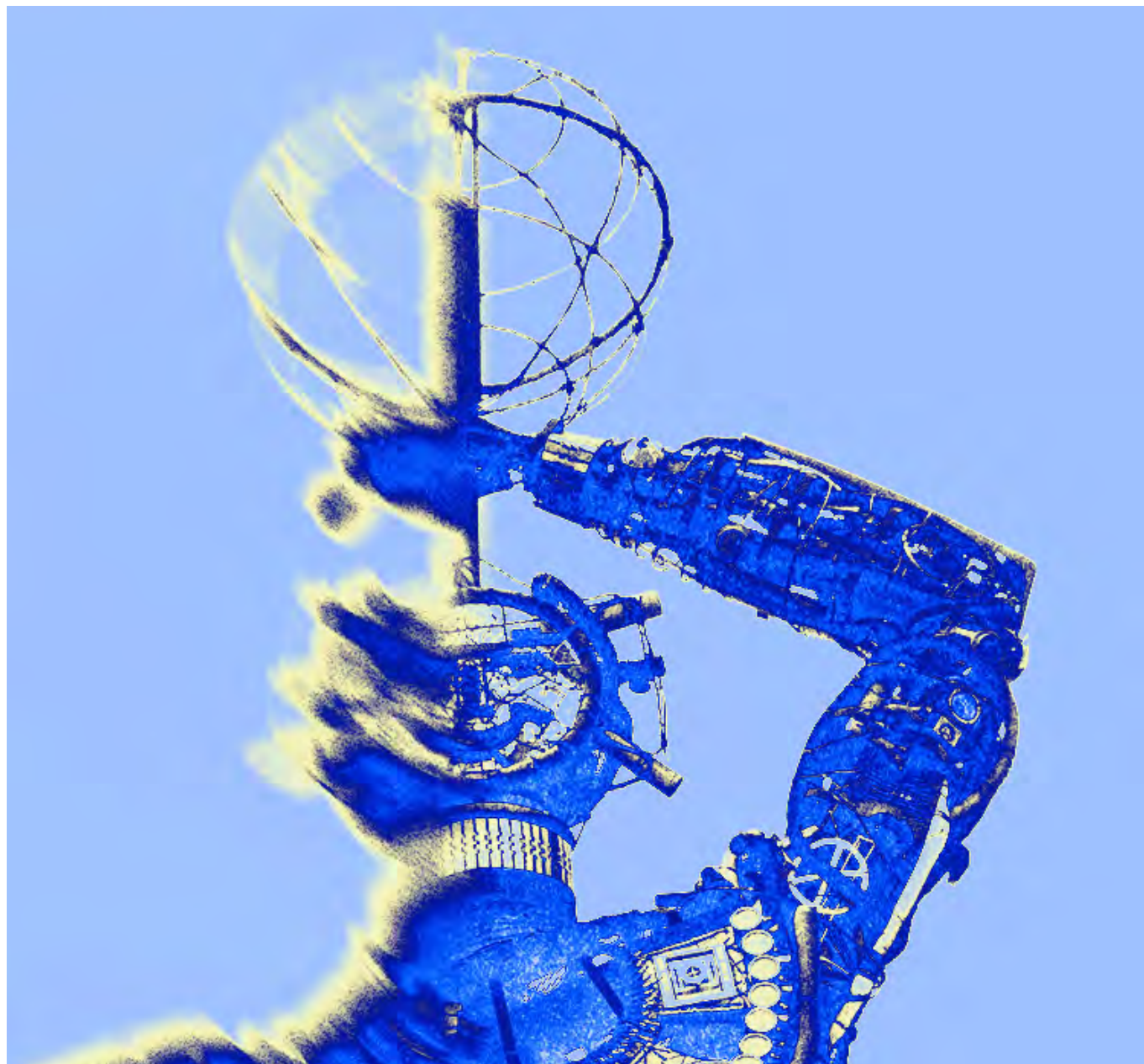


LA CONTEXTUOLOGIE DE L'ART

UNE NOUVELLE MÉTHODE D'ÉTUDE DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE



Étude menée par : Yves Xavier Ndounda Ndongo

Direction artistique : Francine Abada

Référence : ES20250724-CONTEX-AR

Essai scientifique publié le 16 juillet 2025

© Artopia 2025



La contextuologie de l'art constitue une méthode scientifique transdisciplinaire d'analyse, de critique et de prospective des œuvres d'art africaines. En mobilisant les épistémologies situées de l'histoire de l'art, de la philosophie de l'art, de l'esthétique, de l'anthropologie visuelle, de la sociologie de la réception et des philosophies africaines, elle propose une lecture relationnelle et dynamique du sens. L'analyse de *La Nouvelle Liberté* de Joseph-Francis Sumégné révèle comment une sculpture devient un opérateur de souveraineté esthétique, de mémoire urbaine et d'hybridation culturelle. Le tableau contextuologique permet de modéliser les trajectoires symboliques de l'œuvre, en croisant les variables du contexte, des idéologies, des perceptions et des transformations dans le temps. L'article ouvre des perspectives computationnelles avancées, notamment par l'indexation structurée des données interprétatives et la formulation de modèles évolutifs capables de simuler l'évolution du statut sémiotique des œuvres. Avec cette étude produite par **Artopia**, l'entreprise se positionne comme une plateforme méthodologique de recherche sur l'art en Afrique, acteur important de la souveraineté critique et esthétique dans la production des savoirs artistiques.

Mots-clés : *Contextuologie de l'art, tableau contextuologique, analyse contextuelle, esthétique africaine, philosophie de l'art, Joseph-Francis Sumégné, La Nouvelle liberté, Doual'art, Salon Urbain de Douala (SUD), souveraineté esthétique, prédiction du sens, sociologie de la réception, mémoire urbaine.*

INTRODUCTION

L'analyse des œuvres d'art africaines ne saurait être réduite à une contemplation formelle ou à une classification stylistique fondée sur des taxonomies eurocentrées. Dans un monde traversé par l'entropie identitaire, les mutations épistémiques, politiques et symboliques, il devient impératif de construire une méthode capable de restituer aux œuvres leur ancrage pluriel, leur profondeur historique, leur puissance politique et leur devenir vivant. La contextuologie de l'art s'inscrit dans cette exigence théorique. Elle propose un changement de paradigme radical en analysant l'œuvre comme une entité relationnelle, mouvante, située, toujours en interaction avec les forces visibles et invisibles qui la traversent. Elle invite à dépasser les approches formalistes ou universalistes en replaçant les œuvres au sein des réseaux de production, de réception, de circulation et de mémoire qui les constituent dans leur complexité.

La contextuologie de l'art repose sur une architecture méthodologique transdisciplinaire articulant l'histoire de l'art, la philosophie esthétique, la sociologie de la réception, l'anthropologie des usages symboliques et les pensées africaines du lieu, du temps et du devenir. Elle s'oppose ainsi aux logiques objectales figées pour privilégier une analyse systémique et dynamique des œuvres. En intégrant les variables du contexte, des idéologies, des intentions, des perceptions, des circulations et des déclencheurs historiques, elle modélise les transformations du sens dans le temps à partir d'un tableau analytique structuré par périodes décennales. Ce dispositif ne vise pas seulement à décrire, mais à anticiper les devenirs symboliques, critiques ou patrimoniaux d'une œuvre.

Mais surtout, la contextuologie engage une pensée du vivant artistique. Elle affirme que l'œuvre n'est pas une entité close, assignée à un style ou à une époque, mais une réalité mouvante, vivante, investie de sens multiples au gré des perceptions qui la réaniment sans cesse. Ce sont ces perceptions – qu'elles soient critiques, populaires, institutionnelles ou affectives nourrissent la vitalité de l'œuvre et réécrivent son statut dans le temps. L'œuvre ne vit pas parce qu'elle est conservée, elle vit parce qu'elle est regardée, discutée, détournée, réappropriée. En ce sens, la contextuologie s'inscrit dans une épistémologie du devenir interprétatif, où le sens est une trajectoire et non un point fixe. Elle est la science d'un art vivant, toujours en devenir.

L'étude de *La Nouvelle Liberté*, sculpture monumentale réalisée en 1996 à Douala par l'artiste Joseph-Francis Sumégné, illustre la fécondité de cette approche. Œuvre de récupération et de contestation, elle cristallise les tensions postcoloniales, les résistances, les innovations esthétiques, les ruptures politiques et les mutations urbaines. À travers elle, l'art devient un geste d'émancipation, une scène de projection identitaire et une matrice de réinvention mémorielle. L'analyse contextuologique permet de restituer les trajectoires multiples de cette œuvre, de sa réception controversée à son processus de patrimonialisation symbolique, en passant par sa réappropriation populaire et institutionnelle. Ici, l'étude explore les potentialités offertes par les méthodes de corrélation temporelle, de classification diachronique et de projection typologique dans l'étude des œuvres. Ces outils, lorsqu'ils sont intégrés à une architecture méthodologique rigoureuse, permettent non seulement de structurer les informations sensibles issues des

pratiques artistiques, mais aussi de visualiser leurs métamorphoses sémantiques dans le temps.

Avec cette démarche, Artopia se positionne comme une écologie critique du savoir, où les trajectoires artistiques sont pensées à travers une combinatoire interprétative modulable. Artopia œuvre ainsi à la production, à la création d'outils pédagogiques et curatoriaux décentrés, ainsi qu'à la vulgarisation des sciences sur l'art. L'entreprise matérialise de ce fait la souveraineté des esthétiques plurielles en Afrique. La contextuologie n'est pas seulement une méthode d'analyse. Elle est une réponse à l'urgence de penser l'art depuis ses lieux d'énonciation propres, dans leur complexité, leur historicité et leur fécondité critique. Elle engage une science située du sensible et une écriture prospective du devenir artistique africain.

1. OBJECTIFS MÉTHODOLOGIQUES ET INTÉRÊTS SCIENTIFIQUES

Dans la continuité de son ancrage épistémologique, la contextuologie se déploie comme une méthode opératoire dotée d'objectifs précis et stratifiés. Elle se distingue par sa capacité à articuler une pluralité de régimes d'intelligibilité en vue de produire une lecture située, critique et prospective des œuvres d'art, en particulier dans les contextes africains. La section qui suit explicite les finalités méthodologiques que poursuit la contextuologie dans son ambition de renouveler profondément les outils d'analyse, de transmission et d'anticipation du sens artistique. Dans cette perspective, la contextuologie vise à :

- **Restituer la densité contextuelle** d'une œuvre d'art dans ses dimensions visibles et invisibles ;
- **Cartographier les dynamiques symboliques** qui traversent une œuvre selon une temporalité située ;
- **Identifier les variations interprétatives** selon les catégories d'acteurs, les régimes de monstration, les mutations politiques et culturelles ;
- **Anticiper les devenirs** sémiotiques, critiques ou patrimoniaux d'une œuvre à travers l'analyse de trajectoires contextuelles ;
- **Fonder une méthodologie critique enracinée**, en rupture avec les paradigmes universalisants de l'histoire de l'art occidental.

Loin d'être une spéculation théorique, la contextuologie propose une série d'applications concrètes et transversales. Ces déclinaisons scientifiques, pédagogiques, politiques et numériques montrent que cette méthode peut irriguer à la fois la recherche fondamentale, la formation et les politiques culturelles. Ainsi, La contextuologie constitue une avancée méthodologique majeure pour :

- **La recherche fondamentale** : en histoire de l'art, esthétique comparée, anthropologie visuelle.
- **La recherche appliquée** : dans les politiques patrimoniales, les stratégies muséales, les projets de médiation culturelle.
- **La formation** : des étudiants en art, des commissaires d'exposition, des chercheurs en patrimoine.
- **La gouvernance culturelle** : pour les États africains, les collectivités territoriales, les institutions de coopération.

- **Les humanités numériques** : par sa structuration en base de données ouverte, évolutive et interopérable avec les outils d'intelligence artificielle.

2. DÉLÉGITIMER POUR REFONDER : CRITIQUE DES CADRES EUROCENTRÉS

2.1. Les impensés de l'universalisme esthétique

La généalogie des catégories dominantes de l'histoire de l'art est profondément liée à l'idéologie impériale de l'Europe moderne. De Winckelmann à Wölfflin, de Hegel à Panofsky, l'histoire de l'art s'est constituée comme un système normatif clos, où l'Occident se pense comme origine, mesure et fin de la création artistique. Ce régime de pensée a donné naissance à une historiographie qui réduit l'altérité au pittoresque, aux reliques, à la magie ou à l'ethnographie. Pour Fabien Eboussi Boulaga, il s'agit pour l'Afrique de prendre radicalement des distances avec ce modèle, de s'extraire de l'hétéronomie – état d'une volonté nourrit hors d'elle-même, tant sur les règles sociales, les influences, que les principes de son action. Il nous invite à regarder l'Afrique comme *espace évènement*¹, non plus seulement à partir des mots, des discours, de systèmes déductifs issus de l'expérience, mais d'analyser l'activité humaine en train de se faire.

2.2. « Art contemporain africain » : une catégorie piégée

La catégorie *art contemporain africain* est l'un des avatars récents de cette logique d'assignation à des taxonomies malencontreusement globalisantes. Elle désigne moins une réalité historique qu'un système d'inclusion conditionnée, fondé sur le degré d'exotisme ou de transgression que les artistes africains peuvent produire pour un regard international. Son emploi sans recontextualisation masque la diversité des temporalités esthétiques africaines, les logiques sociales de production de l'art, et les discontinuités ontologiques spécifiques aux territoires du Sud global.

La posture critique que la contextuologie de l'art oppose à cette catégorie est qu'elle opère comme un instrument de conversion idéologique, marchande et curatoriale de la différence, non comme une reconnaissance d'hétérogénéité structurelle – référence à la non-uniformité ou à la diversité des variables qui composent un système, qu'il s'agisse d'une population, d'un écosystème, d'une économie, etc. En d'autres termes, elle décrit un système où les différentes parties ou composants présentent des caractéristiques ou des compositions distinctes. Cette perspective implique donc que l'Afrique n'est pas contemporaine parce qu'elle rejoint le présent des centres, elle l'est par la pluralité de ses devenirs, par l'hybridation de ses systèmes symboliques, par la puissance de ses insurrections formelles.

1. Fabien Eboussi Boulaga, *La crise du Muntu, Authenticité africaine et philosophie*, édition Présence africaine, Paris, 1977 et 1997, 239 pages.

3. ÉPISTÉMOLOGIE ET ARCHITECTURE MÉTHODOLOGIQUE DE LA CONTEXTUOLOGIE DE L'ART

La **contextuologie de l'art** est une méthodologie critique transdisciplinaire qui pose l'œuvre d'art comme un dispositif de signification dynamique, structuré par une constellation de forces sociales, historiques, esthétiques, idéologiques, techniques et symboliques. Elle repose sur une hypothèse centrale : **le sens d'une œuvre ne peut être saisi indépendamment du contexte de sa production, de sa réception, de sa circulation et de ses transformations**. La contextuologie considère que toute œuvre est une **structure relationnelle en devenir**, toujours en situation, toujours située. Elle repose sur un déplacement radical du centre de gravité de l'analyse artistique. Alors que les approches traditionnelles partent généralement de l'objet – forme, style, médium, auteur, intention – pour lui assigner une place dans une généalogie historique ou un système classificatoire, la contextuologie inverse cette logique. Elle considère que le sens d'une œuvre ne peut être déchiffré qu'à partir de la **structure contextuelle** qui l'a produite, l'a faite exister, circuler, transformer, interpréter, récupérer, patrimonialiser.

Elle substitue ainsi à la logique objectale une logique **relationnelle, dynamique et situationnelle** en mobilisant plusieurs traditions critiques : l'approche phénoménologique du sensible de [Martin Heidegger](#)², les philosophies du devenir, la sociologie des pratiques culturelles et de la médiation, les épistémologies africaines notamment les travaux de Fabien Eboussi Boulaga sur le *Muntu*³, les approches constructivistes des savoirs ainsi que les théories systémiques de la signification.

La contextuologie ne constitue pas une simple technique d'analyse mais un cadre épistémologique complet qui propose un renouvellement radical des modes d'intelligibilité de l'art, en particulier dans les contextes africains où les dispositifs classiques de reconnaissance sont souvent inadaptés, projetés ou réducteurs.

3.1. Fondements ontologiques de la méthode : penser l'œuvre comme écosystème de sens

La contextuologie de l'art repose sur un socle ontologique pluriel, conçu pour appréhender les œuvres non comme des objets clos ou des entités esthétiques désincarnées, mais comme des systèmes ouverts, complexes, traversés par des dynamiques de sens, de pouvoir, de mémoire et de devenir. Cette posture s'oppose aux approches formalistes ou essentialistes qui réduisent l'œuvre à sa matérialité ou à son intentionnalité supposée. Loin de considérer l'art comme une production isolée, la méthode contextuologique engage une triple ontologie qui enracine la création dans les réseaux d'interaction, les temporalités historiques et les territoires symboliques. Ces trois niveaux sont interdépendants et constituent l'armature philosophique et heuristique de la démarche.

2. Martin Heidegger, *Être et temps*, Gallimard, Paris, 1927, 600 pages.

3. « *Le Muntu est l'homme dans la condition africaine et qui doit s'affirmer en surmontant ce qui conteste son humanité et la met en péril* » propos recueilli dans *La raison libre et la liberté raisonnable. Conversation entre Fabien Eboussi Boulaga, Achille Mbembe et Célestin Monga*, in A. Kom (dir.), Fabien Eboussi Boulaga, *la philosophie du Muntu*, Paris, Karthala, 2009, p. 291.

3.1.1. Ontologie de la relation : l'œuvre comme nexus d'interactions

Premièrement, la contextuologie mobilise une ontologie de la relation, selon laquelle l'œuvre n'existe jamais en tant qu'entité autonome, mais toujours comme une interface, un nœud, un entrelacement de relations actanciels, matérielles, discursives et invisibles. Cette approche s'inspire des travaux de [Bruno Latour](#)⁴ sur les acteurs-réseaux, mais aussi de ceux d'[Alfred Gell](#)⁵, qui pense l'œuvre comme un agent social, un vecteur d'actions intentionnelles au sein d'un système de relations. Cette logique relationnelle trouve une résonance profonde dans les philosophies africaines, où l'être se comprend toujours en lien avec les autres êtres, visibles et invisibles, humains et non humains. Cette ontologie relationnelle postule donc que l'œuvre est traversée par une pluralité de régimes de sens : intentions de l'artiste, imaginaires collectifs, forces politiques, circulations matérielles, médiations technologiques, etc. Elle devient un objet-frontière, un espace de friction et de dialogue entre sphères sociales, économiques, esthétiques et spirituelles.

3.1.2. Ontologie du devenir : l'œuvre comme trajectoire temporelle

Deuxièmement, la méthode repose sur une ontologie du devenir. Une œuvre n'est pas ce qu'elle est au moment de sa création : elle est ce qu'elle devient à travers le temps, les contextes, les réceptions, les détournements, les silences et les réactivations. Cette approche dynamique suppose que le sens de l'œuvre est toujours en mouvement, toujours exposé à la relecture, à la polémique, à l'oubli ou à la résurrection.

La pensée africaine du temps, telle qu'elle transparaît chez [Souleymane Bachir Diagne](#)⁶, permet de repenser la temporalité de l'œuvre non pas comme une ligne homogène, mais comme une spirale, une rythmicité traversée d'accélération, de stagnations et de récurrences. Le temps n'est pas un fond neutre sur lequel viendrait s'inscrire l'art ; il est une matrice active de transformation. Cette approche fonde le principe d'analyse diachronique par tranches décennales dans la méthode contextuologique : dix ans constituent une unité stratégique permettant d'observer les mutations idéologiques, esthétiques, politiques et symboliques de l'œuvre, sans la figer dans une historicité linéaire. Cette perspective de devenir permet également d'inclure les phénomènes de patrimonialisation différée, de réinterprétation postcoloniale, voire de détournement mémoriel. L'œuvre devient un organisme vivant, un système évolutif inscrit dans une écologie du sens en perpétuelle reconfiguration.

3.1.3. Ontologie située : le sens comme effet de lieu

Enfin, la contextuologie repose sur une ontologie située. Le sens d'une œuvre n'est jamais universel ni transcendant. Il est toujours situé. Il émerge dans une configuration précise, inscrite dans une géographie vécue, dans une histoire incarnée, dans un contexte politique actif et dans

4. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été moderne*, édition La Découverte, Paris, 1991, 210 pages.

5. Alfred Gell, *Art and agency : anthropological theory*, Oxford University Press, Clarendon, 1998, 296 pages.

6. Souleymane Bachir Diagne et Henri Ossébi, *The cultural question in Africa*, éditions Codesria, Dakar, 1996.

un horizon symbolique particulier. Cette posture critique rompt avec les prétentions universalistes de l'histoire de l'art classique qui, depuis le paradigme occidental, tend à dissocier les œuvres de leurs milieux d'apparition, à effacer les singularités culturelles et à neutraliser les territorialités sensibles qui les fondent.

Dans cette perspective, le contexte ne peut être considéré comme un simple décor ou un cadre circonstanciel. Il constitue une matrice ontogénétique. Il est un agent actif de production de sens. Il conditionne les régimes de perception, influence les formes de réception, oriente les circuits de circulation et affecte directement la valeur esthétique, sociale et politique de l'œuvre. Il est au cœur du processus créatif et interprétatif. Il agit de manière concrète et continue sur l'existence de l'œuvre.

Cette pensée du lieu comme opérateur de sens est au centre des travaux du philosophe congolais [Valentin Yves Mudimbe](#)⁷, qui a montré comment les espaces africains ont été historiquement construits par une topographie coloniale du savoir. Toutefois, ces espaces peuvent être reconfigurés par des pratiques symboliques, artistiques et intellectuelles capables de produire de nouveaux agencements de sens. Le lieu devient ainsi un espace de résistance et de réinvention, une scène critique où se redéploient les subjectivités, les mémoires et les appartenances.

Dans une orientation complémentaire, une étude publiée en 2009 sur le site web Science, intitulée *Late Pleistocene demography and the appearance of modern human behavior*, signée par Adam Powell, Stephen Shennan et Mark G. Thomas, propose une hypothèse selon laquelle une population nombreuse, connectée et engagée dans des échanges d'idées est plus susceptible de faire émerger des innovations culturelles. Cette capacité d'innovation décroît dès que le volume ou l'intensité des interactions diminue. Transposée à la dynamique des mondes de l'art, cette hypothèse suggère que l'apparition et la multiplication des acteurs culturels contribuent à transformer les perspectives, les récits et les usages liés aux œuvres.

Le cas de *La Nouvelle Liberté* de Joseph Francis Sumégné illustre pleinement ce principe. L'élargissement progressif du champ de réception de l'œuvre, à travers l'implication croissante d'artistes, de chercheurs, d'institutions, de journalistes, de critiques et de publics, a permis de diversifier les regards portés sur elle. Ce processus a modifié en profondeur sa réception et son statut symbolique au sein de la ville de Douala. L'œuvre a circulé entre plusieurs interprétations parfois contradictoires, entre l'expression d'un imaginaire populaire, l'objet d'une lecture ésotérique ou politique, et le signe d'une reconnaissance officielle progressive.

Toute œuvre est ainsi enracinée dans un territoire symbolique, dans un espace-temps spécifique, dans un réseau de références partagées et dans une matérialité signifiante. *La Nouvelle Liberté* n'a de sens que dans son inscription urbaine, dans son rapport aux mémoires postcoloniales de Douala, dans sa fabrication à partir de matériaux recyclés, dans la tension qu'elle incarne entre rejet initial et réappropriation institutionnelle. Elle condense les forces visibles et invisibles qui traversent la ville et ses habitants.

7. Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988, 256 pages.

C'est pourquoi la méthode contextuologique repose sur une conception écosystémique de l'œuvre d'art. Elle mobilise une ontologie relationnelle, une logique du devenir et une attention à la situation concrète dans laquelle toute œuvre prend forme et sens. Elle appelle une lecture multiple, mouvante, ancrée dans la réalité des lieux et des corps. Elle refuse les abstractions formalistes, les interprétations désincarnées ou les généralisations intemporelles. Elle affirme que l'œuvre est un être en relation, toujours en transformation, en dialogue avec son environnement vivant. Le sens n'est jamais donné une fois pour toutes. Il est l'effet actif d'un lieu, d'une histoire, d'une mémoire et d'un présent en tension.



Joseph Francis Sumégné, *La nouvelle liberté*, 1996, assemblage de matériaux recyclés, 12 m de hauteur, 2 m de diamètre et 8 tonnes, propriété de la ville de Douala. © Photographie : Yves Xavier Ndounda Ndongo 2025

3.2. La puissance implicite de la contextuologie

Dans cette recherche, plusieurs penseurs et théories peuvent être convoqué. Celles qui ont été retenu sont celle qui sont le plus en adéquation avec nos convictions idéologies. De ce fait, de nombreuses dimensions puissantes sont implicites dans la méthode contextuologique, même si elles ne sont pas toujours explicitement nommées :

- **Fonction juridique potentielle** : dans les débats sur la restitution des œuvres, la contextuologie peut fournir une preuve de lien contextuel vivant, renforçant l'argument de réintégration patrimoniale.
- **Outil de diplomatie culturelle** : en objectivant la transformation symbolique des œuvres, elle peut nourrir les politiques culturelles publiques et les négociations internationales.
- **Instrument de formation des futurs curateurs africains** : elle offre une méthodologie critique qui peut réorienter le rôle du commissaire d'exposition en Afrique.
- **Base de données structurée pour une intelligence artificielle patrimoniale** : La formalisation tabulaire de la contextuologie permet de construire des modèles dynamiques d'évolution interprétative basés sur des séries temporelles, des matrices multi-variables et des probabilités transitionnelles. Ces modélisations ouvrent la voie à des représentations typologiques et à des scénarios critiques projetés. En croisant les données empiriques (acteurs, perceptions, déclencheurs, idéologies), il est possible de générer des profils dynamiques d'œuvres, d'identifier des bifurcations interprétatives et de détecter des mutations sémantiques émergentes. Ces outils n'évacuent pas la subjectivité humaine ; ils en démultiplient la lisibilité. Ils permettent une lecture profonde et augmentée, fondée sur une architecture systémique du sens. Ces modèles peuvent évoluer vers des systèmes prédictifs construits sur des équations différentielles, des automates de transition ou des graphes d'interprétation.
- **Matrice narrative pour les musées** : elle permet de concevoir des parcours d'exposition dynamiques, non linéaires, adaptables aux contextes de réception et objectifs des institutions.

3.3. Cadre disciplinaire et positionnement scientifique

La solidité de la contextuologie repose sur son ancrage interdisciplinaire. Elle conjugue les apports critiques de plusieurs champs scientifiques, réarticulés dans une épistémè située qui redéfinit les grilles d'intelligibilité de l'art depuis l'Afrique et ses diasporas. Voici quelques disciplines que la contextuologie convoque :

Discipline	Apport à la contextuologie
Histoire de l'art	Mise en perspective diachronique des œuvres et des styles
Philosophie de l'art	Questionnement des régimes de vérité, d'ontologie et d'esthétique
Anthropologie de l'art	Prise en compte des usages, des rituels, des fonctions sociales et symboliques
Sociologie de l'art	Étude des acteurs, des circuits, des institutions et des stratégies de légitimation
Philosophie africaine	Inscription dans une épistémè du lieu, du devenir, de la totalité
Économie et marketing culturel	Analyse de la valeur symbolique, de la circulation et de l'institutionnalisation
Communication interculturelle	Étude des régimes de réception, de traduction et de médiation des œuvres

Les variables du tableau ont été conçues pour **croiser plusieurs disciplines simultanément** :

Variable	Apport à la Discipline dominante mobilisée
Contexte	Sociologie, anthropologie politique
Idéologies endogènes/exogènes	Philosophie, épistémologie culturelle
Auteurs / Intentions	Esthétique, histoire de l'art, critique
Évolution technique	Esthétique, histoire de l'art, critique
Monstrations	Muséologie, géopolitique de l'art
Acteurs	Sociologie des réseaux de l'art
Perceptions	Communication interculturelle
Statut	Marketing symbolique, économie de l'art
Hybridation / Circulation	Études postcoloniales, mobilité culturelle
Déclencheurs	Histoire, événements politiques, ruptures sociales

Cette hybridation disciplinaire permet de produire une analyse **dense, située et prospective** de l'œuvre. La contextuologie s'inscrit ainsi dans une logique inter ontologique et transversale, opérant une reconfiguration du champ de la recherche en art, en l'ouvrant aux approches décoloniales, situées et pragmatiques.

3.4. Outils méthodologiques

Pour assurer la rigueur et la reproductibilité de ses analyses, la contextuologie se dote d'outils structurants. Parmi ceux-ci, la grille d'analyse et le tableau contextuologique fonctionnent comme des instruments d'objectivation des dynamiques sémiotiques, relationnelles et temporelles de l'œuvre. Cette méthode repose sur deux principaux outils :

La grille d'analyse contextuologique

Elle comporte des variables fondamentales qui permettent de structurer l'étude d'une œuvre dans une perspective relationnelle, évolutive et critique. Ces variables sont réparties en axes temporels (périodes) et axes thématiques (contexte, idéologies, auteurs, perceptions, etc.). Cette structuration permet :

- Une **analyse diachronique** de l'évolution du sens de l'œuvre.
- Une **analyse systémique** des interactions entre champs culturels, politiques, économiques et esthétiques.
- Une **analyse située** des lectures différenciées de l'œuvre selon les acteurs.

Le tableau contextuologique

Ce tableau met en relation les variables de la grille avec des tranches temporelles (par décennie) pour produire une cartographie dynamique des significations, une trajectoire symbolique de l'œuvre, ainsi qu'un modèle de prospective critique. Il devient ainsi un outil de :

- **Modélisation sémantique**
- **Analyse comparative inter-œuvres**
- **Visualisation des régimes de perception**
- **Prédiction des transformations patrimoniales**

Le tableau n'est pas qu'un outil descriptif : il permet de formuler des **hypothèses interprétatives sur les devenir de l'œuvre**, en observant l'évolution des variables dans le temps. Par exemple :

- Une œuvre d'abord marginale mais réappropriée par les institutions au bout de deux décennies suit une **courbe d'institutionnalisation différée**.
- Une œuvre dont les perceptions du public passent de la polémique à la célébration montre une **reconstruction du mythe collectif**.
- Une œuvre circulant de l'espace local à l'espace numérique mondial présente une **logique d'hybridation transculturelle**.

Ces observations permettent de créer des profils-types de trajectoires d'œuvres et particulièrement celles africaines, ce qui constitue une avancée méthodologique majeure pour l'analyse, la conservation, la médiation, le commissariat et le marketing culturel.

3.5. Structuration horizontale et verticale du tableau

Le tableau contextuologique repose sur une architecture binaire qui articule les dimensions temporelles et thématiques. Ce double cadrage permet de restituer les trajectoires de transformation du sens dans une logique de modélisation dynamique.

- En horizontal, les périodes permettent de décrire **les transformations du sens** de l'œuvre à travers des séquences temporelles repérables : de sa création à sa monstration, de sa polémique à sa reconnaissance, de sa circulation locale à sa mondialisation.
- En vertical, les variables choisies permettent de capturer **l'ensemble des facteurs structurants** qui influencent la vie symbolique de l'œuvre : le contexte, les idéologies, les auteurs, les intentions, les techniques, les monstractions, les acteurs, les perceptions, le statut, les circulations, les déclencheurs.

Ce tableau fonctionne comme une **cartographie multi-échelle** de l'œuvre : chaque ligne est un vecteur, chaque colonne un moment. L'analyse ne se contente donc pas de décrire, elle **modélise un devenir** comme le montre le tableau qui suit :

ANALYSE D'UNE ŒUVRE L'APPROCHE DE LA CONTEXTUELOGIE DE L'ART (PRÉCISER LA PÉRIODE D'ÉTUDE ET LES LIEUX)				
PRÉCISER LA MÉTHODE DE COLLECTE D'INFORMATION (OBSERVATION, DOCUMENTATION, ENTRETIENS, QUESTIONNAIRE)				
TITRE DE L'ŒUVRE ANALYSÉE				
Variables	Périodes classement par tranche de 5 ou 10 ans (10 ans est mieux parce que c'est la période minimum pour une transformation idéologique)			
	N – N10	N10 – N20	N20 – N30	Périodicité moyenne de variation
Lieu et période de réalisation	Le lieu et la date ou la période de réalisation			
Le contexte	Il s'agit de décrire le contexte sociologique, anthropologique, culturelle, politique et économique			
Idéologies endogènes	Il s'agit de mettre en lumière la vision philosophique, socioculturel, politique et économique du contexte de création d'une œuvre.			
Idéologies exogènes	Il s'agit de mettre en lumière la vision philosophique, socioculturel, politique et économique des contextes extérieurs qui interagisse avec le contexte endogène.			
Auteurs	Les auteurs d'une œuvre peuvent être l'artiste, un collectif d'artiste ou un commanditaire			

Intentions créatrices	Il s'agit de mettre en lumière les raisons principales qui ont favorisé la création d'une œuvre. Parmi ces raisons on avoir le désir de créer, d'apprendre, d'expérimenter, d'influencer, d'exposer ou l'exécution d'une commande			
Evolution des caractéristiques esthétiques et techniques	A l'intérieur d'un contexte spatiotemporel donné, il s'agit d'identifier le type d'œuvre, le style, la structure de l'œuvre, les matériaux, la techniques, les dimensions etc. il est également question de voir comment l'œuvre change physiquement ou visuellement. Ces changements peuvent affecter le regard et l'appréciation.			
Exposition et monstrations	Sur une période donnée, il s'agit d'identifier les principaux lieux où l'œuvre a été montré, quelles étaient les motivations, les objectifs et le public.			
Les acteurs : Identification de principaux acteurs du monde l'art à l'intérieur d'un contexte spatiotemporel	Artistes			
	Chercheurs			
	Critiques			
	Commissaires			
	Journalistes			
	Institutions			
	Public			
Perceptions et réappropriations : Mettre en lumière les sens, les perceptions et l'utilité que chaque acteur du monde l'art donne à œuvre dans un contexte spatiotemporel	Autres			
	Artiste			
	Chercheurs			
	Critiques			
	Commissaires			
	Journalistes			
	Institutions			
Nombre de Perceptions et appropriations par groupe d'acteur : énumérer, quantifier les perceptions et réappropriations émises par chaque acteur au cours contexte spatiotemporel	Public			
	Autres			
	Artistes			
	Chercheurs			
	Critiques			
	Commissaires			
	Journalistes			
	Institutions			
	Public			
	Autres			

Statut de l'œuvre	Evaluer la considération d'une œuvre dans un contexte spatiotemporel : C'est un chef œuvre, un archétype, un symbole, l'œuvre d'un maître etc.			
Hybridation et circulation culturelle	Comment l'œuvre circule dans le contexte international			
Estimation du prix de l'œuvre	Le prix peut favoriser le changement de valeur de l'œuvre et par conséquent influencer l'appréciation.			
Déclencheur	Identifier les faits et moments important qui ont marqués la vie de l'œuvre et qui ont favorisé le changement de sens			

3.6. Démarche de recherche contextuologique

La mise en œuvre de la méthode contextuologique suit une démarche rigoureuse, en plusieurs étapes successives. Chaque phase est conçue pour garantir une analyse située, transversale et prospective, à partir de données empiriques interprétées dans leur complexité.

Étape 1 : Repérage de l'œuvre

- Sélection d'une œuvre significative dans un contexte africain, diasporique ou globalisé.
- Identification des sources primaires : photographies, archives, entretiens, articles critiques.

Étape 2 : Périodisation

- Découpage temporel par décennies à partir de la date de création.
- Analyse des ruptures historiques, politiques, culturelles ou sociales dans chaque tranche.

Étape 3 : Remplissage de la grille

- Collecte et interprétation des données par variables.
- Mobilisation des disciplines transversales pour nourrir chaque variable.

Étape 4 : Construction du tableau contextuologique

- Saisie structurée des informations.
- Élaboration de visualisations éventuelles (diagrammes, courbes, infographies dynamiques).

Étape 5 : Analyse critique

- Lecture transversale des mutations symboliques.
- Identification des courbes de perception, des mutations de statut, des dynamiques de réappropriation.

Étape 6 : Prospective

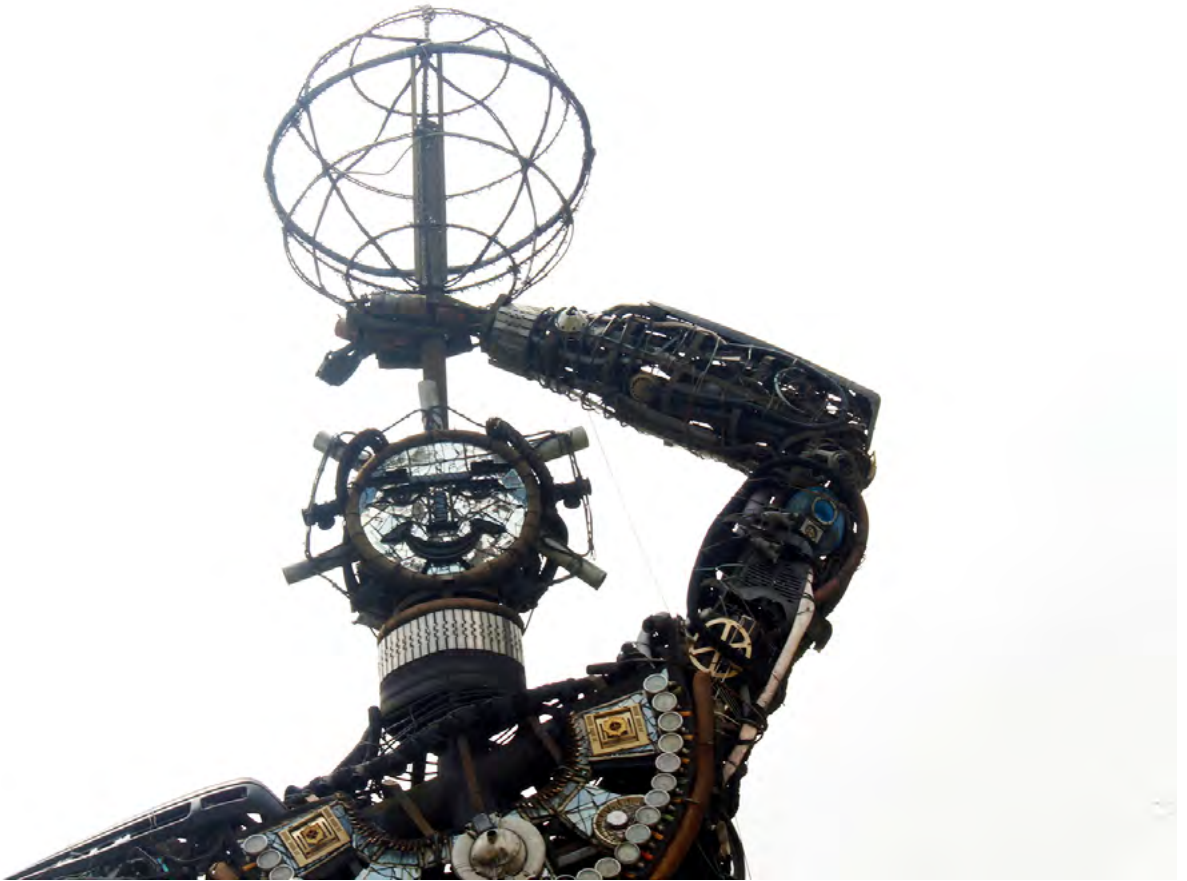
- Simulation des devenirs symboliques à partir des tendances identifiées.
- Proposition de scénarios critiques ou patrimoniaux.

3.7. Logique éthique de la méthode : le refus de l'abstraction décontextualisante

La contextuologie revendique une éthique forte : elle **refuse la neutralité du savant désincarné**, elle **restitue la parole aux territoires** et elle **reconnecte les œuvres à leurs communautés de production, d'interprétation et d'usage**. En cela, elle rejoint les théories féministes du [care](#)⁸, les ontologies indigènes, les cosmopolitiques africaines, les pédagogies critiques et les épistémologies de la reconstruction.

Elle intègre la **perception de tous les acteurs des mondes de l'art** : artistes, chercheurs, critiques, commissaires, journalistes, institutions, publics. Elle redonne ainsi une **pluralité de voix** à l'analyse, en rompant avec le monopole interprétatif des experts occidentaux. C'est pourquoi la grille comporte une quantification et une qualification des perceptions et appropriations selon chaque groupe.

8. Le *care*, en tant que concept féministe, englobe à la fois le souci (sollicitude, attention à autrui) et le soin (activités concrètes de prendre soin). Il insiste sur la nécessité de comprendre les situations individuelles et contextuelles pour répondre de manière appropriée aux besoins des autres.



4. LA NOUVELLE LIBERTÉ DE SUMÉGNÉ : UNE ŒUVRE-CONTEXTURE

4.1. Un geste fondateur dans la ville-monde

La Nouvelle Liberté de Joseph-Francis Sumégné s'impose comme une sculpture monumentale de douze mètres de hauteur, réalisée à partir de matériaux recyclés. Elle incarne avec une intensité rare les tensions, les contradictions et les aspirations du Cameroun de la fin du 20^{ème} siècle. L'œuvre prend forme dans un moment politique marqué par une tentative de refondation démocratique, à la suite de la révision constitutionnelle du 1^{er} janvier 1996, qui ouvre un nouvel horizon pour les libertés individuelles et collectives au Cameroun. À travers cette œuvre, Sumégné ne se contente pas de produire une forme esthétique. Il engage un geste symbolique d'une portée considérable. Il projette une vision du futur qui ne se limite ni à l'imitation ni au rejet de l'Occident. Il propose une digestion critique et créative de l'altérité coloniale, en affirmant une souveraineté esthétique et politique singulière.

Installée au rond-point Deïdo à Douala en juillet 1996, *La Nouvelle Liberté* est un don conjoint de l'artiste et de l'organisation doual'art à la ville. Elle représente une figure humaine dansante, en équilibre sur la jambe droite, tenant la planète au-dessus de sa tête avec le bras gauche. L'œuvre, d'un poids total de huit tonnes, repose sur un piédestal en béton armé de deux mètres de haut. Dès son installation, elle suscite des réactions contrastées dans la presse. Certains critiques n'hésitent pas à la comparer à la Statue de la Liberté des États-Unis. Pour doual'art, cette œuvre constitue le point culminant d'un processus de revitalisation des esthétiques contemporaines au

Cameroun. Elle devient le symbole d'une volonté de décentralisation politique et d'un renforcement des libertés d'expression dans l'espace public.

Le contexte juridique renforce cette lecture. La loi constitutionnelle N° 96/06, adoptée le 1er janvier 1996, contient des dispositions inédites sur les libertés fondamentales. Dès son préambule, on peut lire que « *Nul ne peut être inquiété en raison de ses origines, de ses opinions ou ses croyances en matière religieuse, philosophique ou politique sous réserve du respect de l'ordre public et des bonnes mœurs* » et par la suite, on peut encore mettre en lumière cet extrait : « *La liberté de communication, la liberté d'expression, la liberté de presse, la liberté de réunion, la liberté d'association, la liberté syndicale et le droit de grève sont garantis dans les conditions fixées par la loi* ». Cette base juridique nouvelle crée un environnement favorable à une expression artistique plus audacieuse, que Sumégné va pleinement investir.

Cependant, loin de faire l'unanimité, *La Nouvelle Liberté* déclenche une série de controverses. Elle devient rapidement un objet de débats houleux dans l'espace public et médiatique. L'œuvre dérange autant qu'elle fascine. Elle ne célèbre pas un idéal abstrait de liberté. Elle interroge l'identité sous toutes ses formes, qu'elles soient individuelles, ethniques, citoyennes, collectives ou nationales. Elle remet en cause les normes esthétiques dominantes. Elle s'ancre dans les contradictions de la ville et de son histoire.

La chercheuse [Dominique Malaquais⁹](#), qui a longuement étudié l'œuvre, écrit à ce propos : « *Pour Sumégné et doual'art, il s'agissait, avec La nouvelle liberté, de célébrer la ville, mais sans l'idéaliser. Le but était d'en parler comme elle est, cafouilleuse, brinquebalante, difficile. L'homme au globe, disent-ils, montre Douala telle qu'elle est dans ses quartiers les plus durs. Il représente la ville douleur – ses habitants la surnomment Doula, qui croule sous les déchets mais parvient néanmoins à vibrer intensément.* »

Cette réception ambivalente se manifeste très rapidement. Dès le mois d'août 1996, des articles virulents paraissent dans la presse locale. Sous pression, Sumégné et doual'art vont progressivement nuancer leurs discours initiaux. L'artiste affirme que l'œuvre est un « cadeau au peuple Sawa », tandis que doual'art, en désaccord avec cette lecture communautaire, réaffirme que *La Nouvelle Liberté* est un don au peuple camerounais dans son ensemble. Cette divergence met au jour une fracture interprétative fondamentale, révélatrice des tensions ethno-politiques et des enjeux de représentation dans l'espace urbain.

La controverse ne s'arrête pas là. Le bédéiste Elimbi, dans la planche visuelle suivante, propose une relecture ésotérique de l'œuvre. Selon lui, *La Nouvelle Liberté* serait au service de forces occultes, prolongeant ainsi une tradition de méfiance vis-à-vis de toute forme d'expression plastique non conforme aux canons esthétiques ou religieux dominants. Cette accusation, loin d'être marginale, participe à la fabrique sociale du sens autour de l'œuvre et révèle la persistance d'un imaginaire du soupçon dans l'espace public camerounais.

9. Dominique Malaquais, *Une nouvelle liberté ? Art et politique urbaine à Douala (Cameroun)*, Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2006-1-page-111.htm>

Ainsi, *La Nouvelle Liberté* ne peut être réduite à une simple sculpture monumentale. Elle est un opérateur symbolique complexe, un point de condensation des tensions historiques, politiques, sociales et spirituelles de la ville-monde qu'est Douala. Elle cristallise les contradictions du postcolonial, tout en ouvrant des brèches vers une esthétique de la réinvention, de la souveraineté et du devenir.



Elimbi 28, *La nouvelle liberté réinterprétée*, le 13/2/1997, bande dessinée. Source de l'image : <https://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2006-1-page-111.htm>

4.2. Une œuvre en devenir, un objet-pivot

L'analyse contextuologique montre comment *La Nouvelle Liberté* change de statut tous les dix ans en moyenne : de la marginalité à la reconnaissance locale, de la visibilité critique à l'appropriation institutionnelle, jusqu'à sa patrimonialisation numérique. Elle est simultanément œuvre, icône, marqueur urbain, archive mémorielle, sujet d'étude scientifique, objet touristique et référence muséale.

Elle devient un **objet pivot** entre plusieurs champs : elle articule l'esthétique de la ferraille, la critique écologique, l'héritage plastique traditionnel, la monumentalité urbaine, la mémoire des luttes démocratiques et l'utopie panafricaine. Cette pluralité des sens ne peut être saisie que par une méthode transversale, capable de relier l'intention artistique, la réception sociale, les médiations culturelles, les représentations numériques et les politiques patrimoniales.

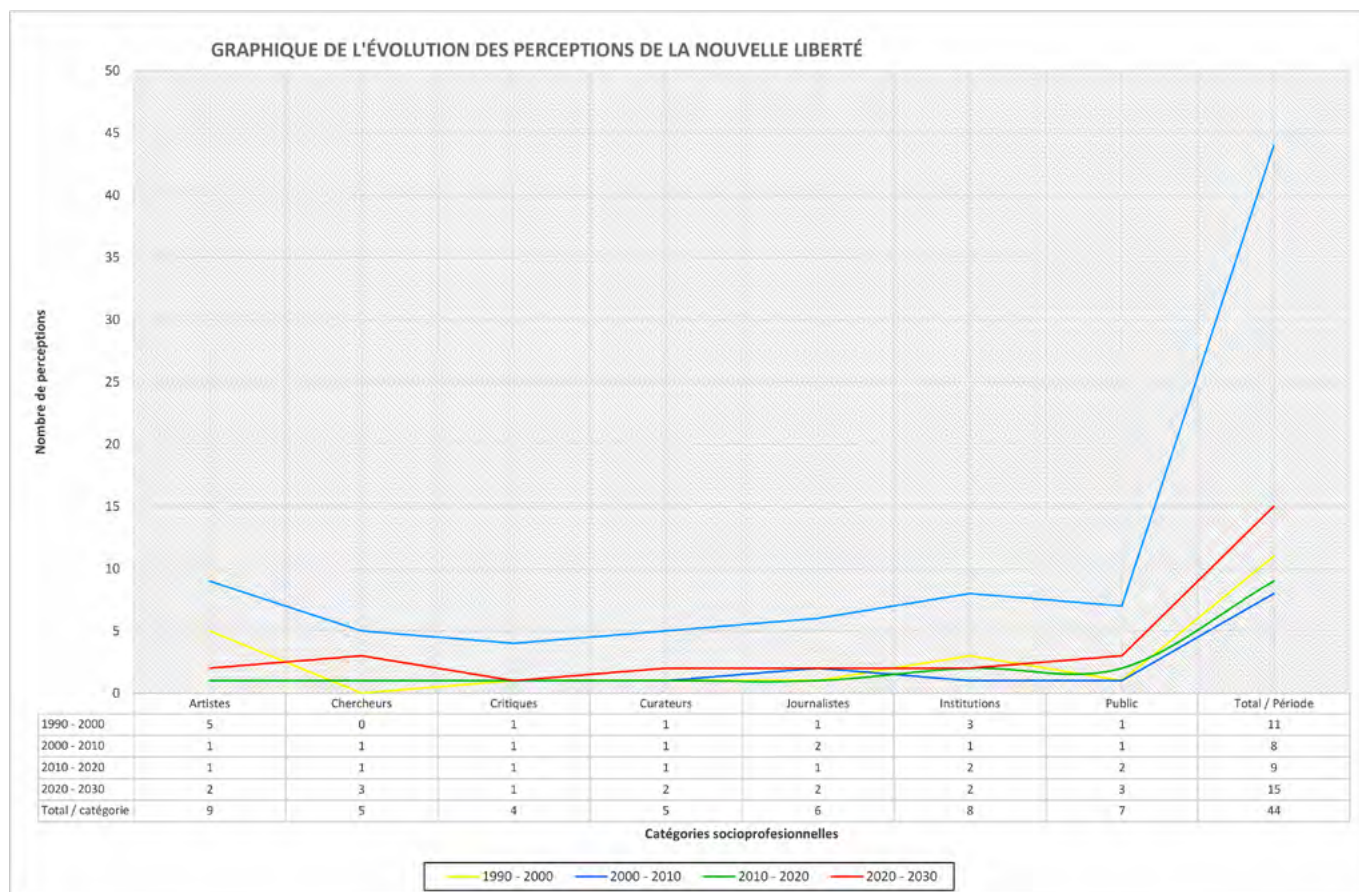
4.3. Tableau d'analyse contextuologique de l'œuvre *La Nouvelle Liberté*

Ce tableau synthétique articule les dimensions fondamentales de la grille contextuologique, permettant de modéliser les dynamiques de signification, de réception, de circulation et de mutation de l'œuvre dans le temps :

ANALYSE D'UNE ŒUVRE SELON L'APPROCHE DE LA CONTEXTUELOGI DE L'ART DE 2020 À 2024 DANS LES VILLES DE YAOUNDÉ ET DOUALA					
DONNÉES COLLECTÉES PAR L'OBSERVATION ET LA DOCUMENTATION					
LA NOUVELLE LIBERTÉ DE JOSEPH FRANCIS SUMEGNE					
Variables	Périodes				
	1990 – 2000	2000 – 2010	2010 – 2020	2020 – 2030	Périodicité moyenne de variation
Lieu et période de réalisation	Œuvre produite par doual'art et réalisée au Cameroun dans le cadre du Salon Urbain de Douala (SUD) en 1996	Construction de la notoriété locale et l'image de cette œuvres	Expansion de la reconnaissance internationale par les acteurs du monde de l'art.	Même si l'œuvre ne sera pas toujours connu de toute la population camerounaise, les questions sur sa conservation, sa valorisation ou sa patrimoniale vont susciter sa réévaluation culturelle	10 ans (décennie)
Le contexte	Début du multipartisme, censure de la liberté d'expression malgré son encadrement juridique, urbanisation rapide de Douala, recherche identitaire, tensions économique et sociales	Faible croissance économique, montée des débats sur la modernité africaine et le panafricanisme	Dynamique de globalisation, dialogues interculturels, valorisation de l'art africain contemporain	Consolidation des politiques patrimoniales africaines, enjeux de préservation urbaine	Décennie : Période marquée par des mutations sociopolitiques, économiques et esthétiques importantes
Idéologies endogènes	Affirmation de l'identité culturelle camerounaise, valorisation du patrimoine local, syncrétisme entre tradition et modernité.	Affirmation de l'art en Afrique comme vecteur de mémoire et d'innovation, ouverture à la critique sociale	Promotion d'une esthétique hybride entre héritages locaux et influences mondiales, importants des flux financiers sur le marché de l'art	Revalorisation patrimoniale et symbolique dans un contexte de mondialisation, des restitutions des œuvres spoliées, résistance aux logiques d'exclusion	Transformation tous les 10 ans : Vision endogène oscillant entre affirmation identitaire et ouverture critique renouvelée en moyenne tous les 10 ans
Idéologies exogènes	Influence postcoloniale européenne et occidentale, reconnaissance croissante des artistes africains dans le marché mondial	Globalisation de l'art dit contemporain, échanges culturels transcontinentaux, critiques et recherches décoloniales	Dialogue interculturel plus intense, hybrides culturels valorisés, circulation des œuvres dans des circuits internationaux	Appropriation internationale, débats sur la patrimonialisation, circulation accrue via les réseaux digitaux	Interactions cycliques : Interactions qui se produisent tous les 10 ans en moyenne entre contextes exogènes et endogènes en dynamique, influençant progressivement de la mondialisation
Auteurs	Joseph Francis Sumégné, artiste sculpteur camerounais et doual'art	Les artistes, doual'art, les journalistes, les commissaires d'expositions, les institutions culturelles étrangers	L'art dit contemporain au Cameroun est consacré en milieu universitaire avec la thèse de doctorat Ph.D du Pr. Assako Assako PH.S. 2011, l'art au cameroon du 20ème au début du 21ème siècle : étude des expressions sculpturales en milieu urbain, Université de Yaoundé 1. L'Etat du Cameroun reconnais Sumegné comme un grand artiste en 2016.	Chercheurs, institutions patrimoniales, commissaires d'exposition, pouvoirs publics	Multiplification des acteurs : Apparition de nouveaux acteurs comme les développeurs d'intelligence artificiel ou de réalité augmentée pour étudier cette œuvre
Intentions créatrices	Exprimer la quête de liberté et d'émancipation culturelle et représentation symbolique de la société urbaine	Diffuser une vision critique de la modernité africaine, valoriser les matériaux recyclés, promouvoir l'art engagé	Monstrations d'œuvres symboliques du dialogue interculturel et promouvoir l'art au Cameroun dans le monde	Consolider le statut patrimonial et culturel, participer à la mémoire collective.	Intentions stratifiées et diversifiées : Evolution des intentions liées à la reconnaissance et à la patrimonialisation. Il est possible que Sumégné revendique sur sa personne une posture patrimoniale.

Evolution des caractéristiques esthétiques et techniques	Sculpture monumentale de près de 12 mètres, assemblage de matériaux recyclés (feraille), style brut et expressif		Perfectionnement technique, accent sur la récupération et la valorisation des déchets urbains	Œuvre intégrée dans le design urbain de la ville. Elle se fait décorer par les guirlandes et est devenue le sapin de la ville de Douala lors des fêtes de fin d'année.	Conservation physique, restauration éventuelle, monument touristique de premier ordre à douala	Transformations plastiques lentes : Transformation technique autour des matériaux recyclés, stabilité esthétique forte.
Exposition et monstrosités	Présentée lors du SUD 1996, lieu public, forte visibilité locale		Une des œuvres de référence de la ville, une production majeure de Doual'art et de l'art de ces 50 dernières années au Cameroun	Présentation et mise en valeur de Sumégné dans des musées et biennales en Afrique et en Europe	Apparition des importantes de publications sur le patrimoine et les restitutions	Médiation croissante : Période marquée par la construction de nouvelles narrations autour de la Nouvelle liberté
Les acteurs : Identification de principaux acteurs du monde l'art à l'intérieur d'un contexte spatiotemporel	Les artistes, Doual'art, le public, les journalistes		Doual'art, les journalistes, les commissaires d'expositions, les institutions culturelles étrangères, la communauté urbaine de Douala	Doual'art, les journalistes, les commissaires d'expositions, les institutions culturelles étrangères, la communauté urbaine de Douala, les chercheurs	Les institutions culturelles locales, les commissaires d'expositions, les institutions culturelles étrangères, les chercheurs	Multiplication du spectre sémantique : Implication plus marquée des spécialistes de la conservation et de la restauration
Perceptions et réappropriations : Mettre en lumière les sens, les perceptions et l'utilité que chaque acteur du monde l'art donne à œuvre dans un contexte spatiotemporel.	Artistes	Expression de liberté, d'expérimentation, de résistance et une œuvre terrifiante pour certains artistes. Pour Sumégné c'est aussi un cadeau au peuple Sawa	Symbole de l'art engagé	Validation artistique	Réévaluation des discours identitaires et esthétique	Le questionnement esthétique
	Chercheurs	Le discours est tourné vers les arts traditionnels avec peu d'intérêts sur les pratiques dites contemporaines.	Le développement des institutions de formations artistique place cette comme un artiste important de la scène locale.	Validation académique	Étude de l'œuvre comme patrimoine urbain, cadre de recherche pour des technologies de conservations et le développement touristique	L'enjeux pour la recherche universitaire implique l'interdisciplinarité, la mise en place de nouvelles méthodologies et probablement de nouvelles sciences pour approfondir l'étude de cette œuvre.
	Critiques	Réception mitigées	Acceptation de l'œuvre comme œuvres d'art	Œuvre emblématique d'une époque	L'œuvre est la synthèse entre l'art en occident et l'art au Cameroun	Pour les critiques, avec le développement des sciences, du web et des échanges culturelles, le discours sur l'œuvre est de plus en plus avisé, approfondis et experts sur la Nouvelle liberté
	Curateurs	Œuvre Expérimentale	Chef-d'œuvre de l'art dit contemporain au Cameroun	Études du Jala'a de Sumégné	La Nouvelle liberté fait partir de la mémoire collective et patrimoine national	Cette œuvre comme toutes les autres créations de l'artiste sont une occasion de développer des projets artistiques ou éditoriaux à contrecourant des discours occidentaux sur l'Afrique
	Journalistes	Critiques violentes	Focus sur impact social et environnemental	Discours tempérés	La Nouvelle liberté comme base de développement d'une politique culturelle et touristique	Pour les journalistes, l'œuvre depuis sa création soulève les débats sur l'importance de l'art dans la société.
	Institutions	Pour Doual'art cette œuvre est un don à la ville et plus tard elle devient un don au Cameroun tout entier. Bien que cette démarche vise un positionnement stratégique de leadership sur l'art dit contemporain au Cameroun, elle marque une différence avec celle de Sumégné.	Ramener l'art au public	Consécration Étatique et politique	La Nouvelle liberté est un des symboles de la ville de Douala et un patrimoine national	Construction d'une identité, d'un style, d'un positionnement sur la scène artistique locale ou d'un lobbying

	Public	Critiques violentes	Objet de curiosité	Archétype et monument iconique de la ville de Douala	Lieu touristique, source d'inspiration iconographique et sources économiques pour des petits métiers	Réappropriation progressive dans la vie quotidienne
	Autres	-	-	-	-	-
Nombre de Perceptions et appropriations par groupe d'acteur : énumérer, quantifier les perceptions et réappropriations émises par chaque acteur au cours contexte spatiotemporel	Artiste	04	01	01	02	08
	Chercheurs	0	01	01	03	05
	Critiques	01	01	01	01	04
	Commissaires	01	01	01	02	05
	Journalistes	01	02	01	02	06
	Institutions	03	01	02	02	08
	Public	01	01	02	03	07
	Autres	-	-	-	-	-
Statut de l'œuvre	Chef-d'œuvre de l'art contemporain camerounais, symbole urbain et culturel		Œuvre emblématique du recyclage artistique et critique sociale	Archétype de la fusion tradition-modernité dans l'art africain contemporain	Symbole patrimonial à valoriser	Valorisation croissante : Statut renforcé avec le temps
Hybridation et circulation culturelle	Circulation locale, premiers échanges avec les artistes africains		Débuts de diffusion en Afrique francophone et Europe	Participation à des diffusion mondiale accrue	Intégration dans le système économique local et les circuits patrimoniaux internationaux	Hybridation globale : Progression notable vers une hybridation culturelle globale
Estimation du prix de l'œuvre	Inestimable à cause de sa valeur symbolique forte		-	-	Haute valeur patrimoniale, potentiel touristique	Valorisation spéculative patrimoniale : Valorisation économique progressive
Déclencheur	Installation en 1996, reconnaissance mitigée immédiate		-	-	Politique de patrimonialisation urbaine et muséale	Tournants contextuels repérables : Moments-clés liés à l'art public et à la patrimonialisation



28 ans plus tard en 2024, on peut observer en filigrane, un rendu graphique de *La nouvelle liberté* de Sumégné dans le flyer suivant pour une campagne de vaccination contre la fièvre jaune du ministère de la santé publique à Douala. Œuvre, qui autre fois polémique, est devenue une moyenne graphique qui sert diverses causes, une identité visuelle de la ville et du Cameroun où chaque camerounais peut se reconnaître avec une certaine fierté. Les artistes, les politiques et les populations se sont appropriées chacune à sa manière sans pour autant avoir une éducation ou une sensibilité artistique.

1. What is yellow fever?

Yellow fever is a very dangerous viral disease that generally manifests through high fever, yellowing of the eyes and palms of the hands, and bleeding (bleeding from the nose, digestive tract, gums, etc.). The disease is more common in tropical areas such as Cameroon. It is caused by the amaril virus (yellow fever virus) and transmitted through the bite of a type of mosquitoes. Vaccination against yellow fever, known as the yellow fever vaccine (YFV), remains the best means of prevention.

2. Why this campaign?

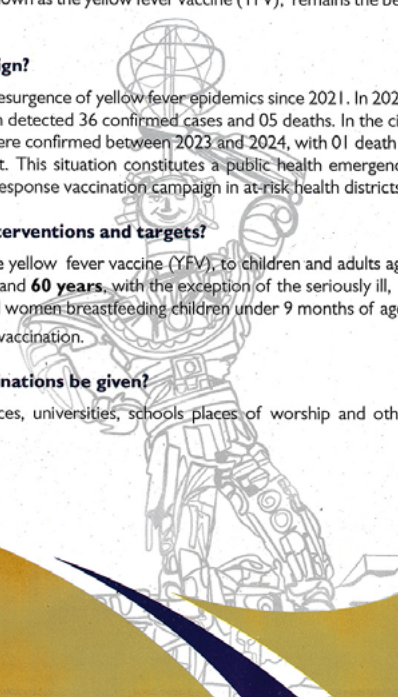

Cameroon is facing a resurgence of yellow fever epidemics since 2021. In 2023, the surveillance system detected 36 confirmed cases and 05 deaths. In the city of Douala, 08 cases were confirmed between 2023 and 2024, with 01 death in Bangue Health District. This situation constitutes a public health emergency, hence the need for a response vaccination campaign in at-risk health districts.

3. What are the interventions and targets?

- Administration of the yellow fever vaccine (YFV), to children and adults aged between **9 months** and **60 years**, with the exception of the seriously ill, pregnant women and women breastfeeding children under 9 months of age ;
- Catch-up of routine vaccination.

4. Where can vaccinations be given?


Hospitals, market places, universities, schools places of worship and other public places.

Vaccination campaign in response to the **yellow fever epidemic** in the **09 Health Districts of the city of Douala**

Bangue, Boko, Bonassama, Cité des Palmiers, Déido, Japoma, Logbaba, New-Bell et Nylon

From **24** to **30 july 2024**



Let's get children and adults aged between 09 months and 60 years vaccinated against yellow fever in hospitals, markets places, universities, places of worship and other public places.

Logos of partner organizations: UNICEF, Organisation mondiale de la Santé, Gavi, and IFRC.

5. RÉSUMÉ ANALYTIQUE DE LA NOUVELLE LIBERTÉ : UNE SCULPTURE MONUMENTALE, ACTE D'ÉMANCIPATION ET AFFIRMATION IDENTITAIRE

La Nouvelle Liberté de Joseph Francis Sumégné, créée en 1996 à Douala, surgit dans un contexte historique et sociopolitique particulièrement lourd. Le début des années 1990 au Cameroun, comme dans beaucoup de pays africains, est marqué par une transition démocratique difficile. Après des décennies de régimes du parti unique, la liberté d'expression est largement bridée, la presse indépendante muselée, et toute contestation politique souvent réprimée. C'est dans ce climat de tension et de contrôle que Sumégné façonne une œuvre qui est autant un cri de libération qu'une vision prospective d'un avenir plus ouvert.

5.1. La liberté d'expression comme enjeu central et sous-jacent

La sculpture, par sa monumentalité et sa matérialité imposante devient un symbole puissant de la liberté d'expression et de la lutte pour la démocratie. À travers ce geste artistique, Sumégné ne se contente pas de représenter la liberté comme une idée abstraite : il en fait une présence tangible, palpable, forgée par la résistance et la créativité. La figure, massive et robuste, semble surgir du chaos des déchets urbains, métaphore d'une société marquée par les vestiges de la colonisation et les défis du développement. Le choix des matériaux recyclés n'est pas anodin : il incarne la capacité de transformation, la résilience et la réinvention, qualités indispensables à la conquête et à l'exercice effectif de la liberté d'expression dans un contexte où elle est souvent réprimée.

5.2. Emancipation postcoloniale et affirmation identitaire

Au-delà de la simple représentation politique, l'œuvre dialogue avec la notion d'émancipation. Elle rejette les normes esthétiques occidentales classiques en valorisant une esthétique urbaine, populaire, bricolée et vernaculaire. Cette réappropriation des matériaux et des formes manifeste une volonté d'affirmation culturelle forte, un refus de l'aliénation imposée par les systèmes coloniaux et néocoloniaux. *La Nouvelle Liberté* devient ainsi un emblème d'une identité camerounaise en pleine mutation, une identité qui revendique ses racines tout en s'inscrivant dans la modernité. Cette tension créative entre tradition et innovation, entre local et global, fait de l'œuvre un pivot symbolique majeur.

5.3. Une conscience écologique émergente dans l'art africain contemporain

Le recours à la ferraille, au plastique et bien d'autres matériaux récupérés traduit aussi une conscience écologique avant-gardiste pour son époque. Dans les villes africaines en pleine croissance rapide, les déchets urbains sont un enjeu majeur, et leur réemploi dans l'art devient une forme de commentaire social et environnemental. Cette démarche inscrit *La Nouvelle Liberté* dans une dynamique de durabilité et de responsabilité, en phase avec les préoccupations mondiales contemporaines, tout en étant ancrée dans la réalité camerounaise.

5.4. Une œuvre vivante dans le temps : évolution du statut et perceptions

Sur plus de deux décennies, *La Nouvelle Liberté* voit son statut évoluer : d'une expression engagée localement face aux restrictions des années 1990, elle devient progressivement un chef-d'œuvre reconnu par la grande majorité des mondes de l'art au Cameroun. Cette reconnaissance est liée à la valorisation croissante de l'art africain contemporain sur la scène mondiale, mais aussi à la force intrinsèque de l'œuvre. La diversité et la multiplication des acteurs (artistes, chercheurs, critiques, commissaires d'exposition, journalistes, institutions culturelles et public) au fil des ans a enrichi son champ interprétatif. Chaque groupe investit l'œuvre d'une lecture particulière, contribuant à la complexité et à la vitalité de son aura symbolique et patrimoniale.

5.5. Hybridation culturelle : un dialogue permanent entre endogène et exogène

L'œuvre incarne également un processus d'hybridation culturelle continu. Les idéologies endogènes – les aspirations identitaires et politiques camerounaises – entrent en résonance avec les influences artistiques, esthétiques et philosophiques exogènes issues de la mondialisation culturelle. Ce dialogue permanent est marqué par une périodicité moyenne de 10 ans, soulignant une évolution progressive et rythmée de la signification et de la réception de l'œuvre. Cette dynamique fait de *La Nouvelle Liberté* non seulement une œuvre d'art mais un véritable vecteur d'échanges interculturels, qui contribue à la redéfinition des paradigmes artistiques africains contemporains.

5.6. Perspectives prospectives et mémorielles

D'entrée de jeu, il faut noter que *La Nouvelle Liberté* n'a pas connus dans tous le Cameroun. Entre 2022 et 2023, nous avons visité les villes de Ngaoundéré, Garoua et Maroua. En discutant avec des locaux sur l'art au Cameroun, le constat a été fait qu'une grande partie de la population ne connaît pas cette œuvre, ni son créateur et encore moins les institutions comme Doual'art. Cet état de fait soulève un certain nombre de questions en rapports avec les conditions à réunir pour qu'une œuvre fasse partie de la mémoire collective et nationale d'un pays.

Malgré cela, *La Nouvelle Liberté* ne se limite pas à son ancrage spatial ou temporel : elle s'inscrit dans une logique de projection mémorielle et de prospective symbolique. En tant qu'œuvre publique, située à un carrefour stratégique de Douala, elle devient un repère visuel et mental pour plusieurs générations. Sa fonction dépasse la simple esthétique ou le témoignage politique : elle devient un outil de construction de mémoire collective, un marqueur de la mutation historique, sociale et culturelle du Cameroun postcolonial. Dans un pays où les politiques patrimoniales sont encore balbutiantes, cette œuvre acquiert de manière quasi organique un statut de monument non officiel, à la fois témoin et acteur d'un récit national en gestation.

Sur le plan mémoriel, *La Nouvelle Liberté* s'érige en archive vivante. Elle convoque les souvenirs des luttes démocratiques des années 1990, les tensions sociopolitiques qui ont marqué cette période, mais aussi l'émergence d'une société civile créative, résiliente et inventive. Chaque regard porté sur elle, chaque photographie, chaque débat public contribue à l'enrichir symboliquement. Son intégration progressive dans les discours patrimoniaux nationaux, les circuits de valorisation

touristique et les narratifs éducatifs signale une réappropriation par les institutions comme par les communautés locales.

Sur le plan prospectif, l'œuvre ouvre un horizon de possibilités pour l'art public en Afrique. Elle inaugure une forme d'intervention artistique critique, participative et contextuelle, qui interroge directement l'espace urbain, les politiques culturelles et les imaginaires collectifs. Elle inspire ainsi une nouvelle génération d'artistes africains à investir les espaces publics non seulement comme lieux d'exposition, mais comme arènes de dialogue social, de transmission culturelle et de transformation urbaine.

Dans cette perspective, *La Nouvelle Liberté* est aussi un manifeste pour une Afrique créatrice de ses propres symboles, inscrite dans une temporalité longue, non linéaire, où mémoire, actualité et avenir s'entrelacent dans une poétique du devenir. À ce titre, elle incarne un modèle d'œuvre-socle, capable d'agréger autour d'elle une conscience critique, une mémoire active et une projection esthétique du futur.

6. SOUVERAINETÉ ESTHÉTIQUE ET INSTITUTIONNALISATION CRITIQUE

La contextuologie de l'art ne se contente pas d'être une méthodologie de lecture esthétique. Elle participe à un projet politique plus vaste : celui de la réappropriation des dispositifs de production, de circulation et de légitimation du sens dans le champ de l'art africain. Elle redéfinit les conditions mêmes de l'autorité critique. En cela, elle constitue une **contre-infrastructure épistémique** opposée à la centralité des musées occidentaux, des grandes foires internationales et des réseaux curatoriaux hégémoniques.

L'appropriation de cette méthode par les chercheurs, les institutions culturelles africaines et du monde suppose une révolution à plusieurs niveaux. D'abord, une **refonte curriculaire** dans les écoles d'art, les universités, les centres de recherche, où les étudiants sont encore trop souvent formés à partir de canons et de paradigmes exogènes. Ensuite, une requalification des médiateurs culturels, commissaires d'expositions, journalistes, critiques, médiateurs et programmeurs, pour qu'ils puissent intégrer les outils de la contextuologie dans leur pratique. Enfin, une **reconfiguration des politiques publiques**, qui doivent sortir du mimétisme muséal ou patrimonial pour accompagner l'émergence de formes critiques enracinées.

Artopia en tant qu'écosystème d'intelligibilité, se positionne comme institution d'une **souveraineté des esthétiques africaines**. Elle accueille et documente des parcours d'artistes, propose des grilles d'analyse contextuologique, conserve des archives numériques d'œuvres majeures, et organise des rencontres transdisciplinaires sur les futurs de l'art en Afrique. Elle fonctionne comme une base de données vivante, un espace de confrontation théorique, une école décentrée des arts, une scène critique mobile. Par son existence, elle démontre que la pensée critique peut être territorialisée, que les formes d'autorité intellectuelle peuvent se désoccidentaliser, et que le

continent africain n'est pas condamné à attendre la validation des autres pour penser ses propres formes.

Dans cette perspective, la contextuologie se révèle être plus qu'une méthode : elle est une **philosophie opératoire du monde**, capable de générer des formes de médiation nouvelles, des économies symboliques alternatives, des narrations politiques enracinées dans les pratiques du sensible. Elle rend possible une écologie du sens où l'art est à la fois instrument de liberté, territoire d'expérimentation, lieu de mémoire active et langage de projection collective.

7. LIMITES ET ÉVOLUTIONS DE LA CONTEXTUOLOGIE DE L'ART

Bien qu'opérationnelle, la contextuologie nécessite :

- Une masse critique de données pour chaque œuvre.
- Une synergie forte entre acteurs culturels, institutions et chercheurs.
- Un processus de validation empirique de ses projections prospectives.
- Une interopérabilité technique (digitalisation, open data, visualisation).

Son évolution passe par la création :

- D'une **plateforme open access** de fiches contextuologiques.
- D'un **logiciel d'aide à l'analyse** pour chercheurs et curateurs.
- D'un **centre de recherche** dédié à l'architecture contextuelle du sens artistique.

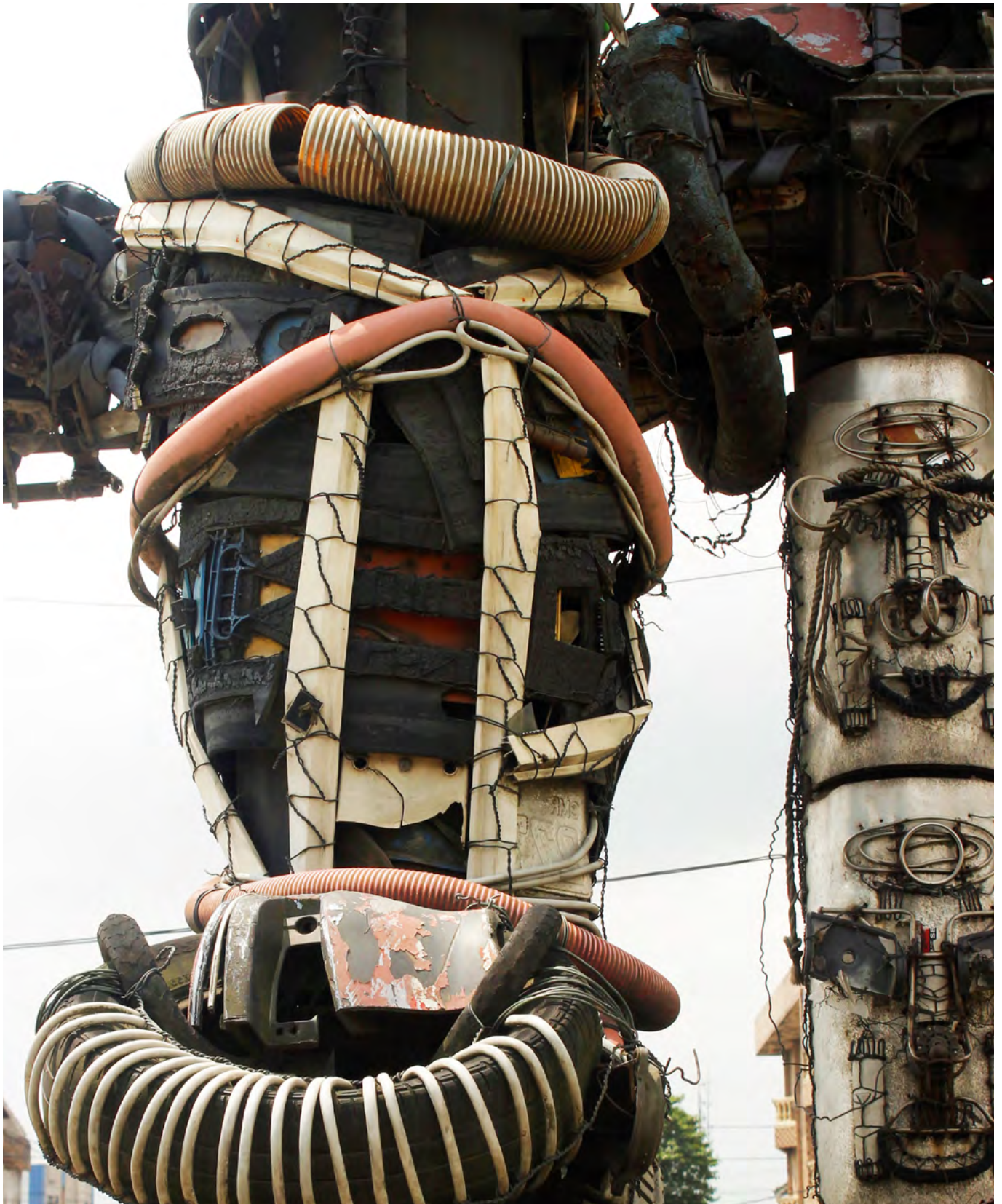
En tant que méthode située, critique et opératoire, **la contextuologie de l'art** permet de penser les œuvres non comme des objets fixes mais comme des nœuds vivants de mémoire, d'identité, de tension, de projection et de circulation. Elle constitue une contribution essentielle à la réécriture des savoirs sur l'art depuis l'Afrique et pour le monde. Toute construction théorique sérieuse nécessite une **réflexivité critique sur ses propres conditions de possibilité**. La contextuologie, en tant que paradigme ne saurait faire l'économie d'une discussion sur ses limites actuelles, ses angles morts et les conditions futures de son élargissement.

Une première limite est d'ordre **expérimental** : la contextuologie demeure, pour l'instant, une méthode encore non appliquée sur le terrain. Peu d'œuvres africaines ont encore fait l'objet d'analyses contextuologiques systématiques, hormis La Nouvelle Liberté. Il s'agira donc de constituer, à moyen terme, une base de données d'études de cas couvrant différents pays, médiums, périodes et régimes de réception. Ce corpus comparatif permettra de tester l'universalité relative de la grille et d'en faire évoluer les paramètres.

Deuxièmement, la méthode contextuologique nécessite une **densité d'informations empiriques** que tous les contextes ne rendent pas toujours accessibles : données historiques locales, récits oraux, archives d'exposition, entretiens avec les publics, etc. Elle suppose donc une synergie forte entre chercheurs, institutions culturelles, artistes et communautés locales. Sans cette synergie,

le risque est de reconduire une lecture savante détachée du vécu contextuel qu'elle prétend réhabiliter.

Troisièmement, la question de la **validation scientifique** des prédictions symboliques formulées à partir des grilles contextuologiques reste un défi épistémologique. Il faudra produire des outils de suivi longitudinal, des protocoles de vérification par la réception ou encore des modèles computationnels pour modéliser les devenirs symboliques des œuvres.



CONCLUSION

La contextuologie de l'art, telle qu'elle a été développée dans cette étude, dépasse largement la simple fonction d'outil méthodologique d'analyse des œuvres. Elle s'affirme comme une pensée du vivant artistique, une science du devenir symbolique, une écoute attentive du sensible en perpétuelle transformation. Loin de figer l'œuvre en un artefact immuable, cette approche conçoit toute création comme un organisme sémiotique évolutif, un nœud dynamique de significations qui se réajustent sans cesse au gré des contextes, des acteurs impliqués et des régimes de perception.

Ainsi, l'œuvre ne vit pas biologiquement, mais existentiellement, ontologiquement et relationnellement. Elle existe à travers les regards qui la construisent, les discours qui la mobilisent, les corps qui la reçoivent, les technologies qui la diffusent et les controverses qui la réinterprètent. Sa signification est le produit mouvant de ces interactions sociales. La contextuologie propose donc une lecture située et stratifiée, qui articule les dimensions visibles et invisibles du sens tout en valorisant la pluralité des interprétations comme autant de forces vitales insufflées à l'œuvre.

En modélisant ces variations interprétatives selon les temporalités et les logiques de réception différenciées, cette méthode permet de cartographier le devenir vivant de l'œuvre. Elle révèle que celle-ci est bien plus qu'un objet à décoder : elle est un événement esthétique, un champ de forces en tension, un espace d'émergence de subjectivités collectives. La prise en compte des perceptions diverses, qu'elles soient issues des publics profanes, des institutions, des artistes anonymes ou des regards non académiques, confère à la contextuologie une valeur épistémique nouvelle en reconnaissant la dynamique singulière que chaque lecture imprime à la trajectoire de l'œuvre.

La sculpture monumentale *La Nouvelle Liberté* de Joseph-Francis Sumégné incarne à merveille cette vitalité interprétative. Marginalisée à ses débuts puis réappropriée, valorisée, intégrée aux discours patrimoniaux, voire détournée pour des campagnes de communication sanitaire, elle démontre que l'œuvre se réécrit sans cesse dans le regard des générations successives. Elle s'est transformée en un organisme collectif, un symbole vibrant au rythme des tensions et des espérances urbaines. Chaque perception, chaque débat, chaque usage constitue une preuve tangible que l'art demeure un être vivant en société.

Pour dépasser les limites identifiées dans cette étude, plusieurs ajustements méthodologiques sont envisageables. Il s'agit notamment d'intégrer des outils de cartographie dynamique en collaboration avec des designers, data scientists et géographes culturels afin de visualiser les trajectoires symboliques des œuvres à travers le temps. Le développement d'une application Artopia d'analyse contextuologique pourrait automatiser des phases cruciales comme la collecte des perceptions, le croisement des données historiques et la modélisation probabiliste. Par ailleurs, la création d'ateliers de formation en contextuologie destinés aux chercheurs, artistes et étudiants, notamment dans les écoles d'art et universités africaines, renforcerait la diffusion et l'appropriation de cette méthode. La publication d'une typologie critique des contextes, distinguant

contextes de rupture, de continuité, de crise ou d'hybridation, contribuerait enfin à affiner la méthode en fonction des spécificités de chaque situation.

Sur le plan théorique, la contextuologie gagnerait également à s'inscrire en dialogue avec d'autres paradigmes émergents issus du Sud global, tels que les Blacks studies, la muséologie indigène, les études archipéliques, les esthétiques de la réparation ou encore les ontologies multiples. Ces articulations permettront de dépasser la singularité africaine pour positionner la contextuologie comme un nœud stratégique au sein d'une constellation mondiale de résistances épistémiques et de reconstructions critiques.

En définitive, la contextuologie est bien plus qu'une méthode d'analyse : elle constitue une science du mouvement, une grammaire de l'instabilité, une poétique critique de l'interprétation située. Elle redonne aux œuvres leur dimension vivante et instable, refusant de les enfermer dans des taxonomies closes ou des classifications muséales figées. Toute œuvre, à condition qu'on lui prête attention, continue de parler, de bouger, d'étonner, de résister et de survivre tant qu'il existe un monde pour la regarder et la faire vivre.

Penser une œuvre par la contextuologie revient ainsi à lui restituer sa capacité à exister dans la durée comme un événement toujours recommencé, une signification toujours à venir, une mémoire toujours en construction. C'est reconnaître que l'art est vivant parce que chaque époque lui prête des visages nouveaux, des affects inédits et des usages imprévus. C'est précisément dans cette dynamique de vitalisation que réside la légitimité scientifique et politique la plus haute de la contextuologie : elle démontre que l'œuvre d'art n'est jamais ce que l'on en dit une fois pour toutes, mais ce que l'on en fait collectivement au fil du temps.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Fabien Eboussi Boulaga La crise du Muntu, *Authenticité africaine et philosophie*, édition *Présence africaine*, Paris, 1977 et 1997, 239 pages.
- Martin Heidegger, *Être et temps*, Gallimard, Hall, 1927, 600 pages.
- Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été moderne*, édition La Découverte, Paris, 1991, 210 pages.
- Alfred Gell, *Art and agency: anthropological theory*, Oxford University Press , Clarendon, 1998, 296 pages.
- Souleymane Bachir Diagne et Henri Ossébi, *The cultural question in Africa*, éditions Codesria, Dakar, 1996.
- Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988, 256 pages.
- Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais inédit », 2005.
- Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence africaine, 1979.
- Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du Narcissisme de l'art contemporain*, Editions L'Echappée, 2017.
- Susan Elizabethth Gagliardi, page 94 dans *États des lieux : De l'histoire de l'art en Afrique*, ouvrage collectif édité par Eva Barois de Caebel, Koyo Kouoh, Mika Hayashi Ebbesen, et Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, Co-Publié par RAW Material Compagny et Motto Books, 2020.
- Edited by Yves Xavier Ndounda and Joseph Omoh Ndukwu, *Anthology : Art from Africa, its place our lives and time*, Narrative Landscape Press, 2023.
- Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. citée dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historique et thématiques*, p.235.
- Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, traduction de Art Worlds, Berkeley, 1982.

Thèse de doctorat

Pr. Assako Assako PH.S. 2011, *L'art au Cameroun du 20ème au début du 21ème siècle : étude des expressions sculpturales en milieu urbain*, Université de Yaoundé 1. L'État du Cameroun reconnais Sumégné comme un grand artiste en 2016.

Liens

- https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_contemporain consulté le 21/12/2024 à 12h11
- Dominique Malaquais, *Une nouvelle liberté ? Art et politique urbaine à Douala (Cameroun)*, Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2006-1-page-111.htm>
- Adam Powell, Stephen Shennan et Mark G. Thomas, Science, *Late Pleistocene demography and the appearance of modern human behavior*, 2009 : https://www-science-org.translate.goog/doi/10.1126/science.1170165?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=sc
- <https://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2006-1-page-111.htm>

Vidéo

L'identité menace-t-elle le collectif ?, Les idées larges, UPAIN-ARTE France, 2022 consulté le 21/12/2024 à 12h11 sur le site <https://www.youtube.com/watch?v=HEsaBxwBFWo>.



ARTOPIA

Edition, Graphic Design & Curation
(+237) 692 786 797
artopia.edition@gmail.com
BP 4503 Bangué – Douala, Cameroun
N° RCCM : RC/DLN/2023/B/656
NIU : M032318015530Y