiers intéressés ne s'y retrouvent plus, du moins dans les musées ethnographiques. Pire, les spécialistes de l'histoire de l'art sonnent le tocsin de leur propre discipline dans son état actuel (Belting 1984, 1995). Dans ce contexte, que devraient faire les historiens de l'art africain que Förster (1995a: 16) qualifie de «*heimatlos zwischen den etablierten Disziplinen*»?

#### 4.4. Le recours à la praxis de l'objet, la fonction du maître

Le tout n'est pas de se limiter à l'esthétique, entend-on dire de plus en plus souvent. Les expositions font de plus en plus de place à la vie quotidienne quand il s'agit de traiter de l'Afrique contemporaine par exemple on les fibres de plastique côtoient celles de jute (Mark 1992; Förster

---

«[...] *disparaître définitivement de la science*», elle ne correspond à rien de défini, elle n'a rien de premier ni d'explicatif puisque «l'objet qui sert de fétiche n'est jamais, quoi qu'on en ait dit, un objet quelconque, choisi arbitrairement, mais il est toujours défini par le code de la magie ou de la religion» (MD).

1993). C'est un signe important pour rompre avec le diktat des pièces dues à l'élite des producteurs et réservées parfois à la même catégorie sociale. L'élite occidentale qui se pique d'oeuvre d'art passe sous silence l'essentiel de la production culturelle au nom d'un critère de choix souvent inavoué. Mais que voit-on au cours des expositions permanentes? Elles sont, semble-t-il, à l'abri des analyses anthropologiques et historiques fines; tout se passe comme si ces travaux n'atteignaient pas la majorité des collègues des musées et de l'art. Il faudrait de plus en plus recourir à la praxis des objets — une réalité faite de passé et pétrie de présent — qui ne sont rien sans la clef de cette praxis. Les objets ne sont pas seulement matière. La catégorie, commode et établie, de l'art plastique ne suffit pas. On oublie bien souvent et à tort la dimension orale de l'art sculptural<sup>30</sup>. A côté des coups d'herminettes, il y a tant de mots, tant de formules, tant d'histoire que les besoins d'une certaine définition de l'art évacue, d'où son inadéquation à la réalité. L'objet ainsi chargé de verbe et d'histoire, sans lesquels il n'est pas lui-même, se rebelle contre l'application des concepts prêts à l'usage des historiens de l'art et d'autres spécialistes qui ont coutume de voir dans l'Autre, le «primitif», le *Gegenbild* (contre-image) de celle de l'Occident<sup>31</sup>.

Pour accéder à ce domaine qui relève plus de la société que d'une quelconque symbolique fantaisiste (cf. note 15), la fonction sociale des pièces devrait être appréciée de nouveau et ensuite celui de l'objet et d'autres éléments de la culture matérielle. L'objet étant plus complexe que ce qu'on en montre, le défi consiste à trouver un moyen aussi sophistiqué pour le représenter; ceci est moins d'ordre technique que d'ordre conceptuel. Cette religion de l'objet inventée par les anthropologues, les muséologues et autres propriétaires de galeries ne doit pas se perpétuer. Il y a lieu d'extirper de l'entreprise scientifique l'idolâtrie des Occidentaux. Abandonner le primat de l'esthétique et travailler plus sur des aspects historiques et anthropologiques s'impose, car réduire l'objet de connaissance à l'art plastique nous fait manquer l'objectif.

La pragmatique de ce monde du sens, voilà ce qui doit nous retenir, non «l'ostentation de ses majestés figées, un genre qui avait déjà ses zélateurs en ethnologie»<sup>32</sup>, personnages particulièrement prolifiques en histoire de l'art. Partir du phénomène incident qui saute aux yeux vers sa logique, en développer une théorie en accordant à la perspective émique

<sup>30</sup> Voir Till Förster 1995a : 13.

<sup>31</sup> Karla Bilang 1989, *Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen*, in: Belting 1995a: 73; voir également Belting 1995c: 13.

<sup>32</sup> Je dois cette formule à Henri Moniot (1995: 652).

la place qui lui revient et qu'elle n'a jamais obtenue, voilà le défi à relever.

Pour ce faire, le maître ou la maîtresse des cultes avec tout ce qu'ils ont de fascinant et de rebutant, sont encore présents. La remise à l'honneur de la perspective émique (Olivier de Sardan 1994) par les savants ne doit pas mener à des errements du style de Griaule et d'Ogotéméli (van Beek 1991).

De nos jours, sans céder à la tentation de la haute technologie, les moyens sont disponibles pour pouvoir mettre le savoir des maîtres à la disposition du grand public. Peut-être s'avéreront-ils meilleurs pédagogues que nos spécialistes, producteurs du «*logos* savant, qui serait le seul démiurge concevable de l'interprétation», selon l'heureuse formule de Moniot (1995: 649)? Il ne s'agit pas de faire renaître la mode des Africains présentés dans le jardin zoologique (Staehelin 1993: 63 sq., 70 sq.), encore moins de renouveler dans les cours de musée le spectacle des artisans et artistes ivoiriens consignés dans un village africain reconstitué en France où ils amusaient les visiteurs<sup>33</sup>. Contre-exemples typiques à évi-

<sup>33</sup> Ce programme, financé dans le cadre d'échanges entre une ville de métropole et un ministère ivoirien, visait la promotion du tourisme. Un scandale a éclaté en 1994-1995 lorsqu'il s'est avéré que les personnes concernées, sans carte de séjour ni contrat de travail, étaient condamnées à danser et à travailler jusqu'à l'épuisement pour le bonheur des visiteurs dans une ville de province. On n'exagère pas en comparant cette entreprise à l'exposition des peuples coloniaux (*Völkerschau*) courante en Europe du XIXe siècle jusqu'au milieu des années 1930! Carl Hagenbeck et son demi-frère, étaient deux marchands de Hambourg, spécialisés dans le commerce et l'exposition des animaux. Pour sauver leur entreprise en faillite, ils se sont reconvertis *in extremis* dans l'exposition des peuples d'outre-mer (Staehelin 1993: 30). Ils remportèrent un succès retentissant en exposant une «caravane nubienne» (*Nubische Karawane*) dans le Jardin d'Acclimatation de Paris en 1877 (Staehelin 1993: 31). Cette réussite a obligé les directeurs de jardins zoologiques berlinois, sceptiques quant au succès commercial de l'opération, de coopérer. En 1878, l'Empereur de Prusse a visité un groupe d'Esquimos groenlandais au zoo de la capitale. Les trois dernières expositions de ce genre organisées en 1926, en 1932 et en 1935 étaient françaises. L'écrasante majorité des personnes présentées provenaient d'Afrique soit seize expositions sur vingt-deux!

Un prêtre aurait officié lors de l'exposition organisée par le *Museum for African Art* intitulée *Face of the Gods. Art and Altars of the Africa and the African Americas*. J'ignore toutefois dans quelle mesure ceci visait à conférer une certaine authenticité à la circonstance ou si le religieux a réellement oeuvré à mieux mettre les objets et le thème à la disposition du public. On peut soupçonner justement le goût du spectaculaire et des reminiscences douteuses. Je remercie Peter Mark d'avoir attiré mon attention sur l'événement.

ter, ces cas cités sont suffisamment nombreux pour baliser une nouvelle voie. De plus, la foi du maître reste le meilleur garant de sa volonté de collaborer ou pas. Entre cette croyance et son intervention, il n'existe pas de contradiction insurmontable.

## 5. «La renaissance d'une histoire de l'art»<sup>34</sup>

L'art est à l'histoire de l'art ce qu'est l'image à son cadre. L'art s'accordait avec le cadre de l'histoire de l'art aussi longtemps que celle-ci a été ajustée (Belting 1995: 8). À supposer que cela soit vrai — insigne évidence que personne de nos jours ne saurait mettre ouvertement en doute —, l'«image» représentée en l'occurrence par les «objets» africains ressemble plus à une pièce rapportée au discours scientifique occidental. Devant cette vérité fondamentale, l'«histoire de l'art» appliquée à l'Afrique<sup>35</sup> dans une telle grille, «ça passe ou ça casse»<sup>36</sup>! La production africaine exige un autre cadre, une autre histoire de l'art si nécessaire! *A priori*, en s'en tenant au parallèle établi, le cadre est flexible, réceptif à d'autres images, à d'autres «Kunstgeschehen» dont le passé reste à décrypter. Deux préalables s'imposent: définir ou non les objets africains comme des objets d'art ou comme des oeuvres d'art et prendre en compte la dimension orale de l'histoire à écrire. Ces deux conditions constituent la grande nouveauté de l'apport africain. Le débat autour du premier sujet fait rage dans les milieux spécialisés<sup>37</sup>, quant au second, il préoccupe peu les historiens de l'art plus soucieux d'esthétique que d'histoire hormis quelques historiens et anthropologues qui tentent l'aventure. L'histoire de l'art africain est confrontée à une alternative complexe. Elle peut refuser de prendre le train de l'histoire en se contentant de beauté des

<sup>34</sup> Ce titre reprend et inverse celui des deux ouvrages de Belting (1984, 1995) devenus des classiques.

<sup>35</sup> Loin de moi la tentation de succomber au mythe d'un continent monolithique qui n'existe pas. Il y a plusieurs Afriques comme il y a plusieurs Bamana (voir Appiah «The Myth of an African World» 1992: chap. 4-5; Bazin 1985).

<sup>36</sup> Henri Moniot (1991: 194-195) applique cette expression aux historiens africanistes qui ont voulu, au mépris de la réalité, appliquer au passé africain la vieille périodisation de l'histoire — Antiquité, Moyen-Âge, Temps Modernes, Époque Contemporaine.

<sup>37</sup> L'ouvrage publié par Suzanne Vogel (1988) donne une bonne idée de la question. On lira avec intérêt l'article de Giordano (1989: 21); voir aussi Förster (1995a et b) qui lance le débat sur l'approche postmoderne dans l'interprétation de l'art africain.

formes ou se lancer dans l'aventure de l'écriture d'une histoire, d'un cadre, adapté à ce matériau spécifique. L'histoire de l'art fondée sur l'oralité est exaltante, elle fécondera une discipline en quête de souffle nouveau, comme l'histoire orale la discipline historique. A propos de l'essor de la recherche historique appliquée à l'Afrique, Steven Feiermann (1993) ne parle-t-il pas justement de la «dissolution de l'histoire mondiale»? Les passerelles entre historiens et anthropologues des deux mondes sont à portée de main, à preuve les ponts, hélas encore peu nombreux, jetés entre médiévistes et africanistes. L'entrée en scène peut se faire de deux façons. La première consiste à se laisser assimiler par un courant de pensée à la mode, par exemple le postmodernisme. Danto (1988) au cours du débat sur le statut de l'art en Afrique montre bien la futilité de l'entreprise à laquelle on doit s'atteler. Si tout est art, si tout a été art, à quoi bon se poser le problème épistémologique majeur de l'application d'un concept (l'art) né ailleurs à une réalité qui a son quant à soi? Assumer sa spécificité, un quant à soi évolutif par excellence<sup>38</sup>, la cultiver et contribuer positivement à l'enrichissement de la discipline représente l'alternative, la seule viable. La quête d'identité qu'est celle de l'histoire de l'art dans les études africaines ou ailleurs est globale. Elle ne peut réussir en abandonnant le rôle de sujet à ceux qui l'ont exercé depuis toujours, chercheurs ou collectionneurs de toute origine et en réservant la fonction d'objet à l'Autre (Diawara 1994), l'image *ex negativo*. La fin de l'histoire de l'art, essoufflée, doit signifier la naissance d'une autre, fruit d'une réflexion et d'un discours féconds en phase avec un monde en transformation profonde et irréversible. Plus que jamais les historiens de l'art doivent aller à l'école de l'histoire.

---

38 Moniot (1988: 4) relève de manière particulièrement tonique ce thème; voir en particulier les notes 8 et 21.

Annexe

27-6-1995

Dear Mamadou,

I did not resonate well with the topic of the discussion on Art in the Museum which took place last Sunday, the first time that art is discussed and gets a rather estranged reaction from me. The reason for this, I think, is that I think about art in completely different ways. There is no prerogative in art. There is time and opportunity, time and discovery, time and knowledge, time and achievement. And in this world, Mamadou, there is no permanence. In this world, moreover, there is no monopoly on anything at all. There are delays, natural or imposed (and how many «imposed» delays, dear friend, we are going to encounter in this new age of the new world order!) but everything will catch up with everything else. The world is going to turn over in the next century, and what was will give way to what will be. My only regret is that I am not going to be around to witness it.

I wanted to tell everybody at the meeting that this discussion concentrates on the here and now, and that one should live, primarily, with the there and after. The FUTURE, which is not ours personally, but which is that of our grandchildren, and of the world, is going to bring art, literature, philosophy, ideas and science into a great meeting place where an exchange of unmatched dimensions will take place, an exhilarating exchange that will suddenly discover the hidden genius of man everywhere, his wisdom and his creativity, and will acknowledge the other, not out of tolerance (God forbid! I am not talking of `humility' here, I am talking of the work of man), but because the other's existence imposes itself and celebrates itself.

But between now and this future, there is still a long distance of alienation and grief.

Yours as ever,  
Salma

---

## Bibliographie

- Amselle, Jean-Loup  
1990 *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris.
- Appiah, Kwame Anthony  
1992 *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- Bayart, Jean-François  
1989 *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard.
- Bazin, Jean  
1985 «A chacun son Bambara», in: Amselle, J.-L. et M'Bokolo, E. (sous la direction de) *Au coeur de l'ethnie, ethnies, tribalismes et État en Afrique*, Paris, La Découverte, pp. 87-127.
- van Beek, Walter E.A.  
1991 «Dogon Restituted. A Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule», in: *Current Anthropology*, Vol. 32/2, pp. 139-168.
- Belting, Hans  
1995a *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Verlag C. H. Beck (édition revue et corrigée de la publication de 1984).  
1995b «Zeit der Hölle», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 10. No 239.  
1995c «Eine globale Kunstszenen? Marco Polo und die anderen Kulturen», in: *Neue Bildende Kunst*, 4./5. September.
- Bilang, Karla  
1989 *Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen*, Leipzig.
- Bird, Charles S.B., Kendall, M. and Tera, Kalilou  
1995 «Etymologies of *nyamakala*», in: Conrad, David C. and Frank, Barbara E. (eds.), *Status and Identity in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 27-35.
- Brett-Smith, Sarah  
1995 *The Making of Bamana Sculpture: Creativity and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brignoni, Serge  
1989 «Notes by an artist-collector», in: Gianinazzi, Cl. et Giordano, Chr. (eds.), pp. 47-48.
- Cissé, Youssouf Tata et Kamissoko, WA  
1991 *Soundjata la gloire du Mali*, Paris, Karthala-Arsan.

Danto, Arthur

1988 *Artifact and Art*, in: Vogel, S. (ed.), *ART/artifact. African Art in Anthropological Collections*, New York, München, Prestel, pp. 18-32.

Diawara, Mamadou

1994 «Der Blick vom anderen Ufer. Oder: Entdeckung des Weißen», in: Schlumberger, Jörg A. und Segl, Peter (Hg.), *Europa — aber was ist es?* Köln, Böhlau, pp. 255-283.

1995 «Die Kunst, Überzeugungen zu leben und miteinander zu vereinbaren: <Das eine schließt das andere nicht aus>» (*dotedosa*), (à paraître in: A. Wierlacher [Hg.]

Dieterlen, Germaine et Cissé, Youssouf

1972 *Les fondements de la société d'initiation du Komo*, Paris, Mouton.

Farias, Paulo Fernando de Moraes

1989 «Pilgrimages to <Pagan> Mecca in Mandenka Stories of Origin Reported from Mali and Guinea-Conakry», in: Barber, Karin and Farias, PF. de Moraes (eds.) *Discourse and its Disguises. The Interpretation of African Oral Texts*, Birmingham, pp. 152-70.

Feiermann, Steven

1993 «African Histories and the Dissolution of World History», in: Beates, R.H., Mudimbe, V.Y. and O'Barr, J. (eds.), *Africa and the Disciplines*, Chicago, London, The University of Chicago Press, pp. 167-212.

Förster, Till

1993 *Tumabe. Alltagskultur der Westafrikanischen Savanne*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth.

1995a «Die Geschichte fremder Künste. Afrikanische Perspektiven und Probleme» (en cours d'impression).

1995b «<Schildermalerei> oder <Urban Art>? Postmoderne Ansätze in der Interpretation afrikanischer Kunst» (en cours d'impression).

Foucault, Michel

1973 *The Order of the Things*, New York, Pantheon.

Gérard, Étienne

1992 «Entre État et population: l'école et l'éducation en devenir», in: *Politique Africaine (Le Mali, la transition)*, 47, pp. 59-69.

Geschiere, Peter

1995 *Sorcellerie et politique en Afrique*, Paris, Karthala.

Gianinazzi, Claudio

1989 «The Brignoni Donation: The Signification Behind the Gesture», in: *Culture Extraeuropee. Collezione Serge e Graziella Brignoni*, Gianinazzi, Cl. et Giordano, Chr. (eds.), Lugano, Edizioni Città di Lugano, pp. 37-41.

Giordano, Christian

1989 «Extra-European Cultures and West Imagery. Problems and Prospects of a Museum in statu nascendi», in: *Culture Extraeuropée. Collezione Serge e Graziella Brignoni*, Gianinazzi, Cl. et Giordano, Chr. (eds.), Lugano, Edizioni Città di Lugano, pp 11-26.

Jewsiewicki, Bogumil

1991 «Le primitivisme, le post-colonialisme, les antiquités `nègres' et la question nationale», in: *Cahiers d'Études africaines*, 121-122, XXXI, 1-2, pp. 191-213.

Jewsiewicki, Bogumil (ed.)

1989 *Arts et politiques en Afrique noire*, Association Canadienne des Études Africaines, Safi.

Jewsiewicki, Bogumil (sous la direction)

1992 *Art pictural zairois*, Les Éditions du Septentrion, Célet.

Kappus, Elke-Nicole

1989 «And then it starts over again. Interview with Serge Brignoni», in: Gianinazzi, Cl. et Giordano, Chr. (eds.), *Culture Extraeuropée. Collezione Serge e Graziella Brignoni*, Lugano, Edizioni Città di Lugano, pp. 42-46.

Lepenes, Wolf

1995 «Das Ende der Überheblichkeit», in: *Die Zeit*, 24.11., Nr. 48.

Mark, Peter

1992 *The Wild Bull and the Sacred Forest. Form, Meaning, and Change in Senegambian Initiation Masks*, Cambridge, Cambridge University Press.

McNaughton, Patrick R.

1988 *The Mande Blacksmiths. Knowledge, Power and Art in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

Michel, Leiris

1934 *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard.

Moniot, Henri

1988 «Une mise en perspective», in: Jewsiewicki, B. et Moniot, H. (sous la direction de), *Dialoguer avec le léopard?* Paris, l'Harmattan, pp. 1-9.

1991 «L'histoire africaine, un observatoire de la périodisation», in: *Période: la construction du temps historique. Actes du Ve colloque d'histoire du temps présent*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et Histoire au Présent.

1995 «L'histoire à l'épreuve de l'Afrique», *Cahiers d'Études africaines*, 138—139, XXXV-2-3, pp. 647-656.

1988 «Chronique historique», *Cahiers d'Études africaines*, 109, XXVIII-I, pp. 117-121.

Mudimbe, Valentin Yves

1988 *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre

1994 «L'unité épistémologique des sciences sociales», in: *L'histoire entre épistémologie et demande sociale*, Actes de l'Université d'été de Blois, sept. 1993, IUFM de Créteil, Toulouse et Versailles, pp. 7-24.

Paul, Ricoeur

1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

Poliakov, Léon

1987 *Le mythe aryen. Essai sur les sources du racisme et des nationalismes*, Bruxelles, Éditions Complexes [nouvelle éd.].

Pouillon, Jean

1969 *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspéro.

Rose, H.J. M.A. (Oxon.)

1924 *The Roman Questions of Plutarch*, Oxford at Clarendon press.

Ryle, John

1995 «Fetishizing Africa», in: *The Times Literary Supplement* No 4829, 20 octobre, pp. 18-19.

Schmalenbach, Werner

1988 «Kraft und Maß. Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst», in: Werner Schmalenbach (ed.), *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Müller*, Genf, München, Prestel Verlag, pp. 9-27.

Tacitus

1914 [1980] *Agricola*. Translated by M. Hutton, revised by E. H. War-  
mington, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press.

Thompson, Robert Farris

1993 *Face of the Gods. Art and Altars of the Africa and the African Americas*, Munich, Prestel.

Vansina, Jan

1984 *Art History in Africa*, London, Longman.

Vogel, Suzanne

1988 «Introduction», in: Vogel, S. (ed.), *ART/artifact. African Art in Anthropological Collections*, New York, München, Prestel, pp. 11-17.

*Was sind Feilsche?*

1986 *Roter Faden zur Ausstellung*, Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main.