

ÉCONOMIE DE LA SCULPTURE CLASSIQUE EN CÔTE D'IVOIRE : UNE ANALYSE DES VALEURS D'ÉCHANGES

Koffi Yves Simon KOFFI

Université Félix Houphouët-Boigny Cocody-Abidjan

koffi_kys88@yahoo.fr

Résumé : Le marché de la sculpture classique africaine s'apparente à un marché insondable où ni les offreurs, ni les demandeurs d'art ne connaissent les qualités exactes qui permettent de déterminer les valeurs d'échanges des œuvres d'art qu'ils commercialisent où dont ils sont les demandeurs. Faute d'appréhender précisément les qualités de la sculpture, ils s'accordent sur des éléments objectivables, afin de déterminer la valeur économique de celle-ci. Des interviews auprès de certains sculpteurs et antiquaires sur la scène artistique ivoirienne ont permis de décrypter le mécanisme d'objectivation de la qualité marchande de la sculpture classique. Nous sommes parvenus au résultat que la détermination de la valeur économique de la sculpture classique obéit à trois approches. Il s'agit de l'approche par les coûts de la production, l'approche par la valeur artistique et l'approche par la valeur d'échange. Cette dernière prend en compte les déterminants de l'offre et ceux de la demande.

Mots-clés : Sculpture classique, valeurs d'échanges, valeurs marchandes, économie, Côte d'Ivoire

ECONOMY OF CLASSICAL SCULPTURE IN CÔTE D'IVOIRE : ANALYSIS OF THE EXCHANGE VALUES

Abstract : African classical sculpture market is similar to insectable market where neither suppliers, nor demanders don't know exact qualities which allow to determine the values of artworks' exchanges that they commercialize in which they are demanders. For lack want to apprehend precisely the qualities of sculpture, they get on well together on objectivable elements, in order to determine economical value of this one. Some interviews nearby some sculptors and antique leaders on ivorian artistic scene have allowed to decipher the mechanism of objectivization of quality merchant of classical sculpture. We achieved the result that the determination of economical value of classical sculpture submits to three approaches. It's about the approach by the production costs, the approach by artistic value and the approach of the exchange value. This last takes into account the deciding of the apply and those of the demande.

Keywords : Classical sculpture, exchange values, managerial value, economy, Côte d'Ivoire

Introduction

Les sculptures classiques africaines qui circulent sur le marché de l'art sont par définition très hétérogènes. Ainsi, la détermination de leurs caractéristiques et de leurs valeurs économiques résulte de la rencontre entre une multitude de facteurs de nature physique, artistique, culturelle et économique. L'idée donc d'une réflexion sur l'économie de la sculpture classique africaine à travers l'intitulé : « *Économie de la sculpture classique en Côte d'Ivoire : une analyse des valeurs d'échanges* », nous est venue par l'envie de mettre en évidence les caractéristiques et les éléments d'objectivation de la valeur économique de la sculpture classique africaine. Ainsi, l'analyse des valeurs d'échanges de la sculpture classique africaine est envisagée ici comme celle de la construction de la valeur économique de celle-ci, notamment sur la scène artistique ivoirienne.

Cette étude défend l'hypothèse selon laquelle, la sculpture classique africaine étant un produit culturel communautaire, sa demande sur le marché de l'art ne porte pas directement et précisément sur le produit de création, en tant qu'œuvre d'atelier, mais sur un ensemble de paradigmes construit par les acteurs du marché pour le transformer en marchandise. Aux moyens des études documentaires et des entretiens réalisés auprès de certains sculpteurs et antiquaires exerçant en Côte d'Ivoire, cet article met en lumière le mécanisme d'objectivation de la qualité marchande de la sculpture classique africaine. Pour ce faire, il répond à la question : comment le marché détermine-t-il les valeurs économiques de la sculpture classique africaine ? L'objectif, en s'adonnant à cet exercice, est de mettre à la disposition des offreurs et des demandeurs d'art, des outils leur permettant de déterminer la qualité marchande des sculptures classiques africaines qu'ils commercialisent où dont ils sont demandeurs. Soulignons que, la production des masques et des statuettes est un savoir-faire ancestral de la plupart des populations africaines qui se trouve au Sud du Sahara (Côte d'Ivoire, Burkina Faso, Bénin, Mali, Sénégal, etc.). Les œuvres d'art accompagnent l'organisation sociale, politique et religieuse des peuples qui les produisent. Mais avec les effets de la colonisation de l'Afrique, les productions modernes de cet art ont connu des segmentations au niveau du style et de l'usage. L'apparition de nouveaux styles de masques et de statuettes sur la scène artistique et aussi les nouvelles destinations de cet art ont des impacts positifs et négatifs sur la détermination de sa valeur économique. Avant l'analyse des différentes valeurs d'échanges de la sculpture classique africaine, nous apportons un éclairage sur les différents segments de cet art. Ce sont des sortes de courants artistiques qu'il faut savoir appréhender dans la détermination de la qualité économique des œuvres d'art.

1. La sculpture classique africaine : un art segmenté

La notion d'art classique africaine a tendance à suggérer un art statique, figurer dans le temps et dans un espace donné. Non, c'est un art qui s'adapte aux besoins sociaux, religieux et économiques des populations africaines qui le pratique. C'est un art qui évolue dans le temps. Il offre ainsi, des productions variées suivant l'actualité et l'évolution des goûts et des mentalités. Si la sculpture africaine avait la « croyance religieuse » pour principe de fonctionnement, il convient de noter que, les valeurs occidentales amenées par la colonisation, politique et religieuse, ont introduit des changements dans cet univers sculptural. À côté donc des objets de croyances,

plusieurs styles d'œuvres sculpturales émergent, pour bien d'autres besoins (économiques, esthétiques et ludiques), sur la scène artistique et notamment en Côte d'Ivoire. Au vu des évolutions stylistiques dans l'univers des arts traditionnels ivoiriens, André et Afo Guenneguez (1962, p. 256) les classifient en quatre générations. Les productions sculpturales qui viennent de l'antiquité jusqu'à la guerre de 1914-1918 sont considérées comme celles de la première génération. Les productions de la deuxième génération se situent entre 1920-1940. Celles de la troisième génération sont situées entre 1945 et 1970 et enfin, toutes les productions d'après 1970 sont celles de la quatrième génération.

Cette segmentation rigoureuse de la pratique des arts en Côte d'Ivoire, donne l'impression qu'une génération vient balayer la génération qui l'a précédée dans le temps. Pourtant, dans la génération, par exemple, de 1945-1970 se trouvent des œuvres de mêmes factures et de mêmes usages que celles produites avant la première guerre mondiale.

Nous soutenons plutôt trois grandes segmentations ou trois courants de la sculpture en Côte d'Ivoire. Les sculptures précoloniales, les sculptures modernes et les sculptures transitionnelles.

1.1. *La sculpture africaine précoloniale ou l'art ancien*

La sculpture classique africaine est connue sous les appellations de, « *art africain* », « *art nègre* », « *art primitif* » ou « *art animiste* ». Ces différentes qualifications, pour déterminer la manifestation d'une essence nègre dans les productions artistiques est une invention de l'ethnologie coloniale (Bidima, 1997, p. 6). En créant des liens entre les productions artistiques et les races ou les ethnies, l'ethnologie coloniale a engendré une différenciation dans l'unité supposée des arts africains. Elle a créé « *l'art nègre* », « *l'art de l'Afrique blanche* », « *l'art d'Ifé* ». Aujourd'hui, le morcèlement de l'Afrique et la création d'une Côte d'Ivoire comme État-Nation, nous amène à parler d'un art de la Côte d'Ivoire. Sinon, un empire africain médiéval ne possède pas de frontières et n'a pas de nom. Il n'y a donc pas un art du Ghana, et pas plus un art du Mali, du Songhay ou de Monomotapa. Il y a des arts qui correspondent aux traditions très variées des ethnies qui composaient ces empires (« Les royaumes africains médiévaux »).

Ainsi, parler d'une sculpture précoloniale de la Côte d'Ivoire, avant que les frontières géographiques ne soient tracées en 1908¹, revient à déterminer, dans l'ensemble des arts nègres, toutes les productions sculpturales qui ont été réalisées dans la superficie de 322 462 km² qui est considérée aujourd'hui comme le territoire ivoirien. Si archéologues et historiens doivent se livrer à un tel exercice, il convient de préciser que l'objectif ici est de définir ce que nous appelons sculpture africaine précoloniale, en général, dans l'ensemble des productions sculpturales de l'Afrique noire.

En effet, le segment de l'art africain qualifié de précolonial, est l'art qui s'est développé depuis l'Égypte antique en passant par les empires africains médiévaux jusqu'à l'avènement de la colonisation de l'Afrique au XIXe siècle. La sculpture africaine précoloniale est l'art qui s'est développé en Afrique noire avant l'introduction, par la

¹Avant 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. Donc parler d'un art précolonial de la Côte d'Ivoire avant que les frontières ne soient tracées, voire même avant son indépendance, serait un abus de langage.

colonisation, de valeurs artistiques emprunts de données européennes. L'objet d'art issu de cette période est considéré comme l'art authentique de l'Afrique, l'art brut africain en quelque sorte. Authentique en ce sens qu'il était réalisé et utilisé dans un contexte purement africain. Il est exempt de toute influence culturelle étrangère.

L'art brut africain était un moyen sûr par lequel les hommes anciens s'exprimaient, donnaient la preuve de leur passage, se liaient à la postérité et se projetaient dans l'éternité (Lock, 2013, p. 259). Cet art a une fonction d'identification. Il est porteur de l'âme d'une communauté. Cette fonction ne se limite pas seulement à des organisations sociales restreintes, elle s'étend à des ensembles ethniques et constitue l'un des fondements de l'unité culturelle des peuples de l'Afrique noire (Lock, 2013, p. 262).

Aujourd'hui, avec la division de l'Afrique en plusieurs États, la précision des origines de certaines œuvres sculpturales classiques pose de réels problèmes. Le 11 novembre 2014, une « *Statue féminine (Debele) Sénoufo* » a été vendue à 11 millions d'euros chez Sotheby's à New York. Dans les caractéristiques de cette œuvre de 92,1 cm de haut, il est marqué : provenance : Côte d'Ivoire ou Burkina Faso (Vermeil 2016, p. 46). Cela dit qu'il y a un doute sur l'origine de cette œuvre qui bat un record marchand sans précédent. L'Afrique ancienne n'avait pas ce souci, parce que les empires n'avaient pas de frontières géographiques et la statuette senoufo en question identifierait l'ensemble des sénoufo dont une partie se trouve aujourd'hui en Côte d'Ivoire, une autre partie au Burkina Faso et une autre encore au Mali.

En plus de la fonction d'identification de la sculpture africaine, s'ajoute sa fonction communicative. Celle-ci s'inscrit dans la relation entre l'homme et le divin comme entre l'homme et le monde qui l'entoure. Cette fonction concerne aussi les vivants entre eux, que les vivants et les morts (Lock, 2013, p. 262). Les objets d'art africains sont, comme le confirme Jewsiewicki (1996, p. 267) des équivalents des livres, des notions et des instruments de savoir dont la lecture et la manipulation confèrent un pouvoir.

Compte tenu des valeurs sociales et religieuses des sculptures, dans la phase de leur réalisation, le souci majeur de l'artiste reste la conformité à l'idéal du commanditaire. La majorité des artistes créent quand il y a des commandes. Sinon, ils restent cultivateurs comme tout le monde (Adack, 2010, p 98).

Cependant, les valeurs occidentales amenées par la colonisation politique et religieuse, ont porté un coup fatal aux croyances qui étaient le fondement de cet art, qui est un héritage culturel multiséculaire. Les objets d'art authentiques ont disparu en même temps que s'effondrait le système social en vigueur avant les indépendances (Adack, 2009, p 125). Aujourd'hui « 95% des objets du patrimoine culturel, matériel d'Afrique sont en-dehors de l'Afrique. Ils se retrouvent au musée du Quai Branly, au British Museum, à Tervuren, en Belgique, etc., »². À ces actions politiques, d'autres facteurs écologiques et culturels ont joué dans le même sens, en particulier l'absence de documents écrits et le caractère périssable des matériaux disponibles utilisés pour la majeure partie des créations plastiques, caractère renforcé par l'effet d'agents particulièrement destructeurs (insectes, intempéries) (Dupuis, 1980, p.8).

² Propos recueillis dans un entretien de Louis Georges TIN accordé à TV 5 monde, le 17 avril 2017. Disponible sur : <http://enseigner.tv5monde.com/collection/7-jours-sur-la-planete>, consulté le 04/05/2020.

Mais comme le disait l'angliciste Séry (2009, p. 127-128), que ce soit dans le milieu rural ou urbain, les danses viennent et s'en vont. Le masque lui est toujours là ! Quelle est la raison ? C'est la quête permanente de la puissance. Quel est le sens ? C'est l'identité, c'est-à-dire le refus de la soumission qui entraîne l'aliénation, l'effacement et la disparition, c'est-à-dire encore la résistance et l'affirmation continue de son être. Pour dire que l'art africain a tenu, aux pressions extérieures, aux influences et aux revers climatiques. Aujourd'hui il assure une permanence culturelle et une adaptation que nous appelons sculpture africaine moderne.

1.2. *La sculpture africaine moderne ou « copie parfaite »*

La sculpture africaine, moderne, est entendue comme la production sculpturale africaine née sous l'influence coloniale. C'est une pratique, un savoir-faire des sculpteurs (colonisés) de notre temps, qui puisent leurs sources d'inspiration dans le legs artistique des anciens, des ancêtres de leurs peuples. Ils investissent les acquis de l'art précolonial africain, l'art d'avant les Blancs, dans le champ artistique du moment, en conjuguant des thématiques anciennes et modernes.

Les productions de l'art africain du début XXe siècle sont considérées comme des sculptures modernes ou des « copies parfaites » issues directement de l'art africain authentique. Ce type de productions sculpturales a pris son véritable essor entre la Première et la seconde Guerre mondiale (1920-1934) comme le soutient André et Afo Guenneguez (1962, p. 256).

Les raisons de la reproduction massive des arts africains authentiques sont dues au fait que, l'art moderne occidental à découvert, au début du XXe siècle, les possibilités latentes des arts africains et les a adoptées (Becherucci, 1976, p. 6). Comme le disait le professeur Konaté (2009, p. 26) la sculpture africaine est entrée, dès lors, dans le champ du regard occidental depuis le XXe siècle.

D'abord, la réinterprétation de la sculpture africaine par certains artistes avant-gardistes, (Pablo Picasso et Georges Braque), de l'art moderne occidental, notamment les cubistes à partir de 1907³, va mettre en évidence le talent des sculpteurs africains. Ainsi, pendant que les cubistes font la fête aux sculptures « noires », des missions scientifiques prélèvent, confisquent et arrachent des objets aux indigènes (Konaté, 2009, p. 168). Ensuite, des collectionneurs privés et des musées occidentaux ont procédé à des collectes massives d'objets d'art classiques africains. Des institutions, à l'image de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN), ont été également mises sur pied dans les colonies pour collecter les arts classiques d'Afrique (Becherucci, 1976, p. 6).

Enfin, les masques et les statuettes en bois sont devenus des objets prisés par les collectionneurs et marchands d'art à l'époque de l'entre-deux-guerres. Pour les collectionneurs, l'art africain représentait leur propre ouverture d'esprit. Pour les galeries d'art il s'agissait, comme il s'agit toujours, de la transformation en marchandises de la culture d'autrui (Peter, 1998, p.9).

L'ensemble des évènements susmentionnés a transformé les objets d'art africains en articles économiques. Par conséquent, à côté des œuvres d'art classiques, dont 95% se

³ L'œuvre picturale « *Les demoiselles d'Avignon* (Musée d'Art moderne de New York) » réalisée en 1907, par Pablo Picasso, est un exemple majeur. Elle marque la naissance du Cubisme et met en évidence les visages ovales et concaves des masques africains.

trouve aujourd'hui en dehors des frontières africaines, s'est développée une sculpture commerciale depuis l'avènement colonial. Celle-ci reprend le style des sculptures d'hier.

En Côte d'Ivoire notamment, dès la fin du XIXe siècle, les sculpteurs locaux ont commencé à produire des statues destinées à la vente aux colons, aux missionnaires et aux voyageurs. Ces productions se réalisaient sous le regard tatillon des Blancs qui étaient devenus les principaux commanditaires. Ceux-ci imposaient parfois, selon leurs goûts, des styles de créations aux sculpteurs (André et Afo Guenneguez, 1962, p. 256). Les masques et statuettes n'étaient donc plus essentiellement produits pour répondre à leurs fonctions religieuses et politiques, mais pour le commerce international. Ainsi, depuis quelques années, selon Holas, (1969, p. 50), des milliers d'objets d'art africains de qualité inconstable, susceptible de nuire à la réputation de l'authentique art africain, sont vendus sur les marchés et dans les ports.

Il faut le noter, dans cette mouvance de la transformation des objets d'art africains en articles économiques, dès les années 1950 et 1960 de nombreux marchands sénégalais, qui ont travaillé pour le compte des colons, en tant que rabatteurs, ont migré en Côte d'Ivoire et parmi eux, sont sortis les premiers antiquaires qui se sont installés à Abidjan au tournant des indépendances (Bondaz, 2016). Ceux-ci ont favorisé la reproduction en masse et la vente des arts traditionnels africains en Côte d'Ivoire. Ils achètent les sculptures, en grand nombre, aux sculpteurs dans les ateliers et les revendent dans les centres d'art (Centre Artisanal de la Ville d'Abidjan, Village artisanal de Grand-Bassam) et sur certains grands marchés du pays, le marché de Cocody (N'gouan Aka Mathias) et le grand marché de Treichville par exemple.

À l'heure actuelle, à côté des artistes se trouvant en zones rurales, qui peuvent passer leurs vies entières à produire sans avoir le moindre contact avec le marché international de l'art, certains plasticiens, plus audacieux ont quitté ces lieux pour s'installer en zones urbaines pour faire de la production artistique une activité de plein temps et de revenue financière (Koffi, 2020, p. 203). Les productions de cette nouvelle génération d'artistes sont considérées par le marché, qui élabore les prix des œuvres d'art, comme des copies, des faux de l'authentique art africain. Holas, (1969, p. 50), les qualifie bien en ces termes : des faux, judicieusement truqués et même revêtus de patine artificielle, envahissent les grandes villes d'Europe et d'Amérique y atteignant des prix vertigineux et trompant souvent même un bon connaisseur. C'est de cette manière qu'il faut traiter les sculptures de l'Afrique moderne ? Les artistes ne procèdent-ils pas au remplacement des arts authentiques, qui ont été aussi des objets de rebut, mais emportés tout de même par la colonisation ?

1.3. La sculpture africaine « transitionnelle »

Il faut rappeler de prime à bord que, la notion d'art n'est ni close, ni statique, car bien des œuvres d'art, telles les représentations culturelles, se métamorphosent en art à travers l'histoire, alors qu'elles n'en étaient pas, et beaucoup d'œuvres d'art n'en sont plus. C'est l'exemple type des arts africains. Le répertoire de l'art africain, dit nègre, tribal ou premier repose en grande partie sur des objets de culte qui ont été « artialisés » (Konaté, 2009, p. 155), suite à l'influence de l'Occident et de la colonisation.

Cependant, certains objets de créations récentes, calqués sur le modèle des objets de culte qui sont entrés dans le registre artistique, peinent à être recadrés dans le domaine de l'art ou à être « artialisés ». Ce segment ou ce sous-groupe de l'art traditionnel africain est ce dont nous qualifions ici, en empruntant le concept de Sidney (2000, p. 41) d'« art transitionnel ». C'est un art « transitionnel » en ce sens qu'il ne s'agit d'œuvre ni « traditionnelle » destinée à un usage rituel ou domestique, ni « moderne » c'est-à-dire ayant un caractère unique comme l'exige la notion de « grand art ».

Yanagisawa (2015, p. 31) rapporte que 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 productions des Africains « civilisés » sont jugées négativement. Si les productions des Africains civilisés sont jugées telles, c'est à cause de la rencontre de l'Afrique avec l'Occident qui a introduit de nouvelles formes d'expressions artistiques dans l'univers des créations africaines. 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, l'introduction de l'enseignement d'un nouveau type d'art, le changement des goûts et des mentalités, sont autant de facteurs qui agissent directement ou indirectement sur les nouvelles productions artistiques de l'Afrique. Les arts africains ont perdu leur caractère intéressant du fait de leur rencontre avec l'Occident et de la colonisation (Yanagisawa, 2015, p. 31). Ils subissent des transformations qualitatives, et même quantitatives, depuis l'intervention européenne, pour faire face à la concurrence extérieure et aux demandes du marché contemporain.

Dans cette logique, le processus de création n'obéit plus au besoin formel de l'art classique africain et les concepts sont colportés d'œuvre en œuvre pour répondre aux besoins du marché. Or, lorsqu'un concept est colporté d'œuvre en œuvre, il tombe dans la répétition technique et artisanale. L'art « transitionnel » qui est dit art « d'aéroport » est, bien entendu, la manifestation vivante de cette déchéance (Konaté, 2009, p. 155). La valeur des signes qui composent les masques et les statuettes est soumise à une vision plus moderne. Il propose aux touristes et au grand public de voir sans humour la énième version d'une même sculpture qui n'est pas présentée comme le travail d'individu ayant un nom et une histoire.

2. Les valeurs d'échanges de la sculpture classique

Issues des différents segments prédéfinis, les créations sculpturales n'ont pas les mêmes valeurs d'échanges sur le marché de l'art. Celles-ci sont déterminées en fonction, des coûts de la production et de la taille des objets d'art, des caractères symboliques et de la dimension esthétique de l'œuvre et enfin, de certains déterminants de l'offre et de la demande sur le marché.

2.1. Les valeurs d'échanges par les coûts de la production

La détermination de la valeur économique des œuvres d'art, par les coûts de la production et de la taille, se fait par l'analyse des facteurs de production que sont : le travail et le capital investi. Cette approche pour fixer un prix à l'objet d'art, tient compte du temps mis pour la réalisation de l'œuvre, de la qualité, y compris de la taille

de l'objet d'art et de l'effort de travail incorporés dans le bien artistique fini. Prenons l'exemple de la production d'une poulie de métier à tisser et d'un masque heaume. Selon Tra Kouassi⁴, en une journée il peut sculpter deux (2) à trois (3) poulies de métier à tisser. Tandis que pour sculpter un masque heaume il peut passer environ une semaine de travail constant. Cette différence de temps et d'effort fournis dans l'exécution de ces deux œuvres d'art se répercute sur la fixation de leurs valeurs économiques. « Les poulies de métier à tisser je les vends entre cinq mille (5000) et sept mille (7000) francs CFA. Pour les masques, c'est cher hein ! C'est au-delà de vingt mille francs CFA. », affirme le sculpteur.

Cette cherté du masque qu'affirme l'artiste ne résulte pas exclusivement des efforts liés au travail fourni et au temps d'exécution de l'œuvre, elle fait aussi appel au capital investi et à la taille de l'œuvre. Quel que soit le support retenu, l'œuvre d'art est toujours produite à partir d'une matière première. Elle peut être le bois, la pierre, l'argile ou le métal. Le coût d'acquisition de ces matières premières, n'étant pas nul, est un autre élément de détermination du prix de l'œuvre d'art. Pour les sculpteurs exerçant à Abidjan, par exemple, la matière première utilisée, qui est généralement le bois, s'achète dans les packs à bois à des prix non négligeable. En fonction de la dimension et de la qualité, le prix du tronc de bois utilisable pour la production d'un objet d'art oscille entre 15 000 et 50 000 mille francs CFA dans les packs à bois (Koffi, 2020, p 205).

Aussi, pour ceux qui ont l'opportunité d'avoir les bois à proximité, dans les forêts par exemple, il faut prévoir la main d'œuvre du scieur qui va abattre le bois et le découper en plusieurs morceaux selon les besoins du sculpteur, le transport du tricycle ou du camion qui va faire sortir les troncs de bois de la forêt. À cela s'ajoute les coûts des colorants et d'autres matériaux tels que les costumes de certains masques et les cauris. Comme le disait le sculpteur Kouakou Norbert⁵, il arrive aussi que des agents des Eaux et Forêts saisissent les chargements de bois pour faute d'autorisation d'exploitation.

En évaluant donc minutieusement les énergies et les dépenses investies dans la réalisation d'une œuvre d'art, l'artiste fixe un prix susceptible de compenser ses dépenses et ses efforts. Ce sont des déterminants qui sont essentiels lors de la fixation de la première valeur économique d'une œuvre d'art. Dans cette approche, la qualité de l'œuvre va de pair avec la qualité du matériau, la taille de l'œuvre, le capital investi et la qualité du travail de l'artiste. Cependant, comme le soutient Hoog et Hoog (1991, p. 34), cette valeur s'estompe pour devenir presque nulle, après que l'œuvre soit livrée sur le marché secondaire par l'artiste qui a connaissance des coûts de production. Les revendeurs d'art, antiquaires et galeristes tiennent rarement compte de ce facteur qu'ils ne savent d'ailleurs pas.

Il faut le souligner, lorsque la valeur des sculptures africaines est définie par le coût de la production, c'est que nous sommes en situation de marché primaire. Ici, l'artiste connaissant le coût de la réalisation et l'énergie investie dans son œuvre, négocie au mieux auprès des demandeurs, qu'ils soient collectionneurs revendeurs ou consommateurs directs, sa valeur économique. Mais, au niveau de ce marché primaire,

⁴ Kouassi Charles TRA, sculpteur à Daloa, informations recueillies lors d'un entretien réalisé le 12/09/2018 dans son atelier de production.

⁵ Koffi Norbert KOUAKOU est un sculpteur basé dans la ville de Dimbokro. Cette information a été recueillie lors d'un entretien réalisé le 02/07/2022 à Dimbokro.

en dehors des émotions, les déterminants de la valeur d'échange de l'objet d'art, dont nous venons d'en parler, deviennent en même temps des indicateurs de sa faible valeur artistique et économique pour les professionnels de l'art.

D'abord, l'objet d'art est jugé comme une production très récente, puisqu'il loge encore dans l'atelier ou dans l'entrepôt du sculpteur. Ensuite, il a une notoriété presque nulle, car il y a une imprécision de ses qualités artistiques et culturelles⁶. Il n'y a aucune information ou aucun début de construction de savoir sur lui. Le demandeur sait donc que l'objet d'art, prêt à s'envoler pour le marché, n'a encore joué de rôle culturel et qu'il ne sort d'aucun bois sacré, donc loin d'être authentique comme l'on le reconnaît aux statuettes votives. Enfin, puisse que les qualités de l'objet d'art sont mal objectivées, il a une très faible valeur économique, à comparer aux prix du marché secondaire. Sur le marché de l'art ivoirien, le prix des œuvres d'art auprès des sculpteurs varie généralement entre mille et cinquante mille francs CFA. Les objets d'art allant dans les centaines de milles francs sont très rares.

La catégorie des arts transitionnels, qui sont des objets sculptés et peints avec des colorants chimiques et d'autres reproductions des masques et statuettes anciens sont de cette facture.

Pour les sculptures qui circulent sur le marché secondaire, la détermination de leurs valeurs d'échanges se fait avec d'autres indicateurs.

2.2. *Les valeurs d'échanges par la valeur artistique de l'œuvre*

La détermination de la valeur économique d'une œuvre d'art résulte, en plus des coûts de la production, de sa valeur artistique. Dans la conception de l'art classique africain, cette valeur fait appel à l'aspect et à la fonction symbolique de l'œuvre d'art. Qu'entendons-nous par aspect et fonction symboliques de l'œuvre d'art ? Notons que, le symbole est un signe de référence qui a une signification reconnue culturellement par un peuple donné. C'est aussi un élément de langage, un outil de communication qui peut être lié au sacré comme à l'esthétique (Yewsiewicki, 1996, p 259). Sous cet angle de vue, les éléments symboliques servant à juger ou à déterminer la valeur artistique d'une œuvre d'art peuvent dépendre du lieu de production et d'exhibition de celle-ci. Les sens donnés aux symboles peuvent varier d'un pays à un autre ou d'un continent à un autre. Ainsi, un pays peut rejeter une expression artistique étrangère à cause de sa valeur symbolique, tandis que celle-ci est adulée par son pays d'origine. Les arts classiques africains n'ont-ils pas subi certains préjugés à cause de leur caractère symbolique ?

En effet, l'art classique africain est une production plastique qui résulte de l'addition de multiples valeurs symboliques, dont certaines objectives et d'autres subjectives. Elles évoluent au fil des temps et varient d'un objet à un autre et d'une communauté à une autre. De ce fait, la détermination de la valeur d'échange par la valeur artistique de l'objet d'art classique africain tient compte des propriétés plastiques, qui ont une signification symbolique, et de l'environnement culturel de l'œuvre en situation de négoce. Au nombre des propriétés plastiques, nous pouvons citer entre autres, les coiffes, les scarifications, les teintures, les maquillages et les formes. À celles-ci l'on ajoute

⁶ C'est le marché de l'art qui atteste la qualité artistique des œuvres d'art. Ici l'œuvre fait son premier pas sur le marché.

certaines éléments culturels techniques de validation de l'authenticité ou de l'originalité de l'œuvre d'art. Il s'agit de la provenance culturelle et régionale de l'objet d'art, de l'appellation de celui-ci en langue locale, de l'identité de l'artiste qui l'a sculpté, si possible, de l'âge de l'objet, de l'état (fissuré ou pas). Quand ces éléments sont déterminés, il reste à savoir si le masque a dansé effectivement ou si la statuette a reçu du sang humain pour une célébration culturelle quelconque. Selon Peter Mark (1998, p. 8), les rites que l'Europe lie volontiers à l'art en Afrique sont caractérisés par le sang humain et la mort ou le sacrifice humain. La somme de tous ces éléments permet de fixer et de rehausser la valeur artistique et économique de l'objet d'art traditionnel africain. Lors que ces éléments symboliques et culturels précités sont absents pour certains et semblent nouveaux pour d'autres, l'œuvre est mise en doute. Elle est qualifiée de copie ou d'art d'aéroport. Le doute diminue considérablement la valeur économique de l'objet d'art qui circule sur le marché. Cependant, lorsque la fiche muséologique de l'objet d'art est ou semble normale, sa valeur et son prix s'envolent sur le marché de l'art.

Aussi, la propension à payer d'un acquéreur, c'est à dire la somme d'argent qu'un acheteur est prêt à déboursier pour acquérir une œuvre, est considérée comme un bon indicateur de sa valeur symbolique et artistique (Radermecker et Roy de Blicquy, 2005, p. 38).

Mais attention ! Dans la détermination de la valeur d'échange de l'œuvre d'art, il se trouve une ambiguïté. De la manière la qualité artistique permet de donner une plus-value marchande à l'objet d'art, de cette même manière la propension payée pour l'acquisition d'une œuvre d'art permet de lui donner une plus-value artistique. En clair, une œuvre récemment réalisée est considérée comme une copie, dont les caractéristiques sont très mal affirmées. Cette œuvre, l'offreur peut avoir la chance de la vendre à des millions de francs CFA sur le marché de l'art local ou à des milliers de Dollar sur le marché de l'art international. En raison des spéculations médiatiques qui vont naître autour de cette vente, l'œuvre deviendra immédiatement une œuvre de qualité inégale. Dans cette disposition commerciale, la valeur artistique n'est pas forcément justifiée par sa fiche muséographique, mais l'œuvre de différents artifices (publicité, communication, exposition) qui font monter la notoriété du bien artistique sur la base de sa valeur marchande. Bref, le prix d'une œuvre d'art peut être déterminé par le désir et le pouvoir d'achat des clients et cela indépendamment des spécificités artistiques de l'objet d'art.

Ainsi, l'objectivation de la qualité artistique et marchande des sculptures classiques africaines a donné lieu à une segmentation de celles-ci. À côté donc des arts considérés comme des arts anciens ou authentiques, se trouve ceux considérés comme des « copies parfaites » des arts anciens et ceux jugés négativement comme étant des arts pour touristes ou d'aéroports, que nous baptisons ici d' « arts transitionnels ».

D'abord, sur le marché de l'art, ces derniers rassemblent les œuvres récemment réalisées, dont certaines copient des modèles de l'art moderne occidental. Ce groupe de sculptures est appréhendé comme étant des œuvres de qualités imprécises et de très faible valeur culturelle et marchande. Leur demande par les consommateurs d'art est axée généralement sur des motifs d'ordre esthétiques.

Ensuite, la catégorie des sculptures reconnues comme étant des « copies parfaites » recense les œuvres d'art de qualité moyenne. Elles circulent pour la plupart sur le

marché secondaire. Certaines d'entre elles sont sorties des frontières ivoiriennes et africaines dans un passé récent. Mais, d'autres sont encore logés dans les galeries des antiquaires attendant un bon investisseur, puisqu'elles sont encore reproduites. Cette catégorie d'œuvres a un bon potentiel de revente et une certaine valeur d'investissement. Leur évaluation marchande dépend aussi bien de leurs coûts de la production que de leurs valeurs artistiques et de plusieurs déterminants de l'offre et de la demande. Si les bons connaisseurs, comme le dit Holas (1969, p. 50), sont trompés par cette catégorie d'œuvre, c'est qu'elle a une notoriété affirmée, une forte valeur culturelle et esthétique. La demande des « copies parfaites » est axée sur des motifs d'ordre esthétique et financier.

Enfin, les objets d'art jugés authentiques sont les objets hauts de gamme. Ils circulent principalement sur le marché de la revente. Ce sont des objets de qualités muséales et sont pour la plupart dans les collections publiques et privées. Ces objets d'art bénéficient d'une grande liquidité. C'est à dire qu'ils se vendent et s'achètent facilement et à tout moment et ont par conséquent une forte valeur d'investissement. Ils sont vendus dans les enchères et atteignent des prix record. Ce sont des objets qui ont une ancienneté reconnue, qui ont servi dans leurs contextes culturels. Le masque et la statuette ont dansé et ont reçu des sacrifices de diverses natures. Ils ont, en un mot, des cartes muséographiques (des cartes d'identité), donc leurs parcours, origines et différentes expositions sont connus.

2.3. Les valeurs d'échanges par les déterminants de l'offre et de la demande

Les déterminants de l'offre et de la demande des objets d'art, sur le marché, sont caractérisés d'une part, par les stratégies commerciales mises en place par l'offreur pour créer la rencontre entre l'offre et la demande. D'autre part, ils sont caractérisés par les motifs qui amènent les demandeurs à faire un choix d'œuvre. Ces données agissent sur la définition de la valeur d'échange des œuvres d'art.

2.3.1. Les déterminants de l'offre

Les déterminants de l'offre, la nature et la qualité de l'objet mis à part, sont liés au volume de stock d'objets d'art disponible sur le marché de l'art et aux stratégies du vendeur à créer un marché de rareté.

En effet, l'art classique africain est, de nos jours, reproduit en série pour le commerce local et international. Le volume élevé d'objets d'art en circulation a donc d'innombrables effets secondaires, qui créent parallèlement d'autres déterminants de l'offre, à côté de la qualité et la nature des œuvres d'art.

D'abord, sur le marché primaire, le marchand d'art collectionne en grande quantité des sculptures auprès des artistes, dans les ateliers de production et de reproduction. Il dispose les œuvres d'art collectées dans une galerie, pour créer un marché secondaire de revente. Ce dernier met, dès lors, des techniques commerciales en place pour diminuer le volume et le temps de stockage des sculptures qui se trouvent dans la galerie. Pour ce faire, il engendre, en plus des prix d'achats des œuvres et des frais liés à son local, des frais supplémentaires de communication et de publicité. Il participe à des expositions de groupe pour s'ouvrir sur le marché de l'art. Cela l'amène à contribuer aux frais liés à la logistique et à la couverture médiatique de cet événement.

Certains galeristes publient des images sur les réseaux sociaux, engagent des spécialistes (critiques d'art) pour éditer des catalogues, etc. Ces dépenses sont émises dans le but de développer la rotation et le renouvellement des objets d'art sur le marché.

Ensuite, pour maximiser un taux de profit, tous les marchands d'art cherchent à développer une stratégie de monopole. Dans ce cas, l'expertise et la qualité de services redus jouent un rôle de premier plan. Raisons pour lesquelles, certains vendeurs d'art n'hésitent pas à effectuer des voyages à l'intérieur du pays et à l'étranger pour chercher à dénicher de vieux et rares objets d'art⁷. Ce sont des objets de fortes valeurs culturelles, artistiques et marchandes. Mais, attention, parfois pour créer un marché de rareté, le vendeur fabrique des identités falsifiées aux produits proposés aux demandeurs (Bondaz, 2016).

De plus, pour se retrouver en situation de monopole (leader), le vendeur renchérit le coût de ses offres pour pouvoir financer d'autres stocks plus onéreux (Hoog et Hoog, 1991, p.76).

Les frais de promotions, publicités, expositions et catalogues, etc., et les transports sont imputés sur le prix des objets proposés aux clients, c'est la magie du marché de l'art. Elle consiste à inclure dans la transaction un *package* de rêve associé à l'objet (Benhamou-Huet, 2001, p. 65).

Enfin, la croissance du stock d'objets d'art contribue au volume d'activités, licites et illicites, qui se développe sur le marché. D'une part, il y a une fourniture simultanée d'objets de bonnes factures et d'objets de factures douteuses. D'autre part, il y a des objets issus du marché licite prêts à s'envoler pour des millions de francs CFA et des objets de qualités prêts à être bradés sur le marché noir. Tout le monde cherche à tirer profit du marché. La variation quantitative et qualitative du stock d'objets d'art sur le marché influence les variations de la demande.

2.3.2. Les déterminants de la demande

Le marché de l'art présente communément deux différents types de demandes. Il y a une demande collective, faite par des institutions publiques telles que les musées et une demande privée faite par les particuliers, consommateurs d'art ou les collectionneurs. La motivation de la demande publique se traduit par le souci, à la fois, de soutenir la demande, d'enrichir et de préserver les collections des musées, pour une éducation culturelle de masse (Anne et Wunderle, 2007, p. 83).

Tandis que la demande privée, des consommateurs et collectionneurs, obéit souvent à plusieurs critères. Benhamou-Huet (2001, p. 19) se posait les questions de savoir : « Pourquoi tant d'argent ? Qu'est-ce qui pousse tous ces collectionneurs à investir des cascades de dollars, correspondant même quelquefois à une vie de travail d'ouvrier, pour posséder ces objets à peine matériels ? ». À ces interrogations, il faut répondre qu'à l'expression d'une demande d'objet d'art, se trouve souvent des motifs d'ordre esthétique, financier et institutionnel.

⁷ N'Fally Traoré, vice-président des antiquaires du Centre Artisanal de la Ville d'Abidjan (CAVA), au cours d'un entretien réalisé le 13/07/2015 dans le cadre de la collecte d'informations pour la rédaction de notre Thèse de doctorat, a affirmé qu'il a parcouru tous les pays de la sous-région et plusieurs villages de la Côte d'Ivoire pour constituer ses collections « d'antiquité ».

Lorsqu'un particulier émet une demande d'œuvre d'art, c'est que celle-ci agit sur sa sensibilité. C'est-à-dire, à l'expression d'un souhait de possession d'une œuvre d'art se trouve plus ou moins des motifs esthétiques. Le demandeur aime l'œuvre et donc veut la détenir. Cette demande liée à l'esthétique dépend souvent : du goût et du niveau d'éducation du demandeur ; de la mode et aux efforts déployés par les offreurs pour la susciter et aussi de l'imitation sociale et de l'image sociale que le demandeur veut satisfaire. Ainsi, le collectionneur, pas loin de l'esprit du croyant, assigne pouvoir et valeur à ces objets parce que leur présence et leur possession semblent avoir une fonction – normalement le plaisir – de modification dans l'état mental de leur propriétaire (Benhamou-Huet, 2001, p. 19).

En plus des motifs d'ordre esthétique il y a les motivations d'ordre financier qui poussent les particuliers à faire des demandes d'œuvre d'art sur le marché. Les taux d'inflation et de rentabilité des œuvres d'art qui circulent sur le marché sont des éléments déterminants de la demande. Certains demandeurs d'objets d'art sur le marché, à l'image de Fatou Sylla⁸, sont des revendeurs, investisseurs. Ils achètent, à prix abordables, les objets d'art pour une plus-value future. Ce sont des agents économiques de l'art qui agissent entre les marchés moins volatils et très volatils.

Enfin, la réglementation et la fiscalité du marché de l'art sont des éléments déterminants de la demande d'œuvre d'art. Lorsque les œuvres d'art en circulation sont frappées d'interdiction de sortie du territoire, naturellement le niveau de la demande de ces œuvres diminue considérablement. Et leur valeur économique devient presque nulle. Par contre, une mesure fiscale favorable au marché de l'art peut entraîner d'importants phénomènes d'achats. En développant des mécanismes de déduction et d'exonération sur les frais de douanes et de certificats d'exportations, l'institution publique développe la demande des particuliers (Hoog et Hoog, 1991, p. 81). Retenons de l'analyse des déterminants de la demande qu'il y a deux grandes catégories de demandeurs d'œuvre d'art : les consommateurs (les institutions publiques y font partie) et les investisseurs. Ceux-ci décident d'injecter des cascades de dollars dans le marché selon que les conditions d'ordre esthétique, financier et institutionnel leur soient favorables.

Conclusion

Le marché de l'art classique africain nous invite avec une insistance grandissante à changer d'attitude. Les ventes aux enchères qui se déroulent dans les grandes métropoles européennes disent que cet art prend une valeur de plus en plus grande (Adandé, 2001, p. 74). Il n'y a donc plus de raisons que nos œuvres d'art précieuses continuent à quitter nos marchés de l'art locaux à des valeurs monétaires insignifiantes, faute de connaissance des déterminants de leurs valeurs d'échanges.

Cette étude qui nous a permis d'aborder le secteur des arts classiques africains comme un secteur d'activité économique, a mis en avant les différentes catégories des

⁸ Fatou SYLLA est connue sur le marché de l'art et notamment en Côte d'Ivoire comme une collectionneuse d'art, expérimentée et nantie, qui fait bouger le marché des sculpteurs et antiquaires. Elle est l'initiatrice de la « *Fondation Fatou Sylla* » sise à Adjamé MACACI. Cette fondation compte un nombre important d'objets d'art en attente d'acheminement vers des marchés européens plus spéculatifs.

sculptures africaines et les stratégies permettant de définir les valeurs économiques sur les marchés primaire et secondaire.

De cet exposé nous retenons, d'une part, trois grandes générations d'arts africains, en fonction de leur période ou date d'exécution et de leur originalité et rareté. D'abord, dans un contexte ivoirien toutes les sculptures produites avant la colonisation, notamment avant 1893⁹, sont les arts africains dits originaux et authentiques. Elles constituent les arts de la première période ou de la première génération. Celles-ci recèlent de grandes valeurs symboliques, culturelles, artistiques et marchandes, qui font presque l'unanimité sur la scène artistique mondiale. Ensuite, les sculptures réalisées sous le regard tatillon des colons, vers la fin du XIXe siècle (à partir de 1893) et certaines œuvres produites de nos jours, constituent les œuvres de la deuxième génération. Elles reproduisent fidèlement les œuvres de la première génération au point où experts et collectionneurs d'art sont trompés. Elles sont qualifiées de « copies parfaites » sur le marché et certaines atteignent des prix très élevés. Enfin, les sculptures dites « transitionnelles » forment le troisième segment de l'art classique africain. Elles sont considérablement influencées par l'art moderne occidental et donc se trouvent à cheval entre cet art et les arts traditionnels africains. Ce sont des objets mono ou polychromes réalisés en série pour le marché local et pour les touristes étrangers. Leur qualité artistique fait des doutes, du fait de leur répétition technique qui les assimile à des œuvres artisanales.

D'autre part, cette étude a souligné que toutes les générations d'art susmentionnées, n'ont pas les mêmes valeurs d'échanges sur le marché de l'art, car la détermination de celles-ci se fonde sur des valeurs. Sur le marché primaire, le capital investi et l'énergie déployée par l'artiste pour réaliser l'œuvre d'art constituent les facteurs de base du jugement de la valeur marchande du bien matériel. Les œuvres de production récente et les arts transitionnels, sont les plus soumis à cette approche. Par contre, la détermination de la valeur marchande des sculptures sur le marché secondaire se fait selon des facteurs de mesures tels que : la qualité plastique de l'œuvre et les déterminants de l'offre et de la demande. L'un de ces facteurs tient compte de l'ancienneté, de la rareté et de la valeur symbolique et culturelle de l'œuvre. L'autre se mesure par les frais de promotions, de publicités, d'expositions et des motifs esthétiques, financiers et institutionnels qui sous-tendent les achats d'œuvres d'art.

Il convient aux acteurs de l'art africain de connaître les différents segments de cet art et les éléments matériels sur lesquels se fondent leurs différentes valeurs marchandes afin de ne pas se faire gruger ou de ne pas brader par ignorance certaines pièces de qualités remarquables du patrimoine culturel ivoirien.

⁹ Selon l'histoire, 1893 marque le début de la colonisation de la Côte d'Ivoire. Cf. Jean-Noël LOUKOU, 2012, *La Côte d'Ivoire coloniale 1893-1960*, les Éditions du CERAP.

Références bibliographiques

- ADACK Kouassi Gilbert, 2009, *L'art royal agni de Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan.
- ADACK Kouassi Gilbert, 2010, *L'art dans la société wè de Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan
- ADANDÉ Joseph, 2001, « L'Art africain et l'imaginaire des autres entre le XVI et le début du XXe siècle. Essai d'analyse diachronique des prémisses d'un processus de « globalisation » », in *Afrika Zamani*, n°9-10, pp. 60-76.
- ANNE Vincent et Wunderle Marcus, 2007, « Les arts plastiques » in *Dossiers du CRISP*, n°30, pp. 9-106.
- BECHERUCCI Luisa, 1976, « Introduction » *Histoire mondiale de l'art*, Éditions Solar.
- BENHAMOU-HUET Judith, 2001, *Art business, le marché de l'art ou l'art du marché*, Paris, Éditions. Assouline.
- BIDIMA Jean Goedfroy, 1997, *L'art Negro-africain*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BONDAZ Julien, 2016, « Masques passeports et antiquaires 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.
- DUPUIS Annie, 1980, « Introduction » *Arts d'Afrique*, Paris, Editions de la Caisse d'Épargne de Toulon.
- GUENNEGUEZ Afo et André, 1971, *Art de la Côte d'Ivoire et ses voisins*, Paris, L'Harmattan.
- HOLAS Bohumil, 1969, *Arts de la Côte d'Ivoire*, Vevey.
- HOOG Michel et HOOG Emmanuel, 1991, *Le marché de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.
- JEWSIEWCKI Bogumil, 1996, « De l'art africain et de l'esthétique: valeur d'usage, valeur d'échange » in *cahiers d'études africaines*, vol 36, n°141-142, pp. 257-269.
- 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.
- Les royaumes africains médiévaux*. Repéré à https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiregeographie/Se_former/Nouveaux_programmes_de_5e/Royumes_africains_accompagnement_de_la_prestat_10.pdf.
- LOCK Etienne, 2003, « L'Art comme écriture en Afrique noire » in *ResearchGate*, pp. 258-269.
- PERTER Mark, 1998, « Est-ce que l'art africain existe ? » in *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 85, n°318, pp. 3-19. doi: 10.3406/outre.1988.3599.

RADERMECKER Anne-Sophie et SYBILLE Du Roy de Blicquy, 2018, « L'Art et son marché » *in dossier du CRISP*, n°89, pp. 13-150.

SÉRY Bailly, 2009, *Regards culturels*, Abidjan. Presse Universitaire de Côte d'Ivoire.

VERMEIL Élodie, 2016, « Enchères records pour l'art classique africain » *in Forbes Afrique*, Édition de Juin, pp. 46-47.

YANAGISAWA Fumiaki, 2015, « Le renouvellement des arts africains et l'administration coloniale : le cas de Georges Hardy » *in Aesthetics* n°19, pp.27-38.