Ziglôbitha,
Revue des Arts, Linguistique,
Littérature & Civilisations
Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

La sculpture classique africaine : de la réception occidentale à un marché de l'art en CÔTE D'IVOIRE

Koffi Yves Simon KOFFI
Histoire de l'art
Université Félix Houphouët-Boigny Cocody-Abidjan
koffi_kys88@yahoo.fr

Résumé : La sculpture classique africaine a atteint l'Occident depuis le XVe siècle. À partir du XVIe siècle, elle est exposée dans des cabinets de curiosités. Mais depuis lors, elle a été le témoignage d'une infériorité africaine et d'un polythéiste choquant. Néanmoins, elle acquiert sa lettre de noblesse au début du XXe siècle en impactant l'art moderne occidental. Cette nouvelle appréhension de cet art sert les intérêts des collectionneurs et musées occidentaux. Par conséquent, un marché de l'art africain a été établi, et chaque pays, chaque acteur y participe à sa façon. De ce fait, avons-nous convenu de mettre la participation de la Côte d'Ivoire à ce marché dans une perspective historique. Ainsi, par des analyses qualitatives sommes-nous parvenus à la conclusion que le phénomène de marché de l'art est récent et lié à l'organisation postcoloniale de ce pays. Il a pris son essor dans la décennie 1960-1970, avec des acteurs africains au centre de ce business.

Mots-clés : Art classique, Marché de l'art, Sculpture, Occident, Côte d'Ivoire.

African classical sculpture : from occidental reception to art market in Côte d'Ivoire

Abstract : The African classical sculpture achieved Occident since 15th century. From the 16th century it is exhibited in rooms of curiosities. But since then, it has been the testimony of African inferiority and a shocking polytheism. Nevertheless, it acquires its highest level in the early 20th century by impacting western modern art. This new apprehension of this art serves the interests of western collectors and museums. Therefore, a market of african art has been established, and each country, each actor participates at his own way. For this reason, we agree to set the participation of Côte d'Ivoire at this market in a historical perspective. Thus, by qualitative analyzes we are achieved the conclusion that the market phenomenon of art is recent and linked to the after its colonization period organisation of this country. It had its boom in the decade 1960-1970, with african actors at the centre of this business.

Keywords : Classical art, Art marhet, Sculpture, Occident, Côte d'Ivoire.

Introduction

L'art africain est un héritage culturel humain multiséculaire. Il est produit par des artistes, à l'aide de divers matériaux, pierres, bois, ivoires, bronze, laitons, etc., pour accompagner l'organisation sociale, politique et religieuse des populations africaines. Cependant, par deux fois, dans le dernier quart du XVe siècle et dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'Occident se porte vers l'Afrique et par deux fois le dialogue tourne court : la rupture se consomme dans le sang ou s'enlise dans un profond mutisme (Laude, 1966, p. 7). En effet, les portées de l'Occident vers l'Afrique ont été des moments de bouleversement majeur, notamment, dans le domaine artistique. Les créations africaines ont été appréhendées avec une négation et un mépris parallèles à la conquête du continent noir par l'Europe, avant de s'imposées avec les peintres cubistes dans la première moitié du XXe siècle (Adandé, 2001, p. 60).

Jean-Godefroy Bidima (1997), en s'interrogeant sur la conception occidentale des arts africains, dans « *L'art négro-africain* », dénonce le fait qu'il soit souvent d'usage de ne pas rattacher ces arts à une critique de l'économie politique, mais plutôt compris dans et à travers le symbolisme et le mythe. Il soutient que les arts africains sur lesquels plusieurs études se font, ne peuvent avoir quelque pertinence que rattachés à un troisième pan (le marché de l'art) qui assure à l'œuvre d'art une bonne part de communicabilité. Pour lui, « le marché affranchit l'œuvre d'art africain du temps mythique circulaire et inaugural » (Bidima, 1997, p. 27). La pertinence de cette thèse, dans laquelle nous inscrivons cette réflexion, n'est plus à démontrer. Puisque, hier objets de rebut, aujourd'hui les arts africains sont des produits marchands prisés et ne laissent aucune institution artistique ni aucun pays indiffèrent. Toutes les capitales d'Afrique et presque toutes les « capitales » des pays du nord ont leurs musées et leurs collections d'arts africains (Konaté, 2009, p. 185). Même si l'introduction du marché peut faire perdre à l'art africain son aura et sa valeur culturelle, telle que défendue par certaines études, elle lui assure une bonne part de réception.

De ce fait, cet article examine, non seulement, le processus de la transformation en marchandises généralisées des arts classiques africains, mais évalue également le moment où la Côte d'Ivoire participe, en tant que pays autonome, à ce marché. Il part donc des hypothèses que :

- la contribution de l'art africain à la promotion et à la diversité culturelle, depuis sa rencontre avec les portugais, a occasionné son accession à un marché universel ;
- la participation de la Côte d'Ivoire à ce marché est liée à son organisation postcoloniale.

La vérification de ces hypothèses, a nécessité des recueils d'informations en deux phases. Dans un premier temps, nous avons recherché et lu des documents écrits sur la réception des arts classiques africains, depuis leur contact

avec les occidentaux jusqu'à l'établissement du marché de l'art africain. Ces lectures ont permis de situer les regards qu'avaient les autres, sur les arts classiques africains, dans leurs différents contextes. Dans le second temps, nous avons mené des enquêtes de terrain auprès d'antiquaires et de sculpteurs exerçant en Côte d'Ivoire. Les entretiens avec les artistes dans leurs ateliers ainsi qu'avec les marchands d'arts dans leurs galeries, au Centre Artisanal de la Ville d'Abidjan (CAVA), au Centre Artisanal de Daloa (CAD) et au quartier des sculpteurs à Korhogo, ont permis de recueillir des témoignages sur l'avènement du marché de l'art classique dans ce pays. La démarche comprend donc deux points : le premier expose les appréhensions et réceptions de l'art classique africain, entre le XVe et le XXe siècle, par l'Occident. Le deuxième analyse le contexte de la participation de la Côte d'Ivoire au marché de l'art africain.

1. Appréhensions et réceptions occidentales de l'art classique

1.1. L'Occident et l'art classique africain : les premiers contacts

L'histoire enseigne que le continent africain était fréquenté par les arabes depuis les temps médiévaux. Les études de Sophie Le Callennec (1998) et de Simon-pierre Ékanza (1995) montrent que l'empire arabe, grâce au commerce qu'il a su développer très tôt vers le VIIIe siècle a été le premier, avant les expéditions européennes, à se déporter en Afrique. Ainsi, dans sa stratégie commerciale, vers la fin du Moyen Âge, il a multiplié les échanges entre les différentes parties du monde. Il a mis en relation, grâce au commerce transsaharien, l'Asie, l'Afrique et l'Europe. Par le canal des arabes, l'Europe était donc en relation commerciale indirecte avec le continent africain. Cependant, pour des nécessités profondément économiques, mais aussi culturelles et politiques, entre le XIVe et le XVe siècle, l'Europe se lance à la découverte du reste du monde qui lui était jusque-là méconnu ou peu connu (Laude, 1966, p. 8). Par conséquent, l'Afrique verra ses côtes abordées par des navires européens.

Les expéditions d'Henri le Navigateur (1418 - 1460) ont permis aux portugais de découvrir la côte atlantique et d'entrer en contact avec les populations africaines. Celles de Barthélemy Dias firent connaître le sud du continent africain, en 1487. Ses navires ont atteint le cap du sud du continent. Aussi, les expéditions de Vasco de Gama explorèrent la côte orientale du continent (Le Callennec, 1998, p. 92). Par ces expéditions, l'Afrique est investie au XVe siècle par les européens. Installés sur les côtes africaines, ils découvrent les ressources locales (or, épices, ivoires, gomme et mains d'œuvres) du continent noir. Ils établissent dès lors, des comptoirs commerciaux le long des côtes pour entretenir des relations commerciales directes avec les populations africaines. Dans leurs stratégies commerciales, ils s'intéressent d'abord à l'or, à l'ivoire et aux épices qui étaient en abondance, avant de se tourner vers le commerce des esclaves et des objets taillés en ivoire (Barbaut, 2016). Il convient donc de

remarquer que, l'objectif principal des expéditions européennes, est autre que collectionner des images taillées.

Toutefois, l'art africain a été découvert par les occidentaux qui ont établi des comptoirs commerciaux le long des côtes atlantiques et de l'océan indien aux XVe et XVIe siècles (Barbaut, 2016). Ils seront curieux de découvrir et de faire découvrir à leurs contemporains des créations dont ils ne comprennent probablement pas les usages et les définitions intrinsèques. Ainsi, les ivoires sculptés d'Afrique sont comptés parmi les premières pièces à avoir voyagé hors de leurs ateliers de production vers l'Europe ; le Portugal leur servait de porte d'entrée (Adandé, 2001, p. 65). Parmi les premiers objets que les portugais commandèrent au Benin au XVe siècle se trouvaient des coupes et des salières (Laude, 1966, p. 8). Par ces témoignages, il est mis en évidence que dans leur quête économique, les objets sculptés de l'Afrique ont agi, peu ou prou, sur leurs sensibilités artistiques.

Par conséquent, ils ont procédé à un transfert massif des créations africaines vers leurs cités, après les premières commandes. Les objets collectés dans ce contexte seront exposés dans des salles avec d'autres objets collectés en Océanie et en Asie, pour former les cabinets de curiosités (Rengeval, 2015). De ce fait, depuis le premier tiers du XVe siècle, princes, marchands, ecclésiastiques et aristocrates se constituent des cabinets de curiosités où voisinent des merveilles naturelles et celles que l'homme a produites (Laude, 1966, p. 9). Depuis lors, la curiosité à l'égard des arts africains n'a cessé de croître. Car avec le concours des marins et commerçants il y a eu une prolifération des cabinets de curiosités au XVII et XVIIIe siècle (Rengeval, 2015).

Au cours de cette période des cabinets de curiosités (du XVe au XVIIe siècle environ), l'histoire économique apprend qu'il y avait égalité des termes de l'échange ; les africains avaient encore la capacité de fixer les prix ou la valeur de ce qu'ils voulaient céder (Adandé, 2001, p. 67). Aussi, les regards et les jugements occidentaux étaient neutres, voire sympathiques envers l'art africain. Cependant, ils vont s'assombrir progressivement, au bénéfice d'une idéologie qui plongeait ses racines dans des mythes élaborés au moyen âge et qui voyaient dans le continent Noir le Royaume des idolâtres, le royaume oublié de Dieu (Laude, 1966, p. 8). Partant de ces mythes, au cours de la seconde mission de l'Occident en Afrique, les objets d'art qui devraient être jugés scientifiquement selon leurs contextes de créations, ont été confrontés à des normes occidentales (Malanda, 2003). Ils ont été soumis à des appréhensions religieuses et magiques au détriment de leurs valeurs intrinsèques.

1.2. La réception occidentale de l'art classique à partir du XIXe siècle

La recherche du pouvoir économique a poussé les européens à aborder les côtes africaines pour la première fois au XVe siècle. Installé sur ces côtes,

l'Occident noue des rapports dénués de toute domination directe avec l'Afrique, hormis quelques enclaves le long des côtes (Ékanza, 1995, p. 7). De ce fait, dans une ambiance de libre-échange, partout, les africains détenaient les rênes du pouvoir politique, dirigeaient leurs propres entreprises, et exerçaient un quasi-monopole sur la distribution des produits importés. Bref, les africains étaient maîtres de leur propre destin (Ékanza 1995, p. 8).

Cependant, à partir du XIXe siècle, contre toute attente, les européens font à nouveau irruption en Afrique avec un nouveau projet, qui est celui de l'assujettissement du continent noir. Mais, pour rendre compte de cette nouvelle visite du XIXe siècle, ils ont tour à tour invoqué la mission civilisatrice, le poids ou plus exactement « le fardeau de l'homme blanc » tenu de voler au secours des autres peuples du globe (Ékanza 1995, p. 13). Par ce motif, nous comprenons qu'au cours de la mission précédente, ils ont découvert un peuple qui a : une autre conception du monde ; une organisation politique basée sur la royauté et la chefferie ; une religion polythéiste, faite d'intermédiaires entre les humains et Dieu ; un enseignement pratique des valeurs ; une économie forte ou l'or servait de moyen d'échange, etc. Ainsi, ces valeurs africaines seront considérées par les hommes blancs comme une infériorité ou une insuffisance de culture, de pouvoir et de vie. Il leur faut, par conséquent, une restructuration de tout cet appareil social. Chose qu'ils ont qualifié de « Civilisation ».

Ainsi, dans l'exécution de la mission civilisatrice, les rapports entre l'Occident et l'Afrique s'opposent aux rapports du libre-échange qui a prévalu du XVe au XVIIIe siècle environ. En effet, la seconde portée européenne a rendu l'Afrique dépendante. Dans ce contexte, les arts classiques africains qui avaient nourri les cabinets de curiosités depuis le XVe siècle ont été victimes de préjugés et mépris. Jean Laude (1966) révèle que, l'Europe dans sa première révolution industrielle a élaboré la notion du progrès suivant une voie unique. Ainsi, le progrès scientifique serra à l'origine du progrès moral et du développement des Beaux-Arts. Donc les civilisations non européennes sont rangées selon leur indice de technicité. Leur infériorité technique justifie leur infériorité artistique. Des mythes scientifiques sont dès-lors élaborés pour juger les créations africaines.

Dans cette logique de pensée européenne, les recherches sur les objets d'art africains ont privilégié, d'une part, leur association avec des rites sacrés qui sont limités à des coutumes dangereuses et sanguinaires (Peter, 2015, p. 7). Les concepts de la magie, de la sorcellerie, du fétichisme avec une approche négative sont également utilisés par les hommes sensés volés au secours de l'Afrique, pour qualifier ses objets de créations. Les arts classiques africains sont associés à la notion du « primitivisme » et du « primitif » qui sont des notions bien liées à la vision coloniale (Peter, 2015, p. 7). Pour l'homme blanc, la mission civilisatrice doit s'appliquer dans tous les domaines d'activité. De ce fait, civiliser, en christianisant les africains, suppose éradiquer tout ce qui sert de pratique occulte

et relevant du fétichisme. Ainsi, pour formater à la fois l'art africain et son producteur, ils mettent en place des écoles, des ateliers artisanaux et des coopératives pour alimenter « en série » des objets à l'usage des occidentaux, qui en font une large exploitation (Bouvry, 2017).

Cette politique artistique, a dissocié l'art classique africain de son usage religieux. À cause de sa production massive par les écoles et les ateliers artisanaux, il est devenu accessible à tous et est entré dans l'âge de l'esthétique. Ce qui favorise son jugement esthétique.

Par conséquent, les sculptures africaines sont, d'autre part, comparées aux arts européens. L'Occident les juge en s'appuyant sur les canons de la sculpture gréco-romaine faite de réalisme, d'amour de l'harmonie et de proportions (Adandé, 2001, p. 68). Alors que les sculptures africaines sont pour la plupart grossièrement taillées et n'entretiennent aucun lien d'influence avec ces canons de beauté.

En effet, l'art classique africain, en sortant du ritualisme ou de son usage dans le contexte africain, pour se marier à une fonction esthétique, ouvre la voie au dénigrement et au mépris, selon le bon vouloir des « découvreurs » de l'Afrique. Car, pour Eliane Burnet cité par (Konaté, 2005, p. 2), il n'y a pas de mots pour designer l'œuvre d'art, l'artiste et l'art dans la plupart des langues africaines, donc selon les critères occidentaux, il n'y a pas d'art en Afrique. Dans ce même ordre de pensée, l'art classique africain est méprisé jusque dans la première moitié du XXe siècle par les historiens de l'art, les ethnologues et les esthéticiens. Les œuvres sont jugées approximatives et inhabiles comme d'arbitraires images de l'homme, des génies et des dieux (Laude, 1966, p. 18). Bien que les arts classiques africains soient dans les cabinets de curiosités en Occident, dans leur vision colonialiste, les européens ont estimé que l'Afrique n'a pas de productions artistiques si ce n'est que des idoles et des fétiches. Ces appréciations et jugements des objets d'art africains ne relève que de « la mystification et du stéréotype ». C'est une politique préméditée qui consiste à maintenir une distance, artistique, intellectuelle et humaine, entre les africains et les occidentaux qui se veulent maîtres du savoir et du savoir-faire. Autrement, pendant qu'ils élaboraient des mythes autour des arts classiques africains, pour les dénigrer et discréditer, ceux-ci traversaient encore leurs frontières pour grossir le reste des cabinets de curiosités, les musées et les collections privées.

Bref, plus de deux siècles (du XVIIe au début du XXe siècle), l'ingéniosité et l'étonnement face aux arts africains ont cédé la place au dénigrement et au mépris (Adandé, 2001, p. 68). Mais, au fil des temps, des actions de luttes communes ont donné à l'art classique africain sa lettre de noblesse.

1.3. L'accession de l'art classique africain à l'histoire universelle de l'art

À la suite des cabinets de curiosités et des mythes et stéréotypes, de beaux jours se sont levés pour les arts classiques africains, grâce à certains artistes de l'art moderne occidental et aux études scientifiques des ethnologues et anthropologues. En effet, les arts classiques étaient connus en Europe depuis le XVe siècle, mais, ils n'avaient guère éveillé que de la curiosité, tout au plus un engouement éphémère selon les caprices de la mode (Pischel, 1976, p. 644). Les objets d'art africains étaient vus comme de simples produits de sauvages, et donc dépourvus de toutes considérations artistiques. C'est ainsi qu'Adolf Bastian cité par (Laude, 1966, p. 17) avait donné ce mot d'ordre à ses compatriotes : « Avant tout achetons en masse, pour les sauver de la destruction, les produits de la civilisation des sauvages et accumulons-les dans nos musées. » Pour lui les arts africains étaient des produits d'une activité non réfléchie, puisque l'artiste est considéré comme un sauvage, animal qui vit en liberté dans les bois.

En revanche, dès le début du XXe siècle, l'absence de corrélation entre les arts africains et les supports littéraires a satisfait les peintres dont les recherches s'orientaient dans le sens d'une plus grande « autonomie du fait plastique », d'un refus radical de toute anecdote (Laude, 1966, p.19). En d'autres termes, vers 1906, alors que les artistes plasticiens les plus avancés et les plus actifs cherchaient à se libérer non seulement des influences de l'art égyptien et de l'art classique, mais avant tout de la renaissance, et même de l'impressionnisme, l'art africain apparaît tout à coup, avec ses masques insolites et ses statuettes aux rythmes cassés (Pischel, 1976, p 665). Ces objets de créations africaines qui ont apparu sur la scène artistique de l'art moderne sont devenus une source d'inspiration pour les artistes avant-gardistes et ont concrétisé les orientations qui avaient commencé à se faire jour dans leurs esprits. Les arts classiques africains n'étaient soumis à aucune règle de compositions académiques. La liberté d'expression plastique faisait voir le jour à des objets de grandes valeurs esthétiques, composés avec réalisme à l'image des arts de la civilisation d'*Ife* du Benin et aussi à des objets composés avec une certaines grossièretés. C'est cette liberté de compositions formelles qui attire l'attention des cubistes au début du XXe siècle.

Ainsi, avec la composition de l'œuvre, « *Les demoiselles d'Avignon* »[1] en 1906, Pablo Picasso confirme l'influence des sculptures africaines sur sa pratique artistique. Aussi, les artistes Vlaminck, Matisse, George Braque, Fernand Leger, Brancusi, Gonzales, etc., ont eu des dettes envers l'art classique africain. Que ce soit en peinture comme en sculpture, ils ont tous été influencés par le style de ces arts exotiques. Jean-Michel Basquiat (1993, p. 23) ne dit-il pas : « Picasso est venu à l'art primitif pour redonner ses lettres de noblesse à l'art occidental et moi je

[1] « *Les Demoiselles d'Avignon* » est une œuvre picturale cubique réalisée au début du XXe siècle (1906) par l'artiste Pablo Picasso. Elle marque le début de l'art moderne européen. L'œuvre est exposée au Musée d'art moderne à *New York.*

suis venu à Picasso pour donner mes lettres de noblesse à l'art dit ''primitif'' ». Pour dire qu'il est venu à l'art moderne pour donner de la valeur à l'art africain, qui est pour lui un objet noble.

Également, pendant que les artistes faisaient la fête aux arts africains, des collectionneurs privés et des musées occidentaux (des missions scientifiques) procédaient à leur collecte massive. Des institutions, à l'image de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) crée en 1936, ont été mises sur pied par les colons pour collecter au maximum les arts de l'Afrique Noire (Laude, 1966, p. 19).

De plus, l'Europe a pu constater peu à peu qu'elle se trouvait en présence d'un éventail de styles artistiques à ne pas sous-estimer. Cala, grâce aux recherches systématiques des ethnologues, des anthropologues et des historiens de l'art, qui au départ ne semblaient pas se rendre compte des valeurs culturelles et esthétiques des arts classiques africains. À l'heure actuelle, des connaissances plus approfondies, des études comparatives plus poussées, et de nombreuses investigations en diverses directions, concourent toutes à souligner l'importance de la sculpture africaine (Pischel, 1976, p. 665). Le concept « art africain » est aussi un produit de la reconsidération des créations africaines. Il émerge au XXe siècle, pendant les premières grandes collections européennes et des recherches scientifiques, au détriment des qualifications péjoratives « art nègre » et « art primitif » avancées au préalable par l'ethnologie coloniale (Peter, 2015, p.10).

Au vu de toutes ces actions, Luisa Becherucci soutient que : « Seul l'art moderne a découvert les possibilités latentes de l'art africain et les a adoptées » (Pischel, 1976, p. 6). De ce fait, l'histoire donne de reconnaître que l'appréciation des sculptures africaines et leur reconnaissance en tant qu'objets d'art, sont des phénomènes récents, de fin XIXe début XXe siècle, grâce aux actions conjointes des artistes de l'art moderne, des collectionneurs et des ethnologues. En 1972, Pierre Meauzé, un conservateur chargé de la sélection d'Afrique noire au musée des arts africains et océaniens a affirmé :

On a souvent abusé, confondant les images et l'esprit, les apparences et l'essence, […]. Mais notre siècle donne la preuve vivante de la prise de ces boutures et nos arts plastiques, en dérivent et y ont trouvé de nouvelles raisons d'êtres et de nouvelles dimensions (Meauzé, 1972, p. 9).

Même si aujourd'hui certains jugements de ces arts sont encore influencés par les conceptions impérialistes naguère, force est de reconnaître qu'ils sont entrés dans le panthéon esthétique occidental. Parce que, objet de rebut quelques années auparavant l'art africain est devenu l'objet d'un engouement et même d'une mode (Adandé, 2001, p. 72). Il est prisé et intéresse plus d'un sur le marché contemporain de l'art, si l'on en croit les ventes aux enchères ou elle s'enlève à des prix exponentiellement croissants.

Aujourd'hui, rares sont les musées du monde qui ne détiennent pas une pièce d'art africain, quelle que soit sa forme, son lieu de provenance et son âge (Adandé, 2001, p. 62). En plus de ce qu'il soit dans des musées et collections privées du monde, l'art africain n'a pas cessé d'être exposé périodiquement aux yeux du grand public. Ainsi, en Europe et précisément en France, il y a eu un bouillonnement d'expositions dans la seconde moitié du XXe siècle, pour célébrer les arts classiques africains. Dupaigne (2006, p. 234) fait savoir qu'entre 1958 et 2001, soixante expositions consacrées aux arts africains se sont succédé sur la scène artistique européenne. Par cet engouement autour de l'art africain, les experts estiment que 95% des pièces de cet art sont hors du continent, où les musées sont l'exception (Monnier, 2003).

Au terme de cette analyse, pouvons-nous retenir que, grâce aux mouvements rebelles des cubistes, depuis au moins le XIXe siècle, l'excellence des sculptures africaines a bien été remarquée. Ainsi, les musées, les missions scientifiques et les collectionneurs privés sont entrés dans une course aux collections, transformant ces arts en marchandises généralisées. La conséquence est qu'aujourd'hui, l'art africain, objet de culture, se trouve sur un marché plus ou moins structuré et homogène, où chaque pays, chaque acteur artistique, de manière distinctive, apporte sa contribution.

La Côte d'Ivoire étant un acteur dans ce mécanisme général qui consiste à produire et à vendre l'art africain, il importe d'évaluer le moment où elle a commencé à y apporter sa participation. Et aussi, de préciser le moment où parler d'un marché de l'art spécifique de la Côte d'Ivoire ne serait pas un abus de langage.

2. Le marché de l'art classique en Côte d'Ivoire

Longtemps, avant que les expressions, « art » et « marché de l'art », ne soient importées en Afrique, les créations plastiques participaient au développement des civilisations africaines. Des découvertes archéologiques ont mis en lumière, outres les haches de pierre polie et des outils microlithiques, un ensemble stylistique homogène : terres cuites de la « civilisation de Nok », d'un style très riche, datant du premier millénaire de notre ère (Dupuis, 1980, p. 39). La création et l'usage de ces objets étaient des phénomènes typiquement locaux (Kasfir, 2000, p. 102). Toutefois, l'intervention du mécénat européen au XIXe siècle, a induit une (ré) production massive des arts africains dans plusieurs pays, et notamment en Côte d'Ivoire. À l'heure actuelle, un marché leur est dédié sur le territoire ivoirien. Ainsi, sommes-nous curieux de savoir : quand ce marché existe-t-il et contribue-t-il au développement du pays ?

2.1. Le contexte d'implémentation d'un marché de l'art en Côte d'Ivoire

Le marché renvoie dans sa constitution physique, à un cadre, une institution privée ou publique dans laquelle s'opère des transactions matérielles et financières. C'est le lieu où l'offre et la demande se rencontrent. Dans sa constitution politique et immatérielle, il transcende le cadre physique et matériel qui réunit, dans notre contexte, artistes, antiquaires, galeristes, muséologues, collectionneurs, critiques, etc. De ce fait, pour mieux appréhender le marché de l'art en/de Côte d'Ivoire, nous le situons dans son contexte historique et politique, afin de le dissocier du marché de l'art globalisé.

En effet, la mise en circulation des biens et services en Afrique, en général, n'est pas un héritage du mécénat européen. Avant les échanges le long des côtes, les masques, les sculptures rituelles et d'autres objets très appréciés circulaient essentiellement par l'intermédiaire du mécénat local des élites traditionnelles et des membres de diverses associations religieuses (Kasfir, 2000, p. 102). Ce qui est indéniable, en revanche, c'est que ce marché local est différent du marché international de l'art. Donc prétendre qu'il y a un marché de l'art au sens occidental en Afrique et notamment en Côte d'Ivoire est une erreur. Et cela pour plusieurs raisons :

D'abord, le concept de marché de l'art, tel qu'appréhendé aujourd'hui, n'était pas encore admis en Occident. Selon l'histoire de l'art, la mise en place du marché de l'art a nécessité la chute de certaines barrières sociales sur la scène artistique. Les œuvres d'art devraient, dans un premier temps, se détacher du contexte religieux dans lequel elles étaient embourbées. Dans un second temps, les artistes devraient être en contact avec le marché, afin que l'offre fasse la demande. Ils ne devraient plus se soumettre à la demande des acheteurs ou des commanditaires. Ils devraient plutôt soumettre leurs productions à un large public et non à un cadre restreint d'ecclésiastiques, de rois ou de dignitaires. En un mot, les artistes devraient être libres, indépendants de toutes actions extérieurs.

Or, la satisfaction de ces exigences est resté biaisée depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle. Avant la période Hellénistique (IVe siècle avant Jésus-Christ), les objets d'art étaient réservés pour les offrandes aux divinités et pour le luxe d'une classe politique. Ils étaient donc dictés. Sous la période Hellénistique dès le IVe siècle, apparaissent les premiers témoignages d'achats d'œuvres d'art à usage privé soit pour rendre des cultes domestiques, soit pour le plaisir des yeux. Mais, l'artiste, à cette époque, subissait les contraintes de création et d'exhibition qu'imposaient les ecclésiastiques et les dirigeants politiques, qui étaient les principaux commanditaires (Hoog et Hoog, 1991, p.5). Aussi, à la renaissance (XVe siècle), grâce à la découverte abondante d'objets d'art au travers des fouilles officielles et clandestines, Rome est devenue un centre de commerce, avec les caractères d'un marché structuré et l'apparition de toutes les corporations qui y participent. Mais à ce niveau également, le marché ne

deviendra pas totalement libre, parce que l'autorité papale était devenue la régulatrice. C'est elle qui achète les pièces majeures, les rend visible pour le public et règlemente les exportations. Ainsi, de l'antiquité jusqu'au XVIIIe siècle environ, le marché de l'art n'a été qu'une organisation dépendante. Tous les mouvements de transactions et de circulations des objets d'art étaient assujettis par la religion et la politique.

Il a fallu attendre jusqu'au XIXe siècle pour qu'il arrive l'ère d'un marché de l'art proprement dit. L'artiste s'affranchit désormais de son acheteur, qui n'achète désormais plus obligatoirement une œuvre pour laquelle il a passé commande. Il choisit une œuvre parmi tant d'autre qui lui est proposée, et qui a été créé et pensée en dehors de lui (Hoog et Hoog, 1991, p. 13). Ainsi, dans la conception occidentale, le marché de l'art est un phénomène du XIXe siècle.

Ensuite, nous nous gardons de parler d'un marché de l'art de la Côte d'Ivoire, même au XIXe siècle, parce qu'elle n'existait pas encore en tant que pays et nation autonome. Avant 1908, la colonie Côte d'Ivoire n'était pas encore organisée dans ses frontières actuelles. En 1891 elle était rattachée à la Guinée et dépendait des français (Etienne-Nugue & Laget, 1985, p. 17). Ainsi, depuis le XIXe siècle jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle, l'Afrique, et la Côte d'Ivoire par ricochet, était sous le contrôle des européens. Son organisation politique, culturelle, sociale et économique, était contrôlée par les maîtres colons. En effet, dès la fin du XIXe siècle, les sculpteurs locaux produisent des statues destinées à la vente aux colons, aux missionnaires et aux voyageurs (Bondaz, 2016, para 11). Mais nous ne pouvons pas parler d'un marché de l'art de la Côte d'Ivoire, au sens occidental. Le faire, c'est parler d'une « Côte d'Ivoire libre ». Aussi, dans les années 1950 et 1960, de nombreux marchands sénégalais ont migrés en Côte d'Ivoire. Parmi eux, les premiers antiquaires se sont installés à Abidjan au tournant des indépendances (Bondaz, 2016, para 14). Notons-le, en 1950 déjà, l'indépendance politique a été acquise, le colonialisme a été rejeté, et il est apparue l'extraordinaire euphorie intellectuelle et créative (Kasfir, 2000, p.9). Mais, il y avait encore la main mise européenne. Les sénégalais étaient employés par les collectionneurs occidentaux, pour faire le tour des régions de la Côte d'Ivoire en vue de collecter des objets d'arts auprès des populations autochtones. Dans cette mouvance, les œuvres d'arts authentiques du pays, environ 20000 pièces, se sont retrouvées en Occident. Aujourd'hui la Côte d'Ivoire étant un pays indépendant, initie des actions pour le retour de ces objets de culture sortis abusivement de son territoire[2]. Bref, ces indices historiques pour soutenir que,

[2] Du jeudi 30 au vendredi 31 janvier 2020, en Côte d'Ivoire, l'Académie des Sciences, des Arts, des Cultures d'Afrique et des Diasporas Africaines (ASCAD) a tenu un colloque à la Rotonde des arts (plateau) dont le thème est : « Les enjeux de la restitution du patrimoine culturel Africain ». Cf., www.ascad.ci

parler d'un marché de l'art de la Côte d'Ivoire, avant la proclamation de son indépendance est un abus de langage.

Néanmoins, à la suite des collectionneurs occidentaux, dans la décennie 1960-1970, de nombreux antiquaires sénégalais ont ouvert des galeries leurs appartenant, en Côte d'Ivoire, à un point tel qu'à Abidjan, le marché des antiquaires était surnommé le « marché sénégalais »[3]. Après avoir servi les intérêts des occidentaux comme courtiers ou rabatteur, et gagner suffisamment d'argent, les sénégalais achètent eux-mêmes des objets, auprès des populations autochtones et des sculpteurs, et s'installent sur place pour les revendre à leurs anciens employeurs. Ici, l'indépendance politique acquise est proclamée (7 août 1960) et le premier gouvernement de la Côte d'Ivoire (30 Avril 1959) est déjà en place. Ceux-ci nous permettent de soutenir que le marché animé par les sénégalais a le statut de « marché de l'art de la Côte d'Ivoire ».

Au regard des actions politiques et institutionnelles, il convient de lier l'implémentation du marché de l'art classique de la Côte d'Ivoire à la deuxième moitié du XXe siècle, précisément à son indépendance (1960). Etienne-Nugue et Laget (1985, p. 21) réconfortent notre thèse en soutenant que, l'organisation de nombreux marchés qui existent aujourd'hui sur l'ensemble du territoire semble assez récente et apparait liée à l'organisation postcoloniale. La soif du développement qui a accompagné l'indépendance a créé, une ambiance de marché et d'un marché de l'art légal, avec des codes juridiques ivoiriens. Ainsi, les années 1960-1970 sont considérées comme la décennie où le marché de l'art en Côte d'Ivoire explose, avec des acteurs africains au centre de ce négoce.

2.2. *Le négoce de l'art classique en Côte d'ivoire : les principaux acteurs*

Adossée à des siècles de traditions, légitimées par les peintres cubistes, les sculptures classiques furent courues dans la première moitié du XXe siècle pour en faire profiter musées et collections (Konaté, 2009, p. 185). Ce mouvement de transformation de la sculpture africaine en marchandise a encouragé sa production massive et la création de cadres pour la commercialiser. Ces pratiques impliquent, dès lors, l'intervention et l'interaction de deux principaux acteurs que sont : le sculpteur et l'antiquaire.

En effet, après le départ des antiquaires européens, prospère un réseau d'antiquaires africains induisant à la base une série d'opérateurs et d'instances : artistes sculpteurs, artisans, faussaires, rabatteurs, revues d'art, experts, historiens d'art, critiques, musées, collectionneurs, expositions, scandales, vols… Rien ni personne ne manque à l'appel (Konaté, 2009, p. 185). Ainsi, le marché de l'Art Nègre est entre les mains des africains après les indépendances. Ils sont les

[3] Entretien avec Traoré N'FALLY, 1er vice-président de la Coopérative du Centre Artisanal de la Ville d'Abidjan (COCAVA), le 13 Juillet 2015

inventeurs et les premiers intermédiaires (Lehuard, 1980, p. 12). L'objectif ici est d'aller à la compréhension des deux principales corporations qui favorisent la production-médiation des arts africains en Côte d'Ivoire. Ainsi, tour à tour les sculpteurs et les antiquaires seront exposés. Il faut noter que, les sculpteurs de l'art africain sont des agents sociaux qui participent au développement de l'art et de la culture. Dans cet esprit, ils produisent, en masse, les objets d'art sans toutefois se préoccuper des conditions de leurs réceptions. D'après Carl Einstein (Malanda, 2003, p. 80), le regard du spectateur est, pour le sculpteur africain, moins important que la relation avec une transcendance. Cela sous-entend que les sculpteurs de l'art africain ne sont pas contraints des critères de réception des consommateurs, encore moins des conditions académiques de compositions. Certes, ils produisent pour le gain financier, mais cela se fait en dehors des consommateurs, qui font leurs choix parmi plusieurs objets d'arts proposés.

Ainsi, en Côte d'Ivoire, dans les communautés où il n'y a pas de système de cartes, l'acquisition des techniques de la sculpture et sa pratique se font à la volonté des intéressés. Celui qui exprime la vocation peut s'initier auprès d'un maître, de marinière informelle, et s'établir à son propre chef après acquisition des techniques de la composition (Koffi, 2020, p. 203). Chez les Baoulé et Dan par exemple, il n'y a pas de système de castes professionnelles, donc celui qui manifeste l'appel peut devenir sculpteur. Cependant, dans les sociétés ou il existe un système de castes, chez les Senoufo ou les Dioula par exemple, les artistes sont regroupés en collectivités professionnelles fermées. Il faut être à l'origine, membre de la caste avant toute initiation. Chez les Dioula, les fondeurs et forgerons font partie d'une caste fermée, *Nourou* (Anquetil, 1977, p. 64). Dans cette caste, la sculpture du bois, masques, statuettes, poulies de métier à tisser, sièges sculptés, etc., revient aux forgerons. Également, chez les Senoufo pendant que les forgerons *Fonombélé* travail le fer, les *Lorho* bijoutiers manipulent les cuivres, le *Sonon* prêtes de cultes, fabriquent les fétiches et animent les cérémonies rituelles, les *Koulé* se spécialisent quant à eux dans la fabrication des statuettes et des masques religieux (Anquetil, 1977, p. 64). Telle que établies, la formation, la perpétuation et le rayonnement de chaque métier sont limités à la famille (la transmission de père en fils) et au clan.

Toutefois, l'importance économique toujours croissante de ce pays, qui impose un rythme d'exercice de plus en plus accéléré qui laisse parfois paysans, citadins et artistes hors d'haleine, tend à fondre les individualités culturelles. Par conséquent, certains artistes se retrouvent en dehors de leur cadre culturel, et sont à Abidjan, à Bouaké et à Daloa, pour se donner une visibilité sur le marché de l'art. Ainsi, sur un même site de production précaire et provisoire, sculpteurs Senoufo, Baoulé, Dioula, Dan, Gouro, etc., travaillent en équipe (Koffi, 2020, p. 204). Cependant, en fonction de leur degré de savoir-faire technique, il existe entre eux une hiérarchie statuaire fondée sur les différents types de mécénat.

Sinon en général, les sculpteurs entretiennent une relation d'interdépendance avec la corporation des antiquaires. Les antiquaires, qui sont-ils ? et que font-ils ?

Tout comme les sculpteurs, ce sont des agents culturels qui participent au développement de l'activité artistique et culturelle. Sauf qu'ils n'interviennent pas dans la réalisation morphologique des œuvres d'art. Ce sont les médiateurs de l'offre et de la demande. Ils se situent entre les sculpteurs et les récepteurs/consommateurs d'art. À ce titre, ils ont le pouvoir de transformer les objets d'ateliers en objets de valeurs esthétiques, symboliques, culturelles et marchandes. Ainsi, avant le manteau de galeriste, ils sont d'abord collectionneurs de pièces et d'objets d'art de valeurs reconnues. En ce sens, ils parcourent hameaux, villages, ville et pays pour dénicher les objets d'une certaine rareté. Grâce à une certaines connaissances culturelles, ils savent apprécier l'authenticité, l'originalité et la valeur intrinsèque des pièces qui tombent dans leurs mains. En un mot, ce sont des critiques d'art. Dans leur fonction de collectionneur, ils sont les principaux clients des sculpteurs. Ils achètent une très grande quantité de sculptures auprès des tailleurs d'images pour nourrir leurs différentes galeries d'arts. Ils travaillent donc en partenariat avec les sculpteurs.

Aussi, en tant que galeristes, ils soumettent leurs collections aux consommateurs d'arts dans les grandes agglomérations comme Abidjan, Bouaké et Daloa. Contrairement aux artistes qui peuvent exercer dans un vase clos, les antiquaires ont besoin d'un cadre plus ouvert, afin de réussir leurs propagandes. En effet, sachant que l'accumulation de savoirs culturels sur les pièces est un moyen d'augmenter leur valeur marchande, dans leurs stratégies commerciales, ils produisent des histoires mêlées entre connaissances culturelles et mensonges. Ils se considèrent comme des spécialistes à la fois de l'art africain et des cultures africaines. Donc ils attribuent aux objets qu'ils présentent, des identités ethniques nationales ou sous régionales. Cela en s'appuyant parfois sur des données documentaires ou sur des histoires acquises véritablement sur le terrain au cours de leurs nombreux voyages. Quand ces connaissances ne suffisent pas pour épater le potentiel client en face, ils en inventent. L'un d'entre eux a eu le courage de le dire : « Comme dans l'art, on ne peut pas tout connaître, parfois, oui, j'invente l'histoire de l'objet. Je peux même mentir sur l'ethnie. Je ne connais pas l'ethnie de l'objet, alors je l'invente » (Bondaz, 2016, para 24).

Bref, aujourd'hui, en Côte d'Ivoire, après l'intervention occidentale, la médiation de l'art africain est assurée principalement par des antiquaires d'origine africaine ; 62% d'ivoiriens et 38% d'étrangers de la sous-région, pour un échantillon de 79 antiquaires (Koffi, 2020, p. 207). Après des années passées auprès d'un parent ou d'un ami en tant qu'aide dans la galerie, ils sont parvenus à connaître les rouages du métier et ont fini par constituer leur propre marchandise d'objets d'arts. Certains sont parvenus à ce métier en tant que

brocanteurs ou par recherche de boulot, après avoir échoué à l'école. L'une des conséquences est que dans le paysage ivoirien plusieurs sites sont mis sur pied pour le négoce des objets d'art africains.

2.3. *Géographie des acteurs du négoce de l'art classique en Côte d'Ivoire*

En Côte d'Ivoire, l'activité sculpturale se pratique dans les quatre aires culturelles (Akan, Gur, Mandé, Krou), pour servir le marché de l'art local et international. Depuis longtemps, des sociétés organisées par clan ou sans système clanique fournissent au marché des œuvres de valeurs symboliques et culturelles. En état actuel des connaissances, en zones rurales, certains paysans produisent encore, de manière isolée, des objets d'art pendant leurs heures de repos, au cours les travaux champêtres. Ces derniers ont une maitrise technique de l'art de la sculpture, mais ils ne font pas de cela une activité professionnelle ou lucrative. Ils répondent à des besoins spontanés de leurs entourages immédiats, donc ils n'ont pas le moindre contact avec le marché international de l'art (Kasfir, 2000, p. 11). En plus de ceux-là, il faut compter les plasticiens les plus audacieux qui ont quitté les zones rurales pour s'installer en zones urbaines, pour faire de la production artistique une activité de plein temps et de revenues financières. Ceux-ci produisent pour la consommation locale et internationale, donc ils sont installés à Abidjan, Bouaké, Korhogo et Daloa par exemple, pour se donner une plus grande visibilité. Ainsi, pour mener à bien leurs activités et celles des médiateurs de l'offre et de la demande, que sont les antiquaires, des institutions artistiques ont été mis sur pied en Côte d'Ivoire.

Selon N'Fally Traoré[4], le premier centre de commercialisation des objets d'arts africains en Côte d'Ivoire a été créé au Plateau, dans le jardin faisant face à l'Hôtel du Parc, en 1951. Il était nommé « le marché artisanal du Parc ». Mais, après des années d'existence, ce marché a été délocalisé à Marcory en 1980-1982, grâce au Ministre Jean Delafosse et au financement de l'ambassade du Canada. Il est aujourd'hui connu sous l'appellation : Centre Artisanal de la Ville d'Abidjan (CAVA). Aussi, dans les années 1971 le ministère du tourisme de la Côte d'Ivoire a créé le centre d'art de Grand-Bassam (Etienne-Nugue et Laget, 1985, p. 26) qui est aujourd'hui le Village Artisanal de Grand-Bassam (VAGB). À la suite de ce centre, s'est ouvert dans le Centre Ouest, à Daloa notamment, un autre centre d'art en 1982[5]. Le Centre Artisanal de Daloa (CAD) regroupe plusieurs artisans (Sculpteurs, bijoutiers, cordonniers) et est géré par les autorités municipales de la ville. Au Nord également, des quartiers importants de Korhogo, en l'occurrence Koko, Delafosse et Résidentiel réunissent des

[4] Entretien avec Traoré N'FALLY, le 13 Juillet 2015.
[5] Entretien avec Adaman TOURÉ, premier responsable du Centre Artisanal de Daloa (CAD), le 29 octobre 2018.

coopératives de sculpteurs qui ont une production très dense de masques, de statuette et de calao. Il faut noter aussi la présence du Musée Gon Coulibaly (inauguré en 1992), implanté au quartier Soba et qui présente diverses sculptures et objets culturels de la région. Ces principaux centres d'art ont favorisé une extension de boutiques d'antiquaires et plusieurs autres centres de productions, dans des quartiers commerciaux et résidentiels à Abidjan et Bouaké. Ainsi, au niveau d'Abidjan, les sculpteurs et les antiquaires se trouvent au Plateau (Parc à bois CARENA), à Cocody Blockhaus, au grand marché de Treichville, au marché N'Gouan Aka Mathias de Cocody, à Biétry, à Songon Km17, à Adjamé Williamsville et MACACI. À ces centres il faut ajouter le Musée des civilisations de Côte d'Ivoire (Plateau) crée en 1946 et la Galerie d'art traditionnel M'Patâo (2016) située à Cocody qui montre la collection de Angoua Koffi Maurice[6]. Au niveau de la ville de Bouaké, les antiquaires sont concentrés au commerce à la RAN Hôtel. Ils tiennent des boutiques dans l'enceinte de cet hôtel. Quant aux sculpteurs, ils exercent pêlemêle dans les quartiers de Kennedy, Nimbo, Koko et Air France. On y trouve également dans cette localité le Centre de Formation Artisanal des Handicapés Physiques Lamine Fadiga (CFAHPLF) crée en 1986. Il assure une formation gratuite de trois ans aux handicapés dans les métiers de la sculpture, la couture, la ferronnerie, la sérigraphie et bien d'autres.

Conclusion

L'intégration de l'art classique africain dans l'histoire universelle de l'art ne s'est pas faite sans difficultés. Pendant des siècles, l'art africain a été sujet d'incompréhension pour les occidentaux qui ont commencé à visiter l'Afrique à partir du XVIe siècle. Dans le même temps, il était transféré abusivement vers l'Europe pour être entassé dans des cabinets de curiosités. Aussi, à partir du XIXe siècle, ethnologues, historiens de l'art, esthéticiens, anthropologues et archéologues se sont évertués, par leurs jugements scientifiques, à créer une distance entre les objets taillés de l'Afrique et les arts occidentaux. Néanmoins, certains artistes de l'art moderne européen qui cherchaient à se défaire des règles de créations classiques de l'art occidental, ont trouvé un intérêt inouï dans les arts africains. Ainsi, certains artistes comme Pablo Picasso, André Derain et Matisse ont réinterprété les arts africains aux moyens de la peinture et de la sculpture au sens occidental. Cet état de fait a amené la communauté scientifique et artistique à reconnaître et à légitimer les arts africains. Par conséquent, des musées d'arts ethnographiques et archéologiques ont vu le jour dans les pays du Nord comme ceux du Sud, afin de collectionner et promouvoir l'art africain. Des

[6] Il était le premier directeur des douanes ivoiriennes. Il a collectionné de son vivant plusieurs objets d'arts africains. Aujourd'hui ses héritiers ont ouvert une galerie d'art « *M'Pataô* » (Je te demande pardon) en sa mémoire à Abidjan Cocody.

expositions privées et publiques suivies des ventes aux enchères ont aussi contribué à l'acceptation et légitimation des arts africains sur le marché mondial des arts. Ainsi, tous soutiennent que l'entrée des arts africains dans le panthéon esthétique universel est un phénomène récent du XIXe siècle, avec le concours des cubistes et des collectionneurs d'art européens. C'est à l'issue de ces évènements que les objets d'art africains vont devenir des objets de commerce généralisé dans la décennie 1950-1960 en Afrique Occidentale et en Côte d'Ivoire en particulier. Aujourd'hui plusieurs centres d'art abritant des boutiques d'antiquaires sont ouverts sur l'étendue du territoire pour exposer, vendre et faire la promotion de la culture sculpturale ivoirienne. Au regard donc de la qualité et du nombre d'objets logés dans les centres artistiques et dans les boutiques d'antiquaires disséminées dans les villes importantes du pays, affirmer que nous nous trouvons, en ce XXIe siècle, en face d'un marché de l'art classique en Côte d'Ivoire n'est pas prétentieux.

Références bibliographiques

ADANDÉ Joseph, 2001, « L'Art africain et l'imaginaire des autres entre le XVI et le début du XXe siècle. Essaie d'analyse diachronique des prémisses d'un processus de « globalisation » », in Afrika Zamani, n°9-10, pp. 60-76.

ANQUETIL Jacques, 1977, L'artisanat créateur en Côte d'Ivoire, Paris, Dessain et Tolra.

BARBAUT Thierry, 2016, « L'art africain a pris sa place aux côtés des autres arts du monde », [en ligne], in, http://www.ami-oimc.org/lart-africain/ Consulté le 29/07/2017.

BASQUIAT Jean-Michel, 1993, Peinture / dessin / écriture, Paris, Musée-Galerie de la Seita.

BIDIMA Jean-Godefroy, 1997, L'art négro-africain, Paris, Presses Universitaires de France.

BONDAZ Julien, 2016, « Masques passeports et antiquaries migrants : La marchandisation de l'art africain en Afrique de l'Ouest. » in Fictions et fictions culturelles : Art et patrimoine en action, Paris, Editions de la Sorbonne, pp. 77-103.

BOUVVRY Florence, 2017, « L'art africain aujourd'hui » [en ligne] in https://halshs.archives-ouvertes.fr/ halshs-01588217, Consulté le 03/08/2020.

DUPAIGNE Bernard, 2006, Le scandal des arts premiers, la veritable histoire du musée de Quai Branly, Paris, Editions Mille et une nuits.

DUPUIS Annie, 1980, « Introduction » Arts d'Afrique, Paris, Editions de la Caisse d'Epargne de Toulon.

ÉKANZA Simon-Pierre, 1995, Le dernier siècle de l'Afrique libre : l'Europe au chevet de l'Afrique, Abidjan, PUCI.

ETIENNE-NUGUE Joceline et LAGET Elisabeth, 1985, Artisanats traditionnels en Afrique Noire : Côte d'Ivoire, Dakar, Éditions Institut Culturel Africain (ICA), 287 p.

GINA Pischel, 1976, Histoire mondiale de l'art, Éditions Solar.

HOOG Michel et HOOG Emmanuel, 1991, Le marché de l'art, Paris, Presses Universitaires de France.

KASFIR Sidney Littlefield, 2000, L'art contemporain africain, Paris, Éditions Thames & Hudson.

KOFFI Koffi Yves Simon, 2020, « Problématique du marché contemporain de l'art classique en Côte d'Ivoire » in Revue africaine d'anthropologie, Nyansa-Pô, n°30, pp. 200-221.

KONATÉ Yacouba, 2009, La Biennale de Dakar : Pour une esthétique de la création africaine contemporaine tête à tête avec Adorno, Paris, L'Harmattan.

LAUDE Jean, 1966, Les arts de l'Afrique noire, Paris, Librairie générale française.

LE CALLENNEC Sophie, (dir.), 1998, Histoire-Geégraphie, Editions CEDA-HATIER.

LEHUARD Raoul, 1980, « De la circulation de l'art Nègre » in Arts d'Afrique noire, n°35, pp. 4-15.

MALANDA Ange-Séverin, 2003, Michel Leiris et la théorie des arts africains, Paris, L'Harmattan.

MEAUZÉ Pierre, 1972, Sculptures africaines, Paris, Editions des Musées Nationaux.

MONNIER Gérard, 2003, « Les arts en Afrique au XXe siècle : Regards croisés avec Yacouba Konaté, Jean-Loup Pivin, Omar Carlier » in Les Rendez-vous de l'histoire, pp.17-20, Repéré le 02/01/2018 à http://gerard.monnier.over-blog.com/article-les-arts-en-afrique-au-xxe-siecle-regards-croises-88757675.html.

PERTER Mark, 1998, « Est-ce que l'art africain existe ? » in Revue francaise d'histoire d'outre-mer, tome 85, n°318, pp. 3-19. doi: 10.3406/outre.1988.3599.

RENGEVAL Juliette, 2015, « La belle sante du marché de l'art africain », [en ligne], in, http://www.rfi.fr/emission/20150719-art-africain-pierre-amrouche-ventes-records-Repéré le 29/07/2017.