QUI PEUT CRITIQUER
L'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN ?

(Communication de **IBA NDIAYE DIADJI**, *Professeur d'Esthétique, Critique d'art à l'occasion du Symposium de l'A.I.C.A sur « Art, Minorités, Majorités ». Abidjan , 21-23 Octobre 200. E-mail : ibajaaji@hotmail.com)*

Introduction

Disons-le tout de suite, il n'est pas question ici de dresser un listing des hommes et des femmes capables ou non de produire un discours critique sur les œuvres d'art africain et contemporain. Ce serait une entreprise prétentieuse dans sa volonté de codifier d'autorité, ceux qui sont critiques et ceux qui ne le sont pas, ce qu'est la critique d'art et ce qu'elle n'est pas.

Il ne s'agira pas non plus de juxtaposer des points de vue sur le concept de « pouvoir », sur celui de « critiquer » et celui d'«art africain contemporain ». Une telle direction de réflexion quoique utile pour la précision conceptuelle dans tout discours, risquerait cependant de nous écarter de la problématique majeure ici objet de notre propos.

Car il est question, à partir de l'interrogation générique *« Qui peut critiquer l'art africain contemporain ? »* de développer deux axes d'un discours susceptible de faciliter l'identification des créateurs de critiques sur l'art africain contemporain.

Le premier cherche à définir les relations entre l'art en Afrique et SA critique. Le possessif désignerait-il alors un particularisme dans les modes et contenus du discours critique en Afrique ? Ou s'agirait-il de la caractérisation d'une critique pareille à toutes les autres mais exigeante, hier comme aujourd'hui, envers tous ceux qui veulent faire lire les productions artistiques africaines ?

Dans le second axe, des conditions sont proposées pour que la critique de l'art africain contemporain ne soit ni simple reportage journalistique, ni banals exercices de rhétorique sur ce que doivent être l'Afrique artistique et SA critique.

DE L'ART ET DE LA CRITIQUE EN AFRIQUE

Si l'on en croit l'Autrichien E.Fischer, l'art serait apparu sur terre avec le premier homme qui décora son outil de cueillette[1]. En lui empruntant son image, on pourrait soutenir que la critique d'art apparut sur terre lorsque la compagne de ce premier homme salua la belle décoration ou se gaussa des laideurs du travail de son homme.

---

[1] FISCHER, Ernest (1965) La nécessité de l'art Paris, Editions Sociales

Adam et Eve ainsi identifiés, auraient alors transmis à leurs descendants d'Afrique et d'Europe les gênes de la création artistique et de la critique d'art.

Si cette hypothèse peut faire sourire ou jugée saugrenue parce que situant des repères de l'art et de la critique dans le domaine de la théologie ou de l'imagerie primitive, elle reste tout de même une hypothèse de travail. Pareillement, si l'on reconnaît que les civilisations africaines ont toujours produit des oeuvres d'art, il faut accepter l'hypothèse que ces œuvres ont toujours fait l'objet de jugements raisonnés, de critiques. Non pas à la manière d'Adam et d'Eve, mais selon un système axiologique qui guidait toutes les activités quotidiennes et tous les domaines du savoir y compris la critique.

Et en relisant les âges de l'art en Afrique, en découvrant les chemins des techniques plastiques, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur les raisons de la splendeur des sculptures yorouba, sur l'identité de leurs auteurs, sur celle des peintres du Tassili ou du Kalahari. Qui leur a appris ces façons d'agir sur la pierre, le bois, le métal ou l'ivoire ? Tout rapporter à l'intuition humaine et à l'émotion nègre suffit-il comme explication? Trouver toutes les réponses dans des *« leçons venues des envahisseurs »,* permet-il de respecter le génie propre de chaque civilisation? N'y a-t-il pas, au contraire, des méthodologies esthétiques, des façons plus approfondies d'interroger l'art ?

Un questionnement pour dire les ressources des civilisations d'Afrique pour vivre l'art et forger le jugement critique. Même si les productions artistiques africaines de jadis n'offraient qu'exceptionnellement des signatures individuelles, elles ont toujours interpellé l'attention pour que soit mesurée l'adéquation de l'œuvre avec les exigences esthétiques et éthiques du groupe socioculturel.

Et l'on s'interroge encore pour comprendre ce qui a fait cette unité de tons dans l'architecture de Djenné et de Tombouctou ? Comment expliquer le style d'architecture du Zimbabwé dans la période du Monomatapa au XIIème siècle, et qui faisait sortir de terre des murailles de dix mètres de haut construites avec des blocs quadrangulaires imposants ? Que dire aussi des célèbres statues de pierre découvertes dans la région d'Ikom au Nigéria ? Qui disait que l'art nègre ne connaissait pas la sculpture monumentale ?

Des leçons de l'histoire qui indiquent que les réponses sur l'identité de la créativité africaine sont bien identifiables, pour qui sait regarder et voir leur ancrage dans leurs sources nourricières. Mais, il sera difficile pour qui s'appuie sur les critères esthétiques du siècle de Périclès de comprendre que la valse n'est pas le yaaba , que le ndaga n'est pas le boléro africain[2] et qu'un masque vili n'est pas un morceau du Palais de Versailles.

Deux questions cependant : comment se faisait la critique sur les œuvres d'art, surtout pour des civilisations dites orales ? Qui pouvait bien être critique d'art ?

Il faut le préciser d'abord, les civilisations africaines ne sont pas orales comme d'aucuns l'ont soutenu dans leurs thèses et continuent de l'enseigner au grand préjudice de la personnalité des valeurs de la plasticité et des capacités de production du discours critique. Des slogans faciles ont été forgés pour fixer l'Afrique dans une sorte de musée des curiosités. Résonnent encore *« En*

---

2 Noms de danses dites occidentales pour la valse et le boléro ; de danses wolofs pour le ndaga et le yaaba.

Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », « Il faut sauver l'Afrique en enregistrant les paroles des griots et des vieillards », « l'Afrique n'a pas connu l'écriture mais est riche de son oralité », « Il faut préserver le patrimoine africain de la disparition avant la mort des détenteurs du savoir oral » et d'autres clichés de ce genre.

Des thèses qui meublent encore ce qu'il faut bien appeler l'idéologie de l'oralisme, une entreprise qui infantilise l'axiologie africaine et réduit la riche variété de la plasticité à un seul aspect: le verbe. Comme si toutes les civilisations du monde n'avaient pas aussi dans leurs identités respectives, le verbe pour dire leurs rêves, la parole pour fixer leur éthique, l'oralité pour conduire leur quotidien. Comme si, ne vivaient en Europe et en Amérique que des vieillards écrivains de talent et comme si en Afrique tous les gens du troisième âge, sans exception, étaient des génies dont tous les propos devaient être conservés pour l'éternité.

Les civilisations africaines sont **fondamentalement plasticiennes** par les formes d'écriture de leur histoire, par leurs arts, par leurs sciences, par leurs techniques. Comme toutes les autres civilisations du monde ? Assurément, si l'on accepte que *plasticité* caractérise la vie plurielle de chaque groupe humain. Précisément et de façon particulière, si l'on considère les formes et les contenus par lesquels l'Afrique s'est épanouie, a résisté aux politiques de domination et a survécu à toutes les tentatives de momification de ses valeurs.

La notion de plasticité est ici une catégorie esthétique qui se situe de plain-pied dans la vie des formes de l'espace africain et dans l'expression du temps. La plasticité étant danse et musique, architecture et économie, médecine, science, philosophie, verbe, signe, signifié. Elle est tout ce qui contribue à bâtir la personnalité de l'homme, tout ce qui le rend apte à répondre comme il se doit, aux interpellations de la vie.

La critique plasticienne désigne dans cet esprit, tous les discours qui ont permis de fixer la mémoire esthétique du groupe Les acteurs d'une telle critique se trouvant chez des professionnels du déchiffrage du signe et/ou ceux formés de génération en génération pour suggérer des formes et des symboles aptes à résoudre les interpellations de la vie réelle ou sous-réelle du quotidien.

Ajoutons que l'acte critique en Afrique dans la tradition, est dans tous les faits qui aident à voir ce qui est regardé, à lire ce qui est objet de sentir et de penser. Il est au début et à la fin de cette fonction sociale de l'art africain généralement reconnue. Il définit et surveille le répertoire de conventions, d'interdits sur lequel s'appuie l'artiste pour mettre son œuvre à la disposition du public.

Le jugement critique partait ainsi de critères civilisationnels précis, vivants et vivaces. Chaque sculpture, chaque répétition de motif, chaque forme était destinée à quelque chose : refléter les vertus et aspirations du groupe, dire les leçons de l'histoire, exprimer les appels des sens, traduire l'intimité d'un souverain. Une fonction écrite, non pas en arabe, en latin ou en hébreux, mais exprimée dans les termes d'une grammaire et d'un lexique enseignés par toute une civilisation.

Ce n'étaient donc pas des bibliothèques spéciales qui conservaient *Traité sur le Beau, Dictionnaire des beaux-arts , Manifestes du bon goût, L'art de la critique.* La bibliographie était dans la plasticité quotidienne qui permet de découvrir des modes de réception de l'œuvre. Et l'anonymat par lequel certaines œuvres étaient produites, loin de signifier l'absence d'individualité

dans la plastique africaine était en fait, une reconnaissance des avis d'une critique gardienne des valeurs du groupe.

Ce qui fait qu'une danse mandingue, une sculpture ashantie ou une musique peule dépassaient le nom de l'artiste créateur, pour porter la signature culturelle d'un univers précis. De même, dans les bas-reliefs, ce sont des faits historiques ou des événements mythiques qui étaient fixés (faut-il toujours dire écrits ?) par l'habileté artistique. Chez les Dogons, les Sénoufos et les Baoulés, la création de bas-reliefs apparaît dans les premiers choix conceptuels d'une architecture.

Par ailleurs, le système des figures géométriques (triangle, losange) dans certains bas-reliefs correspond à une symbolique esthétique précise. On peut citer ce bas-relief montrant une jarre percée de trous soutenue par deux mains, symbole de l'union de tous les Fons pour sauvegarder le royaume. Ou encore ces portes baoulés indiquant des éléphants (femelle et mâle) pour signifier la force et la longévité qui ont marqué le règne de la reine Pokou.

L'artiste réfléchit donc sur sa création, interroge son expérience pour respecter l'identité d'un art allégorique et soucieux des voies de sa lisibilité. Et la réponse sur les maîtres de ces artistes créateurs coule de source : une critique plasticienne qui à la fois, fait découvrir les loïs et les conditions de la création, et assure la diffusion des meilleurs œuvres comme ambassadrices et symboles du groupe.

Ce qui veut dire que la question « Qui pouvait bien être critique d'art? » ne se posait pas, parce que la société savait qui *DEVAIT* être critique (qu'il soit à la fois artiste et critique, ou spécialisé à la critique) à partir des lois immuables d'une division multiséculaire du travail.

Néanmoins, il n'est pas superflu de chercher les canaux par lesquels la critique plasticienne s'est affirmée ? Où se trouvaient les « Instituts », « Ecoles » et « Facultés » où de génération en génération, on apprenait à produire cette critique plasticienne ? Comment devenait-on professionnels du déchiffrage des signes ou forgerons des formes ?

Le regard sur les modes d'éducation suffit pour voir qu'une stratification socio-politique rigoureuse assurait la gestion des biens publics et du devenir du groupe. D'où le contrôle de chaque famille sur l'autre pour que les mêmes valeurs fussent partout identiquement assimilées. Une illustration est dans cet adage wolof selon lequel l'enfant bien éduqué, travailleur et discipliné est le fils de tous, par contre le délinquant n'est que l'enfant de sa mère : *doom bu baaxee doomu ñepp la, bu bonee, yaayam dugguna coona*

La critique qui n'est qu'un aspect de ce système d'enseignement ouvert sur la vie, trouvait ainsi ces modes de formation et ces pratiques dans les divers étapes de la vie de l'individu et de sa société. Tout se passe comme si, dans cette école de la critique dont les enseignements sont reconnus de tous, chacun apprenait à apprendre, c'est-à-dire à écouter l'Autre, à entendre la Nature, mais aussi à dire son vécu propre, ses pensées.

W. Fagg dans ses réflexions sur la question témoigne que la critique d'art dans les civilisations plasticiennes, était loin d'être un *« délire instinctif »*. Il explique que cette pratique du discours sur l'art était généralisé et portait souvent sur des aspects méthodologiques entre les artistes. Fagg raconte l'histoire de ce sculpteur yorouba qu'il a rencontré un jour et qui *« critiquait le*

travail d'un autre, parce que la tête de ses statuettes était trop grosse par rapport au corps[3] ».

Ce qui est intéressant à retenir de ce témoignage, c'est moins les circonstances de cette rencontre que le fondement esthétique de la critique faite. On constate qu'à partir de l'idée d'équilibre, le sculpteur-critique organise sa lecture et suggère les directions de correction.

On pourrait dégager deux directions autour desquelles le discours critique était produit. *D'ABORD,* celle portant sur la stylisation accentuée des éléments qui structurent l'œuvre . C'est la direction que prennent les sculptures des régions soudanaises : une attention particulière est accordée par l'artiste à l'expression des relations mystiques dans le groupe, et entre le groupe et l'univers. Ce qui a donné ces œuvres déposées dans les sanctuaires dogons, sous des traits géométriques dépouillés. On mettait ainsi en évidence le langage abstrait des signes dans l'environnement spirituel.

Il y a *ENSUITE* le réalisme dans la composition. La critique plasticienne a encouragé cette direction pour mieux faire percevoir les thématiques abordées. Cela donne ces œuvres exprimant la réalité d'un visage ou d'une attitude. Les coiffures des femmes chez les Baluba du Congo sont mises en exergue, et les surfaces apparaissent sous des formes voluptueuses. Ces œuvres ne cherchent pas une ressemblance physique. C'est plutôt une référence précise et explicite qui est sculptée. Par contre chez les Yorouba engagés dans cette même direction, les portraits affichent une parfaite ressemblance à la personne représentée en terre cuite et en bronze.

Retenons que ces deux directions de la critique plasticienne (stylisation et réalisme) ne sont que les pôles extrêmes des leçons enseignées aux artistes et aux critiques par une civilisation fertilisant dans les arts, la diversité de tons et la pluralité des contenus. De là l'hypothèse de Marcel Griaule selon laquelle, *« pour le Noir, l'adéquation de l'objet à représenter à ce pour quoi il est créé »* est *« la vraie »* signification de la beauté.[4]

On note le rattachement de la notion de beau à celle d'utile et de fonction sociale, pour que soit mise en évidence, l'intégration de l'art africain à la vie quotidienne. Il faut regretter simplement que Griaule n'en ait pas tiré toutes les conséquences, pour percevoir le rôle de la critique encourageant cette *« adéquation »*, mais reconnaissant aussi à chaque artiste, le droit de choisir son camp plastique ou de le quitter.

C'est dire que l'art africain est loin d'être homogène ou strictement limité entre abstraction et réalisme. Chaque artiste choisit ce qui, dans les faits sociaux ou dans les mythes correspond le mieux à son feeling esthétique. Et c'est la critique qui veille jalousement pour que les formes et contenus artistiques soient ici dogon, bambara, ou Ibo, ou là-bas vili, ashanti, wolof ou diola.

Ce qui autorise à souligner que la critique d'art en Afrique n'est pas à créer. Elle existe depuis des siècles, depuis des millénaires. Elle a été discours de SON art , le possessif indiquant en même temps un particularisme dans les modes et contenus de la critique et une exigence de rigueur envers tous ceux qui veulent faire lire les productions artistiques africaines.

---

[3] LAUDE, J. (1966) Les arts d'Afrique Paris, Le livre de poche, p. 145

4- LAUDE, J. *Les arts de l'Afrique noire* op. cit p. 191

La critique plasticienne a donc ses âges premiers aussi loin qu'on puisse remonter dans la recherche du dynamisme créateur des civilisations nègres. Hier, elle a été fille du besoin de l'homme de trouver réponse rationnelle aux appels du sentiment et au désir de communication exprimé par l'art. Aujourd'hui, quelles marques porte-t-elle dans la lecture de l'art africain contemporain ?

CONDITIONS D'UN DISCOURS CRITIQUE SUR L'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN

Définir les marques de la critique contemporaine en Afrique, n'est pas s'attarder à des questions résolues depuis très longtemps par la pratique du discours critique dans les civilisations nègres plasticiennes. Il est plutôt de s'appuyer sur les acquis de ses âges, de s'approprier tous les modes actuels d'éclairage de l'œuvre d'art et d'identifier clairement ses acteurs.

Car aujourd'hui, la critique d'art en Afrique est enveloppée dans un flou artistique permettant à n'importe qui de se proclamer critique d'art, de brandir parfois sa carte de critique professionnel ou amateur et d'exiger de tous, que ses propres discours soient retenus comme paroles d'Evangile.

S'il en est ainsi, c'est parce qu'une idée forte continue de persister : l'acte critique est affaire de grands penseurs, et, puisque l'Afrique est connue comme le continent qui n'a rien inventé, elle ne peut donc pas produire de critiques d'art. De là, cette sorte de précipitation de n'importe quel illuminé pour donner à l'Afrique cette critique qu'elle ne peut pas se donner.

C'est ce que justifie Roger Caillois, dans sa Préface d'un Mélanges de textes critiques d'universitaires africains. Pour lui, les arts d'Afrique viennent d'atteindre

« la dernière étape de leur maturation. Comme l'oiseau de Minerve qui ne prend son vol qu'à la tombée de la nuit, l'essai critique n'apparaît qu'après les autres modalités de la création littéraire.[5] »

Au nom de quel absolu esthétique ? De quoi dépend cette hiérarchisation mettant obligatoirement, pour l'Afrique, la critique après la création ? N'a-t-on pas donné l'exemple du classicisme français pour dire qu'il peut arriver que les théories critiques précèdent les créations artistiques et que les plus grandes œuvres dramatiques, picturales du XVIIème siècle ont été, pour la plupart, l'application de règles édictées d'abord par la critique ?

Malheureusement, après Caillois d'autres universitaires africains ont poursuivi les mêmes observations sur l'acte critique. C'est le cas de Locha Mateso qui s'interroge sur la pertinence du concept *« critique, pour un continent sans écriture [6] »*

Pour n'avoir pas suffisamment pris ses distances à l'égard de l'idéologie de l'oralisme, Matéso est resté prisonnier de grilles d'analyse rigides qui lui ont fait perdre de vue l'existence de critique dans toute civilisation capable de création artistique et soucieuse par conséquent de l'Homme.

C'est Rigaud qui affirmait à ce propos, que le poids de l'Histoire n'a *« pas réussi à changer fondamentalement l'Homme »*. C'est ce qui fait, ajoutait-il,

---

[5] CAILLOIS, Roger (1973) Mélanges Africains Yaoundé, Erlac-Université du Cameroun

[6] MATESO, Locha (1986) La littérature africaine et sa critique Paris, Khartala

qu'un cri d'Electre, un sonnet de Shakespeare ou une sonate de Mozart a toujours pour l'Homme, un sens. Car, il y a dans les arts de tous les temps et sous tous les cieux *« une espèce de radioactivité permanente (qui fait que) les œuvres nous disent des choses que peut-être l'auteur n'avait pas soupçonnées, mais qui sont présentes en nous*[7]*. »*

Un point de vue qui consolide l'idée selon laquelle, les artistes africains d'hier comme ceux d'aujourd'hui (de la même manière que les artistes européens d'hier comme ceux d'aujourd'hui) s'adressent par-delà leurs contemporains, à l'homme de tous les temps, consciemment ou non. La critique aussi, lorsqu'elle est soucieuse d'assurer un trait d'union entre les sentiments exprimés par l'artiste et ceux de tout homme attentif au discours sur l'art.

Il reste cependant, pour l'art africain contemporain, à dégager les conditions dans lesquelles serait possible un tel discours. Trois d'entre elles, nous paraissent fondamentales.

La pr emière concerne la nécessaire fréquentation, sous tous leurs visages, des œuvres d'art africain contemporain. Cette condition trouve droit de cité par le fait qu'il est impossible de faire preuve d'une maîtrise des idées et des pratiques des civilisations si l'on ne découvre pas au préalable, les conditions de leur équilibre et de leur survie face aux assauts du temps. Comprendre dans ce cadre les visages des arts contemporains d'Afrique et en parler esthétiquement, c'est examiner attentivement et assidûment les formes et modes de gestion du quotidien : pratiques religieuses, philosophie, psychologie, économie, culture, rêves, aspirations diverses.

Parce qu'il s'agit par là, de trouver les repères de l'homme-artiste-créateur et de découvrir les moyens qu'il utilise pour appeler par ses sentiments ceux de ses contemporains et par delà eux, ceux de l'Homme.

Une telle démarche est à la portée de tout homme, pourvu simplement qu'il ne s'arrête à une généralisation mécanique dans la caractérisation des choix plastiques des artistes et qu'il évite de s'embarquer dans des comparaisons faciles qui produisent ce discours critique africain occidentalisé et son pendant la critique occidentale africanisée.

Cela arrive lorsqu'on voit dans chaque artiste africain, un élève d'un maître d'Occident ou lorsqu'on enseigne aux artistes d'Afrique qu'être contemporain, c'est répondre aux goûts des galeries, des collectionneurs, des critiques de Londres, New York, Berlin, Paris, Tokyo qui détiennent encore les leviers pour l'accès au marché des arts et ceux de la consécration internationale des artistes africains.

Est-il étonnant dans de telles conditions, de voir la contemporanéité des artistes nègres se conjuguer avec ce qui se vend bien, avec ce qui permet de gagner des distinctions ici ou là-bas ? Comment comprendre autrement les négations de leurs identités africaines ou les proclamations de leur a-nationalité d'artistes africains ?

Et c'est à partir de tels constats que fourmillent les spécialistes de la critique africaine, généreux en leçons enthousiastes sur ce qu'il faut faire en critique et ce qu'il ne faut pas faire. Que n'a-t-on pas lu et entendu sur le droit

---

[7] - RIGAUD, Jacques (1998) « Intervention à l'occasion du 50émé anniversaire de la Commission française pour l'Unesco » in Naissance d'une civilisation. Le choc de la mondialisation. Paris, Unesco, p. 55

des artistes africains de refuser qu'on définisse leurs identités, sur le piège que constitue l'identité, sur le silence de la critique africaine, sur l'incapacité des arts de l'Afrique contemporaine à se plier aux méthodologies classiques en critiques ?

Il suffit de se reporter aux résultats des choix critiques des jurys des dernières éditions de la Biennale de l'Art Africain contemporain Dak'Art, pour mieux mesurer les ravages de cette critique occidentale africanisée ou africaine occidentalisée.

En nous limitant à l'édition 2000, nous nous rappellons que sur 350 dossiers d'artistes africains soumis au jury international présidé par David Elliott[8] seuls 20 ont été choisis avec cette particularité d'être tous, ceux d'installateurs. L'œuvre primée, celle de la Tunisienne M'Seddi est une installation en plexiglas, métal et papier avec des personnages noirs rappelant des insectes, le tout recouvert d'un tissu en soie blanche. Une œuvre qui illustre parfaitement dans quelle direction s'est faite la lecture critique du jury : un encouragement au discours élogieux sur des œuvres africaines en voie accélérée d'occidentalisation.

Le Camerounais Bili Bijocka sélectionné pour les expositions individuelles, comme représentant de ce qui se fait de mieux en Afrique centrale artistique, s'est complu à peupler Dakar de bouts de drapeaux dans une tentative de Marcel Duchamp mal réchauffé. Inutile de citer le sud africain Kay Hassan présentant son *Atelier de réparation de lunettes* comme installation, typique, a-t-on dit aussi, de ce qui se fait de mieux en Afrique australe !

Ces choix du jury ne sont guère surprenants pour ceux qui ont vu David Elliott affirmer que la génération d'artiste africains a *« beaucoup de points communs avec ses contemporains ailleurs dans le monde »* et que *« la peinture n'est plus en position dominante parce qu'éclipsée par des activités touchant à d'autres domaines – installations, vidéos, photographies »*. Elliott précisera que le jury a apporté souvent un *« appui technique et une formation supplémentaire »* à l'équipe locale de la Biennale[9].

Il y a là, la preuve que les spécialistes de l'art africain contemporain s'intéressent beaucoup plus à confirmer leurs propres visions, à indiquer d'autorité les voies de la création artistique qu'à voir les œuvres d'Afrique telles qu'elles sont. Car chercher à tout prix à trouver des *« points communs »* entre artistes d'Afrique et ceux d'Occident, considérer que la peinture a été *« éclipsée »* par les installations, n'est-ce pas proclamer les seules directions valables pour qui veut se voir primer ?

En tout cas, l'élaboration d'un discours critique vrai dans l'art africain contemporain ne saurait faire l'économie d'une correcte connaissance des réalités qu'on ambitionne de décrire . La vérité ici désignant la conformité du discours avec le réel produit par les artistes créateurs.

La seconde condition pour une critique d'art réellement tournée vers la découverte et la diffusion des richesses de l'art africain contemporain, est dans l'adéquation de la conceptualisation avec les intimités exprimées par les œuvres.

---

[8] David Elliott est Président du Commité international des musées d'Art moderne (CINAM) et Directeur du Moderna Museet de Stockholm (Suède).

[9] ELLIOTT, David (2000) « Dakar : Une vraie dynamique » in Catalogue de la Biennale de l'art africain contemporain Dakar, Secrétariat Général de Dak'Art

Parce que chaque intimité est la somme des expériences vécues, assumées, rejetées ou refoulées. Parce qu'aussi, la conceptualisation ne signifie pas remplacer noir par nègre, chêne par baobab ou pantalon par pagne. Elle est d'une part, une forme de jugement élaboré sur ce qui est objet de réflexion et d'autre part, une démarche pour la valorisation d'une activité artistique et critique fertiles.

C'est pourquoi, la conceptualisation est une condition sine qua non pour bien traduire les résultats de la fréquentation des marques civilisationnelles des artistes et des œuvres.

Il faut dire que Dak'Art s'est essayé dans une telle direction. En témoignent les choix des problématiques de ses colloques. On se rappelle qu'en 1996, c'était le concept de *« création artistique africaine »* en rapport avec le *« marché international de l'art »*. Puis ce fut, en 1998 : *« Management de l'art africain contemporain » ;* en 2000, le concept générique portait sur *« l'art africain contemporain : courants, styles et créativité à l'aube du 3ème millénaire »* . L'édition de 2002 a été consacrée à *« Création contemporaine et nouvelles identités »*.

Il est intéressant de noter que, si la Biennale a eu pour ambition de susciter des échanges sur le concept le meilleur pour l'affirmation de l'art africain contemporain, les colloques pour l'essentiel, n'ont jamais répondu aux attentes de son Conseil scientifique[10]. Ce qui n'est guère surprenant lorsque les commissaires d'expositions, hormis certains de 1996, n'ont jamais su dire comment ils se situaient par rapport à la conceptualisation demandée ni comment s'étaient opérés leurs choix esthétiques sur tel visage de l'art et non sur tel autre

C'est comme si, à chaque fois que les colloques *Rencontres et échanges* de Dak'Art voulaient préciser le concept d'art africain contemporain (créativité, management, valeur marchande, identification des styles, rapports avec la critique) et favoriser des échanges féconds pour sa personnalité renforcée, les experts invités préféraient s'engager dans des pistes où ils étaient les seuls à se retrouver.

Non pas pour dire que depuis 1996 il n'y a eu que des dialogues de sourds, mais pour souligner les dommages faits à l'affirmation d'une critique contemporaine féconde sur les arts d'Afrique, par une ignorance des exigences de la conceptualisation bien comprise.

Cependant, les insuffisances notées dans les débats de Dak'Art ne devraient pas servir de prétextes à des précipitations dans la production de concepts usés [11]comme ceux contenus dans un Dossier de la Revue Africa e

---

[10] Depuis 1996, en mes qualités de Président de l'Association africaine de culture *RELAIS SUD* et de critique d'art, je suis chargé par le Comité scientifique de la Biennale d'organiser le Colloque *Rencontres -Echanges*. Le niveau des débats est souvent en dessous de la moyenne, par la faute d'intervenants ne sachant pas bien ce que réflexion critique veut dire, et par la faute d'un public apprenant visiblement à suivre un colloque sur l'art.
J'ai abordé d'autres aspects dans mon livre L'impossible art africain Dakar, 2002 La notion d'art africain contemporain a été plus développée dans l'ouvrage cité.

[11] MAGNIN, André (1999) « L'art contemporain de l'Afrique noire : territoire, frontière, monde » in Africa e Mediterrneo n°2, Mars, pp. 76-79
MARTIN, Jean-Hubert « La modernité comme obstacle à une appropriation égalitaire des cultures » op. cit. pp. 79-81
NJAMI, Simon « Le mythe du continent immobile » op. cit. pp. 85-89
PATRIX, Blaise « La réponse est dans la question » op. cit. pp. 88-89
GUEZ, Nicole « Questions sur l'art africain contemporain » op. cit. pp. 71-73

Mediterraneo . On y trouve des analyses de André Magnin, de Jean-Hubert Martin, de Simon Njami , de Blaise Patrix et de Nicole Guez sur l'état des arts et de la réflexion critique en Afrique. On y survole allègrement l'histoire des arts d'Afrique et on oublie les marques d'une critique originelle qui a conditionné sous bien des rapports, la vie des arts.

Ce sont plutôt des clichés du genre *« l'œuvre d'art close sur elle-même n'existe pas »* ressassés par André Magnin pour « prouver », dit-il, le dialogue des influences dans les arts, l'enracinement et l'ouverture de tout artiste contemporain. Jean-Hubert Martin disserte sur la *« généralisation de la modernité »* pour caractériser « la possibilité » offerte à chaque artiste de se faire connaître dans sa spécificité et de multiplier ses informations par la télévision. Quant à Simon Njami, il préfère épiloguer sur l'inexistence du *« continent immobile »* pour dire « la force » des échanges artistiques et culturels favorisés par les possibilités de vivre partout le même temps.

Nicole Guez y est très volontariste et reste au constat d'on ne sait quel *« pesant silence »* des critiques, historiens de l'art, sociologues, philosophes, africains ou non. D'où sa conclusion péremptoire que la critique africaine est *« à créer»*, parce qu'elle doit *« poser des questions »* d'abord au lieu d'offrir tout de suite des *« réponses qui figeraient la réflexion dans des affirmations convenues »*.

Justement, c'est là le meilleur exemple *« d'affirmations convenues »*. Comment peut-on, en effet, prétendre à une conceptualisation efficiente et ignorer tout des réalités d'une activité qu'on veut expliquer ? A quelle étape de l'évolution de la critique en Afrique Nicole Guez croit-elle se trouver ? Madame sait-elle que la critique, comme n'importe quelle activité humaine n'est créée ni par des décrets d'experts ni par des résolutions fracassantes d'assemblées de spécialistes de l'Afrique ?

Non ! La critique d'art en Afrique n'est pas à créer. Elle existe depuis des millénaires à travers les marques de la plasticité. Aujourd'hui encore, elle s'exprime non pas en rapport avec ce qui se fait en Occident, mais fortement ancrée dans les préoccupations de l'Afrique actuelle. Elle n'a donc que faire des leçons sur les traits du visage qu'on souhaite lui dessiner, puisqu'elle a son caractère que portent tous les discours sur l'art africain contemporain forts de la fréquentation assidue de l'univers en question et riches de la conceptualisation adéquate.

L'illustration : les textes que deux collègues Okwui Enwezor et Franz-W. Kaiser, viennent de consacrer à l'œuvre de l'artiste peintre sénégalais Iba Ndiaye.[12] C'est Okwui Enwezor qui pose d'emblée la problématique de l'identité de cet artiste qui a déjà derrière lui, cinquante années de carrière bien remplie. Pionnier de l'art moderne africain, écrit le critique d'art, cet homme est *« l'un des peintres africains les plus importants et les plus doués de sa génération.»* Iba Ndiaye, poursuit-il, a toujours su assumer et *« assimiler »* tout l'héritage de l'art occidental, sans jamais se laisser emporté.

Pour illustrer son propos, Enwezor présente un tableau de Ndiaye Juan de Parga menacé par les chiens , une œuvre de 1986 dans laquelle le travail expressif et gestuel du peintre sénégalais, le fond et les couches de couleurs, *« sont pour lui, un moyen de rendre hommage non seulement à l'assistant mulâtre de*

---

[12] Iba Ndiaye. Peintre entre continents. Vous avez dit primitif ? Paris, Editions Adam Biro, 2002

Vélasquez, lui-même peintre accompli, mais au maître espagnol, Vélasquez en personne[13] »

C'est parce que Ndiaye a appris son métier, a su insérer dans sa chair et sa sensibilité tous les apports extérieurs, que chacune de ses oeuvres, comme celle citée par Enwezor, porte la marque de sa personnalité. Et c'est bien sur les fondements esthétiques d'une telle personnalité que se penche Franz-W. Kaiser[14].

Le critique trouve que le peintre sénégalais s'est révélé en Europe quand il cherchait à être lui-même. Voilà, dit-il, un itinéraire intéressant qui *« débusque le contenu idéologique du primitivisme dans sa forme actuelle ».* En clair, Ndiaye, dans ses choix plastiques contredit les thèses ronflantes qui veulent encore faire de l'art des Africains et des artistes africains eux-mêmes, des *« primitifs »* aux formes de développement inférieures et rudimentaires.

On a là des textes conceptualisés de manière à faire lire agréablement les œuvres de Iba Ndiaye. L'expérience de l'art africain et le souci de présenter non pas un artiste africain mais un peintre professionnel de talent, ont permis à Enwezor et à Kaiser de s'écarter de cette juxtaposition de superlatifs qui caractérisent la plupart des discours actuels sur l'art d'Afrique.

Il faut seulement regretter que par endroits, les deux critiques meublent leurs analyses par des généralités, comme Enwezor parlant de Iba Ndiaye qui n'éprouve plus de *« contradictions à être à la fois peintre et africain moderne ».* Comme si Ndiaye a jamais été concerné par je ne sais quelle angoisse d'être ou de pas être lui-même.

Egalement, lorsque Kaiser croit nécessaire de survoler l'histoire du concept de primitivisme, il nous situe à des années lumières de l'identité de cet artiste qui ne s'est jamais senti dans ce genre de turbulences. C'est pourquoi, la formule de Kaiser présentant Iba Ndiaye comme un peintre *« isolé entre deux continents »*, n'est pas appropriée. Car, si tel était le cas, ce peintre serait incapable d'assumer sa différence. Parce qu'une identité assumée est hors situation et il n'y a plus de continent pour qu'on se dise proche de celui-ci ou éloigné de celui-là ou écartelé entre les deux.

Iba Ndiaye est simplement artiste de son temps, de notre temps. Le fait qu'il soit habile dans ses transpositions de photographies, et qu'il parvienne ainsi à enrichir la peinture par les ressources d'un art nouveau né des progrès de la science, est suffisant pour le dire homme de l'art au propre comme au figuré.

Des observations cependant, qui n'atténuent pas fondamentalement l'habileté de Enwozor et de Kaiser à poser la conceptualisation comme principe incontournable qui permet dans l'acte critique, de savoir partir du vécu plastique propre à l'artiste.

On trouve également la place primordiale de la conceptualisation dans la maîtrise des outils et supports nouveaux de la création artistique. Parce qu'à l'heure où les champs de la créativité s'élargissent autour du technologique, où les supports deviennent virtuels, où le discours classique est infirme pour

---

[13] ENWEZOR, Okwui « Assimilez, mais ne vous laissez pas assimiler » in Iba Ndiaye. Peintre entre deux continents op. cit pp. 6-9

[14] KAISER, Franz.W « Primitivisme et authenticité » in Iba Ndiaye. Peintre entre deux continents op. cit pp. 10-17

nommer ce qui est, il est impossible de parler vrai avec des mots usés depuis Hegel.

Parce qu'aussi, on n'est plus dans des temps et des espaces fictifs créés par l'imagination de l'artiste. On a à lire des temps et des espaces aux dimensions réelles, mais paradoxalement, sans aucune matérialité. Parce que surtout, l'art numérique appelle une esthétique du numérique, une beauté du médiatique, une contemplation de l'électronique, un sublime technologique.

Pour souligner encore que la critique de l'art africain contemporain exige une conceptualisation adéquate pour dire le réel esthétique tel qu'il est, c'est-à-dire une synthèse des valeurs assimilées par l'artiste et par le critique.

La troisième condition pour un discours critique utile parce qu'apportant toujours des éclairages sur l'art africain contemporain, c'est le choix d'une méthodologie de recherche et de découverte des chemins de la création artistique en Afrique.

Car, quelle que soit la qualité de la fréquentation des valeurs du terroir ou celle de la conceptualisation, le critique sera incapable de produire un texte cohérent et de mettre en exergue ses arguments s'il ne s'appuie pas sur une méthodologie donnée.

Si dans la tradition plasticienne la question méthodologique ne se posait pas, parce que le chemin du jugement de l'œuvre reposait obligatoirement sur l'éthique et l'esthétique définies et acceptées par le groupe, aujourd'hui l'Afrique critique a le choix entre diverses méthodologies de lecture de l'œuvre d'art.

Non seulement les chemins d'une *« lecture implicite »* de l'œuvre telle que prônée par Roland Barthes s'offrent à elle, mais encore ceux de la *« psychocritique »* de Charles Mauron, les données de la psychanalyse freudienne, de même que les repères de classes du marxisme[15]. L'essentiel : que chaque chemin emprunté parle davantage de l'œuvre que des jeux savants du critique cherchant à justifier son propre itinéraire intellectuel.

C'est dire donc que la critique en Afrique contemporaine, n'est pas une zone déconnectée du panorama critique mondial. Comme toute critique, elle s'appuie sur telle ou telle méthodologie ou encore sur un choix harmonieux entre divers aspects de méthodologies. Comme toute critique également, elle s'adapte aux outils et supports nouveaux nés de l'évolution scientifique et technique du monde. Ainsi, des discours critiques sur les arts numériques et sur toutes les autres variantes des arts technologiques, se font jour.

On est loin des orientations que suggéraient certains critiques africains voulant que la critique des œuvres africaines soit le fait exclusif d'Africains ou à défaut de gens parfaitement au courant des valeurs de civilisations plasticiennes. C'est le cas de Zadi Zaourou qui considérait que toutes les

---

[15] Pour Roland Barthes, le rôle du critique n'est pas d'expliquer l'œuvre. Il doit plutôt favoriser une « lecture particulière » exigeant du critique une critique de lui-même et une critique de l'œuvre non pas pour découvrir quelque chose de « caché et de profond » mais pour rapprocher le langage élaboré par l'artiste du langage de son époque.

La psychocritique de Charles Mauron est une méthodologie qui part de « l'examen clinique » de toutes les œuvres d'un artiste en vue de découvrir la « personnalité inconsciente » de l'artiste. Elle s'écarte de la critique psychanalytique qui voit dans chaque œuvre le résultat d'une causalité psychologique comportant un « contenu manifeste » et un « contenu latent. »

La critique marxiste se préoccupe de démontrer que chaque œuvre trouve son explication dans les luttes de classes.

formes d'expression artistiques africaines, doivent bannir des ressemblances voire des copies avec celles de ceux qui ont colonisé l'Afrique. Parlant des arts de l'écrit, il revendiquait *« l'isolement »* de la langue du Blanc, au profit des langues africaines.

Pour lui, la seule façon pour les écrivains africains de mettre hors d'état de nuire la critique occidentale, est d'écrire en langue africaine.

« Dans de telles conditions – et c'est une garantie supplémentaire du sérieux de la critique – ne viendront vraiment aux langues africaines, à la civilisation, à la littérature africaine que celui ou ceux que ces langues, cette civilisation et cette littérature auront véritablement intéressés. Il n'y a pas d'autres moyens de combattre le criticisme européen [16] ».

Zaourou voulait ainsi, un combat culturel pour que les arts et la critique d'Afrique cessent d'être sur la défensive et expriment avec fierté leur spécificité. Tant pis pour ceux qui ne voudront pas communiquer avec l'Afrique !

Des propos pertinents dans leurs exigences de fréquentation assidue des réalités civilisationnelles africaines. Toutefois, ils font fi des énormes possibilités offertes à la critique africaine de s'enrichir aux contacts de toutes les méthodologies aptes à apporter des éclairages sur une œuvre. Ensuite, les capacités de lecture de l'art africain contemporain ne sont pas propriétés exclusives des nègres bon teint, de même d'ailleurs que l'appréciation des œuvres d'Auguste Rodin et celle des toiles de Nicolas Poussin ne sont réservées aux seuls regards et sentiments d'Occidentaux.

Ce qui n'exclut pas cependant, des nuances voire des divergences dans les niveaux de réception des œuvres selon qu'on est occidental, nègre, métis, arabe ou chinois. Le background culturel des uns et des autres peut en effet, faire adopter différemment des méthodologies apparemment identiques.

Par exemple, lorsque le critique africain s'oriente vers la méthodologie marxiste, il expliquera difficilement les choix plastiques de l'art tribal ou les spécificités esthétiques des artistes du Mandé où le pouvoir fédéral laissait à chaque aire culturelle sa liberté esthétique.

Il en sera de même pour la critique psychanalytique, lorsque le discours critique considère l'artiste comme un malade qu'il faut examiner minutieusement. Or, pour un artiste solidement ancré dans la croyance aux forces vitales de son milieu, le seul discours critique valable est celui qui voit les maladies de la société dont l'individu n'est qu'un humble produit.

C'est dire qu'il ne doit pas y avoir de fixation sur telle méthodologie ou telle autre. Si l'on part du fait que chaque œuvre est une unique dans son genre et que l'artiste lui-même n'est pas un robot programmé pour créer, le critique doit se méfier d'une fidélité à tout prix à une méthodologie. Chaque œuvre peut faire l'objet d'une démarche d'éclairage particulière ou même appeler diverses méthodologies à la fois.

Chaque œuvre de chaque artiste, voire chaque partie d'une œuvre d'un même artiste, doit faire l'objet d'une grande attention. Une attention plus soutenue encore, quand il s'agit de plusieurs œuvres de plusieurs artistes. Parce que l'homme n'est pas un arbre fruitier, genre *darkassé* [17]catalogué une fois pour toute. Chaque expression de sa pensée, chaque élan de son âme apporte

---

[16] ZAOUROU, Zadi. (1978) Césaire entre deux cultures. Dakar NEA, p. 286

[17] NDIAYE, Iba Diadji (1999) « Les écrivains comme des darkassés » in Sud Quotidien *(1999)*

une saveur particulière qu'a, à découvrir celui qui se donne pour ambition de mieux faire goûter les plaisirs de l'Art.

C'est pourquoi les jurys de Dak'Art comme ceux d'autres compétitions artistiques gagneraient à relire leurs « critères de sélection ». Parce que dire d'autorité d'une sculpture qu'elle est meilleure qu'une toile, qu'une installation vidéo est plus expressive qu'un sous-verre, c'est oublier que les formes d'expression artistiques, même si elles vivent leur *« dépendance fonctionnelle*[18]*»*, sont éternellement fortes de leur spécificité née de divers facteurs, dont la personnalité de l'artiste n'est pas le moindre.

Par exemple, lire les œuvres du sculpteur Ousmane Sow exige l'apport des éléments d'analyse des marxistes pour situer ses choix thématiques, mais aussi un questionnement sur son itinéraire plastique, sur sa biographie, pour révéler qu'il n'a rien à voir avec les clichés sur le *« Rodin sénégalais »*.

Le critique donc, exploite comme il l'entend tous les éléments à sa disposition y compris les confidences de l'artiste. Car l'acte critique qui se limiterait à une simple reproduction des avis de l'artiste sur son œuvre, ne serait qu'une pâle entreprise de reportage. Un tel critique aurait intérêt à se convertir, avec toute l'initiation et la formation requises, à la profession de journaliste pour mieux produire des documentaires.

On le voit, la question méthodologique n'est pas une simple affaire de technicité de la critique. Elle n'est pas non plus une invitation à la standardisation du discours sur les arts d'Afrique, ce qui appauvrirait grandement les échanges interhumains. Car, si tout le monde dit et fait la même chose où sera ce *« banquet du donner et du recevoir »* que prophétisaient les théoriciens de la négritude, et surtout l'humanité pourra-t-elle progresser vers des étapes nouvelles d'équilibre et d'harmonie pour l'Homme et ses Arts ?

Bien entendu, il ne s'agit pas d'inviter à des particularismes factices encore moins à des homogénéisations toutes aussi artificielles des discours. Mais il est clair que si l'homme devient UN partout, sa différence avec la machine s'estompe. Une perspective aux antipodes de l'art et de la critique en Afrique qui SONT pour favoriser le dialogue des intimités, la communication entre les hommes.

La méthodologie en critique est donc un aspect fondamental pour construire des repères de nature à favoriser une lecture vraie de l'art, ce qui est aussi l'objet des conditions ici exposées dont chacune restitue à l'art africain et à l'Art son universel objet : s'adresser au pouvoir sentir et au savoir raisonner de chaque homme pour lui faire lire et apprécier l'œuvre.

Mais, il faut bien le souligner, cette présentation des conditions d'un discours critique n'est pas une tentative d'imposer un seul et unique chemin de découverte de la vérité de l'œuvre d'art en Afrique contemporaine. La critique n'a que trop souffert des béquilles qu'on a toujours essayé de lui faire porter quand elle peut marcher à fière allure, en toute anarchie.

---

[18] La notion de *« dépendance fonctionnelle »* a été utilisé par Carl Einstein dans son ouvrage La plastique africaine Paris Editions Crès, 1920, pour faire découvrir l'étroite parenté entre les arts en Afrique notamment. C'est un concept qu'il a emprunté aux travaux du philosophe-physicien Ernst Mach, fondateur avec Avenarius de l'empiriocriticisme. L'idée de *« dépendance fonctionnelle »* que reprend C. Einstein, est une notion très fréquentée en mathématique pour désigner des complexes formés de composants communs. Mais, Einstein réussit parfaitement à l'intégrer dans son argumentation, comme catégorie esthétique et à l'assimiler aux concepts de parenté, d'interdépendance ou d'alliance artistique.

Comme l'art, la critique vit et s'épanouit hors des corsets et des barricades. Il lui faut, comme l'art, respirer à pleins poumons l'anarchie esthétique, c'est-à-dire cette liberté de dire et de faire, cette audace à puiser dans toutes les sources, cette constance dans le souci de s'adresser à l'Homme

Conclusion

En définitive, l'acte critique en Afrique contemporaine est fille des aptitudes des civilisations plasticiennes à lire l'œuvre d'art et à faire apprécier ses contenus et ses formes. Elle s'est enrichie tout naturellement de ses contacts avec d'autres façons de regarder et de bien voir. Comme toute activité humaine , elle évolue et rencontre inévitablement des obstacles.

Des obstacles qui atténuent son épanouissement comme ceux liés à cette image d'acte inutile. La critique en Afrique contemporaine, en effet, passe pour tertiaire voire d'aucun intérêt lorsque les artistes vendent leurs œuvres sans elle, que le public reste indifférent ou suit comme il peut la mode des vernissages, que les collectionneurs et les responsables de galeries s'en sortent sans elle, lorsque finalement on en arrive à se demander qui en veut.

Il y a aussi cet hégémonisme du discours occidental sur l'art africain contemporain. Des revues spécialisées basées à Bruxelles, Amsterdam, Berlin, des ouvrages largement diffusés par des experts de la chose africaine, apparaissent comme les seules références crédibles. Comme pour la création artistique, la légitimation du discours critique sur l'art africain semble bien prendre les chemins d'Occident pour l'édition, pour les textes de fond dans des revues.

Un autre obstacle à l'épanouissement de la critique africaine réside dans l'uniformisation actuelle de beaucoup de discours. Ce sont les textes hautement élogieux des catalogues, les analyses à la remorque des faits et des situations, notamment les commentaires sur des manifestations artistiques. Il y a aussi l'absence de débats contradictoires susceptibles d'enrichir les échanges. On note plutôt des monologues dans lesquels toute la critique semble se complaire.

On peut citer également la situation des initiatives pour la promotion de la réflexion critique en Afrique contemporaine. « Atelier de critique d'art », « Symposium autour de la critique en Afrique », « Colloque international sur l'esthétique africaine », quoique dignes d'intérêt, sont encore à la périphérie d'une action de réel appui à l'essor de la production de textes critiques significatifs. Ils sont épisodiques et leurs conclusions restent sans impact sur la réalité.

Rencontres et Echanges de Dak'Art s'il est un début intéressant par sa périodicité biennale, ne diffuse pas encore avec rigueur le peu de textes présentés. Ensuite, il ne fait pas encore en feed back, l'objet d'exploitations critiques du côtés des acteurs concernés.

Des constats pour dire que les solutions pour l'essor du discours critique africain sont du domaine du possible et immédiatement, si tous ceux qui sont soucieux en fait du renforcement de sa personnalité agissent vers la réunion des trois conditions ci-dessus indiquée et fassent le pari de l'édition. S'ils comprennent que l'Afrique est à tous ceux qui croient en ses possibilités et oeuvrent pour leur effectivité.

C'est ce qui autorise à conclure que n'importe qui peut critiquer l'art africain contemporain. Pourvu seulement qu'il ne dise pas n'importe quoi sur des valeurs de civilisations, sur la personnalité plastique des artistes, sur la réalité d'un art qui, ici comme ailleurs, est une expression entre autres, de l'Homme.

Iba Ndiaye Diadji
E-mail : ibajaaji@hotmail.com

Bibliographie

BEGEL, F. (1998) *La philosophie de l'art* Paris, Seuil
BENJAMIN, W. (1974) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* Suhrhamp Verlag
BIENNALE DAK'ART (1996) - Actes du Colloque sur *La création artistique africaine et le marché international de l'art* Secrétariat Général de Dak'Art
- (1998) Actes du Colloque sur *Management de l'art africain*
COLLOQUE sur *littérature et esthétique négro-africaines* : 1979, Dakar-Abidjan, NEA
CONGRES (Premier) international des écrivains et artistes noirs : 1956, *Présence africaine*, Juin-Nov., n° VIII-IX-X
CONGRES (Deuxième) international des écrivains et artistes noirs : 1959, *Présence africaine*, Fév-Mai, n° XXIV-XXV et Août-Nov., n° XXVII-XXVIII
DIAGNE, Pathé (1981) *L'europhilosophie face à la pensée du négroèafricain suivi de thèses sur espistémologie du réel et problématique néo-pharaonique* Dakar, Sankoré
DIOP, Cheikh Anta (1959) *L'unité culturelle de l'Afrique noire* Paris, Présence Africaine
FERRIER, J.L. (1995) L'aventure de l'art au XXème siècle Paris, Chêne
FOCILLON, H. (1996) *Vie des formes suivi de Eloge de la main* Paris, P.U.F.
GAUDIBERT, Pierre (1991) *L'art africain contemporain* Paris, Cercle d'art
GIRARD, Francine (1995) *Apprécier l'œuvre d'art* Québec, Les Editions de l'Homme
MICHAUD, Y. (1999) *Critères esthétiques et jugement de goût* Nîmes, C. Chambon
NDIAYE, Francine (1995) *De l'art d'Afrique à l'art moderne. Aux sources de la création* Saint-Maur-Des Fossés, Sépia
SICARD, Monique (1998) *La fabrique du regard* Paris, Editions Odile Jacob