L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

185-186 | 2008

L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé

Retour sur “ l'invention de la tradition”

Jean-Loup Amselle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24146>

DOI : 10.4000/lhomme.24146

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 187-194

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Loup Amselle, « Retour sur “ l'invention de la tradition” », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24146> ; DOI : 10.4000/lhomme.24146

Retour sur “l’invention de la tradition”

Jean-Loup Amselle

L’IDÉE MÊME DE TRADITION est liée à une représentation des sociétés primitives ou exotiques vues comme des entités discrètes, strictement délimitées dans l’espace, ainsi qu’à toute une série de conceptions associées à cette représentation : autosubsistance, religions du terroir, caractère local des systèmes de parenté, etc. Dans une certaine mesure, cette vision est également liée aux distinctions tranchées et aux oppositions binaires qui ont été dressées entre anthropologie et sociologie, communauté et société, statut et contrat, société fermée et société ouverte, société froide et société chaude, local et global, tradition et modernité, etc.

L’idée de tradition opposée à celle de modernité est également au cœur de la théorie de la globalisation, qui décrit l’état actuel du monde comme étant affecté par l’homogénéisation, par la diminution de la diversité culturelle et ce qui en découle, à savoir les phénomènes de créolisation et d’hybridité (Hannerz 1992 ; Bhabha 1994 ; Glissant 1997).

On voudrait ici envisager les choses d’une autre façon qui consisterait à considérer les sociétés primitives ou exotiques, par exemple les sociétés africaines, comme des « sociétés ouvertes ». Cela conduirait ainsi à montrer que la tradition ou la culture – ces deux notions étant ici conçues comme équivalentes – ne sont pas des faits *déjà là* mais largement le produit d’une construction ou d’une localisation au sein d’un répertoire. En effet, la tradition ou la culture dans les sociétés africaines précoloniales n’a jamais été limitée aux frontières villageoises : elle a toujours impliqué des « contaminations » avec des cultures proches ou éloignées (Augé 1975). C’est pourquoi cette idée de tradition ou de culture envisagée en termes de répertoire est importante puisqu’elle amène à relativiser la conception

même de société locale. À l'inverse, les soi-disant sociétés locales doivent toujours être considérées comme étant incluses dans des espaces englobants et c'est ce qui nous a poussé à utiliser à leur propos l'expression de « chaînes de sociétés » (Amselle 1985).

Il faut néanmoins apporter quelques correctifs à l'« approche continuiste » que nous avons proposée à propos des Peul, des Bambara et des Malinké du Mali (Amselle 1990). En fait, il existe toujours des seuils entre sociétés, entre cultures, faute de quoi la reconnaissance culturelle serait impossible. On doit donc faire l'hypothèse de formes culturelles et artistiques, de *gestalt*, de « catastrophes » (Thom 1999) ou de « ressemblances familiales » (Wittgenstein 1990), autrement dit de discontinuités. Au Wasolon, dans le sud-ouest du Mali, à l'époque précoloniale, les Peul se distinguaient eux-mêmes des Bambara qui les entouraient en leur imputant certaines onomatopées relevant de ce que Freud a nommé « le narcissisme des mini-différences ». En effet ces « faux Peul » et ces Bambara parlaient en réalité la même langue même s'il existait des distinctions de lexique mineures entre les deux parlers. Ainsi les « ressemblances familiales », c'est-à-dire l'existence de similarités entre plusieurs secteurs d'une même culture ou entre des cultures voisines font-elles partie d'une sorte de jeu politique, social et psychologique du type : « tu ressembles à ta mère, ton frère ressemble à ton père, etc. », ce qui signifie que ce jeu sert de boîte à outils identitaire aux acteurs sociaux. Dans le cadre de ce dispositif, les difficultés surviennent lorsque les ressemblances entre des cultures éloignées, par exemple entre la culture olmèque du Mexique et l'art « tribal » africain sont imputées à une origine commune (Van Sertima 1991).

Si l'on suit cette ligne de raisonnement, les traditions ou les cultures doivent être replacées à l'intérieur d'un réseau de sociétés voisines et doivent être vues comme un système de déformation, ce qui suppose à son tour l'existence de formes discrètes, de discontinuités même si ces dernières sont temporaires et sélectives. Dans les termes de Saussure, cela revient à postuler l'existence pérenne des codes ou des signifiants, existence qui contraste avec les transformations qui affectent les signifiés.

Le cas de l'art : qu'est-il advenu avec la colonisation ?

La question de l'existence d'un art en Afrique avant la colonisation européenne a fait l'objet de débats approfondis. Certains spécialistes ont en effet prétendu que rien de comparable à ce que l'on entend par art en Occident n'existait en Afrique précoloniale alors que d'autres ont mis en avant la présence de lignages d'artistes reconnus ainsi que de la distinction qui était faite

entre œuvres de qualité et œuvres de facture ordinaire. Mais ce débat risque fort de tourner court si l'on ne se met pas d'accord sur les termes mêmes de la discussion. Pour qu'il y ait « art » en effet, il faut qu'il existe un « champ artistique » (Bourdieu 1992), un « monde de l'art » (Greenberg 1961) ou un « régime de valeur » (Myers 2002), bref un réseau de galeries, d'expositions, de biennales, de critiques et de magazines qui certifient, accréditent et valorisent les œuvres participant à l'espace d'interlocution que l'on nomme art au sens esthétique du terme. En ce sens, il n'existait pas d'art en Afrique avant la colonisation même si des *artefacts*, au sens de produits de l'activité humaine, étaient échangés et circulaient parfois même sur de longues distances.

Au cours de la colonisation, ces artefacts ont été transformés en ce qui a été dénommé art « tribal » ou « traditionnel » et exposés, à l'issue d'un processus de primitivisation, dans des musées. Une autre conséquence de la colonisation a consisté en la création d'un art « populaire » lié à l'introduction de nouveaux outils tels que chevalet, toiles, couleurs chimiques ou pinceaux. Ces nouveaux outils ont été utilisés par des artisans dans le cadre de ce qui a été défini comme un art « touristique » ou art « d'aéroport ». Cependant, dans la littérature sur l'art contemporain africain (Kasfir 1999), aucun lien n'est établi entre l'art tribal et l'art contemporain africain que celui-ci soit populaire, c'est-à-dire cantonné au marché africain, ou qu'il circule au sein du réseau international de l'art contemporain. L'art contemporain africain est ainsi censé s'être développé dans des régions où il n'existait pas d'art traditionnel avant la colonisation alors que des études récentes mettent en relief l'existence de liens entre répertoires culturels précoloniaux et formes contemporaines d'art.

Selon la conception dominante, l'art contemporain africain serait ainsi la résultante de l'action d'un certain nombre d'« inventeurs » européens, lesquels auraient promu cette forme d'art *ex nihilo*. En réalité, il semble préférable de considérer ces inventeurs comme des incubateurs qui, par diverses opérations, ont transformé l'art populaire, l'art brut ou l'art « populaire » acheté par des clients africains en art global. C'est notamment par l'apport de nouveaux outils ou médias, par le transfert sur des supports de type moderne de certains dessins ou motifs « traditionnels » ou bien encore par la réalisation d'ouvrages et d'expositions que cette opération a pu être réalisée. Mais il est impossible d'assimiler cette rencontre entre ces artistes populaires africains et ces Occidentaux, qu'il s'agisse de commissaires d'expositions ou de chercheurs, à un « premier contact » à la De Foe entre un Robinson des Beaux-Arts et un Vendredi qui aurait été en quelque sorte son assistant (Amselle 2005). L'inspiration de ces artistes

africains procède d'un répertoire dont il est impossible de définir *a priori* l'extension mais qui englobe néanmoins l'ensemble des traditions africaines locales, précoloniales considérées comme authentiques même si ces traditions ont été collectées, reformatées, et donc en un sens « inventées », par l'ethnologie occidentale. On dispose ainsi de plusieurs exemples d'artistes africains – Amahiguiré Dolo, Ismaïl Diabaté entre autres – qui se sont appuyés sur les travaux de Marcel Griaule ou de Germaine Dieterlen et Youssouf Tata Cissé pour revendiquer, comme source d'inspiration directe de leur œuvre, une tradition dogon ou malinké.

Cette médiatisation d'un répertoire africain par l'ethnologie occidentale s'est également accompagnée, dans certains cas, d'une opération de réinjection de primitivisme destinée à régénérer un art contemporain africain jugé trop proche des canons occidentaux. Pierre Lods, le fondateur de l'école de Poto-Poto s'est ainsi employé à faire peindre ses employés congolais en compagnie de pièces d'art tribal tandis que Frank McEwen l'« inventeur » de la sculpture zimbabwéenne moderne signalait à ses étudiants des œuvres de Picasso comme exemple même de la légitimité du primitivisme en art.

Le *bogolan fini* comme *gestalt*

On trouve sur les marchés du Mali toute une série de tissus teints à la terre (*bogolan finiw*). Certains d'entre eux ont une allure traditionnelle : ils sont faits de bandes de coton tissées à la main, cousues ensemble et teintées à la terre. Ces tissus semblent provenir en droite ligne de la période précoloniale ou plutôt, étant donné qu'ils ont été fabriqués récemment, reproduire les canons traditionnels liés à tout un contexte d'initiation et de rituels centrés notamment autour de l'excision. Y figurent des signes ésotériques, des pictogrammes qui sont assimilés par ceux qui sont dotés d'un penchant afrocentriste à une sorte d'écriture. Par exemple, le motif à forme de losange nommé la « ceinture de l'homme brave » renvoie au travail quand elle est nouée ou à la fertilité lorsqu'elle est dénouée. D'autres tissus paraissent plus modernes : même s'ils sont faits de bandes de coton assemblées entre elles, leurs motifs sont contemporains et peuvent représenter par exemple des leaders de partis politiques. D'autres enfin sont contemporains à la fois quant à leur confection – ils ont été tissés dans des usines – et parce qu'ils portent des motifs ostensiblement profanes. Quelles que soient leurs différences cependant, tous ces tissus ont quelque chose de commun, ils possèdent entre eux des « ressemblances familiales » pour reprendre l'expression de Wittgenstein, ils relèvent du même modèle, de la même forme

(*Gestalt*). Tout le monde est capable de reconnaître la combinaison unique de bande de coton et de couleurs noire, verte ou ocre qui caractérise ces pagnes et dire « voilà un *bogolan*, voilà un tissu teint à la terre ». Pourtant une difficulté surgit lorsque l'on entreprend la variation et la distorsion du modèle : jusqu'à quel point le *pattern* est-il reconnaissable ? Autrement dit quelles sont les limites de la reconnaissance culturelle au-delà desquelles apparaît un problème de compréhension ou de « dissonance cognitive » pour reprendre l'expression de Leon Festinger (1957) ?

Dans les villages bambara, ces tissus sont toujours utilisés par les femmes dans les cérémonies d'excision et par les chasseurs qui s'en servent comme uniforme distinctif de leurs associations. Ils sont également fabriqués et vendus sur les marchés de grandes villes comme Bamako à des consommateurs maliens qui les portent comme vêtements profanes ainsi qu'à des expatriés et à des touristes. En outre, ces pagnes sont exportés en Europe et aux États-Unis où ils sont vendus aux membres des classes moyennes blanches friands de vêtements « ethniques » ainsi qu'à des Africains-Américains qui les arborent pour affirmer leur ascendance africaine en les associant parfois avec des tissus *kente* du Ghana.

Enfin, le *bogolan* a fait l'objet d'un processus de recyclage par un groupe d'artistes et d'artisans maliens nommé « Bogolan Kasobane ». Tous les membres de ce groupe formés dans les années 1970 à l'Institut national des Arts de Bamako, ont alors décidé de cesser d'utiliser les produits importés (couleurs chimiques, chevalet, etc.) pour se tourner vers des savoirs et des produits locaux, ou supposés tels, comme la teinture à l'indigo par exemple. Ce principe d'autosuffisance, qui était en phase avec les positions postcoloniales de Mme Aminata Traoré, ministre de la Culture de l'époque, a été mené en liaison avec une recherche approfondie portant sur les pictogrammes figurant sur les tissus *bogolan* et c'est à ce titre que les travaux ethnologiques de l'école de Marcel Griaule ont été sollicités. Cette posture indigéniste et quelque peu afrocentriste a débouché sur la production d'œuvres qui peuvent être définies comme appartenant à une sorte d'« art moyen », c'est-à-dire se situant à mi-chemin entre l'artisanat et l'art proprement dit. C'est en tant que telles que ces œuvres ont été promues par Mme Aminata Traoré dans son restaurant et sa galerie « Santoro » fréquentés par des touristes et des expatriés occidentaux. Mais à l'opposé ces tableaux ont été dénigrés par un commissaire d'exposition et galeriste malien connu des milieux de l'art international qui ne s'est pas privé de les rapprocher des pires stéréotypes primitivistes associés à l'art africain contemporain.

Ces œuvres sont-elles reconnaissables en tant qu'éléments de la « classe » des tissus *bogolan*? Même si ces motifs ont été visiblement recyclés, ils continuent néanmoins de faire pleinement partie de la catégorie. Un pas supplémentaire est franchi avec le travail d'Ismaël Diabaté, l'un des trois grands artistes plasticiens maliens contemporains. Lié au groupe Bogolan Kasobane, Ismaël Diabaté possède une orientation indigéniste et afrocentriste qui a été renforcée par la lecture de l'ouvrage de Germaine Dieterlen et Youssouf Tata Cissé sur les signes du *komo* (Dieterlen & Cissé 1972). Et c'est ainsi que, tout naturellement, les tissus *bogolan* en sont venus à représenter pour cet artiste une source majeure d'inspiration. Pourtant son œuvre « Foules de Mars », dédiée au soulèvement de 1991 contre le défunt régime de Moussa Traoré, même si elle se situe dans le courant du *bogolan*, peut difficilement être considérée comme portant témoignage de cette influence et il serait tout aussi légitime de la rapprocher des fameux « drippings » de Jackson Pollock.

Ce que l'on voudrait pointer ici c'est que la tradition, mais aussi la modernité, sont tout autant une revendication qu'un héritage. Il n'existe jamais de transmission en ligne directe d'un trait culturel en provenance du passé. Il faut se débarrasser du paradigme vertical historiciste qui insiste sur le poids de la tradition, sur sa force, sa résilience, sa capacité à enjamber les années voire les siècles. À l'inverse, il faut privilégier un paradigme de type synchronique ou horizontal à l'intérieur duquel sont mis en avant les influences ou les emprunts latéraux. De ce point de vue, on ne soulignera jamais assez que les traditions précoloniales d'une culture africaine donnée sont tout autant que celles des époques contemporaines connectées aux cultures environnantes. Chaque siècle possède ainsi sa modernité, chaque époque est contemporaine d'elle-même, ce qui signifie qu'il est vain d'opposer de façon tranchée la « tradition » à la « modernité ». Ce qui est véritablement en jeu, c'est la notion de localité, de société ou de culture « locale ». Postuler l'existence de telles entités, comme le font les théoriciens de la globalisation, revient à considérer que les sociétés exotiques se sont soudainement ouvertes sous l'impact du colonialisme, des transmigrations, du tourisme, etc., bref de tous les ingrédients de la contemporanéité. Et c'est pourquoi, en un sens, l'idée même de « tradition » est une conséquence logique des théories de la modernité et de la postmodernité.

Pour en revenir au cas du *bogolan* évoqué précédemment, on doit admettre qu'il s'agit d'un signifiant vide qui, comme tel, peut recevoir une multitude de signifiés. De sorte que la question n'est pas de savoir si les œuvres d'Ismaël Diabaté appartiennent véritablement à la tradition du *bogolan* mais plutôt de définir ce qui est en jeu dans la notion même de

bogolan, autrement dit d'établir comment cet objet a pu être réapproprié par certains artistes tandis qu'il était rejeté par d'autres. Le véritable objet de la recherche devient alors l'analyse du recyclage constant, non pas tant du produit lui-même que de son concept, et de l'enjeu qu'il représente pour ceux qui le revendiquent en tant que signe positif d'appartenance et, à l'inverse, pour ceux qui l'excluent en tant que figure triviale et populaire.

De façon générale, un même label peut recevoir des significations totalement différentes selon les usages sociaux qui en sont faits. Dans cette optique, le phénomène du recyclage est lié au contexte social dans lequel il intervient, ce qui fait que chaque label est constamment l'objet d'un enjeu entre différents groupes – pays, ethnicités, classes sociales, etc. – qui tentent de se l'approprier. Dès lors, le débat ne concerne plus tellement la tradition elle-même que la signification qu'on lui accorde. En fait, la signification d'une tradition n'est jamais donnée une fois pour toutes, elle est toujours le produit d'un processus social et historique, le résultat d'une négociation entre tous ceux qui revendiquent cette tradition, et qui se revendiquent d'elle. C'est pourquoi personne ne peut en fait revendiquer le monopole du sens de telle ou telle tradition et prétendre par exemple que le *bogolan* des villages maliens est plus « authentique » que celui porté par les Africains-Américains ou les « bobos » européens.

Bien sûr, dans ce cas, il existe une continuité formelle entre le *bogolan* précolonial et les tissus teints à la terre d'aujourd'hui, entre les produits ruraux et urbains, entre les clients africains et européens même si cette continuité est le résultat de la revendication commune d'une même catégorie. Parfois, comme dans le cas des tissus *wax* produits en Europe ou en Indonésie et réappropriés ensuite par les Africains, il n'existe pas d'équivalents précoloniaux. Et même si l'artiste anglo-nigérian Yinka Shonibare déconstruit les tissus *wax* en tant que parfait exemple du caractère hybride et postcolonial des identités africaines contemporaines, ces pagnes n'en sont pas moins considérés comme purement africains par les Africains eux-mêmes. Cela signifie d'une part qu'il n'existe pas de tradition africaine en tant que telle mais seulement des signifiants flottants qui, en faisant l'objet d'une réappropriation, sont transformés en signifiés locaux par les Africains et que, d'autre part, l'énonciation des identités locales passe souvent par l'utilisation d'items étrangers à une culture donnée. Pour cette raison, il est impossible de définir *a priori* ce qui est africain et ce qui ne l'est pas, et cela s'applique bien sûr à d'autres identités. L'Afrique est un signifiant flottant dont la nature performative lui permet d'être réappro-

prié aussi bien par des Africains que par ceux qui ne le sont pas et ce quelle que soit la couleur de leur peau.

École des hautes études en sciences sociales, Paris
amselle@ehess.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : tradition – modernité/modernity – bogolan – art africain/african art – Mali.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Amselle, Jean-Loup

1985 « Ethnies et espaces : pour une anthropologie topologique », in Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo, eds, *Au cœur de l'ethnie : ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris, La Découverte : 11-48.

1990 *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris, Payot.

2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion.

2005 *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion.

Amselle, Jean-Loup & Elikia M'Bokolo, eds

1985 *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris, La découverte.

Augé, Marc

1975 *Théorie des pouvoirs et idéologie. Étude de cas en Côte-d'Ivoire*. Paris, Hermann.

Bhabha, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. New York, Routledge.

Bourdieu, Pierre

1992 *Les Règles de l'art*. Paris, Le Seuil.

Dieterlen, Germaine & Youssouf T. Cissé

1972 *Les Fondements de la société initiatique du komo*. Paris, Mouton (« Cahiers de L'Homme »).

Festinger, Leon

1957 *Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, Stanford University Press.

Glissant, Édouard

1997 *Traité du Tout-Monde*. Paris, Gallimard.

Greenberg, Clement

1961 *Art and Culture*. Boston, Beacon Press.

Hannerz, Ulf, ed.

1992 *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York, Columbia University Press.

Kasfir, Sydney

1999 *Contemporary African Art*. London, Thames & Hudson.

Myers, Fred

2002 *Painting Culture. The Making of Aboriginal High Art*. Durham, Duke University Press.

Ranger, Terence

1993 « The Invention of Tradition Revisited : The Case of Colonial Africa », in T. Ranger & O. Vaughan, eds, *Legitimacy and the State in Twentieth-Century Africa*. Houndmills-Basingstock, Macmillan : 62-111.

Rovine, Victoria

2001 *Bogolan. Shaping Culture through Cloth in Contemporary Mali*. Washington-London, Smithsonian Institution Press.

Thom, René

1999 *Paraboles et catastrophes*. Paris, Flammarion.

Van Sertima, Ivan

1991 *Ils y étaient avant Christophe Colomb*. Paris, Flammarion.

Wittgenstein, Ludwig

1990 *Remarques sur "Le Rameau d'or" de Frazer*. Paris, L'Âge d'Homme.