

Université d'Abomey-Calavi
FAculté des **S**ciences **H**umaines et **S**ociales
(FASHS)

ANNALES DE LA FASHS
Nouvelle édition

N° 002 Novembre 2019
Volume 2

Adresse de contact

Annales de la FASHS
Faculté des Sciences Humaines et Sociales (FASHS), 01 BP 526
Cotonou, Rép. du Bénin, Tél./Fax +229 21360074
E-mail: viliho2004@yahoo.fr ; vincent.orekan@gmail.com
Téléphone : 00 229 21 04 29 09

Adresse de soumission d'articles
annales.fashs.uac@gmail.com

Toute reproduction, même partielle de cette revue est rigoureusement interdite. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi 84-003 du 15 mars 1984 relative à la protection du droit d'auteur en République du Bénin.

ANNALES DE LA FASHS

Revue publiée par la Faculté des Sciences Humaines et Sociales (FASHS)

COMITE DE PUBLICATION

Directrice de publication : Odile DOSSOU GUEDEGBE

Doyen de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales

Rédactrice en Chef : Sylvie de CHACUS

Vice-Doyen de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales

Mise en page : Vincent O. A. OREKAN

CONSEIL SCIENTIFIQUE

N'BESSA Benoît (Professeur Emérite), HOUNDÉNOU Constant (Professeur Titulaire), BOKO Gabriel (Professeur Titulaire), HOUNSOUNON-TOLIN Paulin (Professeur Titulaire), CLÉDJO Placide (Professeur Titulaire), DOSSOU GUÈDÈGBÉ Odile (Professeur Titulaire), OGOUWALÉ Euloge, (Professeur Titulaire), TENTÉ A.H. Brice (Professeur Titulaire), VISSIN Expédit Wilfrid (Professeur Titulaire), AMOUZOUVI H. Dodji (Professeur Titulaire), BIO BIGOU B. Léon (Professeur Titulaire), KPATCHAVI Adolphe (Professeur Titulaire), TOHOZIN Antoine Yves (Professeur Titulaire), BAGODO Obarè (Professeur Titulaire), BAKO-ARIFARI Nassirou (Maître de Conférences), FOURN Elisabeth (Maître de Conférences), GONZALLO Germain (Professeur Titulaire), ORÉKAN O. A. Vincent (Professeur Titulaire), ADANHOUNME Eustache (Maître de Conférences), METINHOUE Pierre (Maître de Conférences), KISSEZOUNON Gervais (Maître de Conférences), ODOULAMI Léocadie (Professeur Titulaire), AZONHE Thierry (Maître de Conférences), DJOSSOU SEGLA Ariane (Maître de Conférences), GIBIGAYE Moussa (Maître de Conférences), HEDIBLE C. Sidonie (Maître de Conférences), HOUNGNIHIN Roch A. (Maître de Conférences), IMOROU Abou-Bakari (Maître de Conférences), OUASSA KOUARO Monique (Maître de Conférences), TCHIBOZO Romuald (Maître de Conférences), TOKO I. Ismaëla (Maître de Conférences), VIGNINOU Toussaint (Maître de Conférences), YABI Ibouaïma (Maître de Conférences), AHLOU Cyprien Maître de Conférences), de CHACUS Sylvie (Maître de Conférences), HOUNMENOUE Jean-Claude (Professeur Titulaire), HOUËSSOU Patrick (Professeur Titulaire), N'DAH Didier (Maître de Conférences), TOSSOU Rogatien (Maître de Conférences).

COMITE DE LECTURE

Les lecteurs (référés) sont des scientifiques choisis de par le monde selon les thématiques des articles.

BUT ET PUBLICATION

Les annales de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales (Nouvelle édition) est une revue scientifique annuelle qui vise à publier des articles originaux dans les domaines des sciences géographique, sociologique, psychologique, de l'éducation, historique et philosophique. Les articles sont rédigés en Français ou en Anglais avec un résumé détaillé en une demi-page au maximum. Les auteurs, s'ayant régulièrement acquitté de leur frais de publication, bénéficient de la publication de leur article. Ils obtiennent le tiré à part de leurs articles après publication du numéro.

FRAIS DE PUBLICATION

La publication de tout manuscrit est conditionnée par le règlement préalable des frais de publication par les auteurs. Les frais de publication sont fixés à 50000 FCFA ou 77 € par manuscrit accepté.

ISSN : 1840-8583

Dépôt légal n° 10104 du 16 Janvier 2018. Bibliothèque nationale du Bénin, 1er trimestre

SOMMAIRE

Titres	Pages
<p>FORMES ET RENCONTRE : LES NOUVEAUTES PLASTIQUES DANS LA CREATION AFRICAINE A L'OREE DE LA MODERNITE OCCIDENTALE ET AU-DELA (15° AU 21° SIECLE)</p> <p>EFFIBOLEY Emery Patrick</p>	5
<p>ESTIMATION A L'AIDE DE LA TELEDETECTION ET DES SIG DES IMPACTS DES SEQUENCES PLUVIOMETRIQUES SECHES SUR LA DYNAMIQUE SAISONNIERE DE LA BIOMASSE FOURRAGERE DANS LA COMMUNE DE MALANVILLE (NORD-BENIN)</p> <p>TABOU Talahatou, ZAKARI Soufouyane, YABI Ibouiraïma, OROU SEKO Sabi Séko Mahamadou et HOUSSOU Christophe Sègbè</p>	28
<p>ANALYSE DE LA DYNAMIQUE DE L'OCCUPATION DES TERRES AUTOUR DE LA RETENUE D'HYDRAULIQUE PASTORALE DE GANRO DANS LA COMMUNE DE BEMBEREKE AU BENIN</p> <p>AJAVON Yves Césaire, DJIBRIL Housérou, ABDOULAYE Djafarou, TENTE A. H. Brice</p>	46
<p>DYNAMIQUE PERIURBAINE ET COMMERCE DES MATERIAUX DE CONSTRUCTION DANS L'ARRONDISSEMENT D'AKASSATO</p> <p>BALOUBI Makodjami David</p>	61
<p>SYSTEMES DE PRODUCTION ET DE COMMERCIALISATION DE FROMAGE WARANGASHI DANS L'ARRONDISSEMENT DE KALALE AU BENIN</p> <p>GIBIGAYE Moussa</p>	78
<p>INVESTISSEMENT PARENTAL DANS LA SCOLARITE ET VALEUR ACCORDEE A L'ECOLE CHEZ DES ELEVES DU PREMIER CYCLE DU SECONDAIRE AU TOGO</p> <p>BITO Kossi</p>	94
<p>REPRESENTATIONS DE LA THERAPIE DE L'ANGINE CHEZ LES ENFANTS A L'INTERFACE DU SOCIAL ET DU BIOMEDICAL A ZE</p> <p>MELIHO Pierre Codjo, DIKPO Thélesphore Toliton</p>	110
<p>L'ÉTHIQUE ANIMALE DE PETER SINGER : UNE PENSÉE SOUCIEUSE DU DÉVELOPPEMENT DURABLE</p> <p>KPESSOTON Bibiane</p>	133
<p>LA THEORIE KANTIENNE DE LA CONNAISSANCE COMME FUSION DES THEORIES POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE L'OBJECTIVITE</p> <p>ASSOGBA Dailidji Christian</p>	149

ETUDE DU SENTIMENT D'AUTO-EFFICACITE DES ETUDIANTS DE L'UNIVERSITE NORBERT ZONGO AU BURKINA-FASO MOUMOULA Issa Abdou, BAWA Ibn Habib, KOUTOU Yvonne	163
CONTINUUM ÉDUCATIF DE L'ENSEIGNEMENT DE BASE AU BURKINA FASO : REGARDS CROISES DES ACTEURS DE L'ÉCOLE WAYACK-PAMBE Madeleine	182
DE LA DIMENSION RELIGIEUSE DE LA TRADITION ORALE BENINOISE SAGBO Sinseingnon Germain	204
IDENTITE ET RELATIONS DE PLAISANTERIE CHEZ LES BATAMMARIBA: DEFI D'UNE COHESION SOCIALE BATCHANA Essohanam	213

**FORMES ET RENCONTRE : LES NOUVEAUTES
PLASTIQUES DANS LA CREATION AFRICAINE A
L'OREE DE LA MODERNITE OCCIDENTALE ET AU-
DELA (15^eAU 21^e SIECLE)**

**FORMS AND ENCOUNTER: PLASTIC NOVELTIES IN
AFRICAN ARTISTIC CREATION FROM THE
THRESHOLD OF WESTERN MODERNITY AND
BEYOND (15th TO 21st CENTURY)**

EFFIBOLEY Emery Patrick

*Département d'Histoire et d'Archéologie
Université d'Abomey-Calavi, République du Bénin
emery.affiboley@uac.bj*

Résumé

La création de la forme en histoire de l'art est comme un événement en histoire. Elle constitue une sorte de rupture plastique dans le répertoire des formes anciennes et peut ouvrir la voix à des formes nouvelles. Ainsi la rencontre entre l'Occident et l'Afrique a eu des conséquences dans tous les domaines de la vie : religieuse, culturelle, économique, technologique et artistique.

Dans le domaine des arts, les artistes africains ont créé de nouvelles formes ou ajouté de nouveaux éléments aux formes appartenant à leur paysage iconique local. Ces nouvelles formes peuvent être de l'ordre du religieux comme du séculier.

Sur la base de quelques pièces anciennes retrouvées dans les musées en Afrique et ailleurs ou dans la littérature sur l'art africain, la présente communication a pour ambition de tenter d'analyser les conditions d'émergence de formes nouvelles à l'époque moderne, les registres auxquels appartiennent celles-ci et les mutations éventuelles qu'elles subiront à travers le temps.

Mots-clés : *Formes et rencontre, histoire des arts africains, nouveautés plastiques*

Abstract

This paper argues that the encounter between Europe and Africa has produced a great impact on the artistic productions of the continent. It shows that before this encounter, the continent was blessed with a huge variety of forms. But an important part of that heritage has been demolished by the

evangelizing movements at the dawn of Modernity while another part was exported to European courts and later to museums by the nineteenth century. This iconic impoverishment is gradually replaced by Christian and European images that have eventually transformed Africa's authentic artistic productions to date into a mixed iconography.

Key-words: *Forms and encounter, African Arts History, Plastic novelties.*

Introduction

La rencontre effective entre l'Afrique et l'Occident s'est faite à partir de la fin du XV^e siècle notamment avec l'entrée en contact avec les royaumes africains et en particulier celui du Kongo. C'était donc la première fois que l'Occident, avec pour chefs de file le Portugal et l'Espagne, entrait, en grand nombre, en relations avec les peuples africains. Les premiers actes de ces relations étaient l'évangélisation des populations africaines. Robert Cornevin (1963) situe l'inauguration de l'évangélisation en 1490 et précise que : « *plusieurs notables se convertissent au christianisme et en premier lieu le roi [du Kongo] qui prend le nom de Joao I^{er} et tente d'imposer à ses sujets la nouvelle religion. Mais sous la pression de son entourage, il semble qu'il soit assez rapidement revenu aux pratiques païennes et à la polygamie sans abjurer* (R. Cornevin, 1963, p. 33) ».

Malgré la rétroaction du souverain converti à la nouvelle foi étrangère, la conversion des populations a continué. Le même auteur écrit au sujet du royaume Kongo : « *Cependant l'évangélisation du Congo se poursuivait ; on construisait des églises, on baptisait en masse jusqu'à deux mille congolais par jour.* (Cornevin, 1963 : 35) ». Ceux qui résistent à cette imposition massive de la religion chrétienne (catholique puis protestante) sont systématiquement combattus et leurs royaumes détruits.

Le présent article tente d'aborder, ne fut-il de manière parcellaire, l'impact de cette rencontre violente entre l'Afrique et l'Occident à travers les différentes formes et symboles dans l'art africain classique. Il s'agira de présenter et d'analyser les formes et figures que l'on retrouve dans les œuvres d'art pré-modernes, mettre en lumière les symboles exogènes (ou reconditionnés) qui ont été ajoutés aux créations locales dans les périodes ultérieures et déduire les conséquences de ces changements dans l'univers iconique africain.

Notes méthodologiques

La notion de forme est une donnée essentielle dans le discours de l'historien de l'art. Elle permet de dégager l'évolution, d'appréhender la diachronie et la synchronie toutes deux chères à la discipline historique en générale. En effet, dans les travaux sur l'art africain, on rencontre souvent des études régionales,

thématiques [(J. Laude, [1966] 1981) ; (A. Duchâteau, 1990) ; (J. Adandé, 1977, 1984, 2012, 2016) ; etc.] qui couvrent de nombreux pays ou même différents arts. Mais peu d'attention a été portée sur l'évolution de la forme sur la longue durée, en l'occurrence depuis la rencontre entre l'Occident et le continent africain au XV^e siècle par exemple. Dans le même temps, il ne semble pas y avoir d'étude qui prenne en compte plusieurs régions du continent à la fois et qui permette d'analyser de manière transversale, l'impact de cette rencontre sur la création artistique africaine.

Le présent travail a pour objectif d'étudier l'évolution des formes dans la création artistique africaine à partir de l'émergence de la religion chrétienne en Afrique. Il s'agit d'analyser spécifiquement comment les symboles chrétiens et occidentaux ont été intégrés à l'art africain et les conséquences qui en découlent et qui constituent la trame de ce que l'on peut appeler aujourd'hui l'art contemporain en Afrique.

Pour conduire ce travail, il a fallu réunir un corpus d'œuvres d'art africaines allant à peu près de la fin du XV^e et début XVI^e siècles à nos jours. Ces images sont rassemblées soit à partir d'ouvrages et catalogues sur l'art africain, soit à partir des collections de musées notamment du musée ethnographique Alexandre Sènou Adandé de Porto-Novo (Bénin), du Museum voor Volkerkunde Leiden (Pays-Bas) devenu depuis 2007 Museum voor Wereldculturen Leiden, de l'Ethnologisches Museum Wien depuis 2012 Welt Museum Wien¹ et du Musée du quai Branly à Paris.

1- Historicité de la mondialisation et conditions l'élaboration de nouvelles formes

Si la mondialisation est devenue la préoccupation et le vécu de tous du fait des technologies de l'information vulgarisées ces dernières décennies, le fait lui-même date déjà d'au moins du XV^e siècle où, à la faveur des moyens de navigation plus sophistiqués tels que la caravelle, la boussole mais également le développement de la cartographie, les Européens se lancent à l'assaut du monde. Les Portugais et plus tard les Espagnols sont les premiers dans la course. C'est ainsi que les Portugais feront le tour de l'Afrique tandis que les Espagnols, voulant atteindre les Indes par l'Ouest, vont plutôt aller dans une contrée jusqu'à lors inconnue de l'Occident et qui, plus tard, devient Amérique en souvenir du nom du chef de l'expédition, Amerigo Vespucci.

Comme ce sont les conséquences des périples portugais et plus largement celles des interactions de l'Occident avec l'Afrique dans le domaine de la création artistique qui nous intéressent ici, il va falloir y revenir. Ainsi donc,

les premiers actes missionnaires ont été de toucher l'âme des Africains par la foi et l'éducation, éléments essentiels de la vie d'un peuple. Car en les amenant à se détourner de la religion de leurs ancêtres, il était plus facile de les manipuler. Cette opération commence avec la classe dirigeante. C'est ainsi que l'on peut lire sous la plume de Robert Cornevin :

En décembre 1490, tout ce monde sauf San Diego reprend la mer vers le Congo ; cette fois-ci, il y a en plus des missionnaires, des maçons, des charpentiers, des agriculteurs ; ils sont accueillis par de grandes réjouissances, plusieurs notables se convertissent au christianisme et en premier lieu le roi qui prend le nom de Joao 1^{er} et tente d'imposer à ses sujets la nouvelle religion. Mais sous la pression de son entourage, il semble qu'il soit assez rapidement revenu aux pratiques païennes et à la polygamie sans abjurer. Par contre, l'un de ses fils baptisé Don Alfonso et nommé gouverneur de la province de Nsoundi (bas Congo), demeure un chrétien convaincu. A la mort de Nzingaa Kouvou, don Alfonso, évinçant son frère païen Mpangou, s'empare de la capitale et se fait proclamer roi sous le nom d'Alfonso 1^{er}. Son long règne (1506-1543) devait être très glorieux et marquer l'apogée du royaume du Congo : aujourd'hui encore, après plus de quatre siècles, son souvenir est resté extrêmement vivace dans la tradition orale des Ba Kongo. (R. Cornevin, 1963, p. 33).

Cet extrait montre bien que le retour à la religion ancestrale par le souverain devenu Joao 1^{er} n'était qu'un report de l'assaut chrétien puisqu'à sa mort, le fils Alfonso évinça son frère à qui devait revenir légitimement le trône. Et cette manœuvre ne peut avoir réussi sans l'aide des Portugais pour qui l'accession au trône par Mpangou n'aurait en rien du succès de leur entreprise de conquête. L'ingérence dans les affaires internes du Kongo va continuer puisque Cornevin indique que « plusieurs clans vont se disputer la couronne; soutenus par les capucins [missionnaires catholiques italiens] ou les Portugais. (R. Cornevin, 1963 : 38)».

La rencontre entre l'Occident, notamment à travers les Portugais et les royaumes africains, en l'occurrence le Kongo est le point de départ de nombreux changements dans maints domaines. Toutefois, dans le cadre de ce travail, seuls ceux qui relèvent de l'expérience visuelle font l'objet d'analyse.

1-1 Rencontre avec l'Occident porteuse de changements iconiques

La rencontre entre les mondes africains et l'Occident ne se fait pas seulement du point des hommes mais aussi de la foi, des pratiques religieuses et des symboles qui incarnent celles-ci. Ainsi avec l'évangélisation, les missionnaires portugais, premiers acteurs de la mondialisation seront également les premiers à faire l'expérience visuelle de la variété des objets africains (sculptures, objets magiques, parure et autres). En ce qui concerne

les objets symboliques du Kongo, Balandier fait une distinction qui renseigne davantage sur les objets en écrivant ce qui suit : *«Les statues et statuettes semblent avoir été différenciées en : bimaazi, effigies des ancêtres; biteki, images dont la fonction est au prime abord religieuse et bikondi, images utilisées prioritairement à des fins magiques. L'inventaire est bien pauvre mais la richesse de l'inspiration des artistes du Kongo est indéniablement remarquable (traduction de G. Balandier, 1968, p. 238)».*

Comme Balandier l'indique si bien dans l'extrait ci-dessus cité, chaque domaine de préoccupation est régi par des pratiques et des règles et le déséquilibre dans chacun d'eux est soigné par ces sculptures servant d'intermédiaires entre le monde vécu et le monde perçu, des entités supra-humaines qui gouvernent l'ici-bas. Et c'est justement ce qu'il écrit plus loin dans le même ouvrage sur le Kongo que : *« Les statuettes en pierre figurent souvent parmi ces richesses intouchées destinées aux interactions avec l'au-delà. Quelques-unes de mintadi – et ceci compte pour leur préservation – étaient enfouillées dans la terre ; les légendes soutiennent qu'elles se déplacent et parlent, jouant le rôle des intermédiaires entre le monde de l'au-delà et celui d'ici-bas (traduction de G. Balandier, 1968, pp. 324-325)».*

Autrement dit, ces pierres assuraient la cohésion entre les deux mondes et par voie de conséquence la cohérence interne des sociétés africaines. C'est cette fonctionnalité des pierres qui fait le problème des visiteurs européens, qui s'y intéressent. Balandier, rapportant le sentiment de ces Européens arrivés dans le royaume Kongo à cette époque écrit :

Le premier problème soulevé par ces images en pierre est qu'ils fonctionnent ou [avaient] des fonctions. Celles-ci étaient essentielles pour les images démultipliées à travers les siècles, de véritables symboles de permanence entre les vicissitudes et les désastres. Alphonse 1^{er} mentionne leur existence au début du seizième siècle... Elles appartiennent à la catégorie des biteki (sculptures) qui jouent un rôle de médiation, d'harmonie et de protection ; des exemplaires emportés à Rome le long de la fin du dix-septième siècle se trouvent encore dans un de ses musées (traduction de G. Balandier, 1968, p. 235).

Puisque leur mission était de convertir et d'imposer la religion chrétienne et puis à terme de coloniser les territoires, il fallait détruire et démolir les moyens de cohésion et les références civilisationnelles propres aux peuples rencontrés et au besoin avec la violence. C'est d'ailleurs pourquoi un auteur, parlant du vécu des populations africaines de l'époque, le décrit en utilisant l'expression "traumatic violence" et que les populations Ngoni qui, ont vécu les atroces violences coloniales néerlandais-britanniques, ont réalisé par un

masque, une variante du *Nkhokoma* qui a pour fonction de rappeler les esprits de leurs ennemis pour les ridiculiser (J. Peffer, 2005, p.75). Avant de procéder à la démolition des traits de civilisation des peuples africains, certains auteurs ont reconnu leur brillance. C'est ainsi par exemple que Robert Cornevin indique que :

... l'art de la sculpture et de la décoration a atteint chez les Bakouba un niveau également exceptionnel, qui donne à ce peuple une place de choix dans les musées ; si leurs masques, leurs tambours, leurs boîtes à fard et leurs coupes peuvent être comparés aux productions artistiques d'autres pays du Congo, les statues royales ont un caractère unique au Congo et ne peuvent être mises en balance, dans toute l'Afrique noire qu'avec les fameux bronzes d'Ifè au Nigeria, en raison de leur style naturaliste qui atteint un véritable classicisme. (R. Cornevin, 1963, p. 40).

Cette description élogieuse de l'art des peuples du royaume Kongo, les Bakongo, montre non seulement la variété des pièces réalisées par ces peuples mais surtout que celle-ci n'était pas l'apanage des seuls Bakongo mais qu'elle est applicable à nombre de peuples africains.

1-2 Démolition du paysage iconique local

La conséquence majeure de la rencontre entre les mondes africains et l'Occident, c'est la volonté manifeste d'étendre contre vents et marées la religion chrétienne au mépris de toutes les pratiques religieuses locales. Cette conversion massive devait permettre la colonisation et la domination du continent. Dans ce projet d'évangélisation, tous les symboles des religions locales sont démolis. C'est ainsi que les arts et autres témoins matériels de la civilisation sont effectivement détruits à la suite des milliers de baptêmes qui se célébraient. Les nouveaux croyants, sur injonction des maîtres de la religion rendaient leurs objets qui étaient souvent incendiés. Cornevin décrit bien les scènes quand il écrit très justement : « *...l'évangélisation du Congo se poursuivait ; on construisait des églises, on baptisait en masse jusqu'à deux mille congolais par jour... On brûlait des fétiches. (R. Cornevin, 1963, p. 34) »*. Cela devait permettre à l'Occident de facilement fourvoyer ces populations africaines et donc d'imposer sa domination qui court encore de nos jours.

D'autres auteurs décrivent la même horreur subie par les créations plastiques du royaume Kongo. C'est ainsi par exemple qu'Anne Hilton écrit : « *La première tâche d'Afonso était d'instituer le culte chrétien à Mbanza Kongo comme étant le premier culte de nkadi mpemba et des tombes royales. Pour réussir ceci, il devait détruire la grande maison des fétiches-nkisi de Mbanza*

Kongo qui contenait les fétiches protecteurs du type de l'ancien nkadi mpemba (traduction de A. Hilton, 1985, p. 62) ».

Dans le même ordre d'idées, Malyn Newitt indique que : « *L'extrait se réfère aussi à la destruction de la "grande maison des idoles" (traduite par Anne Hilton par "la maison des fétiches-Nkisi). On ne sait pas exactement ce que c'était mais cela se réfère aux divinités territoriales qui étaient vénérées par les Kongo et que le roi Afonso souhaitait remplacer par un culte royal chrétien qui devait être sous le contrôle du souverain (traduction de M. Newitt, 2012, p. 116)».*

Comme l'indique l'auteur, M. Newitt, à l'accession au trône, le roi Afonso procède à la destruction de la grande maison des objets rituels désignée par « grande maison des idoles ». On est en droit de se demander si c'est de son propre vouloir que le roi commettait ces destructions. N'est-ce pas sur l'injonction des nouveaux maîtres puisque, comme l'indique Cornevin, Joao 1^{er}, le premier souverain à s'être converti au Kongo devait revenir à ses pratiques ancestrales sous la menace de ses sujets (1963 : 33). Mais il n'est pas le seul à commettre l'incendie des objets culturels, ce que l'on peut désigner comme étant un crime culturel *avant la lettre*. Anne Hilton écrit que : « *Le mani Sonyo réunissait alors tous les anciens fétiches-nkisi et les prêtres les brûlaient; à partir de ce moment, il les baptisait au nom de fétiches du kindoki ou sorcellerie, la dimension destructrice du pouvoir du nkadi mpemba [expression qui désigne le diable en Kikongo] (traduction de A. Hilton, 1985, p. 51) ».*

La conséquence de ces démolitions voulues et organisées est qu'elles ont un impact non seulement sur la disparition des pièces mais surtout parce que du fait des conversions massives les artisans et artistes auteurs de ces pièces cessent de les produire donc de transmettre ces savoirs, savoir-être et savoir-faire aux générations suivantes.

Pigafetta a élucidé le monde des formes construit par les Bakongo [ou populations du royaume du Kongo] quand il analyse la campagne menée contre la religion traditionnelle sous le règne d'Alphonse 1^{er} [le premier roi du Kongo à se convertir au christianisme en 1490]. Cette campagne a culminé avec la conflagration gigantesque des "idoles", des "démons" et "masques". Ce bref inventaire des images abominables condamnées au bûcher montre tout au moins la furie iconoclaste de ces siècles qui a ravagé les œuvres des sculpteurs Kongo (traduction de G. Balandier, 1968, p. 233-234).



Figure 1 : Monument érigé à la gloire d'Antonio Pigafeta à Vicence, Italie (Effiboley, avril 2009)

Parmi les nombreuses pièces détruites durant cette furie iconoclaste dont parle Balandier, il indique que certaines d'entre elles relèvent de chefs-d'œuvre. En exemple, il cite deux formes sculpturales majeures dont l'expression est quand même remarquable pour celui dont le regard est entraîné à observer la sculpture africaine. Il indique que : « *Les plus raffinées de ces pièces – ‘une mère et son enfant’ ou ‘la femme s'agenouillant’ – suggèrent ce que les pilliers d'idoles’ ont réduit en poussière et en cendre* (traduction de G. Balandier, 1968, p. 238) ».

Les Bakongo passent d'une relation homme-objet construite avec des objets produits de leurs cultures, comme c'est le cas de toutes les "cultures originales" pour une même relation avec des objets venant d'une autre culture, avec d'autres valeurs. Cet état de fait est bien illustré par Hilton qui écrit : « *Alphonse 1^{er} procéda à la construction d'autres églises à Mbanza Kongo et leur ameublement avec des fétiches chrétiens obtenus d'Europe.* (traduction de A. Hilton, 1985, p. 64). » En conséquence, ils deviennent progressivement étrangers à leurs cultures donc à eux-mêmes et partent d'un fétichisme d'inspiration endogène vers un autre qui est lui exogène donc déstabilisateur et au bout du compte aliénateur. Cette aliénation n'est pas sans conséquence sur la création artistique. Voilà pourquoi, Cornevin écrit : « *Leurs artisans [id ex Bakouba] sont toujours aussi habiles mais ils sont depuis longtemps incapables de créations originales et demeurent figés dans la répétition de modèles immuables, dont la signification religieuse sera de moins en moins comprise.* (R. Cornevin, 1963, p. 43) ».

Cette déconnection des égrégores, des sources primordiales qui pourvoient à la connaissance fondamentale et aux créations originales a également été exprimée par Balandier qui souligne que : « Le style s'est dégénéré, la qualité s'est détériorée mais elles sont évidemment des œuvres de la même nature réalisées dans le même but (traduction de G. Balandier, 1968, p. 235) ».

En dehors des sculptures généralement en bois qui étaient porteuses du génie créateur des peuples du Kongo et des peuples africains en général, les auteurs ayant écrit sur l'histoire de l'Afrique à l'époque de la modernité occidentale ont fait état de sculptures en pierre disposant de charges magiques et mystiques retrouvées dans plusieurs régions d'Afrique.

A l'opposé, l'évangélisation progressive du continent permet de créer pour les familles d'artisans en Europe un marché qui dure depuis plusieurs siècles et toujours florissant pour les objets de piété et de culte : calices, coupelles, soutanes, étoles, croix, chapelets, diverses statues de saints, mitres, crosses, etc. La conséquence directe pour les populations africaines, c'est la désaffection des cultes locaux, la perte des savoirs et savoir-faire détenus par les savants de ces cercles. De manière concrète, une église nouvellement créée qui compte mille fidèles équivaut à plusieurs dizaines de chapelets, croix, bougies d'achetés, donc d'un intérêt économique avéré. Dans le même temps, les usagers des objets rituels africains cessent d'avoir leur clientèle. Gabin Djimassè, historien traditionnel d'Abomey, depuis une trentaine d'années, essaie de recueillir dans cette ville les objets rituels de ces cultes abandonnés du fait de l'auto-évangélisation dévastatrice de la période postcoloniale, qui elle-même s'est exacerbée avec la prolifération des mouvements évangéliques qui ont envahi le continent africain depuis au moins les années 1980, notamment au Nigeria et ailleurs en Afrique de l'ouest puis les années 1990 pour le cas du Bénin resté longtemps en marge du fait de l'absence de la liberté de culte à l'époque marxiste-léniniste (1972-1990).

En dehors de l'incinération systématique et massive des créations plastiques dans le royaume Kongo aux premières heures de l'évangélisation comme l'ont indiqué les différents auteurs ci-dessus mentionnés, on observe progressivement la disparition de formes qui étaient intimement liées à l'aristocratie locale ou aux pratiques religieuses qui ne sont plus à l'ordre du jour du fait la désaffection de cultes locaux. C'est à raison que Balandier écrit par exemple à propos des Bakongo que : « *Les Bakongo étaient capables de montrer de l'admiration pour les auteurs de chefs-d'œuvre. Même aujourd'hui, ils ont conscience du déclin de la qualité des œuvres, déclin qui devint apparent au dix-neuvième siècle et qui a transformé les images auparavant vénérées en un cimetière d'effigies* (traduction de G. Balandier, 1968, p. 236) ».

Cette situation de déconnection avec le contexte iconique local va ouvrir la voie à l'adoption de formes et symboles étrangers.

2- Formes nouvelles et registres d'appartenance

La rencontre entre les mondes africains et l'Occident ont effectivement généré d'innombrables formes. Celles-ci vont de l'association de formes anciennes à des nouvelles. Elles peuvent également demeurer dans la sphère religieuse comme c'est le cas des premiers matériaux au moment de la rencontre comme elles peuvent muter vers la sphère séculière donc détachées de toute religiosité.

2-1 Association des formes, naissance d'objets métissés

Dans les premiers cas de mutations, celles-ci s'opèrent effectivement sous la forme d'ajout d'un élément de la civilisation occidentale à une forme typiquement endogène. Concrètement, on observe donc cette association de formes provenant des deux univers culturels : l'Afrique et l'Occident. Dans le catalogue, *Bénin trésor royal. Collection du Museum für Völkerkunde Vienne*, Armand Duchâteau présente une statuette représentant un messager (1990, p. 80-81). Cette sculpture en laiton de 60cm de hauteur est l'une des premières du trésor de la cité du Bini à comporter une croix visiblement de type grec. Cette intégration de symboles de l'iconographie chrétienne peut être perçue comme le signe d'une conversion du personnage à la religion chrétienne. C'est le cas par exemple de la photo de la sculpture 98.164 (A. Duchâteau, 1990, p. 125). On y voit clairement sur cette œuvre des motifs d'inspiration africaine figurant un personnage ayant des cicatrices locales et portant des parures et autres adjuvants locaux qui font référence à l'Afrique mais avec une croix. Celle-ci symbolise la rencontre avec le christianisme. On peut donc déduire que le personnage figuré par l'auteur de cette sculpture a été baptisé comme c'est le cas du souverain du royaume Kongo. Il peut s'agir aussi que la croix soit simplement un objet d'attrait. Au-delà d'une simple conversion, Duchâteau présente une autre sculpture qui cette fois-ci montre un personnage ayant une grande croix, semblable à la crosse que tient l'évêque, en tant que berger du troupeau du diocèse. Comme l'indique Duchâteau, «*ne légende raconte que le roi Esigie [1504 ?-1550 ?] laissa tuer des missionnaires portugais et fit don de leurs croix à ses propres prêtres* (1990 : 125)». On n'est plus dans le cas d'un simple fidèle converti mais plutôt dans celui d'un souverain qui voudrait lui-même soit arborer le symbole distinctif qu'est la grande croix ou l'avoir pour ses sujets pour renforcer le prestige de son royaume avec des symboles étrangers. On peut également penser que le souverain, à la recherche d'un pouvoir plus affermi, croit que la croix du Blanc le rendrait plus fort. D'ailleurs Nsondè l'indique si bien lorsqu'il écrit que

« dès l'origine de l'évangélisation, beaucoup d'habitants [du Kôngo], à commencer par les dirigeants, ont adopté le christianisme comme rituel de plus, susceptible de leur apporter une « force » supplémentaire. Les missionnaires eux-mêmes, à travers leur cérémonial et leur discours déformé par les interprètes, contribuaient à brouiller leur image au point d'apparaître comme des « ngàngà blancs ». (2002, p.154) ».



Photo 3 : Statuette représentant une reine mère, Duchâteau, 1990, p.19.



Photo 4 : Statuette représentant un dignitaire, Duchâteau, 1990, p. 125

C'est la preuve que les populations rencontrées n'ont pas fait que subir les caprices de l'Europe conquérante mais qu'elles ont également joué d'autres rôles souvent peu mis en valeur. Dans le même temps, d'autres sculptures de même forme et facture ne possèdent pas ce trait distinctif. On peut en déduire qu'elles ont peut-être été réalisées avant celle disposant de la croix, devenue symbole du christianisme. Le musée du quai Branly en France dispose

également dans son exposition permanente en cours un *Crucifix avec charge magique* comme la pièce est désignée en vitrine.



Photo 5 : Crucifix avec charge magique (Photo : Effiboley, janvier 2017).

Sur le cartel qui accompagne l'objet daté du XIX^e siècle et originaire du peuple Kongo donc de la région de l'ancien royaume éponyme, il est indiqué les composantes suivantes : bois, pigments, matières organiques. Les symboles chrétiens sont donc devenus très présents dans l'univers iconique du Kongo principalement à cause du fait que, c'est le souverain du Kongo qui était chargé de défendre l'intégrité du territoire et ses valeurs civilisationnelles, c'est lui qui les a reniés en se convertissant. Ce geste fait du Kongo l'un des premiers royaumes chrétiens d'Afrique. En conséquence, les arts connaissent de profondes mutations dans l'appropriation des formes chrétiennes. Certains artistes vont jusqu'à ajouter de leur génie aux formes importées de l'univers chrétien portugais de l'époque. C'est ainsi par exemple que Balandier :

Ils ont réussi à "congoliser" les images chrétiennes. A Mbafu la mise au jour d'une grotte a abouti à une iconographie abondante datant de la première évangélisation, celle qui a fleuri du temps du règne d'Alphonse 1^{er}. Des thèmes traditionnels y prédominent: écriture ésotérique, animaux du bestiaire rituel, autres personnages. (...) Le Christ crucifié et le motif de la croix apparaissent à une séquence qui semble reconstruire l'histoire de la conversion. Ceux-ci étaient les mêmes sujets que les artistes – maîtres de cuivre, de bronze et d'argent – ont modelés par préférence depuis le début du seizième

siècle. Leurs œuvres ne sont pas celles de copistes: un certain nombre de détails sont singulièrement négroïdes – les cheveux, les yeux, les lèvres, la fréquente prééminence du nombril – les méthodes européennes de stylisation ont été interprétées (...) Le symbolisme chrétien a été, pendant plus de cent ans l'un des éléments fondateurs de la civilisation du Kongo (traduction de G. Balandier, 1968, p. 238).

Cet extrait montre bien comment l'iconographie chrétienne est devenue dominante dans la création artistique du Kongo voire de l'Afrique sauf que l'auteur, dans sa perspective occidentale et coloniale, ne voit pas que c'est la destruction des modèles authentiques précédemment analysés qui en est la cause.

En dehors de ces œuvres précitées, on note également dans l'art africain de l'époque une apparition de la représentation de personnages de types européens avec de longs cheveux et une longue barbe, qui attestent d'une expérience visuelle de l'artiste ou des artistes ayant réalisé ces œuvres.



Photo n° 7 : Deux personnages de type européen avec de longs cheveux et une barbe.

Photo n° 7 : Deux personnages de type européen avec de longs cheveux et une barbe.

L'introduction de formes nouvelles dans l'art et plus largement dans l'iconographie ne s'est pas produite uniquement dans le royaume Kongo. Dans les pièces en bronze d'Ifè au Nigéria datant de la même période du XV^e au XVII^e voire XVIII^e siècle, on retrouve nombre de sculptures donnant à voir soit des signes et symboles de la religion chrétienne qui vont d'ailleurs se multiplier au fil de l'évolution de l'évangélisation soit la figuration de personnages européens comme indiqué dans le royaume Kongo.

Les Yoruba d'Afrique de l'ouest n'ont pas manqué d'inscrire la rencontre entre l'Occident et l'Afrique dans les arts. Deux masques Gèlèdè de la collection du musée ethnographique Alexandre Sènou Adandé de Porto-Novo (Bénin) identifiés comme étant de la région de Daagbé attestent de cette inscription. Il y a le masque surmonté d'un personnage représentant un ange tel qu'il est iconographié dans la culture visuelle occidentale.



Photo n° 8 : Masque Gèlèdè surmonté d'un ange au Musée ethnographique A. S. Adandé de Porto-Novo (Photo : Effiboley, Octobre 2019)

Il a même servi de logo pour le Festival des cultures vodoun organisé par le Gouvernement béninois en 1993. Il y a également un autre masque du même établissement qui donne à voir à sa partie supérieure une jeune femme ayant avec elle deux enfants blancs. Telle est l'inscription marquée sur le cartel apposé sur le socle de la pièce. Mais à voir de près, rien ne semble indiquer dans ses détails qu'il s'agit effectivement d'un enfant d'européen tel que les artistes du Benin ont pu marquer dans le bois comme dans le bronze les traits d'un personnage européen. Toujours est-il que les artistes de la plupart des régions africaines ont en quelque sorte documenté cette rencontre entre l'Europe et l'Afrique.

2-2 Appropriation des formes nouvelles et leur laïcisation

Avec la démolition progressive et certaine du paysage iconique de ses anciens royaumes africains, l'iconographie chrétienne et occidentale devient un recours et une source d'inspiration importante des artistes. Les artistes des périodes ultérieures au XV^e et XVI^e vont donc s'approprier les symboles chrétiens et au besoin les associer aux pratiques religieuses et magiques de leur univers culturel d'origine. Ces pièces se voient assignées d'autres missions ou les mêmes de foi et de protection dans un univers mental différent. C'est à dessein que Balandier écrit ce qui suit :

Le christianisme, qu'il soit exprimé par des images inhabituelles dans la grotte de Mbafu ou par des œuvres créées pour servir la religion et la magie, a marqué la vie des peuples du Kongo depuis les premières années du seizième siècle. Ils l'ont assimilé pour servir leurs besoins et les règles de leur logique. Ils se sont approprié ses symboles à des fins que les missionnaires ont indignement condamnées. Crucifix et statuettes saints devinrent des réceptacles de forces bénignes, instruments favorables à la fécondité et la fertilité. Des croix (kuluzu) étaient utilisées dans des opérations magiques, spécialement dans des rituels devant assurer la sécurité au chasseur et le succès de son expédition (traduction de G. Balandier, 1968, p. 241).

Cet auteur, non plus, ne donne une description de l'usage qui est fait de ces "fétiches" ou plus précisément du type d'interaction qui se déployait entre les Bakongo et ces fétiches. Était-ce seulement de l'ordre de la spiritualité ? N'y avait-il pas de moment d'interaction non-religieuse ? Encore que la contemplation d'une œuvre d'art n'est pas complètement éloignée de celle purement religieuse. Avec la période de la classification des espèces et puis des races à la fin du 18^{ème} siècle, les destructions massives commises par les missionnaires laissent place à la collecte et au pillage systématique ainsi qu'à

leur exportation vers l'Europe. En effet, à partir de la fin du 18^{ème} siècle, vont commencer les mouvements de classification des espèces naturelles en Europe. Cela induit donc à la constitution dans la plupart des pays européens des cabinets de curiosités et plus tard des collections des musées d'histoire naturelle sous l'impulsion des naturalistes tels que Linné en Hollande, Buffon en France, etc. Ces mouvements sont parachevés par les conquêtes des royaumes africains qui sonnent le glas de la production artistique locale authentique. C'est dans cette dernière séquence historique que s'inscrivent la conquête du royaume du *Danxomè* en 1893 suivie du pillage du patrimoine artistique et le démantèlement du réseau de production dont le souverain était le mécène et le principal client (Mercier et Lombard, 1959). En 1955, la première enquête sur l'état de l'artisanat dans la colonie du Dahomey confirme la disparition de certaines formes dans la création artistique, la raréfaction des pièces dans certains matériaux tels le cuir comme l'indique Effiboley dans un manuscrit, *Politique culturelle au Bénin, entre héritage historique, parenthèse coloniale et au-delà*, en cours de relecture pour publication (2016). Dans l'ancienne cité royale du *Bini* au Nigeria voisin, le refus d'obtempérer face à un envoyé de la reine d'Angleterre et son assassinat par les autorités royales locales font subir à la cité la foudre de Londres. Cette dernière envoie ce qui est retenue d'appeler l'expédition punitive du 04 février 1897 qui met à sac le royaume et emporte des milliers de pièces en bronze qui, jusqu'à lors, n'étaient pas connues de l'Europe et de son marché de l'art.

Alors que le pillage des arts africains traditionnels prive d'une part les producteurs locaux de modèles mais également de la connexion à leurs égrégories, l'importation accrue de produits manufacturés d'origine européenne inonde progressivement les milieux africains et contribue à l'émergence d'autres corpus iconiques, sources d'inspiration non-africaines des créateurs des générations postérieures. Entre autres changements, on note une certaine laïcisation des emprunts. La croix et les autres signes religieux vont progressivement disparaître au profit d'une iconographie qui fait moins recours au champ religieux mais à l'univers iconique laïc né de la modernité occidentale en Afrique. Un courant remarquable de cette laïcisation des formes émerge notamment avec par exemple la réalisation des portraits individuels) et la fabrication des cercueils sous forme d'automobile, d'avion et autres formes appartenant originellement, dans une certaine mesure, au répertoire iconique occidental. Dans le catalogue, *Ghana Hier et Aujourd'hui/Yesterday and Today* édité sous la direction de Falgayrette-Leveau, il est fait mention de cercueils en forme d'épis de maïs (2003 : 262-263), de poisson de mer (2003 : 267).

Ces nouvelles formes consacrent les mutations et réappropriations intervenues dans la création artistique africaine marquée par un certain métissage où l'on peut repérer l'origine des formes en présence. Toutefois la période qui succède voit intervenir une certaine disparition des formes et symboles culturels qui peuvent aisément indiquer l'origine du créateur.

3- Mutations postmodernes : dilution iconique

La période postmoderne sera caractérisée non seulement par la poursuite du mouvement de pillage des éléments du patrimoine culturel et artistique africain mais aussi par une forme de "reconnaissance" qui se traduit par l'intérêt porté par les artistes européens à la création plastique africaine. Les artistes comme Pablo Picasso, Matisse et bien d'autres s'inspireront de la création plastique, ou pour mieux exprimer de quoi il s'agit, intégreront des formes typiquement africaines à leurs créations.



Photo n° 9 : Masque de Matisse présenté lors d'une exposition, *Henri Matisse: Rythm and Meaning* du 13 juillet au 17 septembre 2016 à la Standard Bank Gallery, Johannesburg
(Photo : Effiboley, juillet 2016)

3-1 Des fétiches et idoles aux pillages au profit des musées

Avec l'exportation progressive vers l'Europe des pièces les plus significatives de la création africaine classique ayant succédé aux incendies et destructions des premiers siècles d'évangélisation, il s'installe un vide iconique, un gap, qui fait que la transmission qui avait été toujours faite entre les producteurs de ces pièces s'est rompue.

Les musées européens en commençant par ceux des sociétés des missions d'évangélisation se remplissent de pièces. C'est le cas des établissements missionnaires de Lisbonne (Portugal), du Vatican (Italie), de Lyon (France), de Berg en Dal et Cadier en Keer (Pays-Bas) pour ne citer que ces villes. Si la plupart de ces établissements sont encore ouverts, ceux des Pays-Bas ont fermé du fait de la réorganisation du paysage muséal qui intervenu en 2012, démantelant les acquis de la politique muséale exemplaire intitulée Delta Plan mise en œuvre dans les années 1990. Le point ultime de cette politique de déculturation est marqué par la référence de moins en moins affichée aux traits authentiques de culture dans la création artistique actuelle. Cette situation est corroborée par Balandier qui conclut que : «...la christianisation destructrice d'idoles a abouti à sa conclusion logique mais l'art de la sculpture a disparu à la poussée de celle-ci (traduction de G. Balandier, 1968, p. 242)».

3-2 Art de la récupération comme pèrigée de la modernité occidentale en Afrique

Dans l'évolution des formes dans la création artistique africaine, l'art de la récupération s'impose comme l'art résultat final de la modernité occidentale. En effet, l'art à l'époque moderne s'est manifesté par la destruction des formes "typiquement" africaines et l'appropriation progressive de symboles non africains dans la création. C'est ainsi par exemple que, comme il a été démontré précédemment, la croix, qu'elle soit grecque ou latine s'est retrouvée notamment dans les sculptures modernes du royaume Kongo et d'ailleurs. D'autres symboles de la modernité occidentale y sont introduits au fur et à mesure que l'Occident pénètre les interstices de la société africaine par le biais de la colonisation et de l'école. Dans le même temps, les continents qui étaient quasiment en vase clos avec des "temps régionaux" individuels évoluent pour former l'époque contemporaine que l'on peut désigner comme étant le temps fusionné, unifié pour en emprunter le sens latin de l'adjectif contemporain.

Cette contemporanéité, dans l'art, est marquée entre autres par ce qu'il est communément admis d'appeler l'art de la récupération. David Gnonhouévi citant Cyrille Harpet indique que «la récupération est la restitution d'un déchet dans un état meilleur (nettoyage) ou susceptible de servir après quelques

modifications de structure. (C. Harpet cité par D. Gnonhouévi, 1998, p. 373) ». Mais cette compréhension de la récupération appliquée à l'art semble ne pas être valable pour ce qui concerne l'art africain puisque dans la plupart des cas les matériaux récupérés sont des produits de la société industrielle occidentale. A preuve, dans la première illustration de son corpus d'étude, Gnonhouévi présente une œuvre de l'artiste béninois Aston intitulée "Le représentant de Dieu sur terre" et datant de 2000. Il détaille les matériaux ayant servi à sa réalisation comme suit : « *tuyaux sanitaires, bidons, arrosoir, chaînes de neige, volants de voiture, fil de fer, tôle en aluminium* (D. Gnonhouévi, 2015, p. 36) ». Si l'on s'en tient à la définition du verbe récupérer signifiant selon le Petit Robert « *rentrer en possession de ce que l'on avait perdu ou dépensé* », peut-on parler de l'art de la récupération s'agissant de l'art africain pour un artiste qui fait un tel choix de matériaux? Il semble que, dans le contexte africain, tout artiste qui utilise des matériaux issus de l'industrie occidentale ne fait pas de la récupération *stricto sensu* puisqu'il ne retourne pas aux formes ou aux matériaux authentiquement africains. En revanche, il fait plutôt de la patrimonialisation des produits de consommation de cette modernité occidentale. Il fait passer ces matériaux de la sphère utilitaire ou même de la poubelle à la sphère patrimoniale. L'exemple le plus probant est celui de Romuald Hazoumè avec ses masques en bidon devenus sa marque de fabrique. La forme du bidon est bien entendue une invention occidentale. L'utiliser pour faire des œuvres n'est donc pas une récupération puisque le bidon en tant que tel et dans sa forme intrinsèque n'est pas africain.

Dans le cadre d'un entretien avec Julien Sinzogan, artiste-plasticien vivant en France, dans son havre de paix de la région parisienne en juillet 2015, il a fustigé le recours de moins en moins des artistes béninois à la tradition et ses éléments. S'il n'y a pas d'enquête crédible pour étayer ce constat, il y a tout de même des changements dans le paysage visuel béninois voire africain. Pour le cas du Bénin, il peut être intéressant d'étudier les catalogues des expositions individuelles et collectives réalisées par les artistes au Bénin pendant ces dernières années afin de dégager le référentiel dominant de leurs créations. Mais il se fait qu'il n'y a pas d'organisme public qui se préoccupe de conserver systématiquement tous ces catalogues. Le service du dépôt légal de la Bibliothèque Nationale basée à Porto-Novo est lui-même régi par une ordonnance datant de 1976 et nécessite un toilettage pour s'accommoder aux développements intervenus depuis lors sur le plan institutionnel et des technologies de la communication. On pourra tout de même commencer une telle étude des catalogues avec ce que l'on trouve pour que, progressivement, l'habitude de les conserver devienne une réalité pour faciliter, à l'avenir, l'étude de l'évolution de l'art béninois sur une grande échelle.

3-3 Tendances à la neutralisation des formes à l'époque d'une mondialisation généralisée

Avec le mouvement des personnes du fait des voyages et autres déplacements d'une part et de la circulation des biens et des idées amplifiées par les technologies de l'information et de la communication d'autre part, on évolue inexorablement vers une sorte de neutralisation de la création artistique où, à la vue d'une œuvre d'art, l'absence de référents culturels rend difficile la reconnaissance de la possible origine de l'artiste créateur. On évolue vers une sorte de métissage iconique généralisé.



Photo n° 10 : "Le métissage" de Tchif, 2000.

Même si la référence à la tradition reste présente, il est à envisager que le repli sur soi qui s'observe en Occident du fait des vagues migratoires provenant d'Afrique et d'Asie et qui n'est que le reflux des grands voyages européens du début de l'époque "moderne". Cela va probablement influencer sur la création artistique contemporaine et à venir dans les diverses parties du monde, donc également en Afrique. Dans le même temps, on constate une certaine diminution des œuvres sculpturales de la création contemporaine au profit notamment des installations qui confère à l'art un caractère éphémère et qui rendra plus complexe les acquisitions par les établissements de conservation.

Conclusion

La rencontre de l'Occident avec l'Afrique a profondément modifié les corpus de formes dans la création artistique africaine du fait de la religion chrétienne, de la colonisation, de l'éducation occidentalisée, etc. On est passé d'une période pré-moderne où les symboles dans l'art africain étaient exclusivement locaux vers un métissage iconique et peut-être même un certain effacement des références culturelles africaines.

Avec la fin de l'hégémonie de l'Occident, qui cesse d'être pourvoyeur dominant de modèles et l'émergence de plusieurs pôles de pouvoir, va-t-on vers une situation diffuse où la multipolarité accentuera cet effacement des références culturelles ou plutôt vers un retour à un univers iconique authentique en adéquation avec le repli identitaire, qui s'observe en Occident à travers le renforcement des mouvements d'extrême droite, le Brexit, et autres ? Les créations artistiques africaines des années à venir nous l'indiqueront.

Références bibliographiques

- ADANDE Joseph Codjovi Etienne, 1977, *Les grandes tentures et les bas-reliefs du musée d'Abomey*, Mémoire d'histoire, UNB, FLASH.
- ADANDE Joseph Codjovi Etienne, 1984, *Les sièges des rois d'Agbomè et le siège akan*. Thèse de doctorat de 3^e cycle, UFR d'Art et d'Archéologie, Université Paris I – Sorbonne.
- ADANDE Joseph Codjovi Etienne, 2012, *L'humour dans les arts plastiques africains traditionnels*, Thèse de doctorat d'Etat soutenue à l'Université de Lomé.
- ADANDE Joseph Codjovi Etienne, 2016, *L'art de la toile appliquée ou comment faire voir des sons de couleur chez les Fon de la république du Bénin*, Niamey, CELHTO.
- BADET Jean-Pierre et TALL EMMANELLE Kadya, "Artistes au pays ou ailleurs: quelques parcours remarquables. Goli, retour au pays de la confusion", in *Politique africaine* n° 59. *Le Bénin*, pp. 45-58.
- BALANDIER Georges, 1968, *Daily life in the kingdom of the Kongo. From the Sixteenth to the Eighteenth Century*. London, George Allen and Unwin Ltd.
- CORNEVIN Robert, 1963, *Histoire du Congo-Leo*, Paris, Berger-Levrault.
- DUCHATEAU Armand, 1990, *Bénin. Trésor royal. Collection du Museum für Völkerkunde Vienne*, Paris, éditions Dapper.
- EFFIBOLEY Emery Patrick, 2004, *Acquisition and Access of an African Collection in a European Museum to Audiences in Africa: Case Study of the National Museum of Ethnology in Leiden, The Netherlands*, Mémoire

- de Master of Arts, Université des Arts d'Amsterdam (ex Amsterdam Hoogschool voor de Kunsten).
- EFFIBOLEY Emery Patrick, 2016a, "Les musées africains de la fin du XIX^e à nos jours, les apparats de la modernité", in *Afrika Zamani*, n^{os} 22 & 23, 2014-2015, pp. 19-40.
- EFFIBOLEY Emery Patrick, 2016b, *Politique culturelle au Bénin entre héritage historique, parenthèse coloniale et au-delà*, manuscrit.
- EFFIBOLEY Emery Patrick, 2016c, "Decolonizing African Museums: What does it mean?", communication présentée au colloque international, *Decolonizing African University*, tenu à l'University of South Africa, UNISA, à Pretoria, les 17 et 18 août 2016.
- EZRA Kate, 1992, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- FALGAYRETTE-LEVEAU Christiane, 2002, *Le geste kôngo*, Paris, Editions Dapper.
- FALGAYRETTE-LEVEAU Christiane, 2003, *Ghana Hier et Aujourd'hui/Yesterday and Today*, Paris, Musée Dapper.
- GNONHOUEVI (David), 2015, *La récupération dans l'art contemporain béninois de 1990 à 2012. Etude de trois artistes béninois : Romuald Hazoumè, Aston et Benjamin Déguénon, Abomey-Calavi*, Mémoire de DEA en Histoire de l'art soutenu à l'Université d'Abomey-Calavi.
- HILTON Anne, 1985, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Clarendon Press.
- KUYVENHOVEN Fransje, dir., 2001, *Developments in Dutch Museum Policy*, Amsterdam, ICN.
- LAGAMMA Alisa, 2015, "Kongo: Power and Majesty", *African Arts*, autumn 2015, vol. 48, n^o 3, pp. 76-87.
- LAUDE Jean, 1966, *Les arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française, Livre de poche illustré, série Art.
- MARKOV Vladimir, 2006, *L'art nègre*, Paris, éditions Monde Global.
- NEWITT (Malyn), 2010, *The Portuguese in West Africa, 1415-1670, A Documentary History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NGUGI wa Thiong'o, 1986, *Decolonizing the mind. The politics of language in African Literature*, Oxford-Nairobi-Portsmouth, James Currey, EAEP & Heinemann.
- NGUGI wa Thiong'o, 2011, *Décoloniser l'esprit [La politique de la langue dans la littérature africaine]*, Paris, La fabrique éditions.
- NSONDE Jean, 2002, "Une communauté réelle et mythifiée", in Ch. Falgayrette-Leveau, (dir), *Le geste kôngo*, Paris, Editions Dapper
- PEFFER John, 2005, Notes on African Art, History, and Diasporas Within, *African Arts*, vol. 38, n^o 4, pp. 70-77 et 95-96.

PIGAFETTA Filippo, [1881] 1970, *A Report of the Kingdom of Congo and the Surrounding countries; drawn out of the Writings and Discourses of the Portuguese Duarte Lopez*, London, Franck Cass and Co Ltd.