

## **Le renouvellement des arts africains et l'administration coloniale : le cas de Georges Hardy**

YANAGISAWA Fumiaki

*Université de Tokyo, Tokyo*

---

Cet article traite des recherches sur les idées à propos des arts en Afrique noire, notamment dans le contexte de l'administration coloniale française au cours de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Au vu de l'importation de nombreuses statues et de nombreux masques en France du fait de la colonisation, les histoires du colonialisme français et de l'accueil des arts africains ne sont que les deux faces d'une même médaille. Toutefois, ça ne veut pas dire nécessairement que la politique est toujours responsable de la vogue culturelle. On peut et doit regarder les choses d'un point de vue inverse ; l'appréciation artistique des statues africaines comme œuvres d'art a influencé les idées colonialistes, et l'idéologie politique a reconsidéré les arts africains par leur intégration. On peut voir ici une intrication de la politique et de la culture concernant les objets d'art en Afrique noire à la période coloniale.

Pour comprendre la relation entre l'administration coloniale et les arts africains, cette étude traite des œuvres de Georges Hardy (1884-1972). Cet administrateur colonial a écrit de nombreux ouvrages, mais il n'y a pratiquement eu aucune recherche sur ses idées à propos des arts africains à notre connaissance. Il est possible que ce soit parce que l'accueil des arts africains est né du croisement de la critique d'art et de l'ethnologie. Certes, les écrits de Hardy sont en partie le reflet des connaissances ethnologiques dont l'utilisation pour la colonisation avait déjà été proposée par M. Delafosse comme on le verra ci-dessous. Cependant, ses ouvrages sur les arts africains ne sont pas remarqués car ils sont écrits non par un ethnologue ou par un critique d'art, mais par un administrateur colonial. Ayant consacré sa vie entière à l'administration coloniale, on peut clairement voir son intérêt politique et son avis sur l'influence positive de la colonisation française sur l'acculturation dans les colonies. Du fait du rôle et de l'importance de Georges Hardy dans le domaine des arts africains, la relecture de ses écrits sur les arts africains peut apporter un nouveau point de vue à l'époque de l'«art nègre».

Cet article a donc pour objectif d'examiner ses idées colonialistes et son rôle administratif sur les arts africains, notamment son regard sur la production contemporaine en Afrique noire et sur les perspectives en matière de protection et de renouveau des « arts indigènes » ainsi que des « arts nègres ». Cet intérêt concerne le processus de réinterprétation, au sein de l'administration coloniale, des objets africains qui ont été qualifiés comme « arts nègres » grâce à leur valeur esthétique. Il s'agit donc d'un travail d'analyse dans le contexte de l'administration coloniale des diverses répercussions causées par la considération des objets sculptés en Afrique noire comme des œuvres d'arts.

## 1. Le dessin et les arts dans l'éducation indigène en Afrique occidentale française.

D'abord nous examinons ici sa considération et ses projets vis-à-vis des arts en Afrique occidentale française (AOF) à travers ses écrits à l'époque où il était directeur de l'Enseignement en AOF. Agrégé d'histoire et de géographie de l'École Normale supérieure, Hardy a mis les pieds au Sénégal en septembre 1912[1]. Il a d'abord été nommé inspecteur puis directeur de l'Enseignement. Aussitôt après son arrivée, en janvier 1913, le bulletin officiel intitulé *Bulletin de l'Enseignement de l'AOF* est fondé sous sa direction[2]. L'objectif de ce périodique est le suivant ; « Rapprochement des collaborateurs, coordination des idées et des expériences ». Pour réaliser les arrêtés éducatifs en AOF édictés entre 1911 et 1913, Hardy participe activement à la politique éducative dans cette région avec W. Ponty, gouverneur général de l'AOF, jusqu'en 1920 où il est nommé directeur général de l'instruction générale, des Beaux-Arts et des Antiquités au Maroc. C'est dans ce contexte éducatif qu'il exprime ses idées sur les arts africains pour la première fois.

Un des intérêts dans l'élaboration de l'éducation est de choisir les matières à apprendre aux indigènes et de voir l'efficacité apportée par l'éducation occidentale. Dans son livre, *le Dessin à l'école indigène* en 1915, il ne considère pas le dessin à l'école comme un loisir médiocre. Plutôt, cette matière est « utile au développement intellectuel des jeunes indigènes » et elle est caractérisée par son efficacité à stimuler les « facultés d'observation », et à cultiver « le sentiment artistique ». De plus, pour lui, le dessin est « l'instrument indispensable des leçons de langage et des leçons de choses », ainsi il « accoutume à l'initiative » les jeunes. Sur le plan plus pratique à propos de l'enseignement du dessin, Hardy fait remarquer l'influence sur les artisans africains. « Enfin, d'un point de vue plus immédiatement pratique, il profite à la préparation professionnelle de nos élèves, (...), il peut permettre aux artisans indigènes de s'émanciper des routines et de régénérer leurs métiers traditionnels »[3]. Hardy considère le dessin comme un enseignement important et recommandable non seulement pour former les hommes modernes et occidentaux incités à l'initiative mais aussi pour « régénérer » les « métiers traditionnels » en AOF.

Qui sont ces « artisans indigènes » et qu'est-ce qu'ils produisent ? Dans un paragraphe qui s'intitule « L'application du dessin aux arts indigènes », Hardy prend des exemples témoignant de la variété et de l'excellence des « arts indigènes » ou des « métiers d'art » en AOF : les statuettes de bronze ou de cuivre dans les régions de Ouagadougou, d'Abomey et dans la Basse-Côte d'Ivoire, les « sculptures sur bois, surtout consacrées à la représentation de fétiches » en Guinée et en Côte d'Ivoire, les bijoux, les objets en or pur et en argent au Sénégal, les produits en cuir du Nord, les céramiques ou le tissage des différentes régions, etc. Ici, ces divers exemples témoignent du « souci d'art » en AOF[4].

Les « arts indigènes » dans ce guide ne comprennent pas les masques africains qui occupent une place importante dans l'accueil des arts africains au début du 20<sup>e</sup> siècle. À propos des sculptures à usage religieux de Guinée et de Côte d'Ivoire, il ajoute que ces sculptures sont utilisées comme meubles ou comme décor de maison, loin de leur but premier. Donc, le mot « arts indigènes », ici, veut dire en partie les « arts et métiers » ou les « métiers d'art pratiqués » sans doute. En fait, Hardy propose aux lecteurs d'acquérir plus d'informations sur les « métiers d'art pratiqués » pour l'étude de l'avenir des arts africains[5].

Cependant, ces arts indigènes sont en danger de disparition à cause de la pacotille étrangère venant en masse des colonies, et par conséquent Hardy explique les mesures nécessaires à l'administration coloniale. Pour conserver et « sauver » ces arts, il faut les « amener à se perfectionner, à réaliser des progrès ». Il parle ainsi de l'utilité de l'éducation artistique à l'occidentale, surtout de l'enseignement du dessin[6]. D'après ses idées, « la plupart des artisans indigènes ignorent jusqu'aux rudiments du dessin », mais l'étude du dessin pourra faire arrêter la simple copie des modèles aux « artisans ». En outre, elle pourra leur faire observer et interpréter les objets comme fleurs ou insectes, renouveler les modèles traditionnels et changer les conventions[7]. À propos du renouvellement des modèles, Hardy exclut la « décoration ou la sculpture religieuse, dont nous n'avons pas à nous occuper ici », bien qu'il n'en explique pas la raison. Toutefois, c'est sûr qu'il ne s'intéresse pas beaucoup aux objets religieux, du moins dans *le Dessin*.

Dans les ouvrages qui ont suivi, il reprend le même thème et insiste sur le fait que les arts indigènes en AOF sont menacés et que l'administration coloniale doit les « amener à se perfectionner » pour les « sauver »[8]. Cependant sa considération et ses projets pour les arts africains sont limités au bilan positif de son rôle en tant que directeur de l'Enseignement dans le développement intellectuel et l'amélioration des pratiques artisanales chez les indigènes[9]. De plus, ce qui n'est pas clair est la relation entre les arts indigènes à renouveler et les objets à usage religieux. Est-ce qu'il ne s'intéresse pas aux arts rituels en Afrique noire ? Aussi, pour appréhender ses idées sur cette relation, il faut consulter son ouvrage *Art nègre* publié en 1927.

## **2. Le relèvement et le renouvellement de l'« art nègre »**

Après ses travaux au sein de l'administration éducative au Maroc entre 1920 et 1926, Hardy est rentré en France et a entamé une réforme de l'École coloniale à Paris en tant que directeur de l'école[10]. Celui qui a influencé ses idées sur l'administration coloniale a été M. Delafosse ; ce linguiste et professeur de l'École coloniale a témoigné de son respect pour les cultures africaines et affirmé leur diversité, mais en même temps il a éprouvé le besoin de mieux connaître la société indigène en Afrique pour la réforme de l'administration coloniale[11].

*L'Art nègre : l'art animiste des noirs d'Afrique* publié en 1927 est dédié à la mémoire de M. Delafosse, qui est mort l'année de l'entrée en fonction de Hardy au poste de directeur. Ce livre examine en grande partie l'animisme africain – qui est considéré comme le contexte de la production des masques ou des statues – et le classement du style en fonction de l'origine géographique. Comparé aux monographies de l'époque sur la sculpture africaine élaborées par des marchands d'art ou des critiques d'art comme P. Guillaume ou C. Einstein, ce livre écrit par un administrateur colonial est beaucoup moins consulté lors de recherches sur l'art africain. On peut citer quelques rares références concernant son analyse du style, notamment sur le symbolisme de la savane et le réalisme de la forêt. Cependant M. Griaule se borne à citer cette division comme un exemple de l'analyse du style de l'art africain[12], et M. Leiris estime que cette division souligne trop l'influence du climat et n'est qu'une des « distinctions sommaires » dont on ne peut pas profiter pour examiner la variété et la complexité des styles de l'art en Afrique noire[13].

Les objets d'art qu'étudie Hardy dans ce livre sont variés et d'origines diverses, et les masques ou les statues religieuses dont il ne parle pas dans le cadre de l'éducation coloniale sont pourtant choisis pour illustrer ses considérations. Il parle aussi des objets originaires de l'Afrique noire en dehors des colonies françaises, comme les statues du Congo belge ou les « bronzes » du royaume du Bénin conquis par les Britanniques. Hardy considère que c'est la structure solide de la société de l'Afrique noire qui permet la diversité esthétique, et que la solidarité au sein de la société est maintenue par la division du travail[14]. Plutôt que l'originalité, la société traditionnelle demande des objets dont les modèles sont réutilisés maintes et maintes fois pendant des années et propres aux disciples et à l'usage du rituel religieux ; ce sont les gens de la caste des artisans qui les fabriquent. Ainsi il distingue l'artiste, qui est l'individu doté d'un talent, et l'artisan, qui fait partie des castes sociales dont la base est la religion ; il classe l'« art nègre » comme produit de ce dernier. « Enfin, la production artistique, au lieu de tenter les individus qui se sentaient quelque don, s'est réfugiée dans des castes d'artisans, fermées et méprisées. L'artiste, en Afrique noire, n'existe pas »[15], ainsi il compare le statut de l'artiste individualiste avec le statut de l'artisan pris dans un système de castes et qui perpétue la fabrication d'objets à usage religieux. Par conséquent, « l'épanouissement des tempéraments individuels » veut dire l'affranchissement « des formules originelles et des entraves sociales ou religieuses »[16].

Quel changement s'est-il produit parmi les « artisans », qui fabriquent les masques ou les statues considérés comme de l'« art nègre », à travers la colonisation française ? Quand Hardy parle de ce changement par rapport à la situation actuelle, il élabore ses théories en évoquant des objets originaires de la région côtière du golfe de Guinée, notamment des statues ou des bas-reliefs « en bronze » du royaume du Bénin, et des statues du Dahomey. Présentés juste avant la conclusion du livre, les objets originaires de cette région sont présentés comme « œuvres qui n'ont rien à voir avec la religion »[17]. Une statue en cuivre du Dahomey, « Femme se rendant au marché », est donnée comme exemple. De plus, dans un autre livre, il cite de nouveau la statue du Dahomey comme un exemple d'affranchissement des concepts religieux[18]. Hardy suppose que l'apparition des œuvres non-religieuses est due à l'environnement particulier de cette région, qui possède une zone côtière et une zone forestière propices à des échanges plus nombreux avec les occidentaux comme les portugais. Il conclut donc à propos de l'art de cette région comme suit : « Au Bénin, au Yorouba, au Dahomey, au Togo, [...] on se trouve, en somme, en présence d'un art relativement émancipé. Aidé par les conditions naturelles et les influences extérieures, il a pu sortir du cadre étroit de la sculpture religieuse, se diversifier et puiser une exceptionnelle fécondité dans une source qui jusqu'ici n'était guère parvenue à percer le dur sol de l'Afrique : la liberté »[19]. Hardy indique ici que la rencontre avec l'Occident a influencé positivement les œuvres dans cette région, et il expose ses idées sur l'histoire selon lesquelles la rencontre avec l'Occident a donné de nouvelles formes d'expression ou « la liberté » d'expression artistique. Cette explication prépare la conclusion, car il établit les bases discursives pour traiter de la colonisation française en cours et du changement des arts africains, en considérant la rencontre de l'Afrique noire avec l'Occident comme un moment favorable à l'épanouissement des cultures.

Dans sa conclusion, Hardy fait remarquer que l'« art nègre » ne cesse de décliner pour le moment et que c'est à cause de l'influence occidentale. Il prend des exemples concrets pour

l'expliquer : l'afflux des produits européens, la disparition de la tradition liée à l'ancien système des castes, la demande en excès de curiosité du pays par les européens. À propos de l'avenir de l'« art nègre » qui subit une transformation depuis l'intervention européenne, Hardy se demande : « Faut-il donc désespérer de l'art nègre et le traiter comme une beauté morte ? »[20]

La réception des arts africains dans les années 20 en France a suivi le goût de l'époque pour l'Afrique « primitive » ou « sauvage » opposé à la civilisation moderne. Aussi de l'avis commun de beaucoup de critiques d'art, le « continent noir » a commencé à perdre son aspect « sauvage » du fait de sa rencontre avec l'Occident, et ainsi les arts africains étaient en train de décliner. Par exemple, en 1927, année de la publication du livre de Hardy, Georges Salles, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, estime la valeur artistique de l'« art nègre », mais critique les arts influencés par les occidentaux comme suit : « Je mets à part l'influence de l'Europe moderne, qui au point de vue plastique a été si nuisible, et n'a donné qu'un « art colonial » dont mieux vaut ne pas parler »[21]. De plus, dans *Primitive Negro Sculpture* (1926), écrit par P. Guillaume et T. Munro, les auteurs distinguent les « noirs civilisés en partie » et les « nègres primitifs », et ainsi les statues africaines appréciées sur le plan esthétique sont attribuées à ces derniers alors que les africains civilisés sont jugés négativement[22]. Dans les idées de Salles ou de Guillaume, on retrouve facilement ce primitivisme typique ; les arts africains ont perdu leur caractère intéressant du fait de leur rencontre avec l'Occident et de la colonisation, et par conséquent les arts émergents qui ont la faveur des européens ne valent rien.

Pour Hardy, la rencontre de l'Afrique avec l'Occident est traitée certes de façon négative, mais aussi de façon positive, notamment quand il parle de l'avenir de l'« art nègre ». À la question citée plus haut, il répond : « À côté des influences destructives que nous venons de signaler, il serait juste de noter certaines possibilités de relèvement et de renouvellement, dues à l'intervention européenne »[23]. D'une part, son intention est de justifier la domination coloniale en faisant remarquer l'aspect positif du contact avec l'Occident. D'autre part, on peut y voir son intérêt à comprendre les arts contemporains et futurs de l'Afrique par son regard sur l'émergence des arts nouveaux, regard différent des critiques d'art comme Salles ou Guillaume.

En gros, deux « possibilités » distinctes sont énoncées par Hardy. La première possibilité, c'est le renouvellement des industries d'art par les commandes des européens, avec le changement source de progrès. Ces industries d'art correspondent au style de « l'art indigène » retrouvé dans *le Dessin*, la bijouterie, la maroquinerie, les bois sculptés, les tapis du Soudan, les objets en cuivre du Dahomey, etc. Hardy présente, entre autres, l'exemple de Ouagadougou où on s'est mis à fabriquer des statues en bronze représentant des motifs profanes en étant aidé par le Gouvernement. Hardy le considère comme un exemple de « la collaboration de l'initiative européenne et du vieux fonds artistique indigène », et il explique la raison de cet intérêt : « car ces statuettes, comme les bronzes du Bénin, tout en sortant des conventions ordinaires et en se libérant de l'emprise religieuse, attestent un accord profond avec les instincts essentiels de l'âme nègre »[24].

La deuxième possibilité concerne l'avenir des arts en Afrique. En disant « l'artiste se substituera à l'artisan »[25], Hardy présume l'individualisation des producteurs d'arts au fur et à mesure que l'individu s'émancipera de la société traditionnelle, et il prévoit l'apparition de dessinateurs et de peintres « qu'on n'y a jamais vu jusqu'ici ». A propos de la naissance de la

peinture, il donne pour preuve « de réelles aptitudes pour le dessin » des enfants dans les écoles en AOF[26].

Dans sa conclusion, il dit que « les forces créatrices de la race noire ne sont nullement épuisées »[27] ; ceci est le reflet de ses considérations sur les forces créatrices encore présentes en Afrique noire. En ce qui concerne son opinion sur le talent créateur de la race noire capable de se régénérer, il la répète dans son autre article sur l'art africain[28]. Ainsi les masques ou les statues rituelles dans la société traditionnelle, les objets d'art des artisans et les arts contemporains qui viennent d'apparaître constituent l'histoire de l'art africain. Autrement dit, c'est à la fois le sujet et le concept de l'« art nègre » qui permettent d'intégrer les arts indigènes dans *le Dessin*, les masques, les statues religieuses et les nouveaux types d'art comme la peinture. En plus, cette histoire est soutenue par l'effet positif sur les arts du Bénin, issu de l'intervention européenne en Afrique, et par l'aspect positif de la colonisation française intervenue au golfe de Guinée.

Dès lors, contrairement aux idées colonialistes dans l'étude de l'art africain, comment l'art africain est-il abordé dans le débat sur la colonisation ou l'administration coloniale ? Dans le paragraphe suivant, on va considérer comment Hardy médiatise par les arts indigènes la métropole et les colonies.

### 3. L'Exposition Coloniale et l'art indigène

En se basant sur la considération de l'art indigène de l'époque, nous jetons un regard sur les objets d'art africain exposés et expliqués à l'Exposition Coloniale à Paris en 1931, et examinons les avis de Hardy à propos de la situation et de l'avenir de l'art indigène exprimés au travers de cette grande exposition.

À l'Exposition Coloniale, les objets d'art africain sont présentés aux salles d'exposition à l'intérieure des pavillons divers ou par l'exposition extérieure appelée « zoo humain », et ils sont appelés pour la plupart « art indigène » et rapportés dans le Rapport général de l'exposition publié plus tard. Par exemple, dans le rapport de l'exposition du Musée colonial dont les bas-reliefs de la façade sont bien connus pour l'œuvre de A. Janniot, on peut trouver d'abord, des exemples comme « plusieurs fétiches pahouins », « un beau masque de la Nouvelle Calédonie », « une grande statue en cuivre du Dahomey », mais ça ne veut pas dire que « l'art nègre n'occupait pas toute la place » ; on indique l'existence des « arts indigènes » de l'Indochine française ou l'Inde française dans le musée[29]. Le Rapport général appelle également « art indigène » des masques, des statues religieuses, des poteries, des objets en cuir et des bijoux, exposés dans le pavillon des Missions catholiques[30], celui des Missions protestantes[31], et celui du Cameroun et du Togo[32].

Toutefois, les tissus, les cuirs, les masques et les armes qui décorent le pavillon de l'AOF sont appelés à la fois « art indigène » et « objets d'art »[33], et le rapport concernant le pavillon de l'Afrique Équatoriale française parle de l'installation de la « Galerie de l'art nègre ». Dans ce rapport-là, il y a l'expression « l'art nègre ancien et de l'art nègre nouveau » ; l'un correspond aux armes ou fétiches du Dahomey, ou aux statues fétiches de la Côte d'Ivoire, et l'autre, les produits de la main des « ouvriers indigènes » amenés à l'exposition à Paris[34]. Ces passages du Rapport

général de l'exposition montrent que le mot « art indigène » contient les objets appelés « art nègre » et que le mot « art nègre » indique non seulement les masques ou les statues religieuses mais aussi les produits des « ouvriers indigènes ». Deux appellations, « art indigène » et « art nègre », se mélangent ici l'une à l'autre de façon ambiguë.

Dès lors, Hardy parle des arts de chaque région à la manière relativiste dans un livre publié deux ans avant l'Exposition Coloniale, en expliquant le sens du mot « art » et « art indigène » ; « Il n'y a guère, il n'y a peut-être pas de pays sans art, si l'on veut bien donner au mot un sens moins étroit qu'à l'ordinaire : les manifestations d'un art indigène peuvent être plus ou moins nettes, plus ou moins proches des nôtres, plus ou moins accessibles à notre sens esthétique »[35]. Toutefois, l'art indigène reflète clairement « l'âme collective », et on n'y peut presque pas trouver « l'imagination individuelle de l'artiste ». D'après lui, l'art indigène n'est pas « art aristocratique comme le nôtre », mais il est « mêlé à la vie courante et s'applique aux objets usuels »[36]. D'une part, Hardy classe des objets occidentaux et non-occidentaux comme art tant qu'ils font appel au « sens esthétique », mais d'autre part, il existe un contraste net entre les deux : contraste entre le produit de l'imagination de l'individu et l'objet incarné de l'âme collective, contraste entre la propriété privilégiée et aristocratique et l'objet utilitaire de la vie courante.

On revient sur le sujet de l'Exposition Coloniale. À la fin de l'exposition a eu lieu un congrès concernant la société indigène pendant cinq jours. C'est Hardy qui est chargé d'être le modérateur de ce congrès, « véritable couronnement de l'Exposition Coloniale »[37]. Un des sujets de discussion est comment faire avancer la « protection de la vie locale », et il s'agit de chercher des mesures contre la situation interférant avec la vie des indigènes à cause de l'intervention européenne. Hardy dit que « l'un des plus efficaces, c'est le réveil des arts indigènes », et il parle des encouragements aux artisans, de l'organisation de l'apprentissage, du contrôle de la fabrication, et de l'attribution de certains avantages aux bons produits pour réaliser ce « réveil ». Il prévoit que cette protection d'arts va favoriser la « restauration » non seulement des arts plastiques mais aussi de la musique, du théâtre, du costume et de l'architecture[38].

Comment peut-on se réconcilier avec l'intervention européenne qui apporte la confusion et la protection de la vie indigène par l'administration coloniale ? Il s'agit du sujet de la « restauration » ici de nouveau. Hardy cite un mot de R. P. Aupiais, missionnaire africaniste, « régionalisme colonial » et explique cette politique comme le suivant ; « il faut que l'indigène, malgré notre présence, continue de se sentir chez soi ; il faut que rien ne vienne contrarier inutilement ses habitudes, ni blesser sans profit les préférences de l'âme collective. À se sentir respectée, elle gagnera, cette âme, en vigueur, en spontanéité, en volonté de collaboration »[39]. Si les colonisés ne prennent pas conscience des colonisateurs et que l'administration coloniale n'intervient pas trop dans la vie locale, « l'âme collective » va grandir et la « volonté de collaboration » va naître naturellement. Le respect de « l'âme collective » permet d'apporter « le rapprochement, fin suprême de la colonisation »[40], et si l'administration protège pertinemment les cultures des colonies, la relation de collaboration entre la métropole et les colonies peut se former.

À propos de l'amélioration de la relation entre ces deux cultures par le renouvellement des arts, Hardy souligne « le réveil des arts indigènes » comme exemple de la politique « d'association » dans d'autres rapports de l'Exposition[41]. Hardy suppose que la protection et le renouvellement des arts indigènes peut servir finalement d'intermédiaire entre la métropole et

les colonies non seulement par la sauvegarde des cultures indigènes en déclin mais aussi le complément et la formation des âmes indigènes.

Classés en général aussi sous le nom « l'art indigène » que les objets originaires des autres colonies françaises comme les masques, les statuettes, les produits en cuir ou les bijoux en Afrique dans les pavillons de l'Exposition sont exposés comme cultures que les métropolitains peuvent connaître, apprécier et consommer. Ce que Hardy attend au travers de ces expositions, c'est le développement du rapport associationniste entre la métropole et les colonies par la connaissance sur ces arts et la nécessité du « réveil des arts indigènes ». Autrement dit, Hardy pense que les arts indigènes peuvent jouer un rôle apaisant et apporter le « rapprochement » dans les rapports entre ces deux cultures.

#### 4. Conservation et progrès des arts

Les rapports de l'Exposition par Hardy traitent de la restauration des arts indigènes dans les colonies françaises en général plutôt qu'en Afrique noire. Ils ne parlent donc pas de l'apparition d'un nouveau type d'artiste, notamment, celle du peintre en Afrique noire, que *L'Art nègre* a préfigurée. Comment Hardy considère les nouveaux arts africains influencés par l'Europe dans le contexte de la colonisation.

Dans la conclusion de *L'Art nègre* que nous avons vu plus haut, Hardy parle de l'aptitude au dessin parmi les élèves en Afrique noire. Hardy y estime des dessins par des élèves de l'AOF exposés dans le pavillon de l'Exposition Universelle à Lyon en 1914 : « il y a là des dessins d'observation où se retrouvent l'exactitude et la vigueur de traits de la sculpture traditionnelle, des applications décoratives qui dénotent un goût certain et une rare habileté d'adaptation, enfin des dessins « libres », des compositions pleines de vie et même d'humour »[42]. Son opinion favorable à ces dessins reflète son attente de l'apparition de la peinture qui est rare jusqu'alors en AOF mais qui succède à la « sculpture traditionnelle » par l'éducation artistique de la France.

Sur le nouveau type d'art en AOF, on peut trouver son avis aussi dans son article intitulé « Le noir d'Afrique et la civilisation européenne » en 1937. Hardy explique les possibilités de la rénovation de la culture et de la politique en Afrique, y compris le changement de l'art, considéré difficile avant. Il souligne d'abord l'existence du style « art nègre » et l'importance de « sauvegarder » sa tradition et son mérite. Ensuite il rejette le vieux préjugé selon lequel il manque des dispositions pour les couleurs ou les dessins parmi les noirs africains. Au contraire, il dit qu'il y a « l'aptitude (...) à dessiner, peindre et modeler à notre façon »[43]. Non seulement il insiste sur l'importance de « sauvegarder » leur art, mais aussi il demande aux lecteurs de prendre connaissance des nouveaux types d'artistes.

Ce qui est intéressant parmi les exemples des artistes « à notre façon » est un peintre originaire du Soudan français, actuel Mali, Kalifala Sidibé (1900?-1930). Les peintures de Sidibé ont été exposées dans diverses villes européennes, y compris à Paris en 1929. Parmi les comptes-rendus de l'exposition à la Galerie Georges-Bernheim à Paris, il y en a notamment celui de M. Leiris[44] ou Le Corbusier[45]. D'une part, ce n'est pas sûr que Sidibé a reçu une éducation européenne du dessin, et Hardy, lui non plus, ne parle pas de son itinéraire éducatif. D'autre part, c'est sûr sans doute que les peintures de Sidibé originaire d'AOF sont des exemples du nouvel



art nègre influencé par l'Occident pour Hardy, qui a prévu la naissance du peintre africain[46]. Quant au style de Sidibé, il se rappelle que « malgré l'imperfection du métier, la plupart des visiteurs y ont vu la main d'un colonial humoriste, s'amusant à lancer un douanier Rousseau africain » et que ses peintures ont évoqué « des scènes de la vie indigène, des chasses, des légendes locales »[47].

Suite à l'exemple de Sidibé, Hardy présente d'autres exemples de l'art nègre qui s'adaptent aux influences occidentales comme la bijouterie sénégalaise ou les statuettes de bronze du Mossi. Ces exemples du nouvel art nègre montrent l'intérêt de Hardy pour le fait non seulement que cet art doit être sauvegardé mais aussi qu'il est capable de se transformer sous l'influence artistique européenne.

Cependant, ça ne veut pas dire que Hardy est content de laisser faire l'acculturation en Afrique noire. Car Hardy montre sa vision concernant l'art nègre comme suivant quand il traite du fait que les noirs africains chantent « de vieilles chansons de chez nous » ou que les fanfares « en Côte d'Ivoire, au fin fond de la forêt dense, chez des populations qui passaient pour les plus sauvages du monde » jouent le répertoire européen : « Cette révolution qui s'annonce dans les arts plastiques et que nous nous sommes jusqu'ici trop peu soucieux de suivre et de guider, la musique – la vraie musique nègre, si différente du jazz, si riche de thèmes et de moyens d'expression, – est tout près de la subir à son tour »[48]. Ces acculturations dans les beaux-arts et la musique qu'ils ont laissées faire jusqu'alors doivent être « suivies » et « guidées » à l'avenir, et pour cela « des mesures de conservation, compatibles avec certains progrès, seraient désirables »[49].

Aux deux mesures pour les arts d'Afrique noire, la sauvegarde et le renouvellement, une orientation de « progrès » est ajoutée ici. Contrairement au pessimisme du conservateur du Louvre, G. Salles, Hardy souligne la possibilité de progrès dans les arts africains sous la colonisation. Juxtaposées aux arts indigènes renouvelés des artisans, les peintures de Sidibé ou la nouvelle musique noire deviennent les exemples du nouvel art nègre progressant, exemples concrets des nouveaux arts africains préfigurés dans la conclusion de *L'Art nègre*. De plus, c'est « nous », administration coloniale française, qui « jouons » un rôle de dirigeant de l'art africain avec l'orientation contradictoire en apparence de « progrès » et de « conservation ». Dans les idées de Hardy, l'art nègre apparaît avec une nouvelle vision dans le discours de la colonisation, et son avenir est attaché à la politique de la métropole paternaliste.

## Conclusion

À partir des années 10, l'avis de Hardy sur l'excellence des objets artistiques en Afrique noire est conséquent, et la nécessité de sauvegarde et la possibilité de renouvellement sont toujours proposées. Toutefois, son attitude envers l'art africain dépend de chaque contexte. Dans ses idées sur l'éducation aux colonies, il s'agit du dessin qui apporte l'effet pratique à la vie indigène et aux arts indigènes, et dans son livre sur l'art africain, il s'agit de l'histoire du changement par l'intermédiaire de l'Europe qui lie le vieux talent créatif à la fabrication moderne de l'art en Afrique noire. Dans le contexte de l'administration coloniale, Hardy fait occuper à l'art africain une place considérable prônant le « rapprochement » entre la métropole et les colonies, et en

même temps il considère cet art comme un sujet à suivre dans ses changements de façon paternaliste. Ce qui est cohérent parmi ses idées est comment on peut prendre des mesures pour l'avenir des arts indigènes avec la considération positive de l'influence européenne, et comment on peut traiter de la relation entre la métropole et les colonies provenant du renouvellement des arts aux colonies. Pour lui, tant que le renouvellement des arts indigènes est un rôle important de l'administration coloniale de la France, l'art nègre n'est jamais un des vestiges du passé. « Au contraire de l'art précolombien d'Amérique, par exemple, l'art nègre n'est pas mort, il n'est pas même mourant »[50], et ses idées de l'existence contemporaine et l'excellence de l'art nègre mettent en relief la mission de l'administration coloniale qui joue un rôle dans le suivi et de guide. Examiné du point de vue de la conservation, du renouvellement et du progrès dans les œuvres de Hardy, l'art nègre est intégré à l'intérieur de l'administration coloniale pour justifier le rôle de la métropole, la France. Dans cette logique, il est considéré non pas comme un art « mourant » mais comme un art contemporain.

## Notes

- [1] Sur sa vie, voir R. Cornevin (dir.), *Hommes et destins*, t. VIII, L'Académie des sciences d'outre-mer, 1988 ; François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Karthala, 2008 ; Albert Charton, « Georges Hardy », *Association amicale de secours des anciens élèves de l'école normale supérieure*, 1974, pp. 33-40, W. Ponty, « Chronique de l'Enseignement de l'Afrique occidentale française », *Bulletin de l'enseignement de l'Afrique Occidentale française [BEAOF]*, Imprimerie du gouvernement général, 1<sup>re</sup> année, n°1, jan. 1913, p. 4.
- [2] Hardy, « Notre bulletin », *BEAOF*, 1<sup>re</sup> année, n° 1, jan. 1913, p. 3. Voir sur ses idées concernant l'administration éducative en général, J. P. Little, « Introduction », in Georges Hardy, *Une conquête morale*, L'Harmattan, 2005, pp. VII-XXVII ; J. P. Little, « Ambiguities of the « mission civilisatrice » in Georges Hardy's *Une conquête morale : l'enseignement en A. O. F.* », *Essays in French Literature*, 41, November, 2004, pp. 79-91 ; Hans-Jürgen, « Acculturation coloniale et pédagogie interculturelle : l'œuvre de Georges Hardy », in Papa Samba Diop (dir.), *Sénégal-Forum : littérature et histoire*, Werner Glinga in memoriam (1945-1990), IKO, 1995, pp. 113-122.
- [3] Hardy, *Le Dessin à l'école indigène*, Éditions du BEAOF, 1915, p. 3. À propos du mot « indigène », Hardy explique que ça veut dire à la fois les gens originaires de ce pays et la « population de souche non-européenne » qui s'est établie (Hardy, *Nos grands problèmes*, Armand Colin, 1920, p. 9 n.1).
- [4] Hardy, *Le Dessin*, pp. 13-14.
- [5] *ibid.*, p. 14.
- [6] Les paragraphes expliquant la relation entre le dessin et le renouvellement des arts indigènes ont été recomposés et réédités dans son célèbre livre *Une conquête morale* (1917).
- [7] Hardy, *Le Dessin*, p. 15.
- [8] Dans un rapport de l'exposition sur l'éducation organisée à Dakar en 1918, Hardy fait remarquer que l'éducation artistique pourra jouer un rôle efficace sur la régénération des arts aux colonies. « Un sérieux effort a été tenté par l'enseignement de l'Afrique occidentale française pour développer et renouveler les arts indigènes, et les résultats commencent à apparaître. » (Hardy, « Compte rendu de l'Exposition d'enseignement professionnel indigène », *BEAOF*, 4<sup>e</sup> année, n° 26, juillet 1918, p. 328.)
- [9] Quant à l'idée sur l'efficacité du dessin envers le renouvellement des arts indigènes, on peut se référer à l'avis de J. Quilici, directeur de l'École normale William-Ponty, aussi (J. Quilici, *Leçons de pédagogie ; à l'usage des Instituteurs de l'A. O. F.*, Édition du BEAOF, 1917, p. 33)

- [10] William B. Cohen, *Rulers of Empire : the French Colonial Service in Africa*, Hoover Institution Press, 1971, pp. 87-90.
- [11] Benoît de l'Estoile, *Le Goût des Autres*, Flammarion, 2007, pp. 81-88.
- [12] Marcel Griaule, *Arts de l'Afrique noire*, Les Éditions du Chêne, 1947, p. 33.
- [13] Michel Leiris, « African Negroes and the Arts of Carving and Sculpture », in : *Interrelations of Culture*, UNESCO, 1953, pp. 326-328.
- [14] Hardy, *L'Art nègre : l'art animiste des noirs d'Afrique*, Henri Laurens, 1927, pp. 103-106.
- [15] *ibid.*, p. 113.
- [16] *ibid.*, pp. 106-107.
- [17] *ibid.*, p. 151.
- [18] Hardy, *L'Afrique Occidentale Française*, Renouard, 1937, p. 75.
- [19] Hardy, *L'Art nègre*, p. 152.
- [20] *ibid.*, pp. 154-156.
- [21] Georges Salles, « Réflexions sur l'art nègre », *Cahiers d'art*, n°7-8, 1927, p. 249.
- [22] P. Guillaume and T. Munro, *Primitive Negro Sculpture*, Harcourt, Brace&Company, 1926, p. 9.
- [23] Hardy, *L'Art nègre*, p. 156.
- [24] *ibid.*, pp. 158-159.
- [25] *ibid.*, pp. 157-158.
- [26] *ibid.*, p. 159.
- [27] *ibid.*, pp. 159-160.
- [28] Hardy, « Art nègre », dans *Afrique française*, Société d'éditions Géographiques, maritimes et coloniales, 1931, pp. 1-13(réimp : *La Terre et la Vie*, t. II, n°8, août 1932, pp. 443-457 et *Art vivant*, fév.-mars 1938, pp. 44-45, 99).
- [29] *Rapport général*, présenté par le gouverneur général Olivier, t. V-1, 1931, pp. 54-56.
- [30] *Rapport général*, t. V-1, pp. 336-340.
- [31] *Rapport général*, t. V-1, pp. 369-374.
- [32] *Rapport général*, t. V-2, pp. 452-453.
- [33] *Rapport général*, t. V-2, 1931, pp. 298-299.
- [34] *Rapport général*, t. V-2, 1931, pp. 376-377. Et pour avoir plus d'informations concernant l'analyse des expositions des arts indigènes à l'Exposition Coloniale en 1931, on peut se référer à celle proposée par Benoît de l'Estoile, *op. cit.*, pp. 33-72.
- [35] Hardy, *Nos grands problèmes coloniaux*, 1929, p. 118.
- [36] *ibid.*, p. 119.
- [37] Hardy, « Le Congrès de la Société indigène », *Outre-mer*, 3<sup>e</sup> année, n°4, déc. 1931, p. 469.
- [38] *ibid.*, p. 483.
- [39] *ibid.*, p. 484.
- [40] *ibid.*, p. 484.
- [41] Hardy, « Le bilan de l'Exposition coloniale ; La part des colonies », *Les cahiers de radio-paris*, 15 oct. 1931, pp. 897-906.
- [42] Hardy, *L'Art nègre*, p. 159.
- [43] Hardy, « Le noir d'Afrique et la civilisation européenne », *Revue de Paris*, 44<sup>e</sup> année, n°8, 1937, p. 855.
- [44] Michel Leiris, « Exposition Kalifala Sidibé, Galerie Georges Bernheim », *Documents*, n°6, 1929, p. 343.
- [45] Le Corbusier, « Der Negermaler Kalifala Sidibé », *Der Querschnitt*, Dezember 1929, S. 888.
- [46] Il n'y a presque aucune recherche sur ce peintre sauf dans les catalogues suivants : Michael Graham-Stewart, *About Strange Lands and People*, Michael Stevenson, 2001, Michael Stevenson and Joost Bosland, *'Take your road and travel along' : The advent of the modern black painter in Africa*, Michael Stevenson, 2008.

[47] Hardy, art. cit.[n. 43], p. 855.

[48] *ibid.*, p. 855.

[49] *ibid.*, p. 856.

[50] Hardy, « L'Art nègre », *Annales universitaires de l'Algérie*, n°1-2, jan.-fév. 1935, p. 11.

Cet article a été publié en japonais dans *Bigaku (Aesthetics)*, no. 241(2012), pp. 49-60.