

Symposium international ART ET AFFECT EN AFRIQUE



Organisé par Core Research Program
de de l' Institut de recherches sur les
langues et les cultures d' Asie et d'
Afrique (ILCAA) , Université des
Langues Étrangères de Tokyo: "The
Potential Value of Indigenous
Knowledge in Managing Hazards in
Asia and Africa: The Anthropological
Explorations into the Linkage of
Micro-Macro Perspectives 2"

Dates : 19 août 2017



Rapport
Symposium international
Art et affect en
Afrique

Dates : 19 août 2017 13h-17h30

Organisé par Core Research Program de de l'Institut de recherches sur les langues et les cultures d'Asie et d'Afrique (ILCAA), Université des Langues Étrangères de Tokyo : "The Potential Value of Indigenous Knowledge in Managing Hazards in Asia and Africa: The Anthropological Explorations into the Linkage of Micro-Macro Perspectives 2"

Lieu : Salle 301, L'Institut de recherches sur les langues et les cultures d'Asie et d'Afrique (ILCAA), Université des Langues Etrangères de Tokyo



L'Institut de recherches sur les langues et les cultures d'Asie et d'Afrique (ILCAA), Université des Langues Étrangères de Tokyo

Table des matières

Préface.....	3
--------------	---

Art et affect en Afrique

Introduction par Yutaka SAKUMA (ILCAA)	6
I Roger SOMÉ (Université de Strasbourg) Création, émotion et réception des œuvres en Afrique	10
II Fumikaki YANAGISAWA (Université de Tokyo) « Sensibilité émotive » : Du formalisme de Fry au Humanisme de Senghor	16
III Bruce CLARKE (Artiste) Se battre contre les fantômes: arts visuels et histoire contemporaine en Afrique	24
Commentaire 1 par Akira OKAZAKI (ILCAA)	31
Commentaire 2 par Kazuto NAKATANI (Université de Kyoto).....	36
Discussion générale	41

Annexe

I Sur nos projets	52
(1) Core Research Program : The Potential Value of Indigenous Knowledge in Managing Hazards in Asia and Africa: The Anthropological Explorations into the Linkage of Micro-Macro Perspectives 2	52
(2) New developments in the research on emotions through anthropological fieldwork: With a focus on crisis	53
II Documents graphiques par Bruce Clarke	59

Préface

Yutaka SAKUMA

Ce rapport documente le symposium international « Art et Affect en Afrique », qui s'est déroulé le 19 août 2017 et a été organisé par le projet noyau de l'Institut de Recherches sur les Langues et les Cultures d'Asie et d'Afrique de l'Université de Tokyo des études étrangères, "The Potential Value of Indigenous Knowledge in Managing Hazards in Asia and Africa: The Anthropological Explorations into the Linkage of Micro-Macro Perspectives 2" (« La valeur potentielle des savoirs indigènes dans la gestion des risques en Asie et en Afrique : les explorations anthropologiques des liens et des perspectives micro-macro 2 ». Voir "Annex I Sur nos projets").

Les grandes lignes du symposium sont détaillées ci-après, avant d'aborder le sujet principal.

Premièrement, en guise d'introduction, les objectifs du symposium ont été présentés par Yutaka Sakuma sous le titre : « Affect, Art et Action ». En plus d'effectuer un survol de l'état des recherches sur l'affect et de discuter les positions vis-à-vis de la notion d'art, les arguments des trois présentations individuelles ont été mises en lien à travers le concept d'« action » (de « mouvement »).

Ensuite, Monsieur Roger Somé, professeur à l'Université de Strasbourg et responsable de la Collection Ethnographique de cette université, a présenté sa communication : « Création, émotion et réception des œuvres en Afrique ». Parmi les différents sujets abordés, le Professeur Somé a retenu les masques africains comme point focal de discussion. Plutôt que de débattre sur la signification symbolique ou sur la fonction sociale de ces masques, comme l'auraient fait les anthropologues d'antan, le Professeur Somé s'est concentré sur la valeur du masque, sur son créateur, sur le danseur qui l'utilise, sur les spectateurs qui observent et évaluent cette danse, et sur les relations dynamiques qui en émergent (ainsi, le port du masque à l'occasion d'une danse devient une composante intrinsèque dudit masque). L'approche du Professeur Somé est d'analyser les liens établis à partir des « mouvements » du masque ; du point de vue de cette analyse, la relation entre le créateur et le masque s'approche de la relation établie entre le directeur d'une pièce et l'acteur.

Sous le titre « "Sensibilité émotive" : du Formalisme de Fry au Humanisme de Senghor », le deuxième exposant, chercheur en esthétique, Monsieur Fumiaki Yanagisawa, a présenté une communication sur l'idée originale de « sensibilité émotive » du renommé poète et premier président de la République du Sénégal, Léopold Sédar Senghor. En s'appropriant la critique formaliste du peintre et critique d'art britannique Roger Fry, Senghor a établi la notion de « rythme » comme caractéristique fondamentale de l'art africain. C'est un rythme qui prend forme dans la répétition de parties successives similaires, tout en étant un rythme qui se répète d'une œuvre à une autre ; de plus, ce rythme se propage à travers la littérature, la poésie, la musique et la sculpture. En contraste avec le Professeur Somé qui, dans la première présentation, soutenait la création des formes à travers l'action, on pourra dire que le Professeur Yanagisawa aura discuté de l'action qui serait contenue dans le rythme encapsulé au sein des formes.

Dans sa communication intitulée « Se battre contre les fantômes : arts visuels et histoire contemporaine en Afrique », le troisième conférencier, l'artiste visuel Bruce Clarke a présenté des

Préface

activités créatives développées en réaction à l'histoire africaine contemporaine : les actions d'un groupe de travailleurs culturels pour combattre l'apartheid en Afrique du Sud de 1978 à 1985, la création d'une œuvre collaborative marquant la mémoire, le deuil et le souvenir du Génocide des Tutsis au Rwanda en 1994, ainsi qu'un projet artistique dédié aux réfugiés et aux migrants qui, encore maintenant, continuent de perdre la vie en mer Méditerranée. La présentation de Monsieur Clarke illustre que l'activité créative ne se réduit pas au travail solitaire de l'artiste qui déploie son génie en atelier ; cette activité se réalise plutôt à partir des étincelles qui se produisent en collision avec l'histoire, et elle est ainsi tantôt solitaire, tantôt collective. Pour reprendre les paroles de Thami Mnyele, membre fondateur de MEDU, « notre art doit devenir un processus » ou en d'autres mots une « action ».

En réponse à ces trois conférenciers, Professeur Akira Okazaki (chercheur universitaire à l'ILCAA), spécialiste en l'anthropologie de l'Afrique de l'Est qui réalise également des recherches sur l'art populaire, ainsi que Monsieur Kazuto Nakatani de l'Université de Kyoto, qui effectue des recherches au Japon et au Danemark sur les activités artistiques des personnes porteurs de handicaps physiques ou mentaux, partageront leurs commentaires. Également chercheur sur l'Afrique, le professeur Okazaki se concentre sur les points de connexion qui permettent de rapprocher les arguments des trois conférenciers à ses propres recherches, pour critiquer avec aplomb les problèmes qui émergent de la perspective moderne occidentale sur l'Art et l'Affect. Monsieur Kazuto Nakatani, chercheur en art, tente de clarifier le sens potentiel du thème « Art et Affect » pour le savoir anthropologique, en réorganisant ces présentations à partir des idées sur l'art contemporain et l'anthropologie.

Suite à ces commentaires, des échanges animés ont eu lieu entre les conférenciers, les commentateurs et les autres participants, pour conclure ce symposium avec une discussion dont la richesse a largement surpassé nos attentes.

La tenue de ce symposium a été rendue possible grâce au soutien (A) de la subvention pour la recherche scientifique du projet 17H00948 (“New developments in the research on emotions through anthropological fieldwork: With a focus on crisis” . « Les nouveaux développements de la recherche sur l'affect à travers le travail de terrain anthropologique : concentration sur les risques ». Voir “Sur nos projets”) et (B) de la subvention pour la recherche scientifique du projet 17H02328 (« Recherche intégrative sur l'arrangement historique des espaces culturels mondiaux : concentration sur les



littératures africaines et caribéennes »). Soulignons enfin que les échanges se sont bien déroulés grâce à la magnifique interprétation consécutive japonais-français de Monsieur Satoshi Hirota et de Monsieur Yoshihiko Nakano. Je souhaite leur exprimer ici toute ma gratitude .



Introduction par Yutaka SAKUMA (ILCAA)



Sakuma : Enchanté ! Je suis Sakuma de l'Institut de Recherches sur les Langues et les Cultures d'Asie et d'Afrique, ILCAA. Avant de vous faire part des communications individuelles, je souhaite vous expliquer l'objectif de ce symposium.

L'équipe de recherche en anthropologie de l'ILCAA, organisatrice de ce symposium, mène actuellement une recherche coopérative sur plusieurs thèmes, dont l'un s'intitule "Affect".

Pour évoquer l'affect, de manière générale, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un phénomène en lien avec la subjectivité de l'humain à travers ses sentiments et ses émotions ; et selon le contexte social, on appellerait cela "passion", "émotion", "sentiment", ou "sens". Dans le système de pensée moderne de l'Europe Occidentale, la passion est considérée comme quelque chose qui s'oppose à la raison et qui doit être contrôlée, puisant son essence dans le "caractère passif - passio". Il faut reconnaître que ces dernières années, des mouvements interdisciplinaires émergent. Ils proposent une autre perception de la question de l'existence humaine basée sur l'affect. En d'autres termes, il s'agit d'un "tour (nant) affectif - *affective turn*".

Des résultats marquants ont été établis dans différents domaines de recherches en sciences de la nature et de la vie tel que les neurosciences ou la psychologie cognitive. Par exemple, A.R. Damasio a introduit l'idée d'une approche "physique" dans le domaine des neurosciences ; il a prouvé que les émotions agissaient comme le fruit d'un phénomène cinétique entre le corps et le cerveau, et non d'un phénomène physiologique ou psychologique simplement. De plus, la découverte de neurones miroirs a révélé la capacité empathique des primates envers leurs semblables, et ce même à un niveau neuronique. Cette découverte a permis de démontrer la possibilité que l'Homme a pu acquérir la socialité par l'empathie qu'il a mutuellement éprouvé avec autrui, avant d'atteindre un niveau de contractualisation érigé par la raison.

En contraste, dans les domaines des sciences humaines et sociales, des recherches se concentrent sur le fait que l'affect est un phénomène social qui ne peut pas être renvoyé aux réactions physiologiques ou psychologiques apparaissent. En d'autres termes, il s'agit d'une tentative de saisie de l'affect en tant que "chose qui nous mouvemente - *affectus*" (selon Spinoza) émanant de l'influence qu'elle exerce ou qu'elle subit des autres : et elle ne trouve pas sa complétude au sein de l'individu, mais en rapport avec le groupe. Dans ce contexte, les affects et les émotions tels que le plaisir ou le déplaisir ressentis par l'individu ne sont pas subjectifs et sont considérés comme des événements intersubjectifs, se concentrant sur la communauté des affects qui s'étend au-delà du corps d'un individu. En science politique et en sociologie, ces perspectives sont appliquées pour mener des recherches sur le chauvinisme, le nationalisme, les médias de masse, les médias sociaux, et des résultats très convaincants

ont déjà été obtenus.

Cela dit, cette intersubjectivité théorisée par les recherches en sciences humaines et sociales remet en cause la grande part de la subjectivité inhérente aux recherches, et les "sujets qui analysent l'affect relatif à la recherche de manière rationnelle" avaient tendance à mettre à l'écart le caractère intersubjectif. À cet égard, nous pensons qu'il y a un point où l'anthropologie peut apporter sa contribution originale dans les recherches sur l'affect. L'anthropologie n'est pas expérimentation ou réduite à l'étude bibliographique. Elle repose sur la méthodologie de l'enquête sur le terrain comme pilier de l'investigation : c'est un art qui est basé sur le corps et la sensibilité du chercheur "ici et à l'instant" pour élucider la situation du terrain.

En nous basant sur ces perspectives, nous effectuons des recherches compréhensives sur trois aspects de l'affect rencontrés dans les situations suivantes : la vie quotidienne, la crise, et les aspects festifs. L'art, le sujet du symposium d'aujourd'hui, est vu sous l'angle de la « festivité ». Ici, bien qu'il ne s'agisse pas d'une situation banale, qu'on peut donc distinguer de la routine quotidienne, la fête est une situation créative qui permet même de surmonter la crise. Au sens large, les cérémonies, le sport, les jeux, etc., peuvent être vues sous l'aspect festif en plus du versant artistique, mais l'on peut dire que ce dernier est unique au regard de l'action sociale à laquelle contribue l'affect.

Que ce soit les arts visuels, les arts du spectacle, les arts linguistiques, ou les arts acoustiques, l'expérience relative à l'appréciation d'œuvres d'art relève plus de la sensibilité et de l'affect que de la pensée et/ou de la raison. Il ne s'agit pas de penser mais de ressentir. Si l'on devait prendre un exemple récent de débat au sujet de l'anthropologie, on pourrait citer la théorie de l'agentivité d'Alfred Gell. Contrairement aux recherches artistiques menées par les anthropologues, par le passé, consistant à déchiffrer sémantiquement la signification cachée, Gell au contraire a souligné l'importance de l'effet que l'art pouvait provoquer : des réactions affectives, telles que l'émerveillement ou la peur. En d'autres termes, l'objet n'a pas seulement une existence passive qui doit être observée de l'extérieur de manière unilatérale, mais une agentivité qui intervient dans l'acte d'observation et qui influence l'observateur. Rechercher la corrélation dynamique entre l'objet et la personne est, en un sens, le rôle de la recherche artistique. Il va de soi que l'action intersubjective de l'affect est importante.

Si nous avançons dans les recherches sur l'affect avec l'art en tant que thème central cette année, c'est parce que le domaine artistique est important dans cette recherche. À vrai dire, en juin 2017, nous avons aussi organisé un symposium international intitulé "Art and Disability" autour du professeur Lomo qui était présent. Le thème principal de ce symposium était les arts du spectacle comme la danse et le chant. Dans le symposium d'aujourd'hui, nous allons parler des arts visuels tels que les peintures, les masques et les sculptures.

Cela dit, pourquoi le thème de ce symposium n'est pas autre que Art et affect "en Afrique" ? Bien qu'il n'y ait pas de raison théorique, ce serait honnête de dire que cela s'est fait dans le fil des choses. Je vais vous présenter le modérateur du symposium et les différentes personnes qui se trouvent sur la 'scène'.

Comme cela est indiqué sur l'affiche que vous avez en main, un colloque international aura lieu du 22 au 24 août 2017, autour de la revue "*Présence Africaine*", une revue culturelle du monde Noir qui

a grandement influencé les mouvements d'indépendance en Afrique. Une exposition sur cette revue se déroule actuellement au rez-de-chaussée de l'ILCAA, et il s'agit d'un sujet intéressant même du point de vue artistique, donc n'hésitez pas à y faire une visite pendant la pause. Comme cela est mentionné dans la revue *Présence Africaine*, l'art fut un thème extrêmement important tout le long des recherches scientifiques et des mouvements politiques. Nous avons invité Roger Somé, responsable de la collection ethnographique à l'Université de Strasbourg et ayant des compétences dans le domaine des études artistique et anthropologique africaines. Avec la présence du Professeur Somé au Japon, nous avons convenu d'organiser aussi un symposium dans le domaine de l'anthropologie. Très fortement, j'ai souhaité que l'art africain soit considéré également d'un point de vue esthétique et non seulement anthropologique, raison pour laquelle j'ai sollicité les personnes ici présente pour faire une intervention.

C'est pourquoi Fumiaki Yanagisawa de l'Université de Tokyo est présent, ainsi que Monsieur Bruce Clarke, qui n'est pas chercheur mais artiste plasticien et photographe. Son art est en rapport avec l'Afrique. Comme vous pouvez le constater, avec ces communicants multidisciplinaires (anthropologie, esthétique, art), nous avons décidé de nous concentrer sur l'Afrique.

En bref, ce symposium est un projet organisé plutôt en fonction des personnes que nous souhaitions entendre, au-delà de la perspective théorique. Ce faisant, lors de la préparation de ce symposium je n'ai pas été directif, je n'ai suggéré aux présentateurs que des thèmes quasi abstraits ou flous autour de la thématique générale "Art et affect en Afrique", en ne faisant pas de requête plus approfondie. En soi, c'est un peu comme si j'avais fait un pari. Bien entendu, je connaissais le travail de chacun des orateurs, et c'est ce qui m'a convaincu qu'il n'y aurait pas de dissonance entre eux : j'ai alors pu organiser ce projet quelque peu brut, mais en regardant les manuscrits qui m'ont été remis à l'avance, j'ai constaté qu'un effet de résonance qui dépasse mon imagination s'est produit. Je suis sûr que vous serez tous capables de le confirmer à l'écoute des exposés de ces trois personnes, et en guise d'indice, je me permets de vous faire part de mon opinion personnelle à l'avance, en tant que brève introduction des 3 personnes ici présentes. Il y a des points de débats communs concernant les travaux menés sur l'art et l'affect en Afrique par ces 3 personnes. Il s'agit des "actions" ou du "mouvement". Cela pourrait vous sembler étrange au premier regard ! Les sculptures et les peintures mentionnées dans ce symposium, à la différence des arts du spectacle comme le chant ou la danse, sont immobiles, et ce serait normal de les associer à l'"immobilité". Cependant, ce n'est pas forcément vrai.

D'abord, le centre d'attention dans la présentation de Monsieur Somé, "la création, l'émotion et l'acceptation des œuvres en Afrique", tourne autour des masques africains. Les masques Dogon (Afrique de l'Ouest) sont présentés sur l'affiche (du colloque). Cependant, Monsieur Somé ne débat pas sur la signification des fonctions sociales ou symboliques de ces masques, comme l'auraient fait les anthropologues antérieurs. La valeur du masque, sa fabrication, la danse, l'audience qui veille et évalue : c'est ce qui se produit dans la relation dynamique. Plus précisément, par exemple, Monsieur Somé souligne que la danse qui est exécutée avec un masque est l'élément-même du masque. Comme il le mentionne, sa méthode d'analyse repose sur une "analyse du masque dans son rapport au mouvement". De ce point de vue analytique, la relation entre le sculpteur et le masque est semblable à la relation entre le metteur en scène et les acteurs.

Dans la présentation de Professeur Yanagisawa, qui pour titre « “Sensibilité émotive” : Du formalisme de Fry au Humanisme de Senghor », le thème principal est la pensée singulière de Léopold Sédar Senghor, un poète reconnu et premier président de la République du Sénégal, portant sur la "sensibilité à l'émotivité". Ce qui me semble très intéressant c'est que Senghor, qui a recouru à la critique formaliste du peintre et critique d'art britannique Roger Fry, à travers les sculptures africaines, considérait que l'Afrique avait pour conception le "rythme". Il s'agit d'un rythme formé par des parties successives similaires, et en même temps, des rythmes répétées d'une œuvre à l'autre, les sculptures, la musique, la poésie ou la littérature sont des disciplines qui propagent ces rythmes. Si le Professeur Somé soutient que les formes sont créées dans l'action, le Professeur Yanagisawa débattrait peut-être sur le rythme, c'est à dire l'action contenue dans les objets.

Dans « Combattre les Fantômes - les arts visuels et l'histoire contemporaine de l'Afrique » le troisième orateur, Monsieur Bruce Clarke nous présentera les activités créatives qui ont été développées de façon à être en écho avec l'histoire africaine contemporaine : les activités du groupe d'artistes se battant contre l'apartheid en Afrique du Sud de 1978 à 1985, la création d'œuvres collaboratives pour le mémorial du génocide des Tutsis au Rwanda en 1994, et maintenant des phénomènes actuels (des personnes ayant perdu leur vie sur la mer méditerranéenne). En pensant aux activités créatives, nous avons tendance à ne pas associer la solitude à laquelle est confrontée le créateur lors de son travail. La présentation de Monsieur Clarke porte sur l'idée que la création se produit en relation avec l'histoire et la violence que cela pourrait engendrer. En ce sens, il s'agit d'un effort collectif plutôt que la solitude, et il nous indiquera peut-être que “l'art doit devenir un processus”, un mouvement.

Le professeur Akira Okazaki ainsi que Monsieur Kazuhiro Nakatani de l'Université de Kyoto nous diront quelques mots sur ces trois communications.

Le premier commentateur, le professeur Akira Okazaki, est spécialiste en anthropologie de l'Afrique de l'Est et il réalise également des recherches sur les arts de la performance. Ancien enseignant à l'université Hitotsubashi, il travaille au sein de notre groupe de recherche. Ensuite, Monsieur Kazuto Nakatani, un anthropologue de l'art qui effectue des recherches au Danemark et au Japon à propos des pratiques artistiques de personnes ayant des handicaps physiques ou mentaux, est sans aucun doute une référence dans ce domaine. Ces deux commentateurs nous feront part de leurs observations.

Ma présentation s'achève ici, je vous remercie pour votre attention.

(Applaudissements)

*



Aggée Céléstin Lomo Myazhiom (Lomo) : Merci beaucoup professeur Sakuma de cette belle présentation introductive. Donc, j'ai l'honneur de présider la séance de cet après-midi. Et je tiens à remercier d'abord l'équipe d'anthropologie de l'ILCAA, qui a permis cette rencontre et surtout professeur Nishii qui est présente. Je passe la parole donc, au professeur Somé pour la première présentation. Et je pense que la présentation du professeur Somé, sera dans

la suite dans ce que nous a dit le professeur Sakuma. Au sens où, on verra qu'il y a entre l'affect dans la vie quotidienne, l'affect dans la crise et l'affect festif, une interconnexion.

I Roger SOMÉ (Université de Strasbourg) Création, émotion et réception des œuvres en Afrique



Somé : Merci, monsieur le président. Avant de prendre cette parole et de présenter ma communication, je veux remercier les autorités de L'ILCAA, à commencer par le professeur Nishii. Je veux remercier le professeur Sakuma, dont j'ai fait la connaissance il n'y pas très longtemps à l'Université de Strasbourg. Et enfin, je voudrais remercier le professeur Lomo Myazhiom, frère d'Afrique, pour son aide.

Ensuite, je veux dire toute ma joie d'être ici aujourd'hui, c'est la deuxième fois que je viens au Japon. La première fois c'était en 2010, à Kyoto, où j'ai passé un mois et demi. Je suis de nouveau ici aujourd'hui et je trouve que le Japon et l'Afrique ont beaucoup de choses à faire ensemble.

Mon intervention porte donc sur *Création, émotion et réception des œuvres en Afrique*.

Je parlerais en deux moments principaux, le premier sera une présentation conceptuelle, philosophico-anthropologique. Le deuxième sera fondé sur un exemple spécifiquement africain.

Concevoir un art, quel qu'il soit, ne peut s'entendre, sans l'intervention de nos sens, et donc de nos affects. Du point de vue de la création, l'émergence de l'art est la mise en forme de sensible, ou le rendu sensibles est bien de fait préalablement non ou peu sensible. Une fois que l'œuvre est établie, la jouissance advient à la faveur des sens, par quoi l'homme est affecté. Par la réceptivité, l'homme est touché par tout ce qui l'entoure et donc par les œuvres d'art en tant que celles-ci sont des phénomènes.

Si l'homme est un être de raison, il est également un être de sensation et d'émotion. Ainsi le plaisir ou le déplaisir, le goût ou le dégoût, est toujours un sentiment comme manifestation de l'émotion, qu'un fait ou un objet suscite en un sujet. Et donc, dans cette perspective, l'existence de l'art, ne vaut que par l'existence et donc par conséquent la manifestation des affects des sujets. Alors, il est possible de soutenir que, aussi étrange que cela puisse paraître, la création artistique est redevable non pas à l'artiste mais au public.

Cette idée que la création est redevable au public, a été traduite par l'artiste français Marcel Duchamp par la formule qui est la suivante, et je cite: « C'est la regardeur qui fait l'art ». Cette proposition qui établit un rapport de dépendance entre le faire et le regard, entre l'acte d'amener à l'existence et l'action de la vue est une formule très forte et très pleine, qui place l'essence de l'art dans l'émotivité et les affects. En d'autres termes, ce qui fait advenir, ce qui fait qu'un objet passe de son statut d'objet technique, scientifique ou quelconque à celui d'une œuvre d'art est le sujet spectateur. Envisagé sous sa formule multiple et diverse, et bien ce sujet devient le public. Par conséquent, que serait l'art s'il n'était pas la condition de possibilité de l'esthétique comme port d'apparition de l'être, en sa matérialité et l'occasion de la possibilité d'une manifestation de la jouissance des formes sensibles par ce même port ?

Dans cette perspective, la création artistique est de fait une esthétique. C'est-à-dire un passage de l'idée au paraître, de l'absence d'une forme physique à la présence d'un être ayant une frontière par quoi il se distingue des autres êtres. De l'invisible au visible, de l'in audible à l'écoute d'une sonorité. La création artistique est alors le processus, souvent complexe d'une mise en forme de sentiments, d'émotions qui, devenant ainsi des êtres physiques perceptibles, peuvent s'adresser à d'autres êtres non physiques ou plus exactement à la physicalité non immédiatement perceptible provenant des hommes et que sont les affects. Les affects, c'est-à-dire encore, d'autres sentiments et émotions par quoi il est donné à l'homme d'avoir une ouverture sur ces autres êtres physiques, nos œuvres d'arts voire nos œuvres tout court.

Alors c'est pourquoi la création artistique est une jouissance, jouissance aussi bien de celui qui est communément considéré comme étant le créateur, c'est-à-dire l'artiste, que de celui qui est pris comme étant le sujet qui consomme l'art et qui pourtant, apparaît comme étant celui par qui l'art est. Il est celui en qui l'art puise la quintessence de son existence, à savoir le sujet observant, regardant, qui est substantiellement le public. En l'absence du public, c'est-à-dire de cette source, qui est de l'expression du sentiment, une source qui comporte le manœuvre, c'est-à-dire celui-là même qui façonne les formes, et bien sans ce public, que serait l'art ? Que seraient tous ces artefacts, qu'ils soient peinture, sculpture, musique, représentations théâtrales, cinéma, performances, installation, conceptuelles, minimalistes ou vidéos. Et bien tous ces artefacts, que seraient-ils en l'absence des affects, c'est-à-dire de ses états, de ses modes d'être, spécifiques, à la faveur de quoi, justement ils nous touchent ? Ils touchent un sujet pour ainsi acquérir du sens.

Ainsi le débat est posé, certains diront que le cœur de l'art n'est pas le public et que bien évidemment c'est l'artiste. Soit, mais qu'est-ce qu'un art sans public ? Qu'est-ce qu'une œuvre sans interprétations ? Qu'est-ce qu'un film, une représentation, un concert bref une exposition sans

spectateurs ? Qu'est-ce qu'une littérature, une poésie sans lecteurs ? Ne sommes-nous pas en train de clamer haut et fort, et je suis dans le pays indiqué, de clamer haut et fort sans arrêt, que la révolution numérique tue le livre. Quoi qu'il en soit, quoi qu'on puisse en penser, Ernst Cassirer nous en trace une voie dans cette pensée du public comme artiste. Voici ce qu'il dit précisément à propos de la création artistique, et je cite : « L'art n'est pas une simple reproduction ou une simple imitation d'une réalité toute faite, donnée, d'une réalité extérieure » (1995). Bien évidemment, il fait référence à un mot d'Aristote : « l'art imite la nature ». Mais sa pensée déborde cette référence historique.

Pour Cassirer, il y a en art, un pouvoir créatif qui est « l'imagination productive », qu'il distingue du fait « passif » qui est « l'imagination reproductive ». Ce pouvoir, en tant qu'action qui relève de ce que l'art est une expression. N'est pas une action réservée aux créateurs classiques, l'artiste. On la trouve également chez le spectateur, car, et c'est Cassirer qui parle encore : « pour jouir des formes des choses, nous devons créer ces formes, c'est-à-dire les créer en nous ». Par conséquent, la jouissance dépend, certes, de la présence des formes, mais surtout de la faculté de chacun à créer ces formes en lui. C'est-à-dire à les accueillir, à se les représenter, à les faire fonctionner dans une relation de mouvement.

Par ailleurs, si l'art est une expression, il suppose une interprétation. Ce qui veut dire que l'œuvre nous permet d'appréhender le monde de diverses manières. Elle nous offre toujours de nouvelles possibilités d'appréhension de notre environnement. En ce sens, il est alors possible de dire que l'imitation n'existe pas véritablement, car la copie, y compris au sens platonicien du terme, nous offre toujours une interprétation différente du réel. Alors, La Fontaine fut un imitateur, voire un copieur, mais *Le loup et l'agneau* n'est pas Loup [λύκος καὶ ἀρήν]. La Fontaine fut le moderne imitant Ésope l'ancien. Interprète : λύκος καὶ ἀρήν?

Somé : C'est du grec, λύκος καὶ ἀρήν, le loup et l'agneau.

J'ai fait une référence à la Grèce antique, mais cette imitation touche aussi à notre époque moderne. Et la question des affects nous la retrouvons principalement avec un auteur qu'a cité le professeur Sakuma tout à l'heure, qui est Spinoza. Spinoza nous fait savoir que dans le sujet nous avons les émotions et la rationalité, la raison et l'émotion ne sont pas distinctes. On trouve les deux choses, les deux facultés, en un même sujet.

Alors je disais que, j'ai fait une référence à la Grèce antique à propos de l'imitation. Cette imitation porte sur la forme mais que cette imitation nous la retrouvons dans l'époque moderne et donc dans la pensée philosophique occidentale. Je prends la référence de Spinoza, qui dit: La raison n'est pas distincte des affects. La raison n'est pas séparée des affects. Raison et affect se trouvent dans le même sujet. Vous et moi, chaque être, a une raison et des affects. On ne peut pas dire, que le même sujet qui a un côté une raison et le même sujet qui a une de l'autre un affect, ou une émotion. Les deux vont ensemble.

Je crois que l'on va improviser parce qu'il faut aller et si je vais lentement, on n'y arrivera pas. Je vais résumer et tu vas te rappeler. (rires)

Et puisque l'on improvise. Il y a un collègue qui va parler sans doute de Senghor. Nous savons que Senghor a été très critiqué par la communauté scientifique à partir d'un mot qu'il a énoncé et qui est très connu aujourd'hui. Il a dit: «l'émotion est nègre comme la raison est hellène ».

Si j'ai pris cette référence, c'est parce que l'émotion a toujours été considérée, dans la pensée occidentale, comme étant quelque chose d'inférieur.

Par conséquent, le rapprochement est clair. Si l'émotion est inférieure, les noirs sont inférieurs.

Les noirs sont inférieurs, les noirs sont primitifs, mais voici que ces inférieurs, ces primitifs produisent des choses à partir de cette qualité dite inférieure.

Et c'est cette primitivité qui devient une qualité, qui devient un principe de création et bien, c'est ce que l'on trouve dans les masques.

Cette émotivité, que l'on trouve dans la création artistique, est ce que vous pouvez voir dans cette image-ci à travers la position des jambes qui sont fléchies et qui est de façon générale, la position des statues africaines. Ces jambes fléchies expriment le mouvement de la danse. Selon un chorégraphe ivoirien, qui s'appelle Alphonse Tiérou, cette position fléchie, ce mouvement fléchi, est le mouvement de base de la danse africaine.

Et donc, si on prend cette position de la sculpture, elle nous renvoie à la danse, cela nous ramène au masque, car le masque danse.

Lomo : Le masque danse...

Somé : Donc, ce masque qui danse, nous amène à la production de ces masques fondée sur la possibilité et la capacité d'une manifestation d'émotion. Donc, la danse du masque est le reflet du rythme de la musique.

Reflet du rythme de la musique et pour le dire autrement, le masque dans son ensemble comprend le costume, le danseur, les bâtons de danse, le guide, la musique elle-même et bien évidemment la danse.

Donc, ce masque qui danse, on va voir un exemple dans la littérature africaine. On va prendre un texte de Chinua Achebe. Et voici ce que dit le texte, une fiction, un texte du romancier nigérian Chinua Achebe : « *When he had finished carving the face and head, he has been a little disappointed. There was something about the nose which did not pleased him. But the owners of work had not complained; in fact, they had praised it very highly. Edogo knew, however, that he must see the mask in action to know whether it was good or bad.* »

Il y a dans l'attitude du sculpteur, qui est décrit par le romancier, l'expression d'une esthétique du mouvement dont l'essence réside dans la coïncidence de la beauté et du mouvement. Coïncidence de la beauté et de la compétence. Voir le masque en action afin d'en juger quant à son efficacité qui est de présenter le divin. Une telle attitude est aussi le fruit de juger de la beauté plastique du mouvement. C'est cette beauté plastique qui est susceptible de rendre compte de la beauté de l'objet avec lui-même. Cette beauté se dit en termes de convenance, alors dans le masque apparaît le dieu, apparition qui s'apprécie par le mouvement ou plus exactement par la qualité du mouvement accompli. Dans ce contexte, la qualité substantielle du masque, c'est-à-dire l'accomplissement adéquat de sa fonction ne relève pas de la responsabilité du sculpteur.

La qualité plastique du masque, qui se révèle dans le mouvement, dépend aussi du porteur du masque, qui est le danseur. Et pourtant, c'est le sculpteur qui s'inquiète de ce que le masque pourrait être mauvais. C'est lui qui, créant une forme plastique, est déjà perplexe à l'égard de certains aspects de

celle-ci parce que ceux-ci pourraient nuire à l'accomplissement du mouvement adéquat. On peut donc dire que, le sculpteur qui éprouve une insatisfaction à l'égard de la plasticité du nez du masque qu'il vient de sculpter, il exprime un sentiment. Comme s'il était déjà lui-même dans le mouvement alors qu'il n'y est pas encore. Je parle du sculpteur. Il exprime un sentiment comme s'il était déjà dans le mouvement avant même qu'il ait réalisé ce qui va être porteur de mouvement, c'est-à-dire le masque.

Nous pouvons comparer le sculpteur à un metteur en scène dans la mesure où le sculpteur se préoccupe de ce que sera le masque. En effet, de la même manière que le metteur en scène se préoccupe de ce que sera le jeu des acteurs au moment de la représentation réelle, quelle que puisse être la qualité des répétitions, quelle que puisse être la qualité des acteurs de la même manière le sculpteur est préoccupé de ce que sera le masque dans le mouvement. Le metteur en scène ne sera jamais tranquille, satisfait tant qu'il n'a pas vu les acteurs en scène, malgré toute la qualité du travail qui aurait été apporté aux décors et à l'ensemble de la scène.

Alors, cette comparaison, cette analogie, laisse penser, laisse apparaître que dans la sculpture africaine, il y a une donnée qui est assez peu considérée. Cette donnée concerne la forme en elle-même généralement négligée au profit de l'appréhension de l'objet quant à sa signification et à son rôle dans la société. Dans le meilleur des cas, la forme recouvre un caractère d'importance que dans la mesure où elle contribue à une interprétation de l'organisation sociale. C'est l'aspect sémiotique donc qui intéresse souvent et tout se passe comme si le sculpteur n'était entièrement soumis qu'à la contrainte de l'homme social ou religieux.

Donc, sans déroger à la règle, le sculpteur en question (Edogo dans le roman du Chinua Achebe) convoque ses savoirs techniques en vue de la sculpture du masque, mais ce sculpteur a aussi quelque chose qui n'est maîtrisé par personne et qui est de l'ordre du sentiment, qui est de l'ordre de la perceptivité spécifique. C'est cette perceptivité spécifique qui lui permet de juger le masque avant qu'il ne soit en action et qui lui permet donc de prévoir à l'avance ce qui va se passer pendant la danse. Ce qui m'amène à dire que ce sculpteur-là a quelque chose qui est indéfinissable et qu'on appelle le génie. Ce génie ne peut être communiqué, ce génie ne peut être transmis, c'est lui seul qui l'a. Dans ce génie qui est intransmissible, qui est incommunicable, il y a quelque chose de l'ordre du sentiment, quelque chose de l'ordre de ces faits qui sont insaisissables, presque toujours échappant, évanescents et qui interviennent dans la création. Notamment du masque...

Cette analyse du masque, dans son rapport au mouvement, nous a conduits à constater que la forme dans la sculpture africaine n'est jamais uniquement déterminée par les exigences du mythe ni par la nécessité d'une représentation de l'organisation sociale du groupe. Elle est aussi le fait d'un don individuel, dont l'expression se conjugue avec la possession de savoirs traditionnels. Et donc pour cette raison, toute personne n'est pas sculpteur comme il n'est pas donné à tout individu de la communauté de pouvoir juger les objets. Comme pour le confirmer, voici la conclusion du récit et des faits qui en découlent.

Et voici le second passage de Chinua Achebe : «En le regardant maintenant qu'il était animé, le défaut ne se voyait pas. Il semblait même rendre le visage plus féroce, Edogo alla d'un bout à l'autre de l'ilot, espérant que quelqu'un ferait le parallèle qu'il attendait, mais nul ne le fit. Beaucoup de gens firent

les éloges du masque, mais personne ne pensa à le comparer au célèbre Agaba d'Umuagu. Même pas pour dire que celui-ci n'était pas pourtant bien fait. Si Edogo avait entendu quelqu'un tenir un tel propos, il en aurait peut-être été heureux. Il ne s'était point donné pour but de surpasser le plus grand sculpteur d'Umuaro, mais il avait eu l'espoir que quelqu'un rapprocherait les deux noms. Il commença à s'en vouloir de ne pas s'être assis dans l'*okwolo*, c'était là parmi les anciens qu'il aurait eu le plus de chance d'entendre le genre de conversations qu'il désirait entendre, mais c'était maintenant trop tard.»

Dans ce second passage, on constate que le cadre d'évaluation du masque chez les Ibo, est l'être en action, c'est grâce au mouvement, à la dimension que le masque sera dit bien ou mauvais. Proche ou éloigné de celui du plus grand sculpteur d'Umuaro. Mais une telle appréciation ne peut venir de n'importe quelle langue, cette appréciation est une parole réservée et Edogo semble avoir oublié la portée de ce fait ; d'où la déception de son espoir. Cette parole est celle des anciens dans l'*okwolo*, espace tout autant réservé, où elle peut être prononcée à la vue du masque en action. Tout le contenu est dans le masque, en tant qu'il est en mouvement, ainsi le signifiant est geste, mouvement, action notamment dans leur aspect et le signifié ne peut être énoncé par toute personne, car il est lui aussi la propriété des initiés.

Dans ce sens et pour conclure, l'art africain peut être défini comme étant un espace de production d'émotions et de significations, ou plus exactement un art de production de sens par le sensible. Alors création et émotion sont nécessairement interdépendantes. Si création et émotion entretiennent un rapport dans la production et la jouissance en art, celle-ci en sa forme réceptive et, en particulier, ce qui concerne la réception des œuvres en Afrique, demeure problématique. En effet, l'intérêt contemplatif des œuvres en Afrique ne correspond pas à la place accordée aux affects chez le sujet.

S'il existe un marché de l'art dans le monde, celui-ci est quasi absent en Afrique et les artistes actuels notamment sont contraints de confier temporairement leurs œuvres à des ministères et autres structures en échange de subsides afin de tenter de vivre. C'est l'une des raisons pour lesquelles il apparaît difficile de parler d'un art africain qui, pour le coup, n'est produit que pour les autres, notamment pour les occidentaux. Ainsi, l'art africain n'a d'africain que l'appartenance territoriale des artistes et si africain désigne celui qui est né sur le continent et/ou y vit et y travaille.

Par cet argument, qui me paraît important et intéressant, malgré tout je suspends ici l'examen du sujet avec l'espoir de le prolonger, de l'étendre davantage plus fort. Cette intervention a bien évidemment été rédigée pour ce symposium Art et Affects et disant cela et avant de vous remercier, je vous laisse avec la traduction et je dirai un petit mot à la fin.

(Applaudissements)

Juste un dernier mot, je vous remercie pour votre attention, « Arigatougozaimasu (ありがとうございます) ». J'aurais aimé, j'aurais préféré que ce fût plus abouti. Moi-même je ne suis pas très à l'aise, désolé de t'avoir, tantôt soumis à l'improvisation tantôt... C'est aussi un exercice pour moi. J'espère que la prochaine fois, ce sera mieux. Donc, juste pour terminer et bien je vais essayer de vous faire entendre et voir un exemple de masque en mouvement. Voilà. Là nous ne sommes pas sur l'exemple que j'ai donné dans la conférence, là nous sommes chez les Dogon. Ce sont des masques Dogon, mais c'est la même idée que j'ai développée.

II Fumikaki YANAGISAWA (Université de Tokyo) « Sensibilité émotive » : Du formalisme de Fry au Humanisme de Senghor

Lomo : Merci beaucoup pour tout le travail que tu as fait. Merci aussi au professeur Somé. Je propose que l'on fasse une petite pause de dix minutes. Et on va reprendre ensuite à 15 heures avec le professeur Yanagisawa, qui va nous présenter son texte sur Sensibilité émotive : du formaliste de Frye à l'humanisme de Senghor.

II Fumikaki YANAGISAWA (Université de Tokyo) « Sensibilité émotive » : Du formalisme de Fry au Humanisme de Senghor



Yanagisawa : Tout d'abord, je dois demander pardon à professeur Sakuma, parce que j'ai présenté mon texte très en retard; à cause de cela, j'ai donné beaucoup de mal au traducteur et au commentateur. Pardonnez-moi.

Mais grâce au traducteur, M. Nakano, qui est à côté de moi, mon texte a été préparé pour les francophones. Donc, je pense que ce n'est pas nécessaire d'arrêter à chaque phrase pour donner le temps de

traduire le texte en français. Alors, je vais lire le texte.

Introduction :

C'est au début du XXe siècle que l'Occident a découvert la valeur esthétique des sculptures africaines. Celles-ci, en tant qu'œuvres d'art, feront l'objet de nombreuses appréciations et de critiques. Des années 1910 jusqu'aux années 1920, apparaît la critique formaliste qui privilégie des côtés plastiques plutôt que le sujet ou la fonction religieuse des sculptures africaines. À partir des années 30, on s'est demandé si la critique d'art traditionnelle peut vraiment s'appliquer aux sculptures africaines ; par conséquent, l'étude sur le terrain qui analyse, par exemple, la valeur symbolique est devenue dominante ; mais, il importe de souligner que, malgré cela, la critique formaliste n'a pas complètement disparu.

Notre exposé se proposera de mettre en lumière ce qui est la critique formaliste pour Léopold Sédar Senghor qui était jeune intellectuel et homme politique, à la fin des années 30. Cette étude ne se borne pas à retracer l'histoire de la critique formaliste : elle montrera également que l'analyse des sculptures africaines fait une partie intégrante de la pensée de Senghor, surtout de la conception : « Sensibilité émotive ».

Je pense que ce n'est pas nécessaire de citer la phrase de Senghor, parce que tout à l'heure professeur Somé l'a déjà citée, donc mon exposé est un peu supplémentaire à celui du professeur Somé.

1. L'analyse des sculptures africaines par Roger Fry

Tout d'abord, je vais vous présenter les principaux enjeux de la réflexion de Roger Fry qui est

la figure emblématique de la critique formaliste au début du siècle dernier. Parce que son travail influence, de manière décisive, des intellectuels de « Harlem Renaissance » notamment Alain L. Locke et Albert Barnes, par l'intermédiaire de Paul Guillaume, le marchand d'art français.

Dans son « Negro Sculpture », publié en 1920, Fry fait remarquer : « They [specimens of negro sculpture] have indeed complete plastic freedom; that is to say, these African artists really conceive form in three dimensions¹ ». En plus, Fry souligne que les noirs « manages to give to his forms their disconcerting vitality, the suggestion that they make of being not mere echoes of actual figures, but of possessing an inner life of their own² ». L'expression : « mere echoes of actual figures » signifie ici la représentation réaliste, celle des sculptures grecques par exemple. Étant donné que les sculptures africaines sont loin d'être la représentation réaliste, elles se basent sur une autre loi.

Analysant une sculpture attribuée à Yoruba, Fry écrit : « Without ever attaining anything like representational accuracy they [these African sculptures] have complete freedom³ ». Fry explique lui-même l'expression « plastic freedom ».

Ce sont les photographies publiées dans le livre de Roger Fry, *Vision & Design*. Mais vous trouverez peut-être que les photographies sont un peu différentes d'une édition à une autre. À mon avis, c'est Roger Fry lui-même qui a changé quelques photographies. Fry est décédé en 1934, mais même après sa mort, à chaque republication, les photographies sont différentes. C'est, à mon avis, parce que l'éditeur se réfère à une édition ou à une autre. Moi, je m'intéresse en particulier à la photographie de gauche et à celle de droite dans mon exposé.

Je reviens à mon texte.



Negro Sculpture Collection Guillaume

Vision & Design, 1^{re} ed. Chatto & Windus, 1920

L'illustration de « Negro Sculpture », reproduite dans *Vision & Design* (1920)



Negro Head By kind permission of H. Coleman, Esq.

Vision & Design, 2^{me} ed. Chatto & Windus, 1923



II.1 Yoruba sculpture. Wood.

Vision & Design, Oxford University Press, 1981

1 Fry, « Negro Sculpture », in : *Vision&Design[V&D]*, Dover, 1998[1920], p. 71.

2 « It is in some such way, I suspect, that he [the Negro] manages to give to his forms their disconcerting vitality, the suggestion that they make of being not mere echoes of actual figures, but of possessing an inner life of their own ». (Fry, *V&D*, p. 72)

3 Fry, *V&D*, p. 71.

Alors que les sculptures antiques occidentales se caractérisent par le relief, c'est-à-dire, par les deux dimensions, les sculptures africaines se caractérisent, au contraire, par les trois dimensions, l'abstraction des membres du corps humain⁴. Selon Fry, « The sculptors seem to have no difficulty in getting away from the two-dimensional plane. The neck and the torso are conceived as cylinders, not as masses with a square section. The head is conceived as a pear-shaped mass. It is conceived as a single whole, not arrived at by approach from the mask, as with almost all primitive European art. The mask itself is conceived as a concave plane cut out of this otherwise perfectly unified mass⁵ ». Les sculptures africaines, libres des deux dimensions, font peu de cas du « square section » qui rappelle un relief, au profit des « cylinders » et des « pear-shaped mass ». Pour souligner le caractère des trois dimensions, les sculpteurs africains représentent la tête comme « concave plane ».

D'autre part, le « plastic freedom » donne à entendre que les sculptures africaines n'ont pas de tradition artistique. Si les artistes occidentaux tentent de représenter le corps humain selon une certaine tradition, c'est parce que les Occidentaux voient dans les membres du corps quelques « physical symbols » : ils aiment trouver, à travers ses apparences, l'intérieur d'un homme, « agility » ou « a pensive brow ». Par opposition, les sculpteurs africains ne travaillent qu'avec leur intuition du « pure plastic design ». Écoutons encore Roger Fry : « For instance, the length, thinness, and isolation of our limbs render them extremely refractory to fine plastic treatment, and the negro scores heavily by his willingness to reduce the limbs to a succession of ovoid masses sometimes scarcely longer than they are broad⁶ ». Selon la formule de Fry, les sculpteurs africains sont remarquables, au sens qu'ils conçoivent les membres du corps humain, non pas sur le plan réel, mais sur le plan plastique ; ce faisant, ils réalisent une succession impressionnante, en dépit de transformations radicales de l'objet.

Le « plastic freedom » qui s'explique par ces deux arguments sert à pallier des préjugés contre les sculptures africaines. Fry s'efforce de les apprécier sur le seul plan formel ; de son point de vue, les sculptures africaines se différencient par leur « pure plastic design » qui s'oppose à la représentation réaliste des sculptures occidentales. Tête et torse perçus comme « pear-shaped mass », ou les membres du corps conçus comme « a succession of ovoid masses » ; Fry fait appel à ces termes clés, pour apprécier et comprendre, de manière formaliste, les sculptures africaines.

2. L'expansion de la critique formaliste des sculptures africaines

Le travail de Fry a-t-il connu quelle mutation ? Considérant la « succession of ovoid masses » comme « pure plastic design », la réflexion de Fry influence, par l'intermédiaire de Paul Guillaume, marchand d'art de Paris, influence surtout Alain L. Locke ou Albert Barnes qui s'inscrivent dans la lignée des partisans du « Harlem Renaissance ». En effet, dans sa anthologie *The New Negro*, Alain L. Locke consacre un article à la sculpture africaine, en citant le travail de Fry. Il écrit : « The most authoritative contemporary Continental criticism quite thoroughly agrees with this verdict and estimate⁷ ». Il est très

4 Cette remarque n'est pas sans rappeler la réflexion de C. Einstein, bien que l'article de Fry n'en indique pas le nom.

5 Fry, V&D, p. 71.

6 Fry, V&D, p. 72.

7 Locke, « The Legacy of the Ancestral Arts », *The New Negro* (ed. A. L. Locke) , Touchstone, 1997[1925], p. 261

probable que Senghor, lecteur assidu de *The New Negro*, connaissait le travail de Fry à travers cette revue, ou Locke lui-même⁸.

Il convient de noter que, au même titre que *The New Negro*, le livre intitulé *Primitive Negro Sculpture* de Paul Guillaume et de Thomas Munro est à l'origine de la critique formaliste de Senghor. Cet ouvrage semble très important, non seulement parce qu'ils considèrent le travail de Fry comme « le meilleur⁹ », mais aussi parce que cet ouvrage, cité souvent par les journaux dans les années 1920, est largement connu non seulement parmi les Afro-Américains, mais aussi parmi les noirs caraïbes et africains¹⁰. En effet, Senghor ajoute ce livre à la bibliographie de son « Ce que l'homme noir apporte » dont je parlerai plus tard.

Paul Guillaume et Munro analysent les sculptures africaines sous divers points de vue¹¹ ; mais, en ce qui concerne leur analyse formelle, ils continuent le travail de Fry : ils opposent les sculptures proportionnées de l'Occident aux sculptures africaines qui consiste dans la *distorsion*. Au premier abord, les spectateurs occidentaux n'arrivent pas à saisir, devant les sculptures africaines, la représentation du corps humain qui est marquée par la distorsion. Mais, « Once let him [any observer] learn to detect the plastic relations, and the distortions will appear as necessary in their interest. His habits of preference may have become so fixed that no design will be enough to compensate for the damage to both natural and ideal human proportions¹² ». La *distorsion* des sculptures africaines est souvent gênante pour les spectateurs occidentaux ; elle doit donc se comprendre par rapport aux « plastic relations ».

Mais, sous quelle forme apparaissent ces « plastic relations » dans la sculpture ? Paul Guillaume écrit : « Every part in a typical, fully realized negro statue functions as an element in plastic design: an embodiment, a repetition in rhythmic, varied sequence, of some theme in mass, line or surface¹³ ». Alors que les sculptures occidentales élaborent la « proportion » à partir de rapports d'une partie et d'un ensemble, les sculptures africaines trouvent la « proportion » dans la succession de chaque partie, surtout « a repetition in rhythmic » ; la *distorsion* apparaît alors comme une répétition plastique. Paul Guillaume explique cette succession changeante des parties, avec les mots suivants : « To the eye, to the hand, to both together moving over the surface, the statue is like music in its succession of repeated and contrasting sensuous forms, its continuities and subtle alterations of a theme¹⁴ ».

Primitive Negro Sculpture, tout en continuant le travail de Fry, analyse en détail les rapports d'une partie et d'un ensemble dans les sculptures africaines. Fry privilégie la succession des parties,

8 cf. Senghor, « Problématique de la négritude », Liberté III, Seuil, 1977, p. 274, 276.

9 « The best of these is Roger Fry's article Negro Sculpture (1920) in Vision and Design ». (Paul Guillaume and Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture* [PNS], p. 3)

10 Voir par exemple Opportunity (mai 1926) et Pierre-Baye Salzmann, « Paul Guillaume », n°1, fév. 1928, in *Dépêche africaine*.

11 Aujourd'hui, l'on considère cet ouvrage comme un fruit de la corroboration d'Albert Barnes et de Thomas Munro. cf. Christa Clarke, « Defining African Art; Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes », *African Arts*, spring 2003, pp. 40-51, 92-93

12 Guillaume and Munro, PNS, p. 32.

13 Guillaume and Munro, PNS, p. 35

14 Guillaume and Munro, PNS, p. 33.

géométriquement simplifiées, aux dépens de la représentation réaliste ; Paul Guillaume, pour sa part, accorde l'importance non seulement à la répétition, à la succession, mais aussi au mouvement dynamique c'est-à-dire à l'effet de contraste, à la variation qui caractérise, selon Guillaume, les sculptures africaines.

La critique formaliste, héritée de Fry jusqu'à Guillaume en passant par Lock, occupera une place particulière dans « Ce que l'homme noir apporte », publié en 1939, l'une des premières œuvres importantes de Senghor. On sait que ce texte porte sur la société, la politique, la philosophie, et puis l'art des noirs, et il cherche à redonner sa dignité à l'Afrique, par opposition à l'Occident dont la culture doit être complétée par l'Afrique. À ce titre, l'ouvrage est considéré comme un point de départ de la conception de « négritude » chez Senghor, à tel point qu'il servira de base pour différents articles publiés après la Seconde Guerre mondiale¹⁵. On est frappé par les écarts que le travail de 1939 entretient avec le travail à partir des années 1950 : alors que celui-ci consacre nombreuses pages à la poésie et à la littérature, celui-là privilégie l'art plastique et la musique, en mettant à l'écart la littérature, parce que, selon le mot de Senghor, elle « nous entraînerait trop loin¹⁶ ».

Senghor fait observer les deux caractéristiques majeures de la sculpture africaine : d'une part elle privilégie les ancêtres et l'esprit transcendant qui domine la réalité ; d'autre part, elle privilégie moins la subjectivité du sculpteur que les matières et l'entité de l'objet. Ce processus d'assujettissement d'un être (ou un objet) à un autre, Senghor l'appelle la « force ordinatrice » et le « rythme ». C'est ainsi l'écrivain met en relation le rythme et la sculpture africaine :

Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le rythme. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie; la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion. Tel est le rythme primitivement, dans sa pureté, tel il est dans les chefs-d'œuvre de l'art nègre, particulièrement de la sculpture. Il est fait d'un thème – forme sculpturale – qui s'oppose à un thème frère, comme l'inspiration à l'expiration, et qui se reprend. Ce n'est pas la symétrie qui engendre la monotonie; le rythme est vivant, il est libre. Car reprise n'est pas redite, ni répétition. Le thème est repris à une autre place, sur un autre plan, dans une autre combinaison, dans une variation; et il donne une autre intonation, un autre timbre, un autre accent.¹⁷

Ce qui est essentiel dans les sculptures africaines, c'est une succession, dans laquelle un « thème », c'est-à-dire une « forme sculpturale » apparaîtrait par opposition à un « thème frère ». C'est ce que Senghor appelle le « rythme ». Dans « les chefs-d'œuvre de l'art nègre, particulièrement de la sculpture », le thème est loin d'être une simple répétition ; au contraire, il se développe dans ses rapports avec « une

15 cf. Senghor, « L'esthétique négro-africaine », Liberté I, pp. 202-217; «L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine», Liberté I, pp. 70-82 ; « Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », Liberté I, pp. 252-287.

16 « L'étude de la littérature africaine et de la jeune littérature afro-américaine, pour intéressante qu'elle puisse être, nous entraînerait trop loin ». (Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », Liberté I, p. 33) .

17 Senghor, Liberté I, p. 35.

autre place », « un autre plan » ou « une autre combinaison ». Il est visible que cette importance conférée par Senghor au caractère plastique tient aux travaux de Fry et de Guillaume, ces deux critiques qui, je l'ai évoqué tout à l'heure, soulignent qu'une succession de chaque partie donne lieu au « pur plastic design »¹⁸. Certes, le livre *Primitive Negro Sculpture* de Guillaume avait déjà remarqué l'importance de la ressemblance de chaque partie qui constitue la dynamique des sculptures africaines. Mais, de notre point de vue, Senghor a développé la conception, dans la mesure où il voit dans cette « succession » la vitalité presque organique, et qu'il considère cette succession comme l'origine d'une « intonation », d'un « timbre », un « accent ». En reformulant la critique formaliste que Fry et Guillaume ont appliqué aux sculptures africaines, Senghor élabore sa conception du « rythme » qui apparaît, selon lui, dans les variations d'un thème.

3. De la critique formaliste à la « sensibilité émotive »

Nous avons brièvement retracé l'histoire de la critique formaliste qui porte sur les sculptures africaines. Mais, on simplifierait trop la question, si on ne la considère que comme l'histoire d'une critique d'art. Parce que Senghor relie l'analyse formaliste à une autre dimension critique. Et c'est là que le concept de l'*émotion* s'avère important chez Senghor. Avant de réfléchir à cela, je vais examiner le rôle que joue l'émotion dans la critique formaliste.

Du moins dans ses travaux sur les sculptures africaines, Fry n'a presque rien dit en ce qui concerne le rapport entre l'*émotion* et l'appréciation des sculptures. Mais dans son article intitulé « An Essay in Aesthetics » (1909), publié dans *Vision and Design*, Fry analyse la manière de susciter l'émotion chez les spectateurs. Fry nomme « emotional elements of design » les facteurs qui peuvent susciter l'émotion des spectateurs. Et il cite comme exemple : « rhythm of the line », « mass », « space », « light and shade », et « colour ». Étant donné que, selon Fry, « nearly all these emotional elements of design are connected with essential conditions of our physical existence¹⁹ », il est possible, à tout moment, que l'*émotion* soit transmise entre l'artiste et le spectateur, par l'intermédiaire du dessin plastique. Fry explique : « When the artist passes from pure sensations to emotions aroused by means of sensations, he uses natural forms which, in themselves, are calculated to move our emotions, and he presents these in such a manner that the forms themselves generate in us emotional states, based upon the fundamental necessities of our physical and physiological nature²⁰ ». Pour Fry, le dessin plastique notamment le rythme des lignes et la masse sont médiateurs de l'émotion entre l'artiste et le spectateur.

Pareil argument marque l'ouvrage de Guillaume *Primitive Negro Sculpture* dont je viens de parler. Tout en reconnaissant que la sculpture africaine inspire de la peur aux Occidentaux, les auteurs du livre affirment que cette peur est une résultante de l'ignorance, c'est-à-dire l'ignorance du caractère plastique des sculptures africaines. Et ils posent cette question fondamentale : « why and how it is that certain forms, rhythms, musical chords, colors, can produce in us the profound and distinctive emotions

18 Dans son article « L'esthétique négro-africaine », Senghor considère la répétition des motifs de sphère comme le « rythme ». Voir Senghor, « L'esthétique négro-africaine », *Liberté I*, p. 214

19 Fry, V&D, p. 24.

20 Fry, V&D, p. 26.

II Fumikaki YANAGISAWA (Université de Tokyo) « Sensibilité émotive » : Du formalisme de Fry au Humanisme de Senghor they do²¹ ». Selon Guillaume, ce n'est pas l'éthique, ni la religion, ni la métaphysique, mais c'est l'impulsion essentielle de l'humain qui est à l'origine d'une émotion. « Nothing can justify art as good except its power of giving pleasure to someone, of satisfying and fulfilling the natural aesthetic impulses of a human being²² ». À travers cet argument, se dessine la conception de l'universalité de l'impulsion vers les caractères plastiques et musicaux. Bien sûr, cette universalité s'applique à l'appréciation de l'art plastique africain. Du coup, les gens peuvent avoir des émotions telles que le plaisir ou la joie, lorsqu'ils se trouvent face au dessin plastique des sculptures africaines : « He [observer] must be able to select and organize, to disregard some parts for the moment, to notice only the resemblance between several distant parts and the pattern they form; to follow a curve with the eye, to feel a series of similar lines, planes or masses as a rhythmic succession. (...) Based on such perception, aesthetic feeling toward an object is firmly grounded, organized and nourished by contact with reality²³ ».

On peut identifier dans le texte le centralisme occidental qui met en congé les contextes culturels et religieux des sculptures africaines, au profit de l'universalité humaine. On sait que cette attitude sera critiquée plus tard. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est que l'émotion telle que la définit *Primitive Negro Sculpture* repose sur le plaisir et la joie ; et que c'est la connaissance du dessin plastique : la masse, la forme et la succession rythmique, etc. qui permet au spectateur d'éprouver ces émotions. Certes, les sculptures africaines sont censées être privées de la représentation réaliste ; mais, si les spectateurs occidentaux sont au courant à leur dessin plastique, ils peuvent avoir le plaisir ou la joie, à la faveur de l'impulsion innée vers la beauté.

Alors, chez Senghor, quels sont les rapports entre l'émotion et l'analyse plastique des sculptures ? L'émotion chez Senghor fait déjà l'objet de nombreuses études, surtout celles de la poétique de Senghor²⁴. Mais, pour ne parler que de son « Ce que l'homme noir apporte », il faut souligner, comme je l'ai remarqué, que l'auteur met entre parenthèses la poésie et la littérature. D'autre part, Senghor n'explique pas les rapports entre l'analyse formaliste des sculptures africaines et l'émotion ; ou du moins, il ne parle pas d'une émotion telle que la formulent Guillaume et Munro. Mais, si on situe sa conception de la sculpture africaine dans l'ensemble de sa pensée, et si on examine de près la pensée de Senghor, on peut comprendre que cet écrivain est loin de négliger l'émotion ; au contraire, il cherche à développer ce concept de l'émotion, pour repenser l'analyse formaliste des sculptures africaines.

L'argument de Senghor suppose que l'émotion et la sensibilité déterminent la conception de monde des noirs. Cela explique sa fameuse formule : « Sensibilité émotive. L'émotion est nègre, comme la raison hellène²⁵ ». On sait que Senghor cherchait à relativiser les valeurs occidentales et à rétablir les valeurs des Noirs d'Afrique, et on sait également que sa conception de « négritude » s'élaborait à partir de la dichotomie entre la raison et l'émotion, dichotomie qu'il n'a jamais cessé de reprendre²⁶.

21 Guillaume and Munro, PNS, p. 44.

22 Guillaume and Munro, PNS, p. 44

23 Guillaume and Munro, PNS, p. 45-46.

24 Pius Ngandu Nkashama, Négritude et poétique, L'Harmattan, 1992.

25 Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », Liberté I, Seuil, 1964, p. 24.

26 cf. « La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre, intuitive par participation. C'est dire la sensibilité de l'Homme noir, sa puissance d'émotion » (Senghor, « L'esthétique négro-africaine », Liberté I, p. 203.

Pour se faire une idée précise des relations entre cette formule célèbre et sa conception de la sculpture africaine, il faut consulter le texte qui succède à la formule que je viens de citer : « La nature même de l'émotion, de la sensibilité du Nègre, explique l'attitude de celui-ci devant l'objet, perçu avec une telle violence essentielle. C'est un abandon qui devient besoin, attitude active de communion ; voire d'identification, pour peu que soit forte l'action, j'allais dire la personnalité de l'objet. Attitude rythmique²⁷ ». L'« émotion » et « la sensibilité du Nègre » telles que les conçoit Senghor sont ainsi loin de se limiter à la « violence » ; elles mettent en jeu l'attitude d'un sujet devant un objet ; la sensibilité émotive n'est rien d'autre, pour Senghor, que l'assujettissement du sujet à l'objet, leur communion et le mouvement d'identification entre les deux. La succession et l'identification d'un sujet à un objet, d'un moi à une chose, d'une présence à une autre présence, tout cela constitue, selon le mot de Senghor, la « sensibilité émotive » et « l'Attitude rythmique » propre au « Nègre »²⁸.

Les réflexions de Senghor dans « Ce que l'homme noir apporte » s'articulent autour de la « sensibilité émotive » qui suppose la fusion entre sujet et objet ; et ce travail vise à mettre en relief la conception du monde des noirs, et leur attitude devant le monde, qui sous-tend la religion, la société, la politique et l'art des Noirs d'Afrique, y compris la musique. Du coup apparaissent les trois perspectives : primo, Senghor synthétise la conception du monde des noirs et l'analyse formaliste dont le concept de « succession » et de « rythme » qui est familier aux Noirs d'Afrique ; secundo, l'émotion qui, pour Guillaume, n'était que le plaisir et la joie suscités dans les spectateurs d'une sculpture occupe une place plus fondamentale dans la pensée de Senghor qui cherchait à repenser le caractère plastique des sculptures africaines ; et tertio, à travers ces deux processus, la critique formaliste acquiert le statut de philosophie.

La critique formaliste a le mérite d'écartier des préjugés en l'endroit des sculptures africaines qui ne sont pas réalistes, mais fort riches de lignes et de la masse ; sur ce point, l'influence de la critique formaliste sur la pensée de Senghor est incontestable. De surcroît, cette perspective dépasse, chez Senghor, le cadre de la critique d'art, pour se joindre à une autre dimension : les principales caractéristiques des sculptures africaines, c'est-à-dire, du moins pour Senghor, la succession, la reprise d'un thème, se montrent comme une philosophie, comme une conception de monde, pour les temps à venir.

Bien entendu, cette conception du monde ne se limite pas à l'explication du caractère du « Nègre ». Le titre « Ce que l'homme noir apporte » est bien éclairant : Senghor souhaitait que le monde entier partage la « sensibilité émotive » comme nouvelle conception de monde. Selon son propre mot : « Le service du nègre aura été de contribuer, avec d'autres peuples, à refaire l'unité de l'Homme et du Monde : à lier la chair à l'esprit, l'homme à son semblable, le caillou à Dieu. En d'autres termes, le réel au surréel par l'Homme, non pas centre, mais charnière, mais nombril du Monde²⁹ ».

Chez Senghor, la succession des parties dans le dessin plastique est conçue comme la

27 Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », Liberté I, p. 24.

28 Voir Fumiaki YANAGISAWA, « Représentations des Noirs à travers le « rythme » : les images panafricaines apportées par les « arts nègres » », Cahiers du Créilac, Université Assane Seck de Ziguinchor, n°1, pp. 37-54

29 Senghor, Liberté I, p. 38.

III Bruce CLARKE (Artiste) Se battre contre les fantômes: arts visuels et histoire contemporaine en Afrique

succession des différents mouvements dynamiques ; et l'écrivain synthétise l'analyse des sculptures, l'identification entre le sujet et l'objet, et l'identification de l'homme et le monde. Senghor relie le dessin plastique des sculptures africaines à la sensibilité émotive, et à la fusion entre sujet et objet qui particularise la société, la politique et la philosophie des noirs ; ce faisant, Senghor cherche à ouvrir des voies à la nouvelle relation entre l'homme et le monde.

Conclusion

L'analyse des sculptures africaines qui se développe dans « Ce que l'homme noir apporte » se fondait presque entièrement sur la critique formaliste, et donc sur le dessin plastique. Par opposition, la réflexion de Senghor portera plus tard sur le thème de chaque sculpture, c'est-à-dire la fonction des dieux, celle des ancêtres, pour donner sa valeur au rythme. Donc, accorder une grande importance à l'analyse formaliste, ce serait peut-être trop simplifier la pensée de Senghor. D'autre part, s'il est vrai que la formulation : « l'émotion est nègre » qui caractérise sa conception du monde des noirs a des relations étroites avec la critique formaliste, il est difficile de confirmer que l'analyse formaliste des sculptures africaines notamment celle de Fry suscite directement cette formule à l'écrivain. Parce que la distinction stéréotypé entre les blancs et les noirs, entre la raison et la sensibilité³⁰, ou la représentation de la société primitive par ses contemporains influencent largement la devise de Senghor.

En tout cas, il n'en reste pas moins que la sculpture africaine était, me semble-t-il, un thème fascinant pour les lecteurs francophones. Et la « succession » des parties, conception valorisée par l'analyse formaliste, pouvait servir probablement de base pour Senghor dont les réflexions sur la conception du monde des noirs se structurent autour la « sensibilité émotive ». En le soulignant, je termine mon exposé.

III Bruce CLARKE (Artiste) Se battre contre les fantômes: arts visuels et histoire contemporaine en Afrique



LOMO : Merci beaucoup Sakuma-san. Nous allons reprendre nos travaux avec Bruce Clarke, un artiste et Hirota-san pour la traduction-interprétation. Vous avez également une heure.

Clarke : C'est tout?

Sakuma : Pour traduire aussi...

Clarke : Bien, merci beaucoup. D'abord, je vais commencer avec quelques mots d'introduction par rapport au titre, *Arts visuels et histoire contemporaine*. Je n'ai pas

la prétention de décrire ici de manière panoramique comment les arts visuels se saisissent de l'histoire en

30 Voir par exemple, Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance*, L'Harmattan, 2000.

Afrique, je me limiterai à quelques exemples réels de tentatives de l'art de (se) saisir de l'histoire, avec ou sans affect.

L'intitulé, « Arts et Affects » a besoin de précisions : il est très, trop, large. « Arts » donc visuels, pour moi. Je suis plasticien. Je parlerai de mon domaine, mais peut-être que l'on aurait voulu que je voie plus large...

« Affects » mot qui connote, émotion, évocation, perceptions viscérales etc. Communication et sentiment non-verbal.

« L'émotion est nègre, la raison est hellène » disait Senghor. - Je ne suis pas d'accord et d'ailleurs, je n'ai pas envie de relancer ce débat théorique, abstrait et parfois abscons qui avait plus de pertinence, voire impertinence, à une autre époque et dans un autre contexte historique.

L'essentiel, pour moi, est : comment les arts peuvent-ils invoquer la société et l'histoire avec affect, mais intelligemment ? C'est à dire, comment l'affect peut-il nous aider à penser et même agir sur le réel. Car ce qui m'intéresse avant toute autre chose, c'est la pratique qui prend forme – et influe – sur le terrain, voire, sur l'histoire.

MEDU – Afrique du Sud (voir "Annex II: Document graphiques par Bruce Clarke)

En 1982 à Gaborone au Botswana (à la frontière avec l'Afrique du Sud) a eu lieu un symposium intitulé *Culture et Résistance* extrêmement important pour la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud, - réunissant plus de 2000 personnes - artistes, toutes disciplines confondues, citoyens, militants – pour tenter d'articuler le rôle de la culture dans une Afrique du Sud démocratique et surtout pour parler de sa « mission » dans la lutte contre l'apartheid et dans l'émancipation des peuples.

L'objectif était également de créer des liens entre artistes et organisations civiques – associations de femmes, syndicats, organisations estudiantines, même avec des églises progressistes, et avec des structures culturelles communautaires.

L'organisateur du festival s'appelait le MEDU Art Ensemble – il se définissait comme un groupe de travailleurs culturels. Ces travailleurs culturels refusaient l'appellation qu'il considérait élitiste, « d'artiste ». Le Festival, *Culture et Résistance*, était une occasion rare de partager des expériences entre exilés et personnes vivant dans le pays et entre des régions différentes de l'Afrique du Sud qui n'avaient que peu de contact les uns avec les autres.

Des écrivains comme Nadine Gordimer et Wally Serote, des musiciens, tel Hugh Masekela, Miriam Makeba et Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), des plasticiens et des danseurs y ont assisté et adhéraient au nouveau rôle assigné à la culture, le nouveau vocabulaire aussi : ils devenaient des « travailleurs culturels », la culture devenait désormais « une arme dans la lutte ».

MEDU a joué un rôle sur la scène culturelle entre 1978 et 1985 avec un noyau dur d'une cinquantaine d'artistes qui s'occupait de 6 départements : arts graphiques, musiques, théâtre, littérature, etc. Malgré sa courte existence il est considéré comme précurseur dans ses actions et sa pensée. Son influence marque toujours aujourd'hui la scène culturelle en Afrique australe et ailleurs en Afrique.

Son travail était souvent issu de discussions collectives et parfois de pratiques collectives. Ceux qui travaillaient dans le domaine du théâtre pouvaient participer à des discussions avec le département

III Bruce CLARKE (Artiste) Se battre contre les fantômes: arts visuels et histoire contemporaine en Afrique d'arts graphiques et plastiques par exemple. Les pièces de théâtre étaient soumises à la critique de l'ensemble des membres, pas seulement des écrivains.

Le travail artistique n'était pas limité aux seuls membres de MEDU, mais ouvert à des visiteurs - des exilés sud-africains qui passaient par le Botswana ou tout simplement aux voisins botswanais. Le rôle principal qu'il s'octroyait était d'influer sur la lutte contre le régime de l'apartheid avec des « armes culturelles » afin d'élever la conscience politique et forger une culture anti-apartheid sous la forme de performances itinérantes et publiques, concerts, publications et la production d'affiches militantes qu'ils essayaient d'exporter à travers le monde et qu'ils faisaient rentrer clandestinement en Afrique du Sud. Structure indépendante, elle s'est alignée étroitement au mouvement de libération l'ANC.

Thami Mnyele un des fondateurs de MEDU et responsable du département des arts graphiques disait : « Pour moi l'acte de créer une œuvre d'art est complémentaire à l'acte de protéger ma famille ou libérer mon pays et mon peuple. La culture, c'est ça. »

Et puis :

« Notre art doit devenir un processus. Une chose vivante qui grandit, à laquelle les gens peuvent s'identifier et se lier, à laquelle ils peuvent appartenir et comprendre. L'art ne doit pas être un monde mystérieux et aliénant »

MEDU organisait des ateliers et des formations de théâtre, cinéma, arts graphiques etc. afin de pouvoir donner des outils de communication théoriques et réels à des acteurs culturels, des associations civiques, des citoyens. Et vers la fin de son existence, MEDU distribuait des valises contenant des petits ateliers de sérigraphie qui pouvaient être introduites clandestinement en Afrique du Sud pour imprimer des affiches dans les townships. Voilà quelques-unes des affiches.

Au cours de ses activités culturelles MEDU scrutait de près la situation sur le terrain en Afrique du Sud : Cette analyse le poussait à adopter une position politique plus radicale, telle que celle décrite aussi par Thami Mnyele.

« Il est clair maintenant que l'artiste ne peut pas se contenter d'une pratique artistique isolée, car il ne peut jamais remplacer une pratique politique réelle. Il est clair maintenant que la révolution ne se fera pas avec des dessins, et des poèmes même les plus progressistes. »

La lutte se militarisait, le contenu des affiches se militarisait aussi.

Certains membres de MEDU sont partis en Angola, Mozambique et ailleurs pour recevoir un entraînement militaire dans la branche armée de l'ANC – Umkonto we Sizwe.

En juin 1985 – un raid de l'aviation sud-africaine sur Gaborone, capitale du Botswana, suivi d'une intervention des troupes au sol, contre les bases de l'ANC et toutes ses structures militantes, y compris MEDU a eu lieu... Beaucoup de militants, artistes et civils ont été tués. Dans une célèbre intervention télévisée, un membre des services secrets sud-africains montre des affiches produites par le MEDU Art

Ensemble retrouvées dans les décombres de maisons détruites comme preuve que le raid a bel et bien été mené contre des terroristes.

Thami Mnyele et 12 autres membres de MEDU ont été tués. MEDU a cessé d'exister.

L'actuel logo de l'ANC – parti au pouvoir et ancien mouvement de libération - est un dessin de Thami fait en 1984.

Le Rwanda

Partons maintenant au Rwanda.

Le génocide des Tutsi du Rwanda a eu lieu en 1994 au même temps que les premières élections démocratiques en Afrique du Sud.

Après le génocide et avant de faire murir des questions philosophiques sur le « *Que faire, comment faire* », je savais qu'il *fallait* faire ; j'étais artiste, j'avais milité et côtoyé de près cet événement majeur : un génocide annoncé. Une intervention artistique s'imposait.

La question, pour moi – après le génocide – était comment faire d'une œuvre d'art un acte de mémoire. L'intention, le souhait était de faire quelque chose en résonance avec la souffrance et à la hauteur des nécessités de la mémoire. L'art est dérisoire peut-être - mais absolument nécessaire.

Une deuxième intention était d'affirmer que ce génocide n'était pas l'affaire des seuls Rwandais mais concernait l'humanité entière.

Pour ceux d'entre nous qui vivions en France, il y avait également la particularité, soulignée par Boris Boubacar Diop, qu'au delà de notre appartenance à l'humanité, l'histoire du génocide des Tutsi au Rwanda, faisait non seulement partie de notre histoire générale mais constituait un volet spécifique de l'histoire de France.

Mais la tâche était délicate : en face vivaient, survivaient, les rescapés, légitimement inquiets de discerner chez nous des traces d'ignorance, de minimisation, de mépris ou tout autre signe d'opportunisme face à la mise à nue de leur expérience absolue. Au début, j'ai eu l'impression de marcher sur des œufs, pour ne pas dire sur des cadavres.

En fin de compte, on pourrait dire que le processus même de faire acte de mémoire – pour moi l'artiste, et pour les rescapés rwandais dans le contexte de l'après génocide - de plonger dans les entrailles du génocide - était au moins aussi pédagogique et utile que la réalisation de l'œuvre finale. Cathartique pour certains, ce processus pouvait représenter aussi l'amorce d'un deuil pour d'autres.

Le long chemin périlleux vers des lieux et actes de mémoire s'est donc avéré un voyage à destination incertaine.

Le long chemin périlleux vers des lieux et actes de mémoire s'est donc avéré un voyage à destination incertaine.

Il était évidemment primordial de tenir compte des conseils des rescapés rwandais, de leurs sensibilités, voire de leur susceptibilité, sans renier mon statut d'artiste avec une distance (et subjectivité) propre, celle nécessaire à toute œuvre d'art. J'assumais pleinement le rôle de l'artiste : démontrer et non pas montrer.

Et quoi de mieux comme matériel de base que la pierre ? sa solidité, sa permanence ? Trace

III Bruce CLARKE (Artiste) Se battre contre les fantômes: arts visuels et histoire contemporaine en Afrique tenace pour ancrer la mémoire.

Le Jardin de la Mémoire

Wole Soyinka, prix Nobel de littérature nigérian, avait souligné avec justesse que lorsqu'une personne est tuée, c'est une tragédie, mais si mille personnes sont tuées, ce n'est qu'une statistique. La déshumanisation de la victime est au cœur du projet génocidaire.

La culture est le propre de l'homme, un signe distinctif exclusif qui nous sépare du règne animal. Et au Rwanda, cette vérité première – que la culture nous rend humain - constitue la porte d'entrée du processus de reconstitution de l'humanité des victimes pour les extraire, justement, de l'inhumanité où les tueurs les avaient relégués.

Tout projet sur la mémoire des victimes se devait de mettre des visages (au sens figuré) sur elles. Les nommer, les individualiser, pour finalement reconnaître l'humanité de chacun et les faire (re) vivre, du moins dans la mémoire des générations futures.

Afin de dépasser les limites de l'œuvre individuelle qui ne pouvait répondre à un crime de masse, la notion de création collective est devenue incontournable pour moi : la réalisation devait se faire avec la société civile rwandaise (les associations de rescapés, les associations de femmes). Les personnes les plus touchées dans leur chair par le génocide. Il représentait ainsi pour moi une tentative d'articuler une réflexion collective sur la conservation de la mémoire des événements par l'implication de la communauté dans l'acte créatif qui était à la limite d'une thérapie collective cathartique.

Le concept de base est très simple : entreprendre un acte individuel de mémoire en souvenir d'une victime.

Cet acte individuel, qui devait être réalisé par un proche ou un membre de la famille, était concrétisé par la pose d'une pierre identifiée par un signe distinctif. La personne marquant cette pierre n'était pas obligée d'en expliquer la signification. Que cela représente le nom d'un disparu ou quelque chose de plus abstrait, cette inscription honorait la mémoire d'une victime. C'est cet acte individuel que l'on désirait « tout simplement » multiplier par un million : réaliser une œuvre composée d'un million de pierres, chacune individualisée et posée par un proche d'une victime du génocide. Juste quelques photos.

C'est des actes individuels de deuil participant chacun au deuil collectif et à une œuvre commune selon un schéma géométrique prédéterminé. Le souvenir s'élabore toujours dans une communauté affective – la mémoire ayant pour caractéristique majeure d'établir un lien entre l'individu et le groupe.

Or c'est précisément ce lien (entre les membres d'un groupe) qui a été visé dans le projet génocidaire et dans sa réalisation. Le Jardin ambitionne modestement de retisser les liens entre l'individu et la collectivité.

En concevant le projet, j'ai pris le contrepied des premiers choix de lieux de mémoire au Rwanda créés par les nouvelles institutions. Ces choix étaient d'abord dominés par une mise en valeur de la « matière première » du génocide : la création de gigantesques nécropoles déclinées différemment selon les sites des massacres, avant qu'ils ne deviennent plus nuancés ultérieurement.

En tant qu'artiste et étranger j'ai préféré remplacer le réel par un symbole puissant :

« Jardin » symbolise la renaissance après la mort, mais la figure « éternelle » de la pierre signifie une permanence contre la négation, qui interpelle nos émotions dans la durée.

En juin 2000 au Rwanda, nous avons posé les premières pierres. Solennellement.

Bien que le Jardin soit bien avancé, il n'est pas achevé. Lors des commémorations annuelles au Rwanda, il accueille des cérémonies qui contribuent chacune à développer davantage le Jardin, ancrant progressivement la mémoire dans le paysage physique et psychique du pays et des hommes.

Pour la 20^e commémoration

Pour la 20^e commémoration, le projet « Les Hommes debout », dont je suis l'auteur a proposé la création d'un visuel fort illustrant la dignité et la droiture d'hommes, de femmes et d'enfants affrontant l'avenir sans oublier leur passé, peint sur les lieux mêmes des massacres et de mémoire au Rwanda.

Des hommes, femmes et enfants, debouts, plus grands que nature – jusqu'à 7 mètres de hauteur - sont les symboles de la dignité d'êtres humains qui ont été confrontés à la déshumanisation qu'implique un génocide. La destinée de ces « Hommes debout » est de se dresser comme les témoins d'une histoire douloureuse. L'ambition était de redonner une présence aux disparus et de restaurer l'individualité des victimes, de leur rendre leur dignité. Un autre objectif était de marquer les sites même des massacres par ces présences symboliques afin que nul, en voyant l'œuvre, ne puisse en oublier leur avènement.

L'image dit, en effet que le peuple rwandais reste debout et digne. Elle affirme : nous ne nous sommes pas laissés écraser par les génocidaires.

Le deuxième volet visait à donner une portée internationale au travail de mémoire du génocide de 1994 et au projet des « Hommes debout ».

Dans le cadre des 20^e cérémonies commémoratives, nous avons introduit (je dis « nous », car même si je suis le concepteur et l'artiste du projet, il n'aurait pas pu aboutir sans l'aide d'un collectif qu'on a créé, basé en Suisse – *le Collectif pour les Hommes debout*, et qui a assuré un soutien logistique au projet) ces « Hommes debout » sur d'autres lieux symboliques dans le monde. Un génocide, crime contre l'humanité, se devait d'habiter la conscience et l'espace de l'humanité entière.

Ce projet a été présenté dans une vingtaine de villes dans le monde et des dizaines d'organisations et institutions nous ont suivis. D'abord, Cotonou au Bénin, puis Bègles, Lausanne, Genève, Bruxelles, Limoges, Lille, Paris, Ivry, Luxembourg....

Nishii : Est-ce que vous avez des modèles pour ces hommes-là, des modèles concrets?

Clarke : Ce sont des modèles composés, c'est-à-dire j'ai pris des photos de personnages, après je les ai mis ensemble. En fait, c'est une question, j'interromps mon propos, mais c'est une question très importante. Je ne sais pas si tu peux traduire. Parce que je cherchais à ne pas représenter des personnages particuliers. Je te laisse traduire.

Nishii : Ce ne sont pas forcément des photomontages?

Clarke : Non, c'est une composition picturale.

Nishii : Ce sont ceux qui sont morts ?

Clarke : Non, ce ne sont ni des vivants ni des morts, ni des Tutsis ni des Hutus, je ne voulais pas qu'il

III Bruce CLARKE (Artiste) Se battre contre les fantômes: arts visuels et histoire contemporaine en Afrique

y ait connotations, je ne voulais pas que des étiquettes puissent être collées...

Je ne veux pas couper non plus, mais juste une dernière remarque. Quand on produit une œuvre d'art, c'est très difficile de ne pas connoter autre chose, qui n'est pas le sujet et c'était la chose la plus délicate dans le contexte du Rwanda. Mais je vais prendre d'autres questions plus tard.

Les fantômes dans mon titre, ce ne sont pas uniquement les fantômes du Rwanda, ce sont aussi les fantômes de la mer.

Pour finir, rapidement, j'aimerais vous montrer des images du projet récent sur lequel je travaille : Les Fantômes de la Mer

Fantômes de la Mer est un projet artistique qui rend hommage aux réfugiés économiques et politiques victimes du trafic humain transméditerranéen.

Je ne juge pas les raisons qui poussent tant de personnes à migrer ; pour moi, il n'y a pas de hiérarchie entre ce que l'on appelle les « migrants économiques » et les « réfugiés politiques ». Quelqu'un qui fuit, au risque de tant de choses, de tous les risques, le fait pour des raisons qui sont toutes valables. Dans les médias, les tribunes et les discours politiques, l'économie monopolise le débat sur le bien-fondé des raisons de la fuite d'une personne, ou son droit à l'asile. J'ai préféré resituer le débat autour de la notion, un peu désuète, certes, d'*humanité*, qui oblige qu'on secoure et que l'on accueille toute personne en besoin.

Tout simplement parce que nous le pouvons, *et*, parce que nous appartenons à la même humanité.

En voulant traverser la Méditerranée depuis l'Afrique beaucoup de gens se endettés sont, seront exploités, violés, volés, déshumanisés et beaucoup s'y sont noyés. Beaucoup aussi s'y noient en ce moment et le feront dans l'avenir. Le seul délit est de chercher une vie libre de persécutions politiques ou économiques, ce sont les invisibles du monde moderne. Mon intention était, est modestement, de les rendre visibles. On estime le nombre à environ 4500 personnes disparues en mer en 2016, sans plaintes et souvent sans sépulture, car de nombreuses victimes meurent en mer dans le plus total anonymat.

Je veux donner une présence visuelle aux victimes, gens ordinaires en les peignant, en les exposant derrière un rideau d'eau métaphorique. Ce rideau d'eau fragile, beau et extrêmement dangereux est peut-être un linceul sauveteur, peut-être la dernière sépulture. Les expositions se composent de ces représentations symboliques du migrant devenu des fantômes de la mer. Les images n'incitent pas de la pitié, elles ne sont ni moralisantes, ni donneuses de leçon, pas de mise en garde, tout simplement la figuration de personnes perdues en mer pour les rendre présentes à nouveau.

L'intention est de présenter ces images dans les villes d'où sont issus les migrants, Dakar, Nouakchott, Tanger... en Afrique de l'Ouest et du Nord. Elles seront aussi exposées dans les villes d'arrivée en Europe du Sud, à Malte, en Sicile ou à Lampedusa (Italie), à Lesbos (Grèce)... villes étapes pour ces voyageurs des marges afin d'encourager un dialogue autour de la question.

J'utilise les visuels pour amorcer un débat sur la question des « invisibles », des fantômes de la vie moderne dont la présence est déniée. Nous voulons que le public des expositions devienne témoin et puisse dire : « Oui, maintenant, je sais que *les fantômes existent*. »

Je vais terminer avec un mot sur ma technique, mais en passant, laissez-moi dire que pour moi

la technique est secondaire. Et pour mieux m'aider, je vais vous montrer un petit film...

Et vraiment pour finir, très vite. Voilà aussi quelques autres exemples de mon travail. Chaque image est composée de couches de collages, mots, matière à journaux qui se fondent dans les couches de peinture, au point où l'on distingue difficilement où l'une finit et l'autre commence. Mon intention (rires) est de créer une surface de couches solidaires où l'importance que je donne à une partie du tableau n'est pas plus qu'à une autre partie. Comme dans un palimpseste, je fais un travail sur la profondeur de la surface, car dans un tableau tout n'est que surface, c'est-à-dire illusion. Voilà, merci.

(Applaudissements)

Lomo : Merci beaucoup, Bruce Clarke. On va passer directement aux deux commentateurs. Je ne sais pas qui pourrait commencer en premier.

*

Commentaire 1 par Akira OKAZAKI (ILCAA)



Lomo : Donc on peut commencer les commentaires.

Okazaki : Sous le thème global de ce symposium, « Art et Affect », les arguments des présentations se concentraient sur les arts plastiques. De mon côté, je fais du travail de terrain anthropologique en Afrique depuis 1972, principalement sur les rituels, les rêves, le rire, l'altérité en soi, le fripon (« *trickster* »), les guerres civiles, les réfugiés, etc. Ensuite, en lien avec l'art, j'ai

plutôt effectué des recherches sur l'art populaire : la musique populaire, la danse, etc., Comme commentateur, j'étais donc incertain de pouvoir répondre pertinemment aux recherches de spécialistes des arts plastiques africains.

De plus, pour tout dire, étant donné qu'en anthropologie, le terme « art », à l'instar du terme « religion », tire ses origines de la classe dirigeante en occident, il ne peut être utilisé à la légère. Aussi, des expressions comme « les Africains » ou « en Afrique » ne peuvent être utilisés simplement, en considérant la diversité de la société africaine. Comme commentateur, j'étais inquiet de gâcher l'atmosphère avec ces préoccupations. (Mais comme je viens tout juste d'en parler quand même, en ce moment tout le monde se dit sans doute que j'ai déjà tout gâché...) Et pas seulement cela – considérant les incidents qui ont eu lieu à Charlottesville aux Etats-Unis la semaine dernière, et tandis que le mouvement *Black Lives Matter* déploie ses efforts, je demeure perplexe à savoir comment on devrait aborder le courant de la Négritude et « L'émotion est nègre, la raison est hellène », cette affirmation écrite par Senghor.

Malgré ces inquiétudes, en lisant les traductions des trois présentations que j'ai reçues à

l'avance, j'ai graduellement trouvé des points qui me permettaient de faire des liens avec mes propres recherches et expériences, et c'est à partir de ces liens que je souhaite faire quelques remarques.

Je souhaite d'abord me concentrer sur un point dans la présentation de Monsieur Roger Somé. Au début de sa communication, il dit : « aussi étrange que cela puisse paraître, la création artistique est redevable non pas à l'artiste, mais au public », en se référant aux célèbres paroles de Duchamp : « c'est le regardeur qui fait l'art ». Dans la seconde moitié de sa présentation, à propos des masques africains, il dit : « la qualité substantielle du masque [...] ne relève pas de la responsabilité du sculpteur [...] [elle dépend du danseur] ». Il mentionne que la valeur et la signification de l'œuvre d'art, plutôt que de demeurer en l'objet, se fusionnent dans le mouvement de son utilisateur, dans la danse, dans la musique, dans l'affect du public, comme si le divin était présenté. En d'autres mots, plutôt qu'une simple interprétation de l'objet séparé de son observateur, pour vraiment saisir l'œuvre d'art, je crois qu'il faut l'aborder à partir des forces dynamiques qui apparaissent lorsque l'affect engendré par l'objet chez l'observateur, ainsi que l'affect projeté dans l'objet par l'observateur, deviennent mutuellement indissociables l'un de l'autre. M. Sakuma a brièvement fait allusion à ce type d'argumentaire au début du symposium, entre autres à travers la notion d'agentivité d'Alfred Gell, mais je souhaite investiguer davantage cette problématique en connectant cette discussion avec le développement du terme « *passiones* » par Lienhardt, en lien avec les caractéristiques des expériences émotives des Dinka, un peuple du Soudan en Afrique de l'Est, dans un ouvrage publié il y a assez longtemps, soit en 1961, et intitulé « *Divinity and Experience : The Religion of the Dinka* ».

Bien qu'il exprime initialement des réserves quant à sa capacité de bien étayer son argumentaire, Lienhardt finit par affirmer sans détour que les Dinka n'ont pas de notion de psyché (« *mind* »). En d'autres mots, c'est comme s'ils n'avaient aucune conception se rapprochant des idées occidentales du soi, d'un dispositif qui permettrait la médiation et l'entreposage de leurs propres expériences. En réponse à cela, de nombreux anthropologues contemporains de Lienhardt l'ont critiqué, qualifiant son affirmation que les Africains n'avaient pas de psyché comme inexcusable, plutôt que d'envisager au contraire la problématique selon laquelle les notions générales de soi et de psyché, si chères aux occidentaux, pourraient être un développement régional, non-universel, que l'Europe occidentale contemporaine a hérité de son histoire. En lien avec l'absence d'une notion générale de psyché, Lienhardt affirme que les Dinka ne font pas de distinction entre le monde mental et le monde extérieur. Par exemple, les souvenirs, qui pour nous appartiennent sans aucun doute à l'intériorité, peuvent apparaître aux Dinka comme l'expérience d'une force extérieure qui les influence ; pour eux, les souvenirs enfouis de moments difficiles ne se situent pas dans la psyché, ils sont l'expérience d'un phénomène externe qui les assaille. De la même façon, les rêves n'étant pas pour les Dinka une expérience intérieure, leur dire « ce rêve puissant n'était qu'un rêve, il ne faut pas s'en faire » n'aurait pour eux aucun sens.

Si les expériences comme celles des Dinka nous paraissent difficiles à comprendre, nous pouvons dire que c'est plutôt parce que nous ignorons les circonstances historiques qui nous ont mené à considérer comme évidente la représentation occidentale contemporaine du soi, la « psyché », comme autonome du monde extérieur. Lienhardt fait ainsi référence au terme latin « *passiones* » (qu'on pourrait

traduire par « subissement ») ; l'antonyme du mot « action » ayant disparu de la langue anglaise contemporaine, si « *passiones* » devient employé dans cette optique, selon Lienhardt, pour les approches comme celles des Dinka, ni actives ni passives (être évoqué = assaillir), on pourrait définir les forces affectives chez l'humain par l'image de « *passiones* ». (Pour plus d'information, veuillez vous référer à mon article « Making Sense of the Foreign: Translating Gamk Notions of Dream, Self and Body » dans T. Maranhao & B. Streck (ed.) *Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*, The University of Arizona Press, 2003.)

Bien qu'on puisse s'interroger sur les raisons qui m'ont poussé à soulever ces arguments, comme il n'y a pas de lien direct entre les œuvres d'art et la discussion de Lienhardt, je voulais reconsidérer, à partir de la discussion de « *passiones* », la topologie de l'œuvre d'art démontrée par la discussion de Duchamp et la communication du professeur Somé, en d'autres mots, par les forces dynamiques qui apparaissent lorsque l'affect engendré par l'objet chez l'observateur, ainsi que l'affect projeté dans l'objet par l'observateur, deviennent mutuellement indissociables l'un de l'autre. Ce faisant, avec les paroles un peu mystérieuses de Duchamp, « C'est le regardeur qui fait l'art », j'espérais défier l'approche habituelle d'observation de l'art, telle qu'elle s'est figée en occident contemporain, et parvenir à ressaisir l'affirmation selon laquelle l'art est habituellement un lieu d'interaction avec l'affect. Autrement dit, suivant le concept de « *passiones* », ce n'est pas seulement notre expérience des œuvres d'art, mais aussi nos nombreuses différentes expériences émotionnelles que nous pouvons appréhender sous un tout nouvel angle. Par exemple, il peut nous arriver à l'occasion de vivre des épisodes incontrôlables de colère, d'amour, de gêne, d'anxiété, etc. Malgré cela, nous nous obstinons à continuer de croire que ces expériences sont auto-entretenues en nous. Pour revenir à la discussion du professeur Somé, s'il a préfacé son introduction par la phrase « aussi étrange que cela puisse paraître... », c'est parce qu'il était conscient de la force et de la prééminence de la façon traditionnelle de décrire l'observation de l'art en occident.

Ensuite, à propos de la présentation de M. Yanagisawa, sa description de l'évolution de la description de la sculpture africaine en occident, ainsi que son exposition de comment Senghor a élaboré la pensée de la Négritude en contraste avec l'occident, étaient rédigées clairement, et il y avait de nombreux points intéressants, ainsi que des notions à creuser davantage. Je crois que le point le plus important est : si Senghor a réfléchi aux caractéristiques spéciales de l'Afrique à partir d'un reflet de l'occident, à quel point cette comparaison était-elle nuancée ? Vers la fin du discours de M. Yanagisawa, bien qu'il apparaisse certain que la thèse de Senghor qui rend caractéristique l'apparence du monde noir, « L'émotion est nègre », ait été profondément affectée par la théorie du formalisme de Fry dans son survol de la sculpture africaine, il semble difficile de déterminer ce que Senghor a retiré du modèle formaliste de la sculpture africaine de Fry. C'est parce que nous pouvons identifier, comme contexte entourant la thèse de Senghor, le profond impact de la pensée et des symboles entourant l'aspect « non-civilisé » du monde noir à cette époque, ainsi que l'histoire et les stéréotypes conventionnels associant l'homme blanc à la rationalité, et l'homme noir à la sensibilité ; même si on évalue à partir de cette perspective, il me paraît essentiel de nuancer.

Vis-à-vis de ce point, je souhaitais investiguer pour vérifier s'il n'y avait pas dans le travail de

Senghor une certaine forme de contextualisation puisant dans les recherches postcoloniales sur la « faculté mimétique » (*mimicry*) (par exemple Taussig) ou encore sur la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel. En d'autres mots, je souhaiterais savoir si Senghor avait manifesté ou non un certain intérêt envers l'argumentation selon laquelle l'esclave ou l'individu colonisé, plutôt que d'exprimer une franche résistance, pouvait imiter le colonialiste, imiter ses paroles, comme pour montrer son obéissance, et en imitant à outrance, faire réaliser au colonialiste imité son aspect grotesque, l'effrayer avec sa parfaite imitation, comme pour lui infliger une forme de défaite. Plusieurs exemples de la sorte sont discutés dans l'ouvrage « Nègres, danse et résistance » de Gabriel Entiope, qu'on retrouve aussi dans les annotations de la présentation de M. Yanagisawa. Par exemple, sans tenter de se rebeller contre son maître, l'esclave va plutôt flatter son ego et se moquer de lui en chanson, sans qu'il ne s'en rende compte, et absorber des aspects de la nouvelle musique apportée par les colonialistes pour se l'approprier. Encore du côté de l'esclave, on dit que certains séduisaient leur maître à travers la danse ; en même temps, le maître pouvait devenir obsédé à l'idée que l'esclave qui se montrait le plus dévoué à son égard allait profiter du traitement préférentiel qu'il recevait pour tenter de le tuer d'un poison dont l'Afrique a le secret (pour plus d'information, voir mon article « *Dansu Koshi ga Kataru – Afurika Kara Sekai he, Soshite Afurika He (Danse - Ce que les hanches révèlent - de l'Afrique vers le monde et vers l'Afrique)* » dans Kazue Nakamura (ed.) *Sekaijû no Afurika he Ikou 'Tabi suru Bunka' no Gaidobukku* (Guide de 'voyage culturel' - Allons en Afrique), Iwami Shoten, 2009.) Pour ainsi dire, je me questionne si, en ignorant la re-contextualisation de la culture coloniale à travers l'histoire de l'esclavage dans les Caraïbes, Senghor n'aurait pas simplement tenté, tel qu'il l'élabore dans son texte « Ce que l'homme noir apporte », de restaurer les valeurs culturelles de l'Afrique dite « nègre » – en incluant sa société, sa politique, sa philosophie et ses arts – de leur insuffler des valeurs positives face à la constante comparaison au système de valeurs occidentales, sans y insuffler le contexte nécessaire. Qui plus est, c'était une perspective culturelle qui se limitait à l'élite noire...

Je pense qu'un aspect fascinant est la présence de points de croisement entre la discussion de « *passiones* » de Lienhardt d'un côté, et la discussion de « fusion du sujet et l'objet dans la sensibilité émotive » chez Senghor. Comme M. Yanagisawa l'a évoqué, à cette époque, il semblerait que Senghor ait eu en tête la notion de « participation mystique » développée par Lévy-Bruhl. Si c'est bien le cas, j'aimerais bien développer un jour les points d'intersection entre ces trois intellectuels sur les notions d'affect basées sur la « participation mystique » !

Je souhaiterais aussi soulever une question à propos d'autre chose. Je souligne un aspect critique par cette question, mais au moment de discuter de la sculpture africaine, et ce n'est pas seulement Senghor, mais au final tout le monde a tendance à utiliser le terme « rythme » à la légère, et cet emploi me procure un certain malaise. Je crois que c'est parce que lorsqu'on utilise le terme « rythme » en arts plastiques, en comparaison à l'utilisation du terme « rythme » en musique, et particulièrement pour décrire les caractéristiques rythmiques concrètes de la musique africaine, il y a d'importantes différences. L'aspect caractéristique du rythme musical africain n'est pas une répétition consécutive, mais il a plutôt un aspect syncopé, un moment qui s'écarte du rythme standard, et qui insuffle une certaine vivacité au lieu. Toutefois, lorsque le terme « rythme » est employé dans le contexte

des arts plastiques pour des objets comme les sculptures, en général, il ne serait pas excessif d'affirmer que c'est pour souligner qu'on y discerne une certaine forme de répétition continue. En d'autres mots, le terme « rythme » est simplement employé, pour ainsi dire, à des fins métaphoriques. Il est certain que cette approche métaphorique peut rendre un premier contact avec l'art d'Afrique plus facile à comprendre ; toutefois, je crois qu'il est possible que cette approche tende à préserver le stéréotype selon lequel « art nègre africain = égal rythme ».

Finalement, je dois admettre que j'ai trouvé la présentation de M. Clarke « lourde », « astreignante ». Celui-ci a discuté de comment certaines approches en arts visuels pouvaient tenter de rendre visible la problématique des « gens invisibles », ces fantômes de la vie moderne dont on nie l'existence, comme le combat anti-apartheid en Afrique du Sud, le génocide au Rwanda, et tous ces gens qui meurent « exploités, violés, volés, déshumanisés » en tentant de traverser la mer Méditerranée à partir de l'Afrique. Je ne crois pas qu'il s'agisse de thèmes qui puissent être discutés, critiqués, pour ainsi dire consommés, dans un carcan académique, et je souhaite donc changer de ton ici. En réalité, j'ai constaté avec une certaine surprise que les faits historiques retenus par M. Clarke s'alignaient avec des rencontres que j'avais effectuées durant une certaine période de ma propre vie. Afin de fournir un certain « support moral » au projet de M. Clarke, je souhaite parler un peu de ces expériences, dans l'optique de rendre visible ces « gens invisibles ».

Tout d'abord, à propos de l'apartheid en Afrique du Sud, en 1973, j'ai fait de l'autostop à partir d'une route terrestre du Kenya, pour arriver à Cape Town, sur la côte de l'Afrique du Sud. Là-bas, j'ai séjourné dans une famille du district des personnes de couleur. J'étais à l'époque un néophyte âgé dans la mi-vingtaine, et à force de fréquenter les jeunes de mon âge dans ce quartier, un mois est rapidement passé, sans que je m'en rende compte. J'y ai sans doute vécu les meilleurs jours de ma jeunesse. De là, je suis retourné en bicyclette jusqu'au nord du Kenya, et je suis rentré au Japon. Des années plus tard, j'ai reçu des lettres d'amis qui habitaient dans ce district ; ces anciens compagnons avaient pris part à des manifestations anti-apartheid, et j'ai appris que plusieurs d'entre eux ont été visés par des tirs et tués.

En 1981, au cours d'un périple en barque sur le Nil à partir de Juba, au sud du Soudan, en direction vers le nord du Soudan, j'ai fait connaissance avec un jeune réfugié Hutu, et nous avons voyagé ensemble pendant plusieurs semaines. Il semblait avoir traversé tout un lot d'épreuves : enfant, il a été séparé de ses parents durant la Guerre civile burundaise (en effet, avant le génocide rwandais en 1994, une tuerie massive de hutus par des soldats tutsis avait au contraire eu lieu dans le pays voisin), errant d'un endroit à l'autre à travers l'Afrique de l'Est pour finalement arriver à Nairobi, où les jeunes sans-papiers finissent enfants de la rue. Éventuellement, sous le coup de l'inspiration, il a commencé à créer des collages en utilisant des feuilles fanées de bananier de différentes couleurs pour les arranger à la façon de mosaïques. À partir du succès de cette initiative, il a commencé à caresser le rêve de s'émanciper de l'Afrique, se dévouant à amasser de l'argent en vendant ses œuvres, pour avoir les moyens de prendre la route de l'Europe. Toutefois, arrivé à Khartoum, toutes ses tentatives d'obtention de visa se sont soldées par des échecs. Prostré, il s'est bientôt enfermé dans le silence. À cette époque, j'avais complété les diverses procédures de travail de terrain et nous avons continué chacun de notre côté, et j'ignore ce qu'il est devenu par la suite. Pour se rendre en Europe à partir de là, il est essentiel de

traverser le désert et la mer Méditerranée, et ceux qui n'ont pas de visa doivent se déplacer furtivement, et il est très probable de se faire avoir par un mauvais passeur. C'est bien dommage, mais à l'exception de l'élite, pour la majorité des Africains, l'Afrique continue d'être un « continent fermé ». Bien qu'il soit possible pour les étrangers qui, comme moi, fascinés par l'Afrique, d'y entrer et sortir à volonté, les Africains n'ont pas droit au même privilège. (Pour plus d'information, voir mon article « *Aru Burunji Nanmin to 'Tozasareta Tairiku' (Un réfugié burundais et le 'continent fermé')* », *Myûjikkû Magajin (Music Magazine)*, No. 5, 1982.)

Considéré d'un autre point de vue, des aspects liés au « grand art » (*high art*) étaient au centre des trois présentations de ce symposium. Comme je l'ai mentionné au début, je m'intéresse à l'art populaire africain. Par conséquent, je souhaiterais aborder quelques événements des dernières années à ce sujet pour conclure mon commentaire.

En 1991, une exposition à grande échelle sur l'art africain du vingtième siècle intitulée « Africa Explores » a été présentée à New York. À cette occasion, un grand nombre d'œuvres créés par les Africains pour les masses africaines, et qui n'étaient pas nécessairement reconnues comme de l'art, y ont été exposées. Par exemple, des enseignes de boutiques, des affiches publicitaires, des illustrations d'exemples de coupe de cheveux de barbier, des illustrations affichées sur les murs, bar ou de restaurant, des portraits effectués en studio de photographie, des illustrations d'événements politiques ou de guerres civiles, des illustrations explicatives, des reproductions en bois de voitures et d'ordinateurs portatifs, des cercueils sculptés pour refléter les goûts du défunt, des peintures décoratives placés sur des autobus de transport en commun, et ainsi de suite. De ces nombreux objets débordaient l'ingéniosité et la sagesse des masses.

15 ans plus tard, une exposition itinérante internationale nommée « Africa Remix - L'art contemporain d'un continent » était présentée au Japon en 2006... et je l'ai trouvée extrêmement décevante. Si les organisateurs affirmaient fièrement présenter le point de vue des Africains d'aujourd'hui, les objets rassemblés n'exprimaient en rien le regard des masses africaines. Même s'il y avait plusieurs d'œuvres qui, en surface, semblaient identiques à ce qui avait été aperçu 15 ans plus tôt, les œuvres qui auparavant étaient créées pour les masses en Afrique étaient désormais créés pour le marché de l'art occidental. (Pour plus d'information, veuillez vous référer à mon article « *Popurâ Âto (Art populaire)* », M. Matsuda (ed), *Afurika Shakai Wo Manabu Hito No Tame Ni (Pour ceux qui étudient la société africaine)*, Sekai Shisousha, 2014.)

(Applaudissements.)

Commentaire 2 par Kazuto NAKATANI (Université de Kyoto)

Lomo : Nous allons maintenant écouter le deuxième commentateur. Ensuite, nous aurons une discussion.

Nakatani : Bonjour, je suis Nakatani, et je suis ici pour représenter la perspective non-africaniste. Jusqu'à présent, je me suis toujours concentré sur l'investigation de problèmes artistiques à partir d'une perspective anthropologique. Concrètement, j'effectue des recherches ethnographiques à propos des activités artistiques de personnes porteuses de handicaps physiques ou mentaux au Danemark, dans le



nord de l'Europe, ainsi qu'au Japon.

Aujourd'hui, je souhaite effectuer des remarques sur les réflexions qui sont venues à moi en écoutant les présentations, sur l'anthropologie de l'art, et finalement sur le point de vue de l'anthropologie.

Je vais d'abord vous faire part de mes impressions générales. Bien qu'ils proviennent tous de champs différents, j'ai eu l'impression que les trois présentateurs d'aujourd'hui, comme par coïncidence,

partageaient la même posture : ils ont en commun la même approche ontologique vis-à-vis de l'art. En d'autres mots, ils n'envisagent pas la pratique de l'art comme la réémergence symbolique de quelque chose qui existe déjà dans la réalité, mais adoptent plutôt la position que la pratique de l'art fait partie intégrante de la réalité.

Curieusement, la même année où a été publié l'essai « Negro Sculpture » de Roger Fry, l'artiste d'origine suisse Paul Klee a déclaré « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Les trois présentations d'aujourd'hui ont exploré, sous différentes formes, les forces génératives avec lesquelles l'art interagit, ainsi que les mouvements internes et externes à l'œuvre d'art. Je crois qu'on peut certainement relier cette approche à ce qui a été dit par M. Okazaki, et par M. Sakuma dans l'introduction, sur l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell.

Par exemple, dans la présentation de M. Somé, bien que certains points aient été abrégés, on retrouve l'affirmation selon laquelle la valeur et la réalité de l'œuvre d'art est sous-jacente à ce qui fait vibrer l'âme – en d'autres mots, à l'affect –, à l'émotion que le performeur engendre, en lien avec les sensations et les actions qu'il crée à partir de cette œuvre. Pour ainsi mettre l'accent sur ce point, il était nécessaire de déplacer le centre d'attention de celui qui crée vers celui qui regarde. Bien sûr, je ne crois pas qu'il s'agisse de dévaluer le travail de l'artiste ; il s'agit plutôt de mettre l'accent sur la créativité contenue dans l'acte de regard, y compris dans celui de l'artiste.

Ici, les paroles de Merleau-Ponty me reviennent à l'esprit : « toute perception est expression primordiale ». L'observation, ou la perception en général, malgré ce qu'on pourrait en penser ordinairement, n'est pas qu'un simple processus de représentation passive ; l'observation, dans le fait de rendre visible, demeure à la base un processus actif et c'est pourquoi elle ne peut avoir lieu autrement que dans notre corporalité. Et pour cette raison, toute perception, aussi minime soit-elle, s'accompagne toujours d'une certaine forme d'affect.

Comme il y a de nombreuses discussions sur l'affect selon les différents champs d'études, il peut être difficile de s'y retrouver, mais je vais appuyer mes réflexions sur Spinoza. Celui-ci a défini l'affect (*affectus*) comme « ces affections de corps (*affectiones*) qui augmentent ou diminuent, favorisent ou empêchent sa puissance d'agir, et [il] entend aussi en même temps les idées de ces affections » (Éthique, Troisième partie, Définition III). En simplifiant considérablement, on peut le

comprendre comme le degré de changement montré par chaque individu en proportion à l'effet d'un certain stimulus.

En pratique, dans la présentation de M. Somé, on mettait l'accent sur le fait que l'art, à partir des objets comme les masques et les sculptures, existait dans l'affect de l'observateur et du danseur, dans l'émotion provoquée par le mouvement autour de ces objets (c'est-à-dire à travers la danse et la musique).

D'un autre côté, dans la présentation de M. Yanagisawa, on mettait aussi en évidence le lien entre l'objet et son potentiel d'action. Mais ici, comme M. Sakuma l'a mentionné, les forces génératives qui existent autour de l'objet d'art, sont pour ainsi dire encapsulées dans la forme de celui-ci.

Concrètement, comme M. Yanagisawa l'a dépeint avec précaution dans sa communication, le système dit « formaliste » de Fry n'est aucunement figé, il ne montre pas un format fixe, pour ainsi dire préconfiguré. De mon point de vue, pour atteindre le noyau du problème, je crois qu'il faut à la fois se préoccuper de la forme, mais aussi des forces structurantes au sein des objets, qui matérialisent ceux-ci. Cette force structurante insuffle la « vie dans les objets », en d'autres mots, c'est le « rythme » que Fry a mentionné précédemment.

Fry mentionne au sujet du rythme qu'il se produit à plusieurs niveaux, que ce soit dans la répétition des composantes à l'intérieur de l'œuvre – lignes, motifs, masses – ou dans l'espace de l'œuvre. Et c'est là peut-être, avec cette répétition qui engendre des variations et des nuances, non pas une répétition continue et homogène, mais plutôt une répétition à laquelle sont induites des décalages – ce que M. Okazaki a qualifié de répétition syncopée – dans tous les cas, ce qui me semble important à retenir, c'est que pour réellement comprendre la signification d'une œuvre, une simple observation n'est pas suffisante.

Pour réellement observer la sculpture, comme l'ont décrit Guillaume et Munro, « il faut suivre une courbe du regard, ressentir une série de lignes similaires, de plans ou de masses, comme une succession rythmique ». En d'autres mots, il faut prêter attention à la forme de l'œuvre, mais s'engager au-delà de la forme, et laisser fondre en soi ces forces structurantes inhérentes à l'objet, qui sont ce « rythme ». Cela demeure dans le même esprit que le lien formé entre l'objet et le danseur dont parlait M. Somé.

Au centre de la résonance rythmique des forces et des mouvements ainsi faits est produite la « transmission de l'affect » dont parle Fry. J'élabore plus loin, mais dans l'idée de « sensibilité émotive » de Senghor, qui élargit le contexte autour du « formalisme » de Fry, on retrouve une connexion inattendue, des liens étroits avec l'approche de « l'observation participante » en anthropologie.

Maintenant, pour la présentation de M. Clarke, je vais me concentrer sur son œuvre concernant la mémoire. Comme il l'a lui-même exprimé au début, la position adoptée par M. Clarke en tant qu'artiste est que sa pratique n'est pas une simple représentation symbolique de la réalité, mais une pratique qui intervient dans la réalité en soi, favorisant la recréation à la représentation.

Le projet « Le Jardin de la Mémoire » m'a laissé une forte impression. Laissant de côté les récits exagérés que les médias de masse et les politiciens convoitent, ce projet émeut au contraire par la simplicité d'un geste « répété un million de fois ». Néanmoins, je me suis demandé ce que je pourrais

conserver de ce projet.

Cela m'a fortement rappelé un extrait qu'on retrouve dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* un livre rédigé par les Français Félix Guattari, psychanalyste, et Gilles Deleuze, philosophe :

« Il est vrai que toute œuvre d'art est un monument, mais le monument n'est pas ici ce qui commémore un passé, c'est un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'évènement le composé qui le célèbre. L'acte du monument n'est pas la mémoire mais la fabulation ».

Selon Deleuze et Guattari, la réalisation d'un monument n'est pas une « remémoration » rétrospective, mais plutôt la création d'une nouvelle forme de réalité dans la fabulation, un terme difficile à traduire, que le dictionnaire explique habituellement comme « l'invention d'une histoire », mais qui à tout le moins pourrait être saisi comme un type d'acte « d'invention » ouvrant vers un certain futur. Ainsi, pour cette raison, ce projet devient à cette fin un appel aux inévitables générations futures, en plus d'être un projet qui permet de créer les générations futures. En somme, l'acte en soi du monument crée les générations futures qui accompagnent cet acte. J'ai saisi le « lieu de mémoire » que M. Clarke a créé avec les autres groupes comme un réel espace d'intervention rigoureuse avec la réalité, pour ainsi dire un « entrepôt de divers sentiments » qui devraient être rappelés et ressassés.

Maintenant, en plus de ce que j'ai discuté sur les trois présentations, je souhaiterais ajouter une dernière remarque, en lien avec le thème du symposium d'aujourd'hui, à savoir « Art et Affect », et particulièrement sur comment le domaine de l'anthropologie en soi peut être influencé par celui-ci.

Premièrement, je voudrais souligner les rapprochements effervescents qui ont eu lieu entre l'art et l'anthropologie au cours des dernières années, par exemple des collaborations entre anthropologues et artistes contemporains. En ce sens, cela comprend le travail de M. Clarke, mais aussi l'élaboration d'œuvres suivant une approche ethnographique, ou la création de films par des anthropologues.

Sans se limiter à faire des arts un objet d'étude parmi d'autres, c'est comme si l'anthropologie avait décidé d'en tirer la mise en pratique d'une méthode d'apprentissage des connaissances, d'en faire une discipline à accompagner, d'égal à égal. Mais bien sûr, on peut aussi dire que les parallèles entre les arts et l'anthropologie n'ont pas seulement commencé à prendre forme ces dernières années. Il suffit d'évoquer Lévi-Strauss pour le comprendre, ou encore Gell, dont la conception anti-esthétique de l'art en faisait un compagnon de Marcel Duchamp.

Ainsi, dans ce contexte, où pourrait-on rechercher cette connexion fondamentale qui existe entre l'anthropologie et l'art ? Encore une fois, c'est l'approche de l'observation participative qui émerge.

Tim Gold, l'anthropologue britannique de renom, affirme que l'observation participante n'est définitivement pas qu'une simple technique de collection de données. Selon lui, il s'agirait plutôt d'un engagement ontologique, d'une façon d'apprendre à partir d'une perspective interne. En y réfléchissant, cela peut sembler une évidence : nous sommes capables de voir parce que nous sommes partie intégrante du monde, et comme élément du tout, il ne nous est pas possible de se retirer de ce phénomène auquel nous prenons déjà part. En d'autres mots, l'observation est seulement possible à travers la participation à la réalité, à l'environnement cible. On dit que l'observation participante en anthropologie, avant d'être

une méthode de collecte de données, est d'abord un principe de participation à la réalité, en plus d'être, au point de vue académique, une attitude ontologique. Comme je l'ai dit plutôt, je crois que la notion de « formalisme » chez Fry, et l'expansion que Senghor en a faite dans son concept de « sensibilité émotive », ont des points de chevauchement fondamentaux.

En fait, l'attitude de « prendre connaissance de l'objet » dont parle Senghor se rapproche en plusieurs points de la description qu'on pourrait faire d'un anthropologue effectuant de l'observation participante. Mais d'un autre côté, ne serait-ce pas plutôt la fusion par laquelle l'individu s'identifie avec l'objet ? Ici, je pense qu'on pourrait reprendre ce qui fut évoqué plus tôt de Deleuze et Guattari, pour référer directement à la notion de « devenir » en anthropologie.

Plus tôt, Fry suggérait, dans sa description de l'observation de la sculpture qu'il fallait prêter attention à la forme de l'œuvre, puis s'engager au-delà de celle-ci, pour laisser fondre en soi-même ces forces structurantes inhérentes à l'objet. Similairement, l'observation participante de l'anthropologue, en procédant à une participation totale à la réalité de l'autre, se joint aux forces productives et aux mouvements qui configurent cette réalité. Autrement, le travail de l'anthropologue ne deviendrait qu'une pâle copie de la réalité existante.

D'après le concept de « transmission » de Fry, l'affect de l'autre devient le mien. Ce ne serait donc pas ce que Senghor avait décrit comme une fusion, une identification entre l'individu et l'objet, mais plutôt une résonance rythmique produite par la confluence des forces et des mouvements organisés dans l'objet lui-même. En d'autres mots, on pourrait envisager que la base fondamentale partagée par l'anthropologie et l'art soit l'affect transformateur de l'objet, plutôt que la concentration sur la forme, l'aspect.

En passant, Deleuze et Guattari définissent l'œuvre d'art dans les traces du devenir, comme un état synthétique des affects et des percepts expérimentés au sein de celle-ci. L'art, tout en impliquant la perception visuelle, peut aussi engendrer des sentiments. En ce sens, on pourrait dire que toute œuvre, par les motifs de sentiments et de perception qu'elle forge, est comme une forme de dispositif éducatif. Pour cette raison, comme il apparaît clairement dans la présentation de M. Clarke, je crois que l'art peut devenir un point focal dans la politique d'aujourd'hui.

D'un autre angle, on pourrait dire que le travail ethnographique peut devenir une œuvre d'art. Ou bien on pourrait dire qu'un anthropologue peut être un artiste. Comme anthropologue de l'art, je souhaite conclure mon commentaire en soulevant le problème que l'anthropologie de l'affect n'est pas simplement une nouvelle sous-catégorie de l'anthropologie, mais que « l'anthropologie de l'art et de l'affect » devrait peut-être se situer à la toute base de cette discipline.

D. : Pardon, M. Nakatani. Je souhaiterais confirmer un point. Étant un anthropologue amateur, je souhaite que vous m'expliquiez encore une fois la notion d'observation participante, qui n'est pas intuitive pour moi, même si j'ai néanmoins la vague impression d'avoir compris. Vous voulez parler d'un engagement pour apprendre la réalité elle-même ? En d'autres mots, cette observation participante, cette connaissance qui provient de l'intérieur, cette connaissance à travers l'art, est-ce que cela signifie de vraiment comprendre de la réalité ? La notion d'apprentissage de l'intérieur d'Ingold, encore une fois,

comment dirait-on ? Pourrait-on remplacer cette expression en disant qu'on apprend à partir de la réalité ? Est-ce que ça se rapproche de l'engagement, de participer, d'être influencé, ce serait quoi ?

Nakatani : Bien entendu, il s'agit d'une interaction avec la réalité concrète.

D : Prendre part à la réalité concrète.

Nakatani : Toutefois, en même temps, il s'agit de la participation aux forces et aux mouvements qui génèrent la réalité elle-même, à partir de la base...

D : D'accord, oui.

Nakatani : Il y a également un engagement par rapport à ces mouvements, ces forces.

D : Oui, c'est ce sens-là n'est-ce pas. Ça va, j'ai compris.

Nakatani : Je souhaite conclure mon commentaire ici. Merci beaucoup.

(Applaudissements)



Discussion générale

Lomo : Merci beaucoup pour les deux commentateurs. Je pense que nous allons passer d'abord la parole aux exposants, Mr Bruce Clarke, Professeur Somé et Professeur Yanagisawa pour répondre si possible aux questions, ou aux remarques faites par les commentateurs.

Okazaki : J'aimerais bien commencer par les réponses aux questions, en lien avec le rythme, etc.

Yanagisawa : D'accord, je vais commencer avec deux points.

Sakuma : Allez-y, M. Yanagisawa.

Yanagisawa : Premièrement, M. Okazaki en a également discuté, je vais répondre à la question postcoloniale à partir d'une position critique. À propos de ce point, je crois que Senghor a souvent été critiqué, comme cela a été mentionné dans la discussion du professeur Somé plus tôt, qu'en d'autres mots Senghor ait re-contextualisé l'Occident. Sur cet aspect, je crois qu'il a élaboré son opinion à partir d'un cadre conceptuel d'origine occidentale. Je crois aussi, et ce n'est que ma propre impression, mais qu'il avait besoin d'armes pour combattre. Bien sûr, la génération qui a repris ces armes dans ses propres mains est venue tout de suite après, Fanon par exemple. Selon eux, les armes étaient à assembler soi-même, ou à assembler à partir de la déconstruction des concepts occidentaux. Mais personnellement, je crois que soit Senghor n'a pas réussi, il a délibérément choisi de combattre en utilisant les armes de provenance occidentale. En d'autres mots, par exemple, dans la notion qu'on appelle « art nègre », ou encore dans l'idée générale fréquemment citée de « communion » (d'identification avec l'objet), Senghor élabore une sorte de « racialisation » de la pensée africaine qui tire ses origines d'allusions à Lévy-Bruhl.

Cette attitude de « racialisation » a aussi été critiquée. Toutefois, je crois qu'il en avait besoin comme arme pour combattre. Ce serait peut-être une forme de mimétisme, qui n'est pas sans me rappeler les « *minstrel show* » aux Etats-Unis au XIXe siècle. Dans ce contexte américain, ils n'avaient d'autres options que d'utiliser ces masques. Bien que ce type d'étude ancienne date des années 1990, j'y fais aussi référence, c'est l'opinion selon laquelle les Africains et les Afro-Américains doivent se

Discussion générale

réapproprié ce qui est en Occident.

Interprète : Pardon. En ce moment, de quel type de masque avez-vous parlé ?

Yanagisawa : *Minstrel, Minstrel Show*.

Okazaki : Ça implique de porter un masque et de prendre l'apparence d'une personne noire.

Yanagisawa : Les Afro-Américains vont devoir porter le masque de Minstrel Show, Minstrel Show c'est, comment dire, où les blancs parodient, l'activité ou les paroles des Afro-Américains. Ce genre de théâtre a lieu souvent aux Etats-Unis. De temps en temps, les Afro-Américains doivent utiliser ce genre de parole ou ce genre de gesture, un peu comical, un peu comique, par les blancs américains. Mais je pense que c'est un moyen de combattre le racisme aux Etats-Unis, pour armer les Afro-Américains.

À cet effet, je pense personnellement qu'il y avait aussi, dans la pensée de Senghor, une certaine utilisation du mimétisme, une réappropriation stratégique des images de l'Afrique fréquemment utilisées en Occident. Ceci conclut mon premier point. Je ne suis pas certain d'avoir bien répondu, mais c'est mon honnête impression.

Pour mon deuxième point, en effet, le rythme évoqué par Senghor est un peu plus dynamique, comme il a déjà été discuté plus tôt, au point où le terme « syncopé » apparaît tel quel dans son essai, et je suis désolé de ne pas avoir cité cela. Je crois donc qu'il envisageait aussi les ressemblances et changements des différentes parties des sculptures comme une forme d'effet syncopé.

Je crois que ces explications auraient dû être faites. Durant la discussion, il aurait été nécessaire d'incorporer la théorie musicale dans ces explications, mais je crois qu'il y a eu certaines lacunes...

Okazaki : Mais ça a également émergé de notre discussion initiale sur la sculpture africaine, n'est-ce pas ? Et ça n'implique pas seulement Senghor. Aujourd'hui, tout le monde, par exemple M. Nakatani à la fin des commentaires, a mis l'accent sur la notion de rythme. Au final, penser qu'on peut expliquer la sculpture africaine en employant le terme « rythme », comme c'est le cas en ce moment, est extrêmement périlleux. Dans ces cas, je ne crois pas qu'on utilise vraiment le terme « rythme », mais qu'on l'utilise plutôt de façon métaphorique. Tout de même, lorsqu'on se demande pourquoi le rythme vivifie, c'est parce qu'il induit des syncopes, et on est alors dans le domaine de la philosophie africaine, n'est-ce pas ? Et on en fait une utilisation différente dans ce domaine, n'est-ce pas ? En fin de compte, n'est-on pas en train d'en faire un terme qui est seulement employé pour expliquer l'art africain, d'une certaine façon ? Et c'est pourquoi, pour le rythme, il est d'autant plus important d'utiliser ce terme de façon extrêmement prudente.

Yanagisawa : Personnellement, j'ai eu l'opportunité de prendre part à une discussion en lien avec l'aspect idéologique du rythme, et je pense que chez Senghor aussi, il y a peut-être un aspect de « racialisation » vis-à-vis du rythme. Ainsi, comme il a été discuté, je pense qu'il est important de faire preuve d'une grande prudence, d'autant plus qu'il n'est pas possible de généraliser la sculpture africaine, ni de la réduire à la simple notion de rythme.

Toutefois, dans la discussion de Senghor, je crois que ce dernier accentue excessivement le rythme, parce qu'il était influencé par l'analyse formaliste de la sculpture africaine que lui avait transmise Fry. Je pense qu'il faut envisager simultanément la possibilité d'un aspect idéologique chez Senghor, de même que la possibilité d'une opposition à l'Occident.

Sakuma: Je pense que ce serait le moment idéal pour ajouter vos commentaires par rapport à l'intervention de M. Nakatani. Vous pouvez répondre, en incluant les points sur la forme et sur le formalisme, en suivant cet ordre.

Yanagisawa : Je tire plusieurs pistes de réflexion des commentaires de M. Nakatani, particulièrement ce qu'il a dit à propos des éléments de forme et de formalisation. Ce fut extrêmement instructif.

Un autre terme qui m'a influencé est celui de « résonance ». De la même façon que M. Nakatani a retiré une certaine résonance de ma discussion, il me semble nécessaire de prendre la discussion dite « désuète » ou « racialisée » de Senghor et, à la limite du possible, déconstruire le contexte racial et historique afin que nous puissions en retirer quelque chose de bénéfique, en retirer un facteur permettant de nous éclairer sur la nature des affects. Dans la mesure où il est encore possible maintenant de faire une utilisation pratique de la discussion de Senghor, je pense nous avons une responsabilité à continuer ce processus indispensable.

Nakatani : Il y a le terme « mouvement », que nous comprenons habituellement comme le déplacement d'un point à un autre dans un espace donné. On retrouve aussi le terme latin de *conatus*, la puissance d'agir, dans les réflexions de Spinoza, pour ainsi dire un mouvement intérieur. Si l'être peut sembler immobile de l'extérieur, il peut toutefois ressentir une grande vibration en son intérieur. Je pense que ce que Fry exprime dans ses concepts de « vie dans les objets » et de « rythme » se rapproche du *conatus* défini par Spinoza. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de ce type de mouvement. L'observateur qui ne dirige son regard que vers l'extérieur de l'œuvre, sans être sensible au mouvement intérieur et sans accéder pas à cet état de résonance, ne regarde pas vraiment l'œuvre.

Sakuma : Des points très importants émergent, mais comme je pense que les élaborer davantage pourrait nous mettre en position difficile pour la suite du symposium, je souhaiterais conclure ici pour la réponse de M. Yanagisawa aux commentaires, et laisser la place au professeur Somé pour ses remarques.

Somé : J'ai retenu deux ou trois choses.

Lomo : Deux c'est bon.

Somé : D'abord dans le commentaire de notre collègue, il a dit une chose, à savoir que dans l'émotion il y a l'activité et la passivité.

J'ai trouvé ça intéressant. Pour moi la passivité dans l'émotion ce serait la réceptivité. Là j'utilise un concept plutôt conscient, la réceptivité. C'est le fait que les choses par leurs existences nous touchent, nous affectent, nous marquent. Moi je situerais la passivité de ce côté. Puisque ces choses nous marquent, en ce moment-là, elles déclenchent quelque chose de nous et cette chose qui est déclenchée c'est l'activité. Donc le sujet à ce moment-là, par son activité, par son action, va émettre un avis, va émettre un jugement sur cette chose qui le touche, qui l'affecte.

C'est pour ça que pour moi l'émotion est très importante et intervient au niveau de la création. Au fond, celui qui crée techniquement est, pour moi, quelqu'un qui a déjà été affecté par des sensibilités, par des matérialités. Cette affection de matérialité par celui qui crée, en son intérieur est comme une idée, donc quelque chose de non-matériel, qui va ensuite ressortir comme une matérialité. Exemple, ce tableau, pour moi a d'abord été le résultat d'une affection. Bruce Clarke a sans doute été

Discussion générale

marqué par des choses qui l'ont touché et que ces choses devenues idées reviennent devant nous comme étant une matérialité, comme étant une image et apparue de son moi, encore une fois va nous affecter et nous permettre de pouvoir encore en dire quelque chose. Et nous disons : « Ah, que c'est beau ! » Quand je dis que c'est beau, je ne fais rien d'autre que l'expression de la sensibilité qui m'a touché et qui me permet d'émettre encore. Donc pour moi, perpétuellement il y a un va-et-vient. Alors les philosophes diront qu'il y a dialectique, un va-et-vient entre le passif et l'actif, entre la sensibilité et la création artistique.

Interprète : C'est pareil. Ce va-et-vient est incessant. Quelque chose d'incessant ! Qui se produit toujours. Alors j'ai...

Okazaki : Et pourquoi ça ne devient pas de la participation ? Je trouve étrange d'entendre ces discussions où le soi et l'autre sont statiques, où aucune force dynamique ne semble intervenir. Ce dont je parle, sur la participation qui a lieu ou qui n'a pas lieu, n'a pas été expliqué. Ce que je dis, c'est que la participation définie en ce sens, est que ma propre identité vient à disparaître. Je laisse entrer complètement l'autre en moi. Ce dont je discute étant ceci, et donc à propos de l'art, sous cette forme de participation, je pense qu'il est extrêmement important de la considérer comme un phénomène où la frontière entre l'art et soi devient impossible à distinguer. À travers les discussions, tous semblent se concentrer sur le soi et sur l'autre, et sur leur dynamique d'échange qui rappelle le « *catchball* », mais je ne pense pas que cette approche traduise réellement une expérience d'engagement authentique avec l'art africain.

Somé : Oui, enfin, moi je pense que c'est une question de termes. Si la participation s'entend comme étant une relation qui s'établit entre le sujet et l'objet, on est d'accord. Parce que, nécessairement, il y a un rapport entre le sujet et l'objet, et je dirais même que ce qui fait le rapport entre le sujet et l'objet, c'est l'existence des affects. S'il n'y a pas d'affect, on ne peut pas avoir de relation entre sujet et objet. Parce que finalement, l'affect se joue avec ce que, excusez-moi, je vais encore utiliser un autre terme, mais bon, pour moi je ne peux parler de ça sans évoquer la notion d'aspect. L'aspect, c'est quoi ? Bien, c'est ce qui a avoir avec les sens. C'est ce qu'il y a de sensible. Et donc, un objet a un aspect. Ce téléphone a un aspect. C'est-à-dire, comment est-ce qu'il se présente, physiquement ? Eh bien, c'est ce physique qui fait que moi, en tant que sujet, étant aussi capable d'idées, je peux entrer en relation avec l'objet. Et c'est ce va-et-vient, c'est ce que j'appelle le va-et-vient entre l'objet et moi. Voyez, c'est un peu ce qu'a dit Monsieur dans son commentaire, avec lequel je suis d'accord, entre l'intérieur et l'extérieur, à propos de Spinoza par exemple, et si je prends encore l'exemple de Spinoza, Spinoza dit que l'être, c'est la substance, et dans cette substance, il y a un être physique et un être rationnel. Et cet être rationnel, et cet être physique, je ne peux pas les séparer. Je suis obligé, alors, quel exemple prendre encore ? Bien, vous avez parlé de, j'ai oublié, mais l'idée que je veux dire...

Lomo : Des Dinka.

Somé : Qui ?

Lomo : Des Dinka.

Somé : Oui, voilà, c'est ça. Des Dinka, il a parlé des Dinka. Et dans ce que vous avez dit des Dinka, eh bien moi ça me fait penser à d'autres populations amérindiennes, les Achuar par exemple, dont a

parlé le fils spirituel de Lévi-Strauss, comment il s'appelle... Il parle de la nature et de la culture, Philippe Descola. Philippe Descola a parlé des Achuar, et chez les Achuar, il a perçu une continuité entre le monde instinctif, entre la nature et l'humanité, vous voyez. Cette continuité entre le monde instinctif, entre le monde naturel et l'humanité, c'est, comment vous dire ça, c'est l'idée de la communion, de la communauté que vous avez évoquée aussi entre ce qui relève, j'allais dire, des instincts, et de la rationalité. Entre ce qui relève de la culture, et de la nature. Autrement dit, il n'y a pas de césure, il n'y a pas de coupure. Eh bien, cette non-coupure qu'il n'y a pas entre nature et culture, moi je la vois aussi entre l'objet et le sujet. On ne peut pas faire la coupure entre le sujet et l'objet, il faut qu'il y ait du lien. S'il n'y a pas de lien, on ne peut pas avoir de la connaissance, c'est parce qu'il y a ce lien-là que nous pouvons établir une connaissance des choses et une connaissance sur les choses. Je pense que nous ne sommes pas opposés.

Ça, j'ai parlé de la nature et de la culture parce qu'il nous a parlé de continuité chez les Dinka, qui est une ethnie d'Afrique de l'Est, non? Les Dinka.

Lomo : C'est du Soudan.

Somé : Du Soudan, voilà, merci. Et donc, il nous a dit qu'il y a une continuité chez eux, et en fait je suis d'accord avec ça, simplement, cette continuité-là, je la perçois aussi au niveau du sujet et de l'objet. Et j'ai étendu la réflexion en disant que, et pourquoi j'ai fait ça, parce qu'il a parlé de la distinction en Occident, de la séparation en Occident entre raison et puis je sais plus quelque chose, émotion ?

Je vais être rapide. Je tenais quand même à dire un mot sur ce qu'a dit notre collègue, et puis, il y a eu une discussion entre eux, n'est-ce pas, à propos du rythme. Moi, pendant qu'il faisait son exposé, j'ai regardé le texte, et je vois ici en page neuf, il est dit que du coup apparaissent les trois perspectives. Primo, Senghor synthétise la conception du monde des noirs et l'analyse formaliste, dont le concept de succession et de rythme qui est familier aux noirs d'Afrique. D'accord ? Moi, ce que j'avais souligné, c'est ce familier aux noirs d'Afrique. Bien, pourquoi ? Parce que je pense que le rythme, bien que Senghor puisse laisser apparaître une telle idée, il ne peut pas être quelque chose de familier aux noirs d'Afrique. Le rythme est quelque chose de général, ce n'est pas applicable qu'aux noirs, et si Senghor dit une chose pareille, eh bien c'est parce que justement, et c'est là où je suis peut-être en désaccord avec lui, en tout cas du moins comme tel que ça a été traduit, à savoir que, comment dirais-je, le rythme dont parle Senghor est malgré tout, relève, comment dirais-je, d'une idéologie. Et ce rythme qui relève d'une idéologie, quelle est cette idéologie de Senghor? C'est l'idéologie de l'assimilation. Senghor est un blanc noir. Il a la peau noire, mais Senghor, au fond, intérieurement, il est blanc. Senghor est blanc, et moi je ne peux pas citer le texte de Frantz Fanon, masque noir peau blanche.

Lomo : C'est l'inverse. (rires) « peau noire, masques blancs ». Je vais juste peut-être rajouter rapidement mais après on discutera avec nos collègues du terme. C'est juste que le texte de Senghor, ce que je crois, ce que l'homme noir apporte. C'est un texte de commande, c'est un texte qu'on lui a commandé en 1939. Ça peut expliquer son raisonnement...

Somé : Commandé par qui?

Lomo : Je vais expliquer... Ça paraît dans un livre collectif qui s'appelle « L'Homme de couleur ».

Et dans ce livre collectif est une commande du Cardinal Verdier. C'est une autorité religieuse.

Discussion générale

Et dans ce texte, c'est pour ça donc que le collègue, l'impression qu'il a du texte, vient de ce contexte. C'est-à-dire que Senghor est en train de répondre à une commande sur quelque chose qu'on lui dit de dire. Et c'est dans ce texte-là, pour la première fois, qu'il dit que l'émotion est nègre, et la raison hellène. La première fois qu'il dit cela est dans ce texte-là, de 1939. Donc, c'est pour ça qu'il y a cette, voilà, et alors c'est pour ça que c'est un texte, peut-être, il faut bien traduire ça, qui est extrêmement ambigu. C'est un texte qui est extrêmement ambigu, qui est beaucoup plus complexe. Dans ce texte on retrouve d'autres évocations valorisant les bienfaits de la colonisation européenne dans différentes régions du monde³¹.

Clarke : C'est pour ça qu'il faut faire attention à ce qu'on met sur Facebook pendant notre jeunesse (rires), parce que ça reste longtemps.

Je vais faire quelques commentaires très brefs, parce que je pense que le temps avance, et j'aurais voulu aussi qu'il y ait du temps pour que d'autres personnes posent des questions. Tu peux traduire au fur et à mesure.

Et donc si je peux me permettre de faire une réponse à tous les deux, parce qu'il y avait des éléments dans les deux commentaires qui m'ont interpellé et qui viennent ensemble. Je me permets de le faire.

D'abord, je voulais juste faire un commentaire qui mélange ce que j'ai entendu.

Parce que si j'ai bien entendu ce que vous avez dit, par rapport à la notion de monument, et les citations de Deleuze et Guattari dans l'ouvrage *What is Philosophy*, je voulais juste dire quelque chose parce que c'est un commentaire par rapport à mon travail au Rwanda, j'imagine, mais je pense qu'il y a une sorte de glissement quelque part dans la compréhension, parce que les mots sont toujours très délicats, surtout quand on travaille dans le contexte du génocide des Tutsis au Rwanda ou d'un autre contexte quelconque. Moi je n'ai pas fait de monument, je n'ai jamais utilisé le mot monument, et dans mon texte j'ai toujours, justement, parce que le mot monument va fixer des choses, trop. Donc, dans mon intervention et dans ma pensée autour de la question, j'ai toujours parlé d'acte de mémoire, de lieu de mémoire, mais jamais de monument.

Donc, où ça rejoint le premier commentaire, c'est que, ce que j'avais essayé de souligner dans mon intervention, c'est le processus, c'est l'action, c'est le passage à l'acte pour faire quelque chose. J'avais même dit au début, enfin je ne vais pas me citer moi-même, j'avais dit qu'avant de savoir quoi faire, je savais qu'il fallait faire. Et donc c'est ça qui est important, le passage à l'action qui devient un processus de construction de la mémoire. Et sans vouloir mettre un mot sur cet acte de mémoire ou ce qu'on fait ou sur le processus, c'est l'action même qui va définir les choses.

Parce que quand on parle d'affect, parce que c'était le titre, « Art et Affect en Afrique », même si peut-être mon intervention est un petit peu différente des autres, mon sens de « affect » est que en ayant été, comme disait Professeur Somé, on était affecté par cet événement, intellectuellement et

31 Cardinal Verdier (sous la direction) , *L'Homme de couleur*, avec des contribution de R. P. Oswin Magrath, R. Serène, Sie Chéou Kang, P. Dodinh, André Sidobre, Claude Nordey, abbé J. Leclercq, P. Jacobsen, Afranio Coutinho, H. Labouret, L. Sédar Senghor, P. Mousset, Toxaburo Dan, R. P. Aupiais, R. P. La Farge, J. Roumain, J. Weulersse, H. C. Zacharias, Price-Mars, Jean Canu, René Grousset, Paris, Plon, 1939.

physiquement et émotionnellement. Donc, il fallait rentrer dans un processus de réponse à cet affect, et aussi, éventuellement, un processus de réparation, de participation humaine dans une forme de réparation par rapport aux événements, que ce soit le génocide des Tutsis au Rwanda, ou des situations en Afrique du Sud. Et juste pour finir, donc, parce que pour moi, quand on parle d'art en général, moi je suis un artiste, je suis un praticien, l'art, enfin, sa valeur vient de son rôle social, ce qu'il fait dans le domaine social, dans le domaine historique aussi. Sinon, pour moi l'art n'a pas beaucoup de valeur, parce que ça fait aussi partie d'un processus social, dans tous les sens du mot

Et juste pour finir, donc, je dirais vraiment pour conclure, que c'est là peut-être que mon art, je suis artiste contemporain, et peut-être que mon art rejoint ce qui était évoqué par Professeur Somé quand il parlait des masques et le jeu de masques dans la communauté et le fait que le masque prend sa vie, statue et masque, devient lui-même, une fois qu'il a un rôle social. Ce n'est pas l'objet en lui-même qui a une valeur, c'est l'objet dans l'usage, dans le rôle social. De même que moi je cherche à donner plus de sens, ou tout le sens, à mon art, quand je mets cet art dans le domaine public. Et donc je suis tout à fait d'accord avec ce que tu disais, tout au début, par rapport au fait que c'est le public qui fait l'œuvre, et pas l'artiste.

Lomo : Si je peux me permettre, simplement, de rajouter quelque chose. C'est parce que je suis très heureux de voir Bruce Clarke ici aujourd'hui au Japon, grâce au Professeur Sakuma.

Sakuma : L'opportunité d'accueillir M. Bruce Clarke au Japon est immense et importante, et on m'a remercié pour cela, mais ce n'est pas moi qu'il faut remercier, c'est Mme Nishi. (Rires)

Clarke : Je heureux d'être là aussi.

Lomo : Parce que je pense que peut-être dans cette salle, je suis celui qui a un peu de recul par rapport à lui. Je le connais un peu mieux depuis quelques années, pour mieux expliquer un peu ce qu'il vient de dire pour prolonger, parce qu'il n'ose pas le dire. (rires) Il ne veut pas dire...

Clarke : J'essaie de rester court.

Lomo : C'est que le travail de Bruce Clarke, ce n'est pas simplement un travail autour de l'engagement. Ce n'est pas seulement ça. Parce que si on limite à ça, on ne comprend pas le travail qu'il fait. Ce n'est pas seulement l'artiste engagé. Parce que ce que, ce qu'il y a dans son travail c'est avant aussi des collaborations avec de très grands artistes, il a travaillé avec Peter Watkins, il a travaillé pour les metteurs en scène très connus. La première dimension de son travail et on peut le voir dans ses tableaux, c'est avant tout d'abord une dimension autour des affects et la dimension esthétique. Comment faire jaillir au plus profond et que ça touche.

Et ce que le Professeur Sakuma a dit au tout début de son introduction en évoquant l'art au quotidien, les affects au quotidien, les affects à la fois dans la créativité et la festivité et puis aussi dans le temps de crise, ça me semble essentiel aussi pour comprendre finalement comment partir d'un tableau, d'une œuvre d'art, on fait le monde, on recrée le monde et les imaginaires. On plonge dans les imaginaires, il les pousse au bout, il pousse une logique jusqu'au bout pour arriver finalement à quelque chose d'esthétique et après il laisse le public juger de ce qu'il y a. Et concernant son travail, parce qu'il ne l'a pas suffisamment expliqué..., les collages qu'il fait entre les mots, les textes et le travail de peintre sont impressionnants ; et c'est vraiment pour ça que je suis très content qu'il soit là, parce que ça

Discussion générale

prolonge ensuite le colloque qu'on va faire.

Clarke : Si je peux faire juste un dernier commentaire part rapport à ça...

D'accord. Non mais, oui, je fais un commentaire du commentaire du commentaire, mais juste pour rebondir sur ce que tu viens de dire, et pour rejoindre ce que j'ai dit avant par rapport à la notion de monument, parce que dans mon travail, et le texte, on voit, le texte n'est pas là pour son premier degré; parce qu'il y a une mise en garde dans mon travail par rapport au sens des mots. Et deuxième chose par rapport au texte, le texte aussi a un effet graphique tout simplement, même si parfois c'est illisible. Et donc, je joue sur plusieurs niveaux d'une « lecture », du texte, et il y a surtout cette mise en garde, parce que je dis, quand même, à travers l'ensemble de mon travail, qu'il faut faire attention au sens des mots. Et c'est pour ça que j'ai repris la notion de monument, parce que, justement, les mots ont un sens souvent très ambigu et un glissement de sens peut mener très loin. Et donc, il y a quand même une réflexion sur la sémantique, sur le sens des mots.

Interprète : Je n'ai pas bien compris la deuxième partie, je pense que j'ai bien compris, mais la première partie, autour du texte...

Clarke : Oui. Le texte, enfin les mots dans les tableaux ne sont pas fait pour être lus au premier degré, au premier sens. Et ils jouent aussi un rôle graphique...

Interprète : D'accord.

Clarke : ...parfois les mots sont illisibles, mais ça participe dans la composition d'une œuvre.

Interprète : C'est parfois illisible aussi.

Clarke : Oui, parfois illisible.

Interprète : Le glissement autour du mot, et ça peut être dangereux aussi.

Clarke : Oui, ça peut être dangereux. Il y a une mise en garde par rapport à une lecture facile des mots.

Sakuma : Bien, si vous me le permettez. Les commentaires ont été échangés en grand nombre, mais en tant qu'organisateur, je souhaite faire quelques remarques finales. À vrai dire, je souhaite communiquer quelque chose aux participants et à ceux qui sont déjà partis. En fait, c'est à propos de questions que M. Bruce Clarke m'a posées durant une réunion, avant la tenue de ce symposium. « Les Japonais connaissent-ils le Rwanda ? » « Connaissent-ils les événements du génocide et de l'apartheid ? » Il m'a demandé s'il était nécessaire d'inclure des explications à ce sujet.

Sans trop réfléchir, je lui ai répondu que ceux qui viendraient aujourd'hui seraient tous des chercheurs et des spécialistes, que je m'attendais à ce qu'il y ait peu de participants, et que ceux qui seraient présents soient en mesure de comprendre sans plus d'explications. En réalité, nous avons accueilli un nombre sans précédent de participants pour un symposium de l'équipe de recherche en anthropologie de l'ILCAA, et même des étudiants (jeunes universitaires) se sont précipités pour se joindre à nous. Il s'agit d'une heureuse erreur de prévision, mais en même temps, je dois prendre une partie du blâme. Sans aucun doute, il aurait été important d'établir des connaissances de base sur ce qui se passe en mer Méditerranée, sur l'apartheid, sur le Rwanda. La crise des migrants en mer Méditerranée n'est pas seulement un événement en lien avec le monde arabe. Il y a quelques années, des migrants provenant d'Afrique noire ont perdu la vie dans le désert du Sahara et dans la mer Méditerranée, mais aucune information à ce sujet n'est parvenue jusqu'au Japon.

Dans l'introduction, j'ai expliqué qu'il n'y avait pas de raison théorique expliquant pourquoi le thème de ce symposium était l'art et l'affect spécifiquement en Afrique, mais que cela s'était fait dans le fil des choses, en lien avec les différentes personnes impliquées. En toute honnêteté, je souhaiterais poser une question à partir de ce point. En ce lointain pays insulaire qu'est le nôtre, parce qu'il s'agit d'un endroit où l'information sur l'Afrique est lacunaire... la tenue d'un symposium comme le nôtre est-elle vraiment porteuse de sens ? C'est malheureux, mais il y a des gens dans ce pays qui se demandent sincèrement « En Afrique ? Il y a vraiment de l'art là-bas ? ». Il peut sembler paradoxal de tenir ce symposium ici, mais je pense que c'est précisément à cause de cette contradiction que l'événement devient significatif.

Maintenant, en considérant l'affirmation « l'émotion est nègre, la raison est hellène » qu'a écrite Senghor, nous avons déjà conclu que cette thèse était essentialiste, une confrontation binaire. Il apparaît bien sûr justifiable de présenter un point de vue critique face à cette déclaration, comme M. Yanagisawa l'a exprimé dans ses écrits. Toutefois, comme l'a clarifié Gabriel Entiope dans son livre *Nègres, danse et résistance*³², cette affirmation a longtemps été influente, et il est important de se rappeler que Senghor n'était qu'une figure de proue.

Un autre point important que M. Lomo a contribué est de nous faire connaître dans quelles circonstances, et dans quel type du média le texte de Senghor a été publié. Avec la mise en place du contexte concret, cela nous aura sans doute aidé à comprendre l'effet contenu dans le mot « rythme ». La signification que possède le terme « rythme » dans le texte publié dans ce périodique, en mon sens, possède un effet semblable à celui du terme « lourd » qu'a employé M. Okazaki pour commenter la présentation de M. Bruce Clarke, lorsqu'il lui a dit qu'elle était « lourde » .

À tout le moins, en d'autres mots, il ne s'agit pas de dire que l'Afrique est terre d'affect ; dans cet espace qui continue à affirmer que « l'Afrique n'est seulement qu'affect », vis-à-vis les indices que nous avons relevés sur l'affect, il est nécessaire de tenter une fois de plus, à partir de ce nouveau contexte, de bien comprendre les termes que les gens utilisent pour essayer de communiquer leurs idées au monde, et je ressens cette motivation à essayer de mieux comprendre ces idées. « Si l'on dit Art, si l'on dit Affect, c'est l'Afrique ». C'est pour cette raison, pour écouter une fois de plus ces voix et ces idées selon une nouvelle perspective, que j'ai mis en place ce symposium.

En réalité, en écoutant les présentations aujourd'hui, au-delà de tous les noms célèbres et tous les lieux évoqués, j'envisage l'apparition de problématiques communes. Je crois que ce qui était exprimé dans le mot « lourd » en était une, mais aussi dans des termes comme « mouvement », « action », ou encore l'antonyme d'action dans le vocabulaire Dinka. Et comme on pourrait s'y attendre, le terme d'une importance décisive est « devenir ». J'ai ressenti qu'en saisissant les forces engendrées par les idées qu'évoquent ces termes, les origines de la question de l'affect en art seraient certainement en mesure de flotter à la surface, pour mener vers des conclusions tel qu'imaginées... ou inattendues.

Ceci conclut mon commentaire.

Ryoko Nishi : Bien, tout le monde, je vous remercie pour cette longue journée remplie de discussions

32 Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance: La Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle*, Editions L'Harmattan, 2000.



et de présentations stimulantes. Je souhaite vous faire part de trois petits points pour conclure.

Premièrement, j'ai l'intime conviction que nous avons vraiment appris diverses choses aujourd'hui. Nous avons appris non seulement sur les termes contenus dans le titre, « Art et Affect », mais aussi qu'ultimement l'art est vivre. Et à travers les présentations, non seulement l'art est une approche en lien avec l'existence, mais l'art contribue aussi à rendre visible ce qui était invisible. De là, les divers affects et les réactions en nous deviennent visibles, ouvrant la voie à un nouveau monde. Avec mon premier point, c'était ce type d'expérience que je voulais mettre en évidence.

Deuxièmement, dans les discours d'aujourd'hui, une grande variété de mots et d'expressions ont été entendus. Par exemple, dans la présentation de M. Yanagisawa, il fut question de sensibilité émotive, qu'on pourrait rapprocher de la passivité, mais sans être une simple passivité, il s'agirait d'un phénomène qui n'est pas ressenti passivement. La signification du terme se rapprocherait d'une indépendance passive, dont la signification pourrait contredire le sens du mot. En d'autres mots, les phénomènes de passivité et sensibilité propre à notre corporalité, telles qu'on les a décrit aujourd'hui, pourraient sans doute être la fondation de nos affects.

Enfin, le troisième point.

Je suis ravie qu'autant de participants soient venus aujourd'hui. Aussi, j'espère que cet événement, le fait d'y avoir participé, ce que nous en avons retiré, que tout cela prenne une signification importante dans nos vies, qu'elle devienne une opportunité unique. Par exemple, à travers la présentation et les tableaux de M. Clarke sur les fantômes de la mer, nous avons pu directement voir et ressentir, en nous, la réaction et la prise de conscience d'un monde qui jusqu'ici nous était resté invisible – je crois que cela représente une opportunité unique et la marque d'une excellente session.

Et finalement, en cette occasion, ce fut réellement une rencontre très stimulante aujourd'hui, grâce à ce symposium qui a pris forme avec nos trois présentateurs, nos deux commentateurs, ainsi que M. Satoshi Hirota et M. Yoshihiko Nakano, nos deux traducteurs, qui nous ont permis de connecter le monde en reliant la langue française et la langue japonaise à travers la communication d'expressions d'une grande précision. Je ne peux que leur exprimer ma sincère gratitude. Merci beaucoup.

(Applaudissements)

Annexe

I Sur nos projets

(1) Core Research Program : The Potential Value of Indigenous Knowledge in Managing Hazards in Asia and Africa: The Anthropological Explorations into the Linkage of Micro-Macro Perspectives 2

The Core Research Program of Anthropology has launched a new research project, entitled, The Potential value of indigenous knowledge in managing hazards in Asia and Africa, in April 2016, in response to various contemporary issues caused by globalization and modernization in these regions. This research topic reinforces ILCAA's mid-term and long-term goal: to contribute to resolving problems in Asia and Africa based on an accurate understanding of the problems, and to distribute the findings worldwide, thus addressing urgent issues in modern society.

Globalization and modernization have generated hazards and risks across the globe that cannot be fully understood from a Western-centric viewpoint. Virtually all aspects of human lives are being endangered by various conflicts, environmental changes, population changes (e.g., the issue of marginal villages), economic crises, and natural disasters, which are uncontrollable by humans. As this situation escalates, people have started to believe that they have the power to control political, economic, social, as well as natural phenomena with reason-based modern technology in the interest of humans. Though this fallacy has been met with widespread opposition, effective solutions are yet to be found.

To make a breakthrough in this current inert situation, this Core Research Program proposes reexamining the potential value of 'indigenous knowledge,' or the way of doing things unique to individual regions. As many anthropologists have revealed, people in Asia and Africa have shown great flexibility in handling their new realities in daily life by using their indigenous knowledge. However, indigenous knowledge, in its many forms, has so far only existed within isolated contexts and thus has not yet achieved academic status on a large scale. The main objectives of this research project are to investigate indigenous knowledge in Asia and Africa by using the theories and methods that have been established through our 'explorations into the linkage of micro-macro perspectives', the main theme of the Core Research Program of Anthropology, and by integrating the isolated knowledge of coping with hazards and risks into unified human knowledge. This knowledge can be verified in and adapted not only to Japan, but to anywhere in the world. The mission of the anthropologists committed to the Core Research Program is to pave the way to move indigenous knowledge from Asia and Africa beyond individual experiences and apply it in a wider range of contexts, by sharing the achievements of this research with people inside and outside of Japan, thereby contributing to resolving several issues in Asia and Africa.

(2) New developments in the research on emotions through anthropological fieldwork: With a focus on crisis

Objective of the study (Outline)

The objective of this study is to empirically elucidate the process of emotion generation by linking the theoretical view that "emotion," in contraposition to reason, is at the base of the social nature connecting people, by using the methodology of anthropological field surveys, where problems are raised from actual fieldwork using researchers' bodies and senses. Even in the midst of crisis situations

such as disasters, conflicts, and terrorism, which have occurred frequently in recent years, people live in cooperation in order to maintain a stable life. This study aims to bring new developments to the research on emotions through the multidirectional examination of three aspects of various scenarios in Asia and Africa: the aspect of daily life, which is the foundation here; the aspect of crisis, where people get caught up in crises, both accidentally and passively; and the aspect of festivity, which is controlled actively.

(1) [Social and academic background of the study]

Since the end of the Cold War, some regions in Asian and African countries have experienced unprecedented economic growth, whereas natural disasters such as earthquakes and tsunamis as well as incidents such as civil conflicts and riots have frequently occurred in various areas. The so-called intensification of terrorism and the rise of antiforeignism seen in Europe and the United States in recent years have contributed to amplifying worldwide anxiety and fear about being deprived of life, property, or the usual standard of living. The prevalence of these crises, which should be controlled by reason, is now demanding those in the humanities and social sciences, which were established on the premise of rational reason, to fundamentally shift their perspectives. What is drawing attention under such circumstances is “emotion.”

“Jodo,” in Japanese, has been debated as a subjective phenomenon of human beings, such as emotion and mood, and is represented by terms such as passion, emotion, feeling, affect, and sense in English. In modern Western philosophy, “jodo” (emotion) has been explored in opposition to reason, that is, passion that should be controlled, and “passion” is at the essence of it. Therefore, as researchers have pursued the subjectivity of human beings, characterized by free will and activeness since the modern period, they have tended to exclude “emotion” from their research, which is supposed to offer solutions to problems.

However, from an international point of view, particularly since the 1990s, the term “affect” has led people in various academic fields to gain a new perspective by looking back at human beings based on “emotion.” This is the so-called “affective turn” (Clough, T. & J. Halley eds., *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, 2007). Notable achievements have been made especially in natural scientific studies, such as in neuroscience and cognitive psychology; for example, Antonio R. Damasio (*Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Chikua Shobo, 2010), by adopting the perspective of “body” in neuroscience, revealed that emotions are not physiological or psychological phenomena within the brain, but they are dynamic phenomena emerging from the interaction between the body and the brain. Additionally, the discovery of mirror neurons has unraveled the basis of the ability that primates have to empathize with others at the level of nerve cells, demonstrating the possibility that mankind obtained sociality through empathy based on emotions before establishing social contracts based on reason.

In contrast to this, in the fields of humanities and social sciences, a new style of research has emerged, focusing on the fact that emotions are social phenomena that cannot be traced back to physiological responses or the minds of people. In other words, this is an attempt to understand emotions as “things that affect others or are affected by others”—that is, what Spinoza calls “affectus.” There,

feelings and senses, such as delight, anger, sorrow, fun, pleasure, and displeasure, are regarded not as subjective but as intersubjective events, and the communality of emotions that expand beyond the bodies of individuals has been the focus of research. In political science or social science, such a viewpoint has been applied to the research on antirealism or nationalism, as well as to the research of mass media or social media, with great success.

However, in most of these studies in humanities and social sciences, where intersubjectivity is discussed, mutual subjectivity of research subjects is seen as a problem, and “research entities analyzing emotions of the research subjects from a rational perspective” have been placed outside the scope of intersubjectivity in many cases. In this respect, anthropology can make unique contributions to the research of emotions. In anthropology, fieldwork, not experiments or literature, is the methodological pillar. It is a technique that elucidates the reality of the field being investigated, based on the sum of the researchers’ bodies and senses existing “here and now.” Why is it important to be in the field in person? As revealed by natural science, the ability to empathize through the body is at the root of emotions. However, emotions do not only have an objective nature sought by natural science; they also have a nature that is produced through the taking of an internal observation approach, which allows us to see various dimensions, depending on perspectives. Therefore, it is important for observers to not only observe events from outside but also observe them in an “empathic” way from the inside by participating in the events themselves. However, we are not suggesting that a different body means a different perspective, or that there is an infinite number of events depending on perspectives. We believe that, by focusing on events that we can engage in together at a certain place, researchers can discover some sort of a common process of emotion generation in their experiences if the researchers themselves are there together in person. The objective of this study is to empirically illustrate that process from real-life situations.

With this vision, the principal investigator, Nishii, pursued in a unique fashion how to describe the ethnography of emotion generation from an internal perspective, and published the findings as a journal article entitled *Jikan no Jinruigaku: Jodo, Shizen, Shakaikukan* [Anthropology of Time: Affectus, Nature and Social Space] in 2011, and as a single-author book entitled *Jodo no Esunogurafi* [Ethnography of Affectus] in 2013. In this study, we attempt to discuss these findings more theoretically in order to continue the research of emotions in an interdisciplinary and international manner.

(2) [What, and up to what point, we are going to reveal within the timeframe of this study]

First of all, in this study, researchers who have carried out long-term fieldwork at their investigation sites have been gathered together to elucidate the process of how emotions emerge beyond the level of individuals, from the following three aspects:

(1) Emotions during daily life: By focusing on the flows or the functions of emotions generated within social interactions, including occupational activities and everyday human relationships, we illustrate that seemingly rational decisions and actions are materialized through emotions.

(2) Emotions during crisis: In contrast to (1), we reveal the modes of emotions that emerge during

unexpected events, such as natural disasters and conflicts. We focus on various aspects—not only the emotions experienced when people face actual crises but also the emotions leading to crises, and emotions for overcoming the crises.

(3) Emotions during festivities: Emotions constituting festive spaces, such as rituals, art, sports, and games, are not day-to-day emotions, which is the same as (2), but they need to be understood differently from (2), due to the way that they emerge or appear under predetermined conditions and rules.

In this study, we pay attention to the fact that emotions that appear in daily lives appear at a deeper level during crises, such as disasters and conflicts, and the fact that communality is established through emotions during extraordinary festivity scenarios, and put a spotlight on (1) day-to-day emotions from both (2) the aspect of crisis where emotions are aroused accidentally and (3) the aspect where emotions are generated actively. Through this multidirectional examination, we aim to elucidate the mechanism of how emotions emerging out of crises generate further crises, and the process of overcoming crises and recovering ordinariness.

Second, we attempt to establish a social theory of emotions, which enables us to see the findings of these case studies in a unified manner. By particularly focusing on the nature of emotions that emerge within individuals, but expand beyond individuals, we will open a new perspective in the theory on communality and group formation. As is evident from the case of nationalism, the process of emotions generating communality beyond individuals can turn into the process of excluding others “emotionally.” Such ambiguity of emotions is also an issue that needs clarification.

(3) [Characteristic, anticipated results, and significance of this study]

The characteristic of this study is the fact that we are trying to open up a new area in the research of emotions that is centered around an anthropological, field-based methodology based on researchers’ bodies and senses, in light of insights from the humanities, which focus on the sociality of emotions, and scientific insight that sociality emerges from people’s physiological bodies and their ability to empathize. Because this study adopts an anthropological method of approaching emotions from people’s real-life situations, not from laboratories where emotions are controlled by reason, we believe that it will make unique contributions to the research of emotions. Such a study has considerable significance, considering recent global events, where natural disasters and violent events frequently occur. Whether it be the expectations or joys of people who dream of further growth, or the anxiety or fear of people who live in a crisis situation, researchers who do not experience the situations and establish theories or create texts without actually being there physically and sensing the emotions, such as through ethnography, are not experiencing these emotions. They, more likely, serve as a channel that transmits to others the emotions of the people who do, in fact, experience them. It is said that mutual understanding with others requires “interaction.” The prevalence of violence without “interaction,” such as conflicts, terrorism, and antiforeignism, on a global level, raises fundamental questions about the “interactive” model of understanding others based on reason. This study, which pursues the possibility of understanding others through “empathy” of emotions, opens up the possibility of overcoming the

modern pattern of thinking, where people primitively trust linguistic rationality.

Research plan and methods (Outline)

In this study, we adopt a two-group approach consisting of an investigation team engaging in case studies on the themes of life, crisis, and festivity, and the summarization team engaging in fundamental research of the theories of emotions. Techniques of ethology and statement psychology are incorporated within the activities of the investigation team, in addition to the common anthropological approach centered around participant observation. Thus, we aim to actively pick up emotions that have often been discarded as noises and turn them into useful pieces of information. Experts, not only in the field of anthropology, but also in the field of cognitive psychology, primatology, and theoretical life science joined the summarization team. Therefore, we theoretically unify the case studies of life, crisis, and festivity, in order to compile literature materials from each field (establishment of “Jodo Bunko”). The insights that the investigation team and summarization team obtained will be exchanged at plenary meetings, and the research findings will be transmitted in Japan, and globally, through international symposiums, workshops, and publications in journals.

1. Research structure

The Research Institute for the Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies (hereinafter, AA-ken) will be the core of the research structure. AA-ken is an institute that Nishii, the principal investigator, belongs to. In 2013, it established a joint research structure for dynamically understanding the actual world from the viewpoint of emotions, through the activities in the core research of the anthropology group established within the institute. In terms of fieldwork, which is the methodological pillar of this study, AA-ken has assumed the role of a hub for developing field investigation methods, accumulating investigation-related data, and connecting researchers, through the activities of a department called the “Field Science Research Planning Center,” established within the institute in 2006. In this study, we take full advantage of the human resources, networks, facilities, and information resources accumulated through these activities at AA-ken. For this study, particularly in terms of human resources, we divide the members into the investigation team, engaging in case studies of Asian and African countries, and the summarization team, engaging in the fundamental research of the theories of emotions.

The investigation team consists of nine researchers who have carried out long-term fieldwork in countries, such as Japan, Thailand, the Philippines, Indonesia, Bangladesh, Madagascar, Niger, and Uganda.

Within this team, we also create sub-groups for each of the themes, (1) emotions in life, (2) emotions during crises, and (3) emotions during festivities, and organize study groups and symposiums.

As described in the objective of this study, we focus on how crisis situations, which are pressing issues of today, such as natural disasters and conflicts, amplify the functions of emotions in daily lives, and examine the process of emotion generation multi-directionally by combining (2) the aspect where people get caught passively and (3) the aspect where communality is established actively

through emotions. For the reasons stated above, the following themes have been set up.

Investigation team

(1) Emotions in life: The team engages in investigative research on the flows and the functions of emotions that appear in day-to-day micro activities, such as occupational activities and everyday human relationships. Hideo Fukazawa (AA-ken), who specializes in social anthropology in the areas around the waters surrounding the Indian Ocean, and primarily Madagascar, assumes the coordinating role, and leverages years of experience of participant observation in local societies to elucidate the flows of emotions that exist behind day-to-day livelihood activities, such as agriculture and pasturage, together with Kaori Kawai, who specializes in ecological anthropology and the research of pastoralists in East Africa. Akinori Kubo (Hitotsubashi University), who promotes research that forms a bridge between cultural/social anthropology, STS (Science and Technology Studies), and scientific philosophy, joins the team as a research cooperator to address emotions that emerge in a situation where the IT industry and robot technologies are a part of everyday life.

(2) Emotions during crisis: Here, the theme is the emotions that appear during unexpected events, such as natural disasters and conflicts. Yutaka Sakuma (AA-ken), who specializes in economic anthropology and research of the African region, assumes the coordinating role to investigate how emotions emerge when people are faced with famines and land grabs on the southern edge of the Sahara. Ikuya Tokoro, who specializes in anthropology in the island areas of Southeast Asia, investigates the relationship between emotions and risk hazards, such as the Mindanao Conflict, which continues from the 1970s to the present, leading to the emergence of refugees and migrants. Hiromu Shimizu (Kyoto University), who specializes in research into cultural anthropology in Southeast Asia, delves into the theoretical side of the study, based on his experiences in the local community, in relation to the volcanic eruptions he has studied for about a quarter of a century.

(3) Emotions during festivities: Why do people have a feeling of awe for gods and nature? Why do people become fascinated with sports and music? Underlying these experiences are emotions. Under this theme, we closely study the similarities and differences of emotions, and how emotions are purged and controlled, by focusing on festive scenes, where the emergence of emotions can be clearly seen. Yukako Yoshida, who specializes in cultural anthropology and the research of entertainment and rituals, assumes the coordinating role. Jun Takashima, who specializes in the science of religion, also joins to proceed with the study by incorporating philological investigation methods. Masahiko Togawa (AA-ken), who specializes in the anthropology of South Asia and the research of India and Bangladesh, also joins to explore how emotions work during the process, where ordinariness has been restored through religious practices following the crisis caused by a cyclone in 2007.

Theory team

The summarization team is organized to sum up the individual themes that the investigation team works on, to establish a new theory from a holistic viewpoint. The team gathers insights and knowledge of various fields outside anthropology to trigger discussions. Ryoko Nishii (AA-ken), who is

I Sur nos projets

the principal investigator on this study, and specializes in anthropology on Mainland Southeast Asia, assumes the coordinating role. Tadashi Yanai (Tokyo University), who is a pioneer of a new domain called image anthropology, and Kotaro Takagi (Aoyama Gakuin University), who specializes in cognitive psychology, join as co-investigators. Suehisa Kuroda (University of Shiga Prefecture), who specializes in primatology, and Yukio Gunji (Waseda University), who specializes in theoretical life science, join as research collaborators. We also hired an early-career researcher, who will be engaging in research that utilizes specialized knowledge, and will assume the assisting role of liaison and coordination among researchers, as well as performing other relevant tasks.

The theory team also engages in the task of systematically collecting literature written in Japanese, English, and French to establish “Jodo Bunko” (tentative name) in light of the fact that there has been an explosion in the amount of literature on emotions and feelings in the fields of natural science, humanities, and social sciences in recent years. This is an unprecedented attempt, even from a global perspective, and, upon completion, can be widely used by researchers in Japan, and in the world as a fundamental corpus of the research of emotions.

2. Research methods

The methodological pillar of this study is anthropological fieldwork. In specific terms, we use the method of ad lib sampling, which is used in ethology, to trace the details of the practical behaviors of people, engage in joint analysis of events = episodes together with the participants, and employ the technique of statement psychology, such as statement credibility assessment, in addition to common methods used in anthropological fieldwork, such as participant observation, interview/hearing surveys, videotaping, and recording. Through these methods, we will pick up behaviors that are not necessarily expressed linguistically, and emotions that appear during one-time-only accidental events. Members of each team exchange information closely, and engage in discussions under common themes. However, because areas that the researchers specialize in are diverse, and we believe it is desirable to take full advantage of such diversity when studying emotions, which are fundamental events for human beings, no joint field investigation will be conducted in one area.

II Documents graphiques par Bruce Clarke

Se battre contre les fantômes (arts visuels et histoire contemporaine en Afrique)

Bruce Clarke, plasticien

①



L'Art de la
Résistance

②

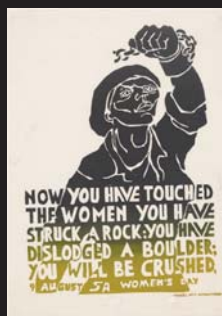


« Pour moi l'acte de créer une œuvre d'art est complémentaire à l'acte de protéger ma famille ou libérer mon pays et mon peuple. La culture, c'est ça. »

③



④

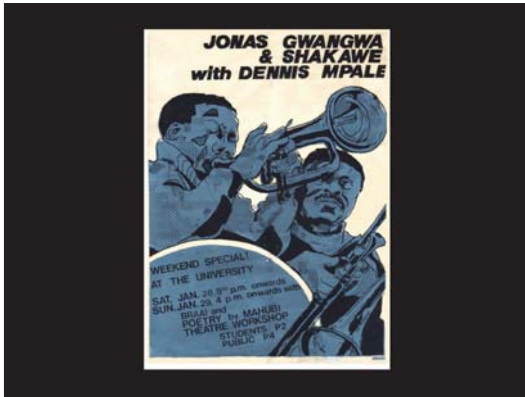


⑤



⑥

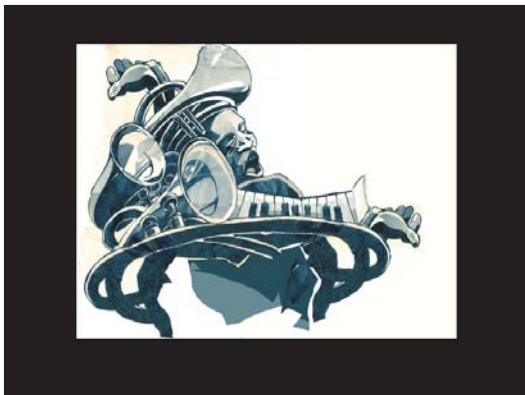
II Documents graphiques par Bruce Clarke



⑦



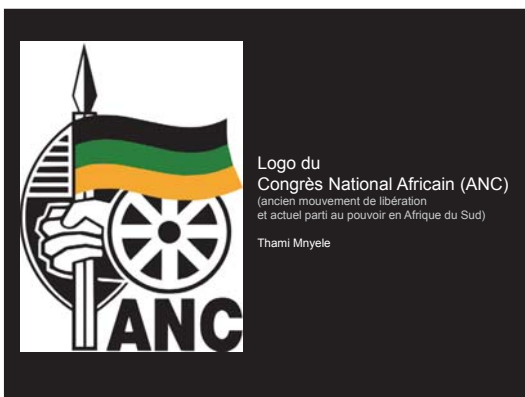
⑧



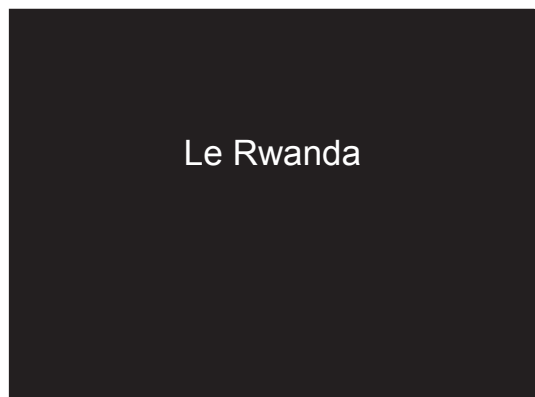
⑨



⑩



⑪



⑫

Le Jardin de la Mémoire



13



14



Pose de pierres dans le Jardin de la Mémoire, Kigali, Rwanda

15



Pose de pierres dans le Jardin de la Mémoire, Kigali, Rwanda

16



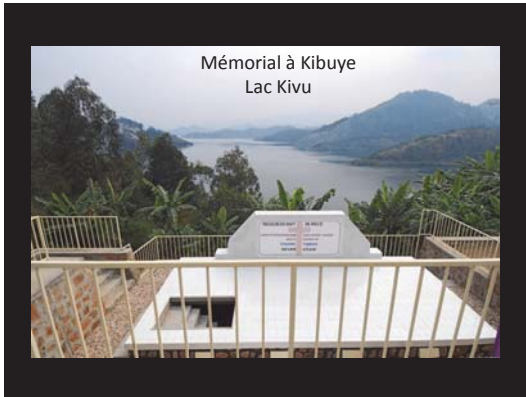
Pose de pierres dans le Jardin de la Mémoire, Kigali, Rwanda

17

Lieux officiels de mémoire au Rwanda

18

II Documents graphiques par Bruce Clarke



19



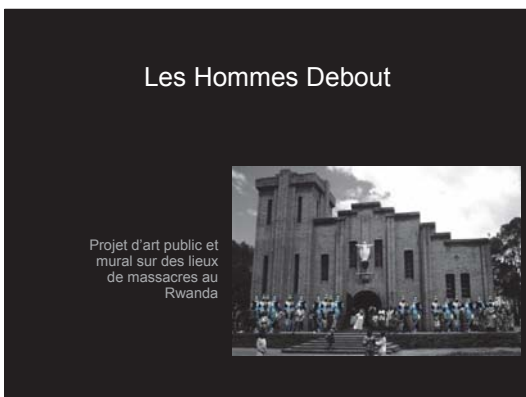
20



21



22



23



24



Photomontage sur l'Eglise
de la Sainte Famille au cœur de Kigali

25



Photomontage d'Hommes debout
sur l'Eglise de Rwanagama

26



Photomontage d'Hommes debout
sur le stade Amahoro, Kigali
Lieu prévu des cérémonies de commémoration

27

Réalisations *in situ* des Hommes debout

28



La Porte de non-Retour,
Route de l'Esclave
Ouidah, Bénin

29

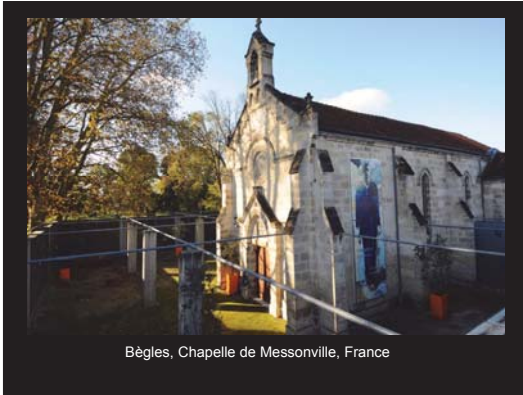


Inauguration à Bègles, France
d'un lieu de mémoire
permanent

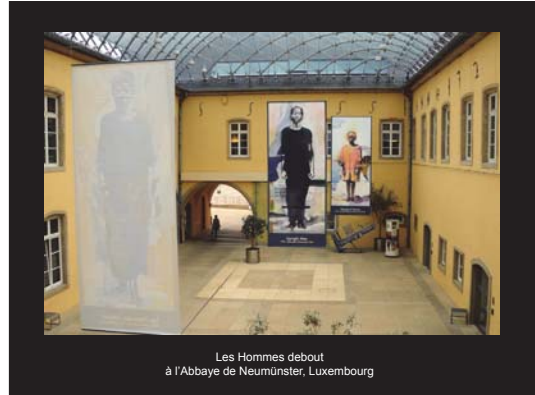
Nov 2013

30

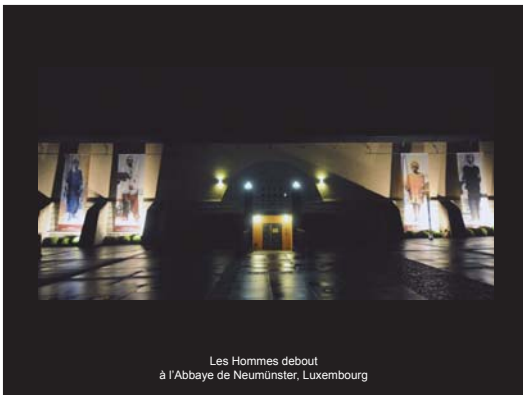
II Documents graphiques par Bruce Clarke



31



32



33



34



35



36



Grand Place, Bruxelles, Belgique, avril 2014

37



UNESCO Paris, France, avril 2014

38



Place des Nations, ONU, Genève, Suisse, avril 2014

39



Ville d'Ivry, France avril 2014

40



Bibliothèque nationale, Kigali, Rwanda

41



42

II Documents graphiques par Bruce Clarke

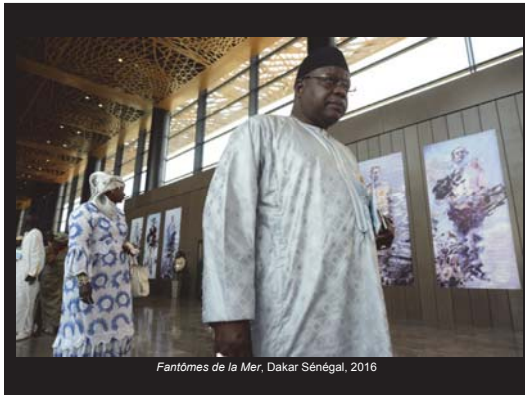


43



Fantômes de la Mer, Dakar Sénégal, 2016

44



Fantômes de la Mer, Dakar Sénégal, 2016

45



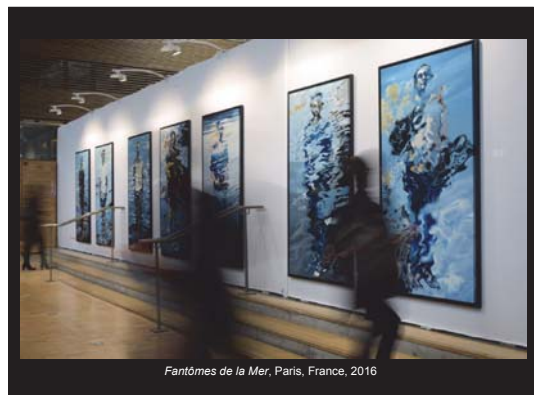
Fantômes de la Mer, Nouakchott, Mauritanie, 2016

46



Fantômes de la Mer, Nouakchott, Mauritanie, 2016

47



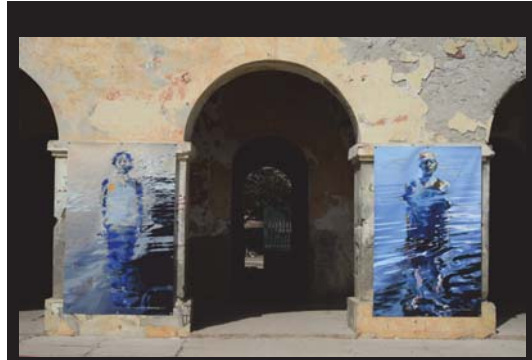
Fantômes de la Mer, Paris, France, 2016

48



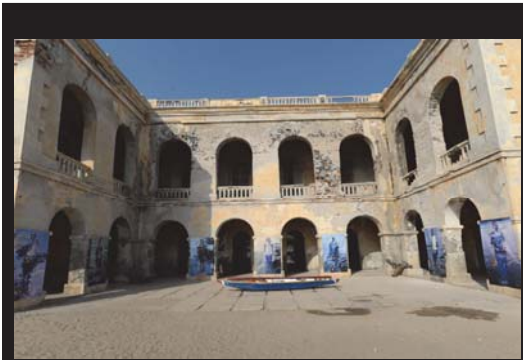
Fantômes de la Mer, Ile de Gorée, Sénégal, 2017

④9



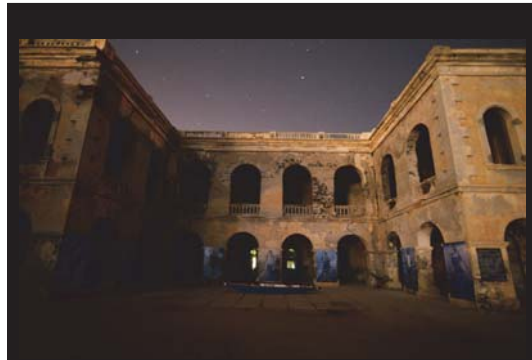
Fantômes de la Mer, Ile de Gorée, Sénégal, 2017

⑤0



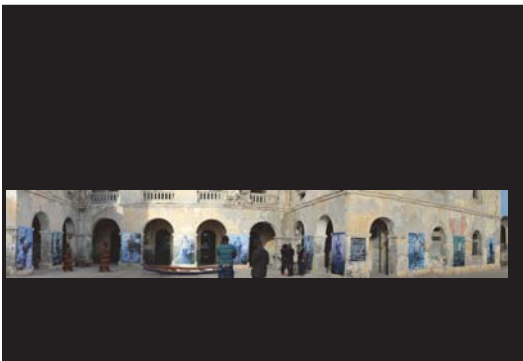
Fantômes de la Mer, Ile de Gorée, Sénégal, 2017

⑤1



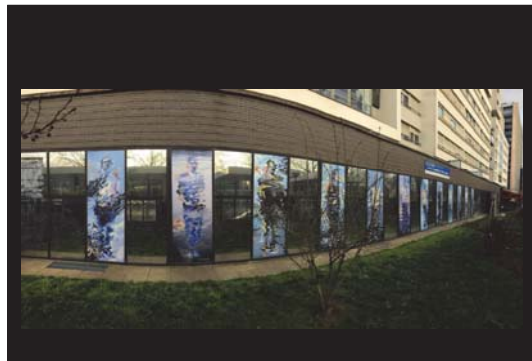
Fantômes de la Mer, Ile de Gorée, Sénégal, 2017

⑤2



Fantômes de la Mer, Ile de Gorée, Sénégal, 2017

⑤3



Fantômes de la Mer, Paris, France, 2017

⑤4

Oeuvres plastiques



Just Waiting, acrylique et collage sur toile, 114 x 200 cm, 2017

55

56



Moi, chose, aquarelle et collage sur papier, 50 x 70 cm, 2016

57

58



Déjà, acrylique et collage sur toile, 89 x 130 cm, 2015



Tensions aux marches de l'empire, aquarelle et collage sur papier, 40 x 90 cm, 2016

59

60



Paysage après le massacre, (jours d'errances)
aquarelle et collage sur papier, 40 x 90 cm, 2016



⑥1

Achévé d'imprimer en mars 2018

Éditeurs : Yutaka SAKUMA

Publication : Core Research Program de de l'Institut de recherches sur les langues et les cultures d'Asie et d'Afrique (ILCAA), Université des Langues Étrangères de Tokyo : “The Potential Value of Indigenous Knowledge in Managing Hazards in Asia and Africa: The Anthropological Explorations into the Linkage of Micro-Macro Perspectives 2”

3-11-1 Asahi-cho, Fuchu-city, 183-8534, Japon Tel : +81-42-330-5676

Tableau de la couverture : Bruce CLARKE

Graphisme de la couverture : Kyoko NAKAMURA

Impression : Kōyama co., ltd.

2-16-9, Misakicho, Chiyodaku, Tokyo, 101-0061, Japon

